

Темброви проблеми в клавирния съпровод на концерта за цигулка и оркестър от П. И. Чайковски

В инструменталните концерти на Чайковски принципите на солистично-виртуозното и симфоничното начала се обединяват. От една страна много белези са присъщи на спецификата на виртуозния концерт – развитието на музикалната мисъл в най-голяма степен е задача на солиста. Заедно с това обаче, концертът на Чайковски е дълбоко симфоничен. При цялостното значение на солиста ролята на оркестъра е много активна – той е жив, изразителен, действен участник в развитието на музикалната драматургия.

Ярък пример за пълноценно сътрудничество на прийоми на висшето инструментално майсторство с мащабния симфонизъм е и концертът за цигулка и оркестър ор. 35 – едно от най-известните произведения на световната цигулкова класика.

Кои са отличителните черти на оркестрацията у Чайковски и в частност в неговия цигулков концерт – това е базата, от която изхожда и всеки пианист-аккомпанятор, за да придаде на клавирната партия най-съществените качества на симфонизацията на концертния жанр.

На първо място Чайковски придава огромна роля на чистите тембри в два плана: на често солиращите индивидуални инструменти в оркестъра, и на изпълнени от отделни темброви групи различни образни функции. Те се противопоставят една на друга посредством редуване, диалог, хоризонтална контрастност или преливане. Като следствие от горното се налага и вторият извод – изборът на тембъра и разпределението на оркестровите сили играят голямо драматургическо значение. В звученето на отделните групи от инструменти при Чайковски се възплъщават различни начала на драмата. Освен това вертикалните качества на звучността често са подчинени на постепенно разгръщащия се хоризонтал – похват, който придава така присъщата за Чайковски широта на музиката.

Голяма тежест в оркестровия аккомпанимент на концерта има групата на дървените духови инструменти – те са самостоятелни, независими, изпълняващи различни роли, а не само колоритен участник в оркестровите tutti.

Оркестрацията на Чайковски има и изключително голяма формообразуваща роля. Сменящите се оркестрови тембри, открояването на грандиозни оркестрови tutti, релефно отразяват появата на нова тема или нов раздел на формата, обезпечават непрекъснатото поддържане на вниманието у слушателя.

Честата и така типична за композитора употреба на подгласове, вторични мелодични линии, обогатява звученето на солиращия инструмент. Солист и оркестър образуват органично цяло и в общото нарастване на звучността, и в очертаването на грандиозните кулминации, и в постигане на контрастираща с мащабите на огнения страстен симфонизъм камерност чрез прецизно и тънко нюансиране на лиричните епизоди.

Всички тези отличителни черти на оркестрацията на Чайковски стават и ръководно начало в клавирния съпровод на концерта. При това пианистът-акомпаниятор има сложната задача да създаде представата за звучащ оркестров акомпанимент, стараяйки се не само да имитира различните инструменти и групи, а да навлезе в драматургичното начало, заложено в симфоничния съпровод. От друга страна, би трябвало да се има предвид, че клавирът има свой живот, относително независим от този на партитурата. Тази двойственост на клавирния съпровод налага пианистът да определи похватите, които ще приложи, за да разкрие най-общите характерни черти на акомпанимента, доближаващи го до оркестровия, но изхождайки от възможностите на пианото.

Веднага вниманието се насочва към средствата и начините на тоноизвличане. В случая разнообразието на звука зависи от няколко фактора, най-съществен от които е факторът акомпанимент. Общо-взето в епизодите на пълно властване на солиста над оркестъра, звукът на акомпаниятора се отличава с мекота, той се извлича от съвсем близка до клавишите позиция на ръцете. Същевременно прекаленото олекотяване на звука е излишно и грешно, тъй като и в най-дискретните моменти се чувства дълбочината, изразителността на всеки акорд от акомпанимента. Такива са сферите на лиричните теми в концерта, като: началото на първа и втора теми в сонатното Allegro, началото на разработката, по-голямата част от „Канцонетата”, по-лиричните дялове на финала.

По-значителен е факторът кой инструмент или коя група от инструменти има водеща роля в определени епизоди на развитие на музикалната мисъл. Много характерни са моментите, в които Чайковски е поверил на дървените духови инструменти отговорни задачи – от една страна те обогатяват партията на солиста с допълнителни подгласове, от друга някои теми и епизоди са поверени изцяло на дървени духови инструменти. На акомпаниятора е необходимо да знае какви са регистровите особености и възможности за тоноизвличане на всеки духов инструмент, за да определи по-вярно подходящото в случая тушѐ. Например, един от характерните епизоди е репризирането на Първа тема от сонатното Allegro, където на фона на трилер у солиста и пицикати в нисък щрайх, соло-флейтата „пее” началото на повествователната главна тема (тактове 212-219). Флейтата е във висок регистър и най-добре би се създавала илюзията за флейтов звук като придадем на тона повече

звънливост, изсвирим епизода легато в дясна ръка, но с по-остри и леки пръсти.

Друг показателен момент е въведението към втората част „Канцонета”, в което на групата дървени духови е поверена солираща роля. В началото те излагат темата на въведението заедно, образувайки красив хорал, в който все пак се откроява горният глас, изпълняван от кларинета (втора част, тактове 1-12). Този водещ глас трябва да се маркира с тежки и звучни четвърти и пети пръст на дясна ръка. Но другите гласове от хорала не трябва да се замъгляват или завоалират като незначителни, напротив, те звучат равностойно един на друг, всеки пръст трябва да открие един от гласовете така ясно, както би го открил съответният духов инструмент. Хоралът се разрушава в края на неговото изложение чрез намесата на изразителен хоризонтал, в който се противопоставят линията на свирещия в нисък регистър фагот и тази на високия кларинет в срещуположно движение. Веднага пръстите на двете ръце на пианиста придобиват повече пластичност, по-дълбок натиск на клавишите, плавно легато.

При изложението на главната тема на Канцонетата в оркестъра отново водещо значение имат дървените духови инструменти. Двата противопоставящи се гласа на флейта във висок регистър и кларинет в среден задават нова сложна задача на акомпаниятора. Той трябва да очертае с по-директен натиск върху клавишите звънливия флейтов звук, с мек натиск и повече дълбочина противопоставящия се спокоен и широк разпев на кларинета; заедно с това да постави лежащите акорди в струнни с полек звук и отдолу-нагоре да извлече тона на обаждащата се корна (тактове 34-37). При това задачата се усложнява от факта, че флейтата и кларинетът кръстосват гласовете си и идва момент, в който кларинетът извисява своя над колежката си, но запазва спокойствието и топлината на тембъра си, а флейтата се промъква под кларинета, успокоява се и замира в нисък регистър. Щрайхът със сординки модулира в продължение на двата следващи такта и въвежда солиста в средния дял на частта „*Roso più mosso*”. Репрезизирането на главната тема у солиста се провежда на фона на шестнайстинково секвентно движение на дискретни подгласове, изпълнявани от кларинети, което преминава през трите му основни регистъра, а после се подема от звучна флейта, която имитира октавовата интонация и синкопирания ритъм на цигулковото соло. Постепенното низходящо движение в нисък фагот ни отвежда до второто изречение на темата. Отново благодарна за пианиста-акомпаниятор е задачата да разкрие красотата на подгласния акомпанимент чрез пълзяща по клавиатурата пластична ръка и много меки пръсти (тактове 70-78).

Краят на Канцонетата отразява отново предпочитанията на Чайковски към чистите тембри. Чрез редуването и противопоставянето на тембрите на щрайха със сордини и групата на дървени духови инструменти,

композиторът и мелодически, и тонално разрушава основната лирическа настройка, разтваря личните преживявания в жанровата трета част и придава на заключителния дял от втората част двойствена функция – на край и на преход. Това неспокойствие и движение, което размества лиричните интимни пластове на кантилената, предвещаващо коренната промяна на образи и настроения, много изразително е предадено от акомпаниращия състав. Непрекъснатата смяна на тематични ядра в аугментирани нотни трайности, взети от началния ритъм на Финала, в щрайха с проблястващи акорди в дървени духови, звукът на фагота, присъединил се към ниските струнни, имитиращи тематичното ядро, трябва да се предадат със съответното тоноизвличане в клавирния съпровод. Мекотата, пластичността на ръцете, по-повърхностен натиск на клавишите, напомнящи по звук щрайховите сордини, и бляскав тон, потвърдо и плътно, но не и грубо извличан във висок регистър за акордите, плюс периодична намеса на *una corda* – това са средствата, спомагащи за постигане на разчупеност, раздробеност, безпокойствие, породено от предстоящия жизнерадостен народен танц на Финала (тактове 96-119).

Последният характерен момент по отношение на връзката на клавирното звукоизвличане с различните инструментални тембри в оркестъра, е вторият дял на Финала *Molto meno mosso*, в който нежен топъл лиризм на орнаментираната тема се противопоставя на ликуващата тема на Рондото. И тук носители на новото състояние са представителите на дървената духовна група. Обой започва песента, кларинетът отговаря, а фаготът утвърждава интонационно и ритмически тематичното ядро, струнните акомпанират с пицикати. Тембрите на обоя, фагота и кларинета се открояват от пианиста чрез различните начини на тоноизвличане: обоят – с по-директен натиск, кларинетът – по-меко, приглушено, с използване по желание на *una corda*, фаготът – по-речетативно, без да се използва докрай плътността на натиск върху клавишите (трета част, тактове 315-327).

Неразривно свързан с въпроса за тоноизвличането стои този за щрихите. Звукоизвличането на пианиста-аккомпанятор много често зависи от това с какъв щрих се изпълнява определена тема или подглас или поредица от хармонично сменящи се акомпаниращи акорди, изпълнявани от даден инструмент или оркестрова група. Най-често срещаните щрихи в съпровождащата партия на цигулковия концерт са легатото, портатото, маркатото, стакатото в неговите многобройни видове. Още в лаконичното въведение към сонатното *Allegro* Чайковски противопоставя три основни вида щрихи: легато в цигулки при едногласното изложение на тематичния мотив, после отговорът на поставените портаменто акорди в щрайха, придружени от оцветяващ прав педал. В следващото изложение на мотива се намества и групата на ниския щрайх в легато с противоположно движещ

се бас, а отговорът този път е поверен на дървени духови инструменти, също в портато.

При акомпаниране на първата тема от Allegro-то се появяват щрайхови подгласове, също изпълнявани в прецизно легато от пианиста. Първично широката главна тема в соло-цигулката се разлага и преминава в начупен, съставен от дребни нотни трайности пасаж. Той се съпровожда от кратки, много дискретно поставени от пианиста, ненатрапващи се със сила акорди. Те се свирят портато, леко, но с ясен, дълбок звук и изравнена сила на всички пръсти, участващи в тях, придружени от прав педал.

В съпровода на втората тема от Allegro-то също си сътрудничат два вида щрихи: от една страна пицикатите на първо време в нисък щрайх и от друга - задъханият осминков акомпанимент в легато от цигулки. Много легатирано се изсвирва и противопоставянето в широк хоризонтал на втора мелодична линия, поверена в партитурата на виолончелите, във второто изречение на темата (тактове 69-76). Аналогичен е и примерът с воденето на втората подгласова линия в акомпанимента на Канцонетата от цигулки, виоли и виолончели (по единично или в дует), където легатото носи присъщата разпевност на щрайховите инструменти (тактове 21-26).

Интересен е въпросът за изпълнението на стакатите в клавирия съпровод. Този щрих е много разнообразен в зависимост от начина на изпълнението му от оркестровите инструменти, от динамиката, темпото и мястото, което заемат в драматургичното развитие.

Съществуват остри и директни стакати като тези в акордовия акомпанимент на заключителния дял на експозицията и неговото репризиране в Allegro-то, във въведението към Финала и в по-голямата част от съпровода на неговите жанрови бързи дялове.

Съществуват и леки, дръпнати стакати, имитиращи пицикатото на щрайха – в съпровода в началото на главната тема; в разработката; в съпровода и на отделни моменти от бляскавата тема на трета част. Има едно много характерно място, което трябва да се открие във Финала на концерта в провеждащата се във F-dur тема (тактове 414-432). Там акомпаниментът се базира на противопоставяне на маркати акорди в групата на дървените духови и низходящо движение на пицикатите в щрайха. Пръстите на пианиста са принудени много бързо да преминават от едно състояние на директно звукоизвличане на акордите към кратки, дръпнати и леки стакати, имитиращи пицикатото.

Друг вид звукоизвличане предлагат пицикатите, открояващи първото тежко време на такта, изпълнявано най-често от басовата партия. Тук се изисква по-дълбоко „пипане”, изтръгване на звука отдолу-нагоре, което да се доближи до отзвучаващите естествено струни в чели и контрабаси.

По-дълги, озвучени са стакатите в шестнайсетинковия акомпанимент на темата от Канцонетата, поверен в оркестровата партитура на нисък

кларинет. Те предполагат щрих *non legato* в изпълнението им от пианиста (тактове 78-85).

В оркестровия стил на Чайковски е много важен въпросът за многогласието. В рамките на акомпанимента на цигулковия концерт той ще бъде разгледан в два аспекта: в хомофонната фактура и в полифоничното провеждане на различни гласове и тембри. Много малко са епизодите, в които хомофонната фактура предполага еднакво, равностойно звучене на всички гласове от участващите в момента инструменти и съответно еднаква тежест на всички пръсти на ръцете на пианиста.

Това са леките акорди, акомпаниращи на главната тема на *Allegro*-то и в експозицията, и в репризата; отривистите акорди в съпровода на вихрената финална тема; също така – дългите акорди в струнните със сордина в началото на Канцонета.

В повечето случаи в тъканта на хомофонната фактура звучат пооткрито отделни гласове, изтъкващи някой модулативен момент, хроматичен ход, скрит изразителен хоризонтал, очертаване на бас или мелодична линия. Най-често в акордовите епизоди на съпровода е много наложително открояването на високия глас, водещ мелодичната линия, особено в случаите на изпълнение на дървен духов инструмент. Това налага утежняване и изостряне на натиска от четвърти и пети пръсти на дясната ръка. В аналогичните случаи същите пръсти в лявата ръка маркират изразителен бас.

По-интересни са епизодите, в които приоритет взимат отделни тонове от т.нар. хармоничен пълнеж. Отново ще посоча примера с началото на акордовия акомпанимент на първа тема; разрешението на чуждия тон във висока седма степен на доминантовата хармония малко по-нататък в съпровода на виртуозните пасажии в прехода към втора тема; в местната кулминация на втора тема, където лявата ръка продължава със средния си глас тематичната линия, подхваната от дясната, чрез маркиране на по-тежък палец. По-нататък могат да се дадат примери от акомпанимента на средния *animato* дял на Канцонетата. Там биха могли да се изтъкнат някои хроматично слизащи средни гласове и в лява, и в дясна ръка от на пръв поглед чисто хомофонната фактура. Подобни случаи откриваме и в акордовия съпровод на темата от Финала.

Акомпаниментът в концерта носи и много разнообразни динамически отсенки. Динамиката на съпровождащата партия може да бъде разгледано в два аспекта.

Първо като спазване на определен баланс, подчинен преди всичко на задачите на жанра. При всички видове динамика пианистът трябва да стои няколко степени под силата, с която солистът изпълнява дадения епизод.

Но има няколко момента, в които с оглед на цялостното драматургическо развитие, акомпанияторът може да си позволи да заглуши цигуларя. Това е моментът на встъпление на първа и втора оркестрови *tutti*

в Allegro-то, това е епизодът на встъпване на квинтата от чели и басы, с която започва втори епизод от Финала. Такъв е и самият край на концерта, където солист и оркестър като ли че се завъртат заедно във вихъра на руския народен танц. Другият аспект, от който се третира динамиката, е във връзка с тембрите и регистрите на различните оркестрови инструменти или групи. По-бляскав е звукът на дървените духови инструменти, участващи с акордови петна, макар и в динамика *piano*. И обратно, по-приглушен е звукът на духовите в ниския си регистър, независимо от средната динамика. А в цялата Канцонета щрайхът свири със сордини, което му придава по-глух и дискретен звук.

Целият акомпанимент на цигулковия концерт е една сериозна провокация за всеки пианист-акомпаниятор в неговите търсения за възможно най-непосредствено доближаване до истинските стойности на концерта. Въпросите за най-удачна пръстовка, педализация, третиране на подлгаовете, реализиране на оркестровите *tutti*, та дори и за мястото на паузите, са от съществено значение за осъществяване на пълноценен акомпанимент. При наглед подчинената на солистичната изява на цигуларя роля, пианистът трябва да прояви своите индивидуални качества, да придаде свежест и пълнокръвие на акомпанимента. С това той само ще помогне на изявата на солиста, ще го стимулира към търсенето и реализирането на нови върхове в интерпретацията на концерта. Ще остави у публиката чувството за преживяване на нещо цялостно – една голяма симфония за цигулка и оркестър.