

ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРОМ КЛАВІРУ ОПЕРИ С. В. РАХМАНІНОВА «АЛЕКО»

Аліна Козаченко

УДК 78.071 (470): 78.089.7

У статті розкриваються особливості прочитання концертмейстером клавіру опери С. В. Рахманінова «Алеко». Узагальнені авторкою проблеми прочитання клавіру дадуть можливість детального осягнення авторського задуму.

Ключові слова: опера, оперний стиль, концертмейстерська робота, клавір.

The article displays the particular aspects of working with the opera score and coaching the singers during staging S. Rachmaninov's Aleko. By summarizing the tasks and contemplating various challenges of the clavier's interpretation, the author promotes more thorough conveyance of the composer's concept.

Key words: opera, opera's style, coaching, accompanist.

«...В опері все диктує партитура, в окремих рядках кожної партії прописано, як інтонується, скільки тримається кожна нота, кожне слово, кожний склад. Це все потрібно знати, вивчити з граничною точністю. І саме після цього розкриваються широкі творчі простори»

Б. Хайкин. “Беседы о дирижерском ремесле”.

1892 рік ознаменувався в музичному житті Росії появою опери С. Рахманінова «Алеко» (уперше поставлена у Великому театрі 27 квітня наступного року). Сюжетна фабула – інтимна трагедія сильних пристрастей – максимально відображає творчі пріоритети молодого С. Рахманінова, найяскравішими рисами якого завжди були лірика і драматизм. **Мета даної статті** – надати виконавські поради концертмейстерам, які приступають до роботи над клавіром цього оперного полотна.

Починаючи роботу над оперою «Алеко», концертмейстеру необхідно спочатку грамотно прочитати оперний клавір і бодай побіжно ознайомитися із дослідженнями творчості С. Рахманінова, літературою з питань оперної драматургії¹. Перший період роботи полягає в уточненні разом з диригентом темпових особливостей – жест (схема), метроритм, ферма-

ти (оркестрові та в партіях вокалістів), виноски тощо, йдучи за висловом самого композитора про велике значення грамотного музиканта за оперним пультом: «Хороші диригенти явище більш рідкісне, ніж хороші співаки, а важливість їх для композиторів у незліченній безлічі випадків... велика і незамінна»².

На наступному етапі необхідно осмислити оркестрове педалювання, особливості фактури, пауз, сольних підголосків різних інструментів, яких може не бути виписано у клавірі. Вирішивши ці завдання, а також – проаналізувавши особливості інструментування й інтонаційності опери, виконавець зможе усвідомити основні риси оркестрового стилю композитора, серед яких:

– схильність до чистих тембрів, частого використання соло духових і струнних інструментів, чіткого розмежування функцій груп. Натомість

оркестровий колорит у музиці раннього періоду творчості С. Рахманінова виконує другорядну роль;

- специфічність динамічних градацій, які наче «пульсують» деталізуються. Короткі *crescendo* і *diminuendo*, раптові **ff** і **pp** допомагають відобразити психологічні переживання героя – імпульсивної й поривчастої людини;

- вишукана аріозність, широта поєднуються у мелодиці твору з патетичною декламаційністю та психологічною виразністю;

- гармонічна мова підпорядковується логіці функціонального розвитку, але навіть у цих строгих рамках отримує широкий простір для багатоманітних перетворень.

Загалом, «Алеко», не зважаючи на стислість форми, спирається на широке жанрове коло, що вносить певні труднощі при освоєнні клавиру. Тому потрібно висвітлити деякі особливості роботи над оперою із солістами, у хоровому й балетному класах і безпосередньо в мізансценічній підготовці спектаклю. Так, **інтродукція**, що побудована на основних лейтмотивах опери (зокрема, теми Алеко, циганів та Земфіри), виконується концертмейстером за наявності мізансцени. У хорі «Як вільність, веселий наш нічліг»³ важливо підтримувати заданий диригентом метроритм, контролювати функціональну вертикаль (гармонійну основу) і особливу увагу приділяти лінії басу. Так, у *цифрі 7 (Piu vivo)* партитури мелодичний матеріал викладено у фаготів та валторн, а у струнного квінтету музична тканина носить акомпануючий характер. Тому необхідно звертати увагу не на пульсацію восьмих тривалостей, а на контрапункт духових і максимально наблизити звучання до оркестрового масштабу, оскільки при сценічному виконанні хору хористи орієнтуються на репліки окремих інструментів. У *цифрі 9 (Tempo I)* варто активно реагувати на зміну типів фактури, оскільки функцію акомпанементу надано всьому оркестру (на тлі педалі валторн і басів у струнних з'являється пульсація тріолями; у фаготів, кларнетів і альтів – поперемінні синкопи).

В юнацьких пошуках композитора спостерігається тяжіння до монологів, написаних для партії баса (серед них – монолог Арбеніна з музики до драми М. Лермонтова «Маскарад», і монолог Пімена до «Бориса Годунова»). В «Алеко» виразним прикладом цього є фрагмент «Розповідь Старого». І хоча за музично-

тематичними характеристиками простежується значний вплив М. Мусоргського, оригінальний драматургічний образ, сповнений мудрості, спокою, знання істини та неминучості злої долі, уже був цілком сформований у драматургічних пошуках юного генія. Так само й інші персонажі – Алеко, Циган, Земфіра – це не стільки художні типи, скільки філософські символи гордості, упокорювання й волі.

Розвиток цієї музики зумовлений відтворенням картини душевних переживань героя. У речитативному епізоді на початку номера концертмейстер повинен використовувати прозору «педаль», відтворюючи звучання струнних (з виразним *піццікато*) й арфи. Тому в цьому епізоді бажано застосовувати часту (на кожному частку) зміну педалі. Надалі композитор застосовує часті зміни типу фактурного викладу (витримані акорди духових, виразні підголоски у гобоїв і кларнетів змінюються схвильованою пульсацією тріолями, і, на кульмінації (*tutti*) – дуольним викладом). Тому концертмейстеру в епізоді *con moto*, при виконанні тріольних формул, доцільно застосовувати «скупу» педаль. Від п'ятого такту, оскільки в партитурі написана туба й тромбон, можна подовжити педальовання по півтакту. Від слів «Цигане те, свої шатри разбив» педаль може бути ще тривалішою. Концертмейстер також повинен звернути увагу на звучання тридцять других (текст «Ищу, зову»), які раптово обриваються на *sff* і повноцінність наступної паузи.

Наступна «Сцена і хор», продовжуючи музичний розвиток образів, побудована на контрасті повного консонансу любовного дуету Земфіри й Молодого Цигана та теми ревнощів і жадання помсти Алеко (у його партії превалюють тритонами речитативні інтонації). Щоб посилити виразність цих характеристик, концертмейстеру в четвертому й п'ятому тактах замість тридцять других тривалостей доцільно грати шістнадцяті, а з одинадцятого такту й далі можна відмовитися від октав у правій руці. Балетні номери «Танець жінок», «Танець чоловіків», як і наступний хор, дещо сповільнюють сюжетно-драматургічний плин. Специфіка їх виконання полягає в необхідності розподілу музичного матеріалу на розділи відповідно до кількості й черговості балетних епізодів, зміни танцювальних рухів. Важливо, що для посилення автентичного колориту (за поміркованого ставлення до

безпосереднього цитування фольклорного матеріалу⁴) С. Рахманінов в епізоді *Meno mosso alla zingana* «Танцю чоловіків» використав циганську пісню «Перстенець».

Своєрідною спробою «образотворчого» мислення є невеликий, камерний за стилем хор «Вогні погашені», де прозоре акапельне звучання хорових груп перемежоване оркестровими «інтермедіями». Тут важливим завданням є відтворення витриманих педалей валторн і м'якого звучання струнних. Натомість, у «Дуеттіно» концертмейстеру потрібно вибудувати більш рельєфну ансамблеву лінію, слідкуючи за точним нюансуванням, динамічним співвідношенням голосів і партитурною метроритмікою⁵. Висока теситура тенорової та насичений середній регістр сопранової партії посилюють враження контрастності музичних характеристик героїв – пристрасного Молодого Цигана та схвильованої Земфіри. Для вирішення інтонаційних проблем при вивченні партій з вокалістами, концертмейстер покликаний зосередити слухову увагу співака не на звуковисотності, а на ладовому відчутті. У клавірі основне навантаження покладене на групу струнних (дублює вокальну партію) з крапленням акордів у духових інструментів. Отже, фортепіанна педаль у фортепіано повинна бути досить делікатною, прозорою, що у даному випадку можна досягти за допомогою якомога більшого *legato*. При цьому концертмейстер повинен постійно контролювати «горизонтальне» звуковедення всіх голосів.

Одна із найважливіших драматичних кульмінацій опери – «Сцена біля колиски»⁶, де відбувається зіткнення конфліктних сил, і увиразнюються характеристичність Земфіри⁷, образу якої в опері не надано «окремого номера». Інтонаційні складнощі починаються від першої фрази: композитор використовує тут тритони, різноспрямовані стрибки на широкі інтервали, вводить речитативний епізод з *tenuto* на незручних для сопрано нотах середньої теситури («Ты сердиться волен»). Особливою вокальною складністю позначений наступний епізод (піаніссімо), де в партії Земфіри використано ноту ля другої октави. Тут від концертмейстера вимагається особливе відчуття «розосередженого» дихання й сили звучання.

На відміну від внутрішньої цілісності цього фрагменту, ніби позбавлена музичної симетрії «Каватина Алеко» – шедевр світового барито-

нового репертуару. Цей ліричний центр опери є закінченою сценою, що складається з двох розділів. Основний з них – власне каватина – написаний в тричастинній формі з кодою, що має величезне драматургічне значення. Тут оркестр поглиблює змістовність поетичної основи, підкреслюючи драматургічну функцію каватини. Мелодія вокальної партії⁸ постає з інтонаційного зерна, що секвенційно розробляється в діапазоні квінти. Як і у багатьох інших пісенних мелодіях С. Рахманінова, початкова поступеневість із наростанням хвилювання змінюється ходами на широкі інтервали. Та чим більш схвильованим стає характер вокальної партії, тим уважніше концертмейстер повинен контролювати рівність регістрів і виразну колористичність відтворення партій окремих інструментів. Так, у епізоді *Allegro ma non troppo* (такти 17–20) повинен звернути увагу на мелодичну лінію в правій руці; у тактах 19–22 – на тематичний матеріал флейти та валторн, а в 28–35 тактах – флейти та кларнета; у розділі *Meno mosso* – застосувати делікатну педалізацію для посилення прозорості фактури. Остання частина каватини – динамічна реприза із симфонічним проведнням початкової мелодії. Голос «вторує» їй співучо-декламаційними репліками («А она вся негой, страстию полна»). Поєднання двох самостійних, але близьких за образним змістом мелодій, створює ефект полімелодизму, який у подальшому композитор використовуватиме досить часто (зокрема, у романсі «В молчанье ночи тайной»). Тут бажано виконувати тему в октавному викладі, оскільки флейта та кларнет грають в унісон.

Наступне оркестрове інтермецо відтворює картину раннього ранку, яка створює важливий контраст до подальших подій. Враження безтурботної краси світанкової природи виразно підкреслює тембр англійського ріжка, що звучить лише в цьому номері. Ще один важливий колористичний ефект виникає при виконанні «Романсу» молодого цигана, що звучить за сценою в супроводі арфи. Відповідно концертмейстер повинен уважно стежити за помірністю динамічної шкали й «мелодизацією» гармонічної вертикалі *quasi* арфа.

«Дует і Фінал» – наймасштабніший фрагмент опери, що охоплює декілька різних епізодів (дует, терцет, монологи, хор). Елементи репризності виникають у зв'язку з наявністю

хору, поверненням тональності *ре-мінор*⁹, яка домінувала в інтродукції. Після оркестрового вступу початок дуету позначений звучанням арфи й дерев'яних духових інструментів (шістнадцять тактів з характерною тріольною ритмікою). Педалізація в концертмейстера має бути досить строгою (пряма гармонічна). У драматичному епізоді вбивства Молодого Цигана концертмейстеру потрібно уважно стежити за динамічним планом, оскільки існують розбіжності між клавиром і партитурою (*Moderato* в клавирі має вказівку *ff*, а в партитурі – *p*). Вигук Земфіри (*fff* в середній теситурі) «накладається» тільки на парний склад дерев'яних духових і педаль у басів. Відповідно, *ff* досить умовне, тим паче, що концертмейстер повинен забезпечити необхідний контраст на репліці «Умираю» Молодого Цигана. Так само відносним є *forte* в партії оркестру в епізоді Земфіри «О, милый мой, прости меня», оскільки використано тільки тріольну пульсацію дерев'яних духових і педаль у міді на фоні арпеджіо в арфи. Тому, хоча в клавирі відтворено тільки партію арфи, концертмейстер повинен намагатися захопити організуючий тріольний ритм у фактуру акомпанементу, оскільки вокаліст орієнтується на нього при відтворенні ритмічного малюнку сольної партії.

Акомпануючи «*Сцену смерті*» Земфіри (*Andante cantabile*) концертмейстер, слідом за специфічним звуковеденням першої флейти соло, згодом – першого гобоя та партії скрипок у партитурі, повинен «мелодизувати» верхній рядок клавиру. Також особливої уваги вимагають епізод *Grave*, де у партії Старого звучить тема безглуздя помсти: тут важливо досягти особливої виразності у відтворенні конфлікту внутрішнього стану героя та невблаганності похоронної процесії (тема підхоплюється й розвивається хором та *Lento lugubre*).

Отже, опрацювання клавиру опери «Алеко» – складний і багатогранний процес, спрямований

на досконале прочитання композиторського тексту. Водночас, відбувається інтенсивне творче зростання не тільки концертмейстера, а й усіх залучених до виконання музикантів, підносячи рівень і артистичного, і методичного досвіду митців.

¹ Серед них важливі відомості можна почерпнути з таких робіт, як: Алексеев А. С. В. Рахманинов. Жизнь и творческая деятельность. – М., 1954; Архимович Л. С. В. Рахманинов. – К., 1952; Бажанов Н. Рахманинов. – М., 1966; Брянцева В. С. В. Рахманинов. – М., 1976; Воспоминания о Рахманинове / Под ред. З. Апетян. – М., 1988; Кандинский А. Оперы С. В. Рахманинова. – М., 1979; Келдыш Ю. Рахманинов и его время. – М., 1973; Рахманинов С. В. Письма / Под ред. З. Апетян. – М., 1955; Рахманинов С. Литературное наследие. – М., 1980; Рахманинов С. Три интервью // Советская музыка. – 1973. – №4; С. В. Рахманинов и русская опера / Сб. статей под ред. И. Ф. Белзы. – М., 1947; С. В. Рахманинов. / Сб. статей и материалов под ред. Т. Э. Цытович. – М.; Ленинград, 1947; С. В. Рахманинов. К 120-летию со дня рождения (1873-1993) / Материалы научной конференции. – М., 1995; Соколова О. С. В. Рахманинов. – М., 1987; Соколова О. Хоровые и вокально-симфонические произведения Рахманинова. – М., 1963.

² Див.: Рахманинов С. Литературное наследие. – М., 1980.

³ Відоме недовірливе ставлення С. Рахманінова до хору як головного дієвого драматургічного чинника, що відрізняє його скажімо, від поглядів іншого визначного оперного драматурга – П. Чайковського, який прагнув досягнути від хору більш дієвої участі. Це засвідчує важливість принципу якнайглибшої концентрації й конфліктної напруги в партіях основних персонажів оперних творів.

⁴ Виняток становлять лише «Три російські народні пісні» у супроводі оркестру.

⁵ У середньому розділі (*L'istesso tempo*) тріольна пульсація змінюється дуольною, у верхні ноти тенорової партії підкреслені *tenuto*, типові для такого роду дуєтів, на що, природно, повинен зреагувати концертмейстер.

⁶ Написана в складній двочастинній формі, де перша частина – тричастинна форма, а друга – повторений куплет із заспівом та приспівом.

⁷ Пісня Земфіри в концертному виконанні припускає обов'язкове перенесення реплік Алеко в партію фортепіано.

⁸ Партія Алеко, як жодна інша, потребує особливої контролю з погляду орфоєпії: часто в його партії з'являється речитативно-декламаційний матеріал, а його репліки відіграють істотну роль у розвитку сюжетної лінії.

⁹ Її семантика у творчості С. Рахманінова позначена трагедійною змістовністю.

В статье освещаются некоторые особенности прочтения концертмейстером клавиря оперы С. В. Рахманинова «Алеко». Обобщённые автором проблемы прочтения клавиря создают возможность детального осознания авторского замысла.

Ключевые слова: опера, оперный стиль, концертмейстерская работа, клавир.