

## **Размисли върху проблематиката при свиренето на клавирни извлечения на две арии от опери на Моцарт**

В известното си есе „Модерното клавирно извлечение“, писано 1923, Арнолд Шьонберг не без известна доза ирония прави следните констатации:

„1. Клавирното извлечение не възниква като произведение на изкуството – без причина, а като предмет за ползване – по познати причини, с една определена цел.

2. Извлечението се различава от партитурата: то е извлек от нея. Клавирното извлечение е 1. извлечение, 2. за пиано. Едно извлечение обаче не е цялото, а само една част от него. И: да се пише оркестрално за пиано е също така лошо, както за оркестър – пианистично.

3. Едно скулптурно произведение никога не може да бъде разгледано едновременно от всички страни; въпреки това всички страни се изработват равностойно. По подобен начин постъпват и почти всички композитори при използването на оркестър: те изписват и неща, които не на всяка цена ще могат да бъдат чути...

6. Повечето автори на модерни клавирни извлечения ограничават услугите си в това да подредят един върху друг намиращите се в партитурата тонове, транспонирани за пиано. Така те приличат на готвач, който вместо да сервира ястията, поднася продуктите, от които те трябва да бъдат приготвени.” (Schönberg, A., Aufsätze zur Musik, S.Fischer, 1976, стр.191)

Можем не само да се възхищаваме на тънкото чувство за хумор на автора на тези редове, но и да подходим практично, използвайки го директно в ежедневната си работа с клавирни извлечения, където ние сме готвачът и от нас зависи как ще се хареса гозбата. Акомпанияторът е този, който носи отговорността за това дадено произведение да звучи с клавирен акомпанимент добре. Слушателят не се интересува от това какво клавирно извлечение ползваме и колко професионално е направено то. Ще цитирам

и проф. Савка Шопова: „Клавирното извлечение се явява изразител на нивото на теоретичната и клавирната подготовка на неговия автор, както и на общата му музикалност.“ (Шопова-Маркова, С., Курс за работа с клавирни извлечения от оркестрова партитура, С.,Музика,1987, стр.22).  
Наша – на пианистите акомпанятори, е грижата акомпаниментът да прозвучи така, че солистът да се чувства комфортно, а на слушателите да не липсва многообразието и палитрата на оркестровото звучене.

Това се отнася не само за известните с наситена фактура и мощно звуково натрупване, трудни в техническо отношение оперно-репертоарни арии като напр. ария на Татяна от „Евгени Онегин“, ария на Тореадора от „Кармен“, ария на Фигаро от „Севилският бръснар“, ария на Цербинета от „Ариадна на Наксос“ и други от този род, но и за на пръв поглед по-лесни, с непретенциозна фактура произведения, които не представляват предизвикателство към клавирната ни сръчност, но поставят на изпитание добрия вкус, чувството за стил и опитността на акомпанятора.

Известната ария на Керубино „Voi che sapete“ от „Сватбата на Фигаро“ започва с осемтактово встъпление, в което прозвучава прелестната мелодия с акомпанимент от шестнадесетинкови арпежи в staccato на лява ръка. Изглежда просто и дори може да бъде изсвирено на прима виста. Трудностите настъпват когато се опитаме да накараме мелодията да прозвучи гъвкаво и пружиниращо, както това правят солиращите кларинет, фагот, обой и флейта в оркестъра. Тогава усещаме, че паралелните терци и сексти в т.3 и 7 натежват и са тромави. Спомняме си какво съветва Шендерович: „...бързите ноти в терци не затрудняват оркестрантите, защото са разделени между цигулковите (в нашия случай – духовите) групи и се изпълняват от тях леко и непринудено. За да може този лек щрих да се получи на пианото, трябва да се намерят улеснения, между които да се избере най-подходящото.“ (Шендерович. Е., „О преодолений пианистических трудностей в

клавирах“, Ленинград, Музыка, 1972). Експериментираме и установяваме, че ако свирим секстите само на точкуваните шестнадесетини, а тридесетвторините оставим само на едноглас, започваме да се доближаваме до пъргавината на духовите инструменти. На този принцип изработваме всички подобни места в клавириния съпровод. Пицикато на щрайха е пренесено като *staccato* в лявата ръка на пианиста. За да постигне летливостта и ефирността на това *pizzicato* обаче, акомпанияторът много предпазливо педализира, за да позволи на басовите тонове да отзвучат по-дълбоко и внимателно балансира звучността, не допускайки средните гласове да нарушат изящността на мелодичната линия.

Интересни задачи пред акомпаниятора поставя арията на Сесто от „*La clemenza di Tito*“ „*Parto, parto, ma tu ben mio*“, композирана от Моцарт със соло кларинет, реверанс към неговия близък приятел и отличен кларинетист Антон Щадлер. Според Алоиз Грайтер, автор на интересното изследване „Седемте големи опери на Моцарт“: „За Моцарт звукът на кларинета е олицетворение на най-съкровено чувство на нежно и чувствено раздаваща се любов. Духовната сила и красота, които той придава на тази ария чрез подкрепата и поясненията на кларинета ще почувства всеки, който някога я чуе.“ (Greither A., *Die sieben grossen Opern Mozarts*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1956, стр.187, прев.мой). Задачата на акомпаниятора е да пресъздаде върху пианото тази важна солова партия, опитвайки максимално точно да възпроизведе фразировката, щрихите и дори тембъра на кларинета. За тази цел преди всичко е важно да се разгледа подробно партитурата и да се сравнят щрихите с това, което е отбелязано в клавира. На много места в някои издания („*Peters*“, „*Ricordi*“) например се натъкваме на неточности: *legato*-щрихи, каквито няма в партитурата (напр. триолите в цялото *Allegro assai* са без означение, което значи *non legato*, така и се

изпълняват от кларинетистите), погрешна фразировка (т.61,62,80,89,90 и др.). Друго важно условие е акомпаняторът добре да познава арията в изпълнение с оркестър, по възможност добър, за да знае как звучи кларинетът в различните регистри и да чуе как точно фразира той. Много типични за тази солова партия са многобройните пасаж с малки нотни трайности, които добрите кларинетисти „разпяват“ и оформят без прибързаност, оставяйки си достатъчно време за да изваят всяка гамичка и арпеж, които изящно вплитат във вокалната партия. Тук се изисква детайлно изработване и вслушване във всеки пасаж докато се постигне желаната гъвкавост и наситената тембриста звучност на кларинета.

Но както най-големият от акомпаняторите на предишното столетие - Джералд Мур казва: „ Всичко това ... е най-вълшебното занимание, което човек може да си представи. В търсенето на светлосенки той (аккомпаняторът) е точно така щастлив и задълбочен, както художникът, който смесва боите в своята палитра. Удовлетворението на свирещия, който е постигнал онова съвършено вълнообразно движение и ясна линия и най-накрая чувства, че целият рисунок придобива форма и красота е неизмеримо. Но това задоволство или самодоволство се появява според опита ми само много рядко. Колкото е сигурно, когато чувстваме, че нещо ни се е удало, точно толкова сигурно ни казва постоянно изострящата ни се самокритичност, колко трудно достижима е наградата и колко често не ни се удава да се доберем до нея“ (G. Moore, Am I too loud?, DVT/Bärenreiter, 1987, стр. 178, прев. мой).

**Д-р Ермила Секулинова-Швайцер**

