

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

На правах рукописи

КАТАЛИКОВА Ольга Яковлевна

**РОЯЛЬ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ
XIX-XX ВЕКОВ**

Специальность: 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

**Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
доцент И. В. Степанова

Москва

2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава I. Рояль в русской оперно-балетной и симфонической музыке XIX-начала XX века.....	18
1.1 Рояль в русской классической опере.....	21
1.1.1 Имитация русских народных инструментов.....	21
1.1.2 «Действующее лицо» на оперной сцене.....	45
1.2 Другие клавишные инструменты в оркестре.....	55
1.3 Рояль в русском балете XIX века.....	62
1.4 Рояль в симфонической музыке рубежа XIX – XX веков.....	72
Глава II. Рояль в оркестровой отечественной музыке первой половины XX века.....	87
2.1 На перекрестке эпох: оркестровое фортепиано в творчестве Скрябина и Рахманинова	87
2.1.1 «Прометей».....	88
2.1.2 Оркестровый рояль в творчестве С. Рахманинова.....	96
2.2 Рояль в оркестровой музыке отечественных композиторов-классиков (первая половина XX века).....	104
2.2.1 Оркестровый рояль в творчестве Стравинского.....	106
2.2.2 Оркестровый рояль в творчестве Прокофьева.....	125
2.2.3 Оркестровый рояль в творчестве Шостаковича.....	137
2.2.4 Оркестровый рояль в творчестве Хачатуряна.....	156
2.3 Рояль – аудиовизуальный герой отечественного кино.....	165
Глава III. Рояль в отечественной оркестровой музыке второй половины XX века.....	188
3.1 Традиционное использование рояля.....	190
3.1.1 Развитие традиций XIX века.....	190

3.1.2 Развитие традиций первой половины XX века.....	195
3.2 Новые тенденции. Сонорные эффекты.....	205
3.2.1 «Традиционная» сонорика.....	205
3.2.2 Сонорно-алеаторические приёмы игры.....	212
3.2.3 Подготовленный рояль.....	216
3.3 Эксклюзивные решения.....	223
3.3.1 Э. Денисов. Камерная симфония №1.....	223
3.3.2 С. Слонимский. Опера «Мастер и Маргарита».....	232
3.3.3 Н. Корндорф. Третья симфония.....	235
3.3.4 Л. Десятников. Балет «Утраченные иллюзии».....	239
3.3.5 А. Шнитке. Четвёртая симфония.....	245
Заключение.....	258
Список литературы.....	264

Введение

Рояль – общепризнанный «король инструментов». Он обладает такими возможностями, которые недоступны другим его инструментальным собратьям, привычно включенным в состав оркестра и занимающим на концертной сцене свои, веками закреплённые, места. По природе своей он – солист. Поэтому введение его в коллектив с десятками, а то и сотней участников нельзя считать рядовым явлением. Специфика существования «раскоронованного» короля в этих условиях определила исследовательский пафос предлагаемой работы.

История симфонического оркестра насчитывает в целом более четырёх столетий. Его рождение относят к концу XVI века, когда произошел разрыв между церковной и светской музыкой и последняя утвердилась в своих правах¹. Становление же оркестра в современном его понимании (то, что мы называем «большим симфоническим оркестром») традиционно относят к началу XIX века и связывают с появлением групп медных духовых и ударных инструментов². В целом процесс его формирования – от почти случайных «наборов» инструментов в эпоху постренессанса до современного грандиозного состава – напоминает постепенное заполнение географической карты; уходили в прошлое одни инструменты и появлялись новые, и, шаг за шагом, методом проб и ошибок, было найдено оптимальное их сочетание и вычислено необходимое количество.

Фортепиано появилось в составе симфонического оркестра достаточно поздно, что неудивительно, ведь и в повсеместный обиход оно входит лишь в бетховенское время. Сконструированный флорентийским мастером Бартоломео Кристофори в далеком 1709 году новый инструмент вплоть до конца XVIII века оставался лишь

¹Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. Т. 1. М. : Музгиз, 1953. С. 7

²Там же, с. 8

одним из клавишных, объединенных понятием "клавир", и сам по себе не пользовался особой популярностью. Лишь к зрелому периоду творчества Гайдна и Моцарта фортепиано «стало уже настолько усовершенствованным инструментом, что оно привлекло к себе широкое внимание³». Оба великих классика собственно для фортепиано ещё не писали. Период бурного развития фортепианного искусства приходится на конец XVIII - начало XIX века и неразрывно связан с именем Бетховена.

Ранее в западноевропейской музыке эпохи барокко постоянным участником оркестра был клавесин, выполнявший вместе со струнными роль basso continuo. Именно клавесин давал гармоническую опору, помогал согласовывать игру остальных музыкантов. Позже, уже при Моцарте, его исключают из состава оркестра за ненадобностью. Ещё некоторое время он будет присутствовать в операх в качестве сопровождения речитативов secco, но вскоре упразднится и эта его роль. Клавесин полностью исчезнет как оркестровый инструмент более чем на столетие вплоть до второй половины прошедшего века.

Несмотря на родственность клавесина и фортепиано следует понимать, что «оркестровый клавесин» не был предшественником «оркестрового рояля». За ним была закреплена организующая, или – если позволительно так выразиться – «технологическая» функция. Тембр здесь был ни при чем, ведь отрывистый «дребезжащий» звук клавесина далеко не всегда хорошо сочетался с тембрами других инструментов. Рояль же появился в оркестре как совершенно самостоятельный участник, композиторов он привлекал в первую очередь возможностью тембрового обогащения оркестровой палитры, а также только ему присущим художественным потенциалом.

Интересна история появления первых симфонических опусов с участием рояля. Первопроходцем в этой области стал Г. Берлиоз, впервые использовавший

³Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 1 и 2. - 2-е изд. М. : Музыка, 1988. С. 95

фортепиано в двух частях лирической монодрамы «Лелио, или Возвращение к жизни» (1831). Первый номер – классический романс для тенора с сопровождением. В шестом (названа автором Фантазией на мотивы «Бури» Шекспира) уже можно говорить об оркестровой ипостаси фортепиано, представленного в четырёхручном изложении. Его партия не отличается особым фактурным разнообразием и участвует в изображении двух природных стихий: спокойной, «небесно-воздушной» и непосредственно картины бури⁴. Это первый и очень яркий пример использования рояля как *колористического оркестрового инструмента*.

Опыт Берлиоза был единственным в своём роде, так как за ним последовал более чем полувековой перерыв. Следующим впечатляющим примером введения рояля в качестве оркестрового инструмента стала Третья симфония (с органом) К. Сен-Санса, написанная уже в конце XIX века (1886 год). В ней следует отметить черты преемственности с монодрамой Берлиоза. Сам факт включения в симфонию и органа, и фортепиано говорит о поисках свежих тембровых красок и отношении к роялю как *колористическому инструменту*. Его партия по продолжительности весьма скромна, однако в те моменты, когда он появляется, Сен-Санс делает всё, чтобы подчеркнуть его. Во второй части во время звучания блестящих (*brillante*) фортепианных пассажей композитор заметно облегчает оркестр. А в то время, когда на рояле звучат красивейшие фактурные переливы (как и в «Лелио», играют два исполнителя в 4 руки), автор и вовсе снимает почти все остальные инструменты.

Подобные случаи – редкость для западной романтической и постромантической музыки. Как постоянный и равноправный участник симфонического оркестра фортепиано займет своё место лишь к началу XX века.

Совершенно иной была судьба оркестрового фортепиано в России. В «итальянских» операх Д. Бортнянского («Креонт», «Алкид», «Квинт Фабий»)

⁴В начале номера используется только средний и высокий регистры рояля. В первой партии звучат разновысотные трели, во второй – восходящие арпеджио, образующие постоянные переключки с нисходящими арпеджио у деревянных духовых. Позже, непосредственно в сцене бури, подключается нижний регистр, в обеих партиях – тремоло.

улавливаются отголоски европейской традиции – там присутствует клавесин в качестве сопровождения речитативов *сессо*. Включение же рояля в состав симфонического оркестра ведет в нашей музыке отсчет с 42 года XIX века, когда Глинка представил своего «Руслана и Людмилу».

Положенная в основу широко известной концепции В. Конен⁵ мысль о том, что многие новаторские приемы рождаются именно в недрах музыкального театра, оказывается верной и в нашем случае. Сложно наверняка говорить о том, знал Глинка монодраму Берлиоза или нет. Так или иначе, оркестровое фортепиано в «Руслане» использовано очень оригинально и ни в чем не напоминает «Лелио». Ярко выраженные национальные черты в его трактовке рояля не случайны: Глинка, а следом за ним другие отечественные композиторы используют его *для имитации звучания народных инструментов*, как правило, гуслей. Ничего подобного на западе появиться просто не могло.

С этого момента до рубежа XIX-XX веков оркестровый рояль совершает стремительную эволюцию, и к этому времени русская и европейская музыка подходят уже синхронно.

Эволюция оркестрового фортепиано затрагивает разные аспекты. Во-первых, происходит *расширение его жанрового статуса*: помимо оперы его начинают активно включать в балеты, собственно симфонические партитуры, правда, пока в программной музыке, или в иные опусы, не являющиеся симфониями как таковыми.

Интенсивное обновление происходит и с точки зрения *образных смыслов*, поскольку первоначальная функция имитирования народных инструментов остается лишь одной из содержательных граней его оркестровой жизни, правда, и новые образные решения довольно долго сохраняют конкретную ассоциативность, программные связи, которые обнаруживаются практически во всех опусах с

⁵См. Конен В. Д. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии. - 2-е изд. М. : Музыка, 1975. С. 54

использованием рояля. Оркестровая музыка с его участием к началу XX века делает только *первый шаг в сторону асемантической его трактовки*.

И, наконец, эволюция с точки зрения технических параметров и приемов. Несмотря на то что общая тенденция развития ведёт к усложнению фортепианной партии, не во всех случаях это оказывается востребованным. Если композитору важен рояль просто как тембровая краска, он может довольствоваться самыми простыми – вплоть до одноголосия – фактурными моделями.

XX век представляет собой уже иную картину. Прошое столетие без преувеличения можно назвать периодом расцвета оркестрового фортепиано, поскольку оно становится практически постоянным участником симфонического оркестра, образуя вместе с арфой *отдельную оркестровую группу*.

Актуальность данного исследования обусловлена крайней скудостью систематической и доступной информации о принципах использования оркестрового фортепиано, при том что сочинений с его участием – огромное количество, и их число постоянно растёт.

Фортепианной литературе в целом на сегодняшний день посвящены сотни научных публикаций. В них рассматриваются самые разные её стороны, каждая из которых породила самостоятельную область изучения: исторические и авторские стили, образный диапазон, типы фактуры, собственно проблемы виртуозности и т.д. Не меньше работ написано и о фортепианном исполнительстве. Однако, какие-либо серьёзные исследования, которые бы освещали проблемы использования рояля в качестве оркестрового инструмента, фактически отсутствуют. В фокус исследовательского внимания попадают лишь те опусы, в которых рояль уже не «рядовой участник», а один из главных – или даже главный – проводник художественной идеи. Вот тогда музыковед просто не может этого не отметить. Но такое случается крайне редко. Предлагаемая работа не ограничивается анализом эксклюзивных решений и включает в исследовательское поле сотни ординарных

образцов, *устанавливая некие общие закономерности в практике использования оркестрового фортепиано*. И уже в этом отношении она – на сегодняшний день – не имеет аналогов.

Заявленная тема, предполагающая достаточно широкий круг рассматриваемых вопросов, тем не менее, ставит в центр внимания две крупные проблемы: это *образные* и *технические аспекты оркестрового фортепиано*. В диссертации они рассматриваются либо в совокупности, либо с преимущественным вниманием к одной из них, особенно в тех случаях, когда в техническом отношении партия рояля предельно проста, что происходит нередко.

Если фортепиано занимает в партитуре лидирующую позицию, чрезвычайно важной становится именно *художественная суть* такого явления. В каждом подобном случае необходимо выяснить: *почему именно роялю поручена столь значительная роль?* Актуальность этого вопроса прямо пропорциональна роли фортепиано в том или ином оркестровом опусе. Поиск ответа подчас способен открыть доступ к сокровенным тайнам замысла, помогает проникнуть в его святая святых.

Однако и тогда, когда фортепиано занимает в сочинении достаточно скромное место, его введение никогда не бывает случайным, хотя причины здесь, соответственно, тоже «более скромные». Например, даже при простом дублировании других инструментов рояль *дополняет их тембр своими индивидуальными характеристиками*, что придаёт звучанию уникальные акустические свойства и даже новые смыслы. Композитор, обладающий развитым тембральным мышлением и тонким тембральным слухом, всегда это учитывает.

С технической точки зрения феномен оркестрового фортепиано не менее привлекателен, подчас даже тогда, когда в создании образа собственно виртуозные моменты явно второстепенны. Между тем эта сторона вопроса остается, по сути, полностью неосвещённой. В ряде партитур пианистические приёмы игры

представляют исключительный интерес; нередко они не менее ярки и эвристичны, чем в сольной литературе. В работе этому аспекту уделено специальное внимание, в частности, особенно сложным в техническом отношении партиям.

Наконец, самая тонкая, часто неявная, но очень важная проблема. Она касается этики, исполнительской культуры. Не следует забывать, что фортепиано по своей природе – *полностью самодостаточный инструмент*. Но одновременно и *универсальный*. В этом отношении ему нет равных. На нём может быть исполнен абсолютно *любой* репертуар, включая *любые* переложения для *любых* составов. Пианисту для этого не нужен ни дирижёр, ни ассистент, ни какой-либо другой инструмент для ансамбля. Пианист-исполнитель, впервые оказавшись в роли оркестрового музыканта, не всегда сразу способен постичь правила, по которым живёт огромный коллектив, а также осознать особенности взаимодействия рояля с другими инструментами.

Нельзя утверждать, что нам удалось в достаточной мере вникнуть в этот вопрос. Тем не менее, есть надежда, что комплексный взгляд на специфику использования оркестрового фортепиано подтолкнёт пианиста к собственным размышлениям в этом направлении.

Степень разработанности темы. Данная проблематика была и остаётся в музыковедении малоизученной. На русском языке найдены только две статьи Ю. Антоновой, посвящённые теме оркестрового фортепиано. Одна из них – «Фортепиано как инструмент симфонического оркестра»⁶ – формулирует основные тезисы, касающиеся сферы использования рояля в составе симфонического оркестра. Вторая – «К вопросу о темброво-выразительных возможностях фортепиано в симфоническом оркестре (на примере балета И. Стравинского «Петрушка»⁷) – представляет собой достаточно подробный анализ фортепианной партии балета.

⁶Антонова Ю. П. Фортепиано как инструмент симфонического оркестра // Научно-методические проблемы преподавания в специализированном ВУЗе искусств. М., 1997. С. 147-164

⁷Антонова Ю. П. К вопросу о темброво-выразительных возможностях фортепиано в симфоническом оркестре (на примере балета И. Стравинского "Петрушка"). Алма-Ата, 1990. 26 л.

Однако исследовательский пафос обеих статей связан преимущественно с технологическими особенностями и приёмами игры, в то время как концептуальным причинам введения фортепиано в партитуру уделяется значительно меньшее внимание.

Частные аспекты применения рояля анализируются в работах, посвящённых общетеоретическим проблемам оркестровки. В трактате Г. Берлиоза⁸ упоминание об оркестровом фортепиано достаточно поверхностно, несмотря на его первопроходчество в этом вопросе. В фундаментальном труде Н. Римского-Корсакова «Основы оркестровки»⁹ кратко обозначаются все его основные функции в XIX веке. Интереснейшая книга Н. Агафонникова «Симфоническая партитура. Вопросы практической оркестровки»¹⁰ содержит крайне важные замечания о сочетаемости тембра рояля с тембрами других оркестровых инструментов. В ряде сборников, посвящённых инструментам симфонического оркестра (например, в широко известном пособии М. Чулаки¹¹), оркестровое фортепиано удостоивается лишь общих характеристик, что не даёт читающему никакой специальной информации. Неожиданную точку зрения высказывает Д. Рогаль-Левицкий в своём четырёхтомнике «Симфонический оркестр»¹². Сам феномен оркестрового фортепиано кажется ему малозначительным. Наравне с челестой, арфой (!) или органом он причисляет рояль к «украшающим» инструментам, подчеркивая, что все «они никакого влияния на состав оркестра не оказывают»¹³. Более того, даже говоря о Прокофьеве и Шостаковиче и их интерпретации оркестрового фортепиано, он

⁸Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. Ч. 1. М. : Музыка, 1972. 307 с.

⁹Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Т. 1. Текст. М. ; Л. : Музгиз, 1946. 339 с.

¹⁰Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура: Вопросы практической оркестровки. Л. : Музыка, 1967. 150 с.

¹¹Чулаки М. И. Инструменты симфонического оркестра: Пособие. - 4-е изд. Спб. : Композитор, 2004. 220 с.

¹²Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. М. : Музгиз, 1953-1956

¹³Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. Т. 1. М. : Музгиз, 1953. С. 14

позволяет себе сделать такое резюме: «Не в обиду будь сказано, фортепиано, принимая преувеличенно деятельное участие в их оркестре, *вечно ему противоречит и действует там как бы нехотя* (курсив – мой, О. К.)¹⁴». Разумеется, мы не можем согласиться с подобной точкой зрения¹⁵.

Безусловно, в работах о «Петрушке» или «Прометее» невозможно было обойти вниманием феномен оркестрового фортепиано, которое приближается по своей роли к полноценному солисту (см.: монографии о Скрябине И. Бэлзы¹⁶, В. Дельсона¹⁷, В. Рубцовой¹⁸, Л. Сабанеева¹⁹; работы о Стравинском И. Вершининой²⁰, М. Друскина²¹, С. Савенко²², Б. Ярустовского²³ и других авторов). Но замечания в этих исследованиях носят, как правило, частный характер. Анализируются какие угодно иные аспекты, в то время как принципиальный разговор о партии рояля чаще всего начинается и заканчивается простой описательностью.

Как мы видим, трудов, освещающих непосредственно проблему использования оркестрового фортепиано, чрезвычайно мало, и ни один из них не претендует на сколько-нибудь комплексный подход.

Этим определяется **цель работы** – рассмотреть феномен оркестрового рояля в исторической перспективе и многообразии функций.

Для достижения поставленной цели сформулированы следующие **задачи**:

¹⁴Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. Т. 4. М. : Музгиз, 1956. С. 171

¹⁵На это заявление мог повлиять тот факт, что указанный четырёхтомник вышел в первое десятилетие после Постановления 1948 года, когда и Шостакович, и Прокофьев носили клеймо композиторов-формалистов.

¹⁶Бэлза И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. М. : Музыка, 1983. 176 с.

¹⁷Дельсон В. Ю. Скрябин: Очерки жизни и творчества. М. : Музыка, 1971. 430 с.

¹⁸Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М. : Музыка, 1989. 447 с.

¹⁹Сабанеев Л. Л. Скрябин. М. ; Петроград, 1923.197 с.

²⁰Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского: Жар-птица. Петрушка. Весна священная. М. : Наука, 1967. 223 с.

²¹Друсин М. С. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4: Игорь Стравинский. СПб : Композитор, 2009. 584 с.

²²Савенко С. И. Мир Стравинского. М. : Композитор, 2001. 327 с.

²³Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире. М. : Наука, 1966. 368 с.

1. Проследить эволюционный путь оркестрового фортепиано от первых образцов до сегодняшнего дня, выявить основные векторы его развития.
2. Обозначить причины задействования оркестрового рояля в творчестве разных композиторов.
3. Определить и систематизировать функции рояля в оркестре.
4. Определить и систематизировать наиболее употребительные тембровые сочетания фортепиано с другими инструментами.
5. Проанализировать спектр образно-драматургических возможностей оркестрового фортепиано.
6. Проанализировать технические ресурсы рояля как оркестрового инструмента с точки зрения виртуозности, выразительности звука, исполнительских нюансов, разнообразия туше и т.д., отметить их сходства и различия с сольными фортепианными сочинениями.
7. Выявить авторские стили в использовании оркестрового рояля, их зависимость от наличия или отсутствия специального пианистического образования и концертной практики композитора.

Таким образом, **объектом исследования** является симфоническая и оперно-балетная музыка отечественных авторов, в которой фортепиано фигурирует как равноправный участник оркестровой партитуры, а **предмет** составляет применение фортепиано в составе симфонического оркестра в разные исторические периоды, его функции и роль в создании законченного художественно-музыкального образа.

Материалом исследования послужили многочисленные произведения русских композиторов с использованием рояля. Это собственно симфонические опусы, а также оперные и балетные партитуры. Более детально рассматриваются: оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова, «Нос» Д. Шостаковича, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского; балеты «Щелкунчик» П. Чайковского, «Раймонда» А.

Глазунова, «Петрушка» И. Стравинского, «Утраченные иллюзии» Л. Десятникова; симфонические и программно-симфонические произведения А. Лядова, А. Аренского, А. Скрябина, С. Рахманинова, А. Эшпая, Р. Щедрина, А. Шнитке и других. В фокусе внимания одной из глав – классики XX века: С. Стравинский, Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян.

Методология и методы исследования. Методология носит комплексный характер. Применение различных методов зависит от выбранного ракурса проблемы.

Основным при непосредственном исследовании нотного текста, стал *аналитический метод*, который включает в себя как *музыковедческий*, так и *исполнительский анализ*.

Для выявления сходства и различий в применении оркестрового фортепиано у разных композиторов использован *компаративный* или *сравнительный метод*.

Важную роль сыграл *исторический метод*, позволивший рассмотреть сочинения с использованием оркестрового фортепиано в контексте общего развития русского музыкального искусства.

Научная новизна работы заключается в формировании чётких представлений о положении фортепиано в симфоническом оркестре. Это стало возможным благодаря исследованию колоссального количества сочинений с участием оркестрового рояля. *Подавляющее большинство фортепианных партий было проанализировано впервые.* Была сделана попытка *проследить эволюционный путь применения оркестрового фортепиано от самых первых образцов до сегодняшнего дня*, что делает работу первопроходческой. Впервые оркестровое фортепиано рассмотрено в разных аспектах: как в техническом, так и в художественном, естественно, с выводами о совокупном результате.

Положения, выносимые на защиту:

1. Впервые появляясь в русской музыке в творчестве Глинки, оркестровое фортепиано проходит грандиозный эволюционный путь от имитации гуслей до использования подготовленного рояля.
2. В каждом временном периоде оркестровый рояль используется по-разному, и в каждом есть свои уникальные образцы.
3. Фактурные варианты в партиях оркестрового рояля охватывают диапазон от простого одноголосия до полнозвучного фортепианного «tutti».
4. Существует три основных типа взаимоотношений в системе «рояль-оркестр»: фортепиано как рядовой инструмент оркестра, как один из оркестровых солистов и как ведущий инструмент, добавляющий сочинению жанровую коннотацию фортепианного концерта.
5. Прямая связь между внешней трудностью композиторского решения и его художественной ценностью отсутствует.
6. В ряде наиболее значительных примеров партия оркестрового фортепиано по своей виртуозности, техническим и художественным задачам полностью сопоставима с сочинениями для рояля соло.
7. Несмотря на то что за свою историю оркестровое фортепиано использовалось в сочетании практически со всеми инструментами, существует ряд приоритетных тембровых комбинаций, которые можно назвать классическими. Лидерство среди них принадлежит сочетанию рояля с арфой.
8. Окончательное становление всех основных принципов использования оркестрового рояля в отечественной музыке происходит в первой половине XX века в творчестве композиторов-классиков, прежде всего Прокофьева и Шостаковича.

9. Несмотря на появление в середине XX века подготовленного рояля и специальных сонорно-алеаторических приёмов игры, композиторским приоритетом продолжало оставаться «классическое» фортепиано.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Материалы исследования вносят свой вклад в изучение проблем оркестровки, могут быть использованы как в курсах истории русской музыки, так и в курсах истории фортепианного искусства. Несомненный практический интерес положения и выводы работы представляют для исполнителей-пианистов, в особенности для тех, кто связан непосредственно с работой в оркестре.

Степень достоверности результатов исследования определяется, с одной стороны, опорой на комплекс подходов и методов, сложившихся в музыковедении, а также использованием широкого круга разнообразных источников, связанных с исполнительской проблематикой, вопросами оркестровки, а также с всесторонним изучением рассматриваемых сочинений. С другой — она подтверждается экспериментальными данными, полученными в процессе собственных исследований.

Апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории русской музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на ее заседаниях и была рекомендована к защите (22.12.2021). Основные положения исследования отражены в трех публикациях в журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации²⁴.

²⁴Каталикова, О. Я. Влияние западноевропейской фортепианной музыки на русские симфонические партитуры XIX века с участием рояля // Вестник Саратовской Консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 4 (14). С. 62-70; Каталикова, О. Я. Рояль – аудиовизуальный герой советского киноэкрана // Музыкальная академия. – 2021. – №3. С. 198-210; Каталикова, О. Я. Трактовка рояля в балете Стравинского «Петрушка». Первая и вторая редакции: сходства и различия // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2021. – №3. С. 27-38.

Структура диссертации включает Введение, три главы, Заключение и Список литературы (216 наименований). I глава охватывает временной период с 1840-х годов до начала XX века, в котором рассмотрены особенности использования оркестрового фортепиано в опере, балете, симфонических сочинениях. При этом учитывались случаи включения в оркестр и других клавишных инструментов. II глава состоит из трёх разделов. Первый посвящён творчеству Скрябина и Рахманинова, в центре второго – сочинения композиторов-классиков XX века: Стравинского, Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна. Третий раздел освещает оркестровое фортепиано в советской киномузыке первой половины XX века. В III главе сделана попытка осмыслить значение оркестрового рояля в музыке второй половины XX столетия.

Глава I. Рояль в русской оперно-балетной и симфонической музыке XIX-начала XX века

Фортепиано в оркестре XIX века, о чем уже было сказано, появляется не часто. Тем не менее, именно в это столетие оно проходит эволюционный путь от рождения в 1840-е годы до уравнивания в правах с остальными инструментами в составе огромного коллектива к началу XX века. Этот период интересен, по крайней мере, двумя важными обстоятельствами. Во-первых, *он связан практически исключительно с русской музыкальной культурой*. Во-вторых, каждый из представленных примеров в своём роде уникален. Разумеется, это не отрицает формирования определённых тенденций: как правило, оригинальное композиторское решение провоцировало его использование другими авторами. Однако, даже при заимствовании чей-то находки *ни одно из сочинений не повторяет другое буквально: каждое появление оркестрового рояля окрашено индивидуальными, только ему присущими чертами*. Например, имитация народных инструментов. Она происходит по-разному во всех случаях, не только у разных композиторов, но даже у одного и того же, что отнюдь не исключает наличия клише. Таким образом, есть все основания говорить не только о редкости, но и «штучности» этого явления. Наконец, этот период привлекателен тем, что каждая из заложенных тенденций оказалась жизнеспособной и востребованной до сегодняшнего дня.

Сам феномен русского оркестрового фортепиано возникает благодаря гениальному инструментальному чутью М. Глинки, «услышавшему» его тембр в сочетании с арфой в качестве имитации гуслей. Интересно, что композитор не выбрал для реализации своего замысла наиболее простой путь: ведь он вполне мог бы включить в партитуру сами гусли. Предложение Глинки – значительно тоньше и изящнее. Он даёт гусельное звучание не напрямую, что позволяет ему использовать

сочетание рояля и арфы не только при конкретных сюжетных обстоятельствах, *но и в качестве некого символа*. Звучание гуслей появляется у Глинки и тогда, когда их на сцене нет. В конце оперы тандем фортепиано-арфа словно возвращает слушателя к первоначальной идее, и это позволяет говорить о его совершенно особом драматургическом и формообразующем значении.

В начале 60-х годов открытие Глинки неожиданным образом отозвалось в творчестве А. С. Даргомыжского²⁵, в его незаконченной опере «Рогдана». Несмотря на то, что сохранились только отрывки из неё, в Хоре волшебных дев над спящей княжной Рогданой отчётливо слышатся «звонящие фигурки фортепиано²⁶». Связь этой сцены с хором «Ложится в поле мрак ночной» из «Руслана и Людмилы» невозможно отрицать, что подтверждается исследователями²⁷. Несомненно и то, что фортепианный тембр Даргомыжский также «подслушал» у Глинки, но применяет его иначе: в указанном эпизоде нет никакой имитации гуслей, это – самостоятельное и оригинальное композиторское решение.

В полной мере опыт Глинки получает развитие в творчестве Римского-Корсакова, но спустя уже 40 лет после «Руслана». Он «нашел место» для фортепиано в трёх своих операх: «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко». Каждая из них отмечена исключительным техническим мастерством и разнообразием приёмов: с исполнительской точки зрения фортепианная партия здесь интереснее глинкинской, однако, ей не всегда хватает той расширенной драматургической функции, которая была в «Руслане». Вслед за операми Римского-Корсакова на рубеже веков создаётся ряд сочинений других композиторов, где фортепиано также используется в качестве имитации гуслей. Но это уже *симфонические* опусы, пусть и программные: «Былина» В. Калинникова и «Про старину» А. Лядова. Элементы, заданные ещё

²⁵К тем же 60-м годам относится и неоконченная опера «Саламбо» Мусоргского. В ней, если опираться на редакцию клавира, предложенную П. Ламмом, композитор планировал включение оркестрового фортепиано, причём как в двуручном, так и в четырёхручном изложении.

²⁶История русской музыки: в 10 т. Т. 6: 50-60-е годы XIX века. М. : Музыка, 1989. С. 123

²⁷Там же.

Глинкой, в этих известнейших партитурах сохраняются, но обретают индивидуальное звучание.

Изображение гуслей – не единственное амплуа рояля в оркестре. Вторая ипостась инструмента не менее важна, чем первая. Это – восприятие фортепиано как сценического «героя». Впервые рояль «выходит на сцену» в «Пиковой даме» Чайковского. Он задействован во второй картине, причем дважды, и оба раза в сценах домашнего музицирования. Это нововведение Чайковского было повторено – и снова Римским-Корсаковым! – в опере «Моцарт и Сальери».

Особняком в нашем списке стоят сочинения балетного жанра, что неслучайно, ведь таких партитур всего две: «Спящая красавица» Чайковского и «Раймонда» Глазунова. И вновь мы должны подчеркнуть отличия в трактовке фортепиано. В балете Чайковского его партия ничем особо не примечательна, и само оно выступает либо в качестве *дублирующего*, либо *колористического инструмента*. Казалось бы, такая его интерпретация проигрывает в сравнении с предыдущими. Но именно она оказывается актуальной, перспективной для следующего временного периода. «Раймонда» – более оригинальна, поскольку рояль воспроизводит в ней национальный колорит, только уже не русский, а венгерский. Технические приёмы, которые находит здесь композитор, значительно превосходят по своей трудности и разнообразию все остальные сочинения. Это тоже шаг вперёд, но уже в сторону виртуозного, концертного использования оркестрового фортепиано.

В проблемный материал главы входят также примеры включения в состав оркестра других клавишных инструментов – органа и челесты.

1.1 Рояль в русской классической опере

1.1.1 Имитация русских народных инструментов

В русских оперных партитурах фортепиано встречается прежде всего в образцах излюбленного нашими композиторами жанра сказочно-эпической оперы, синтезирующего черты собственно оперного эпоса и оперы-сказки. Связь этих направлений с русской историей и русским литературным эпосом глубока и неразрывна, и выражена, в том числе, в использовании подлинных былинных мотивов. Тем не менее, в великом оперном наследии XIX века сложно найти былинный опус в чистом виде. Лишь «Садко» Римского-Корсакова имеет непосредственное жанровое авторское определение – «опера-былина».

Эпические былинные тексты богаты описаниями. В них упоминаются имена древнерусских князей, исторически достоверные факты, названия старинных городов, детали обмундирования и вооружения и т.д. Богатыри или витязи – за редким исключением – всем известные герои былинного эпоса под предводительством Добрыни Никитича («Рогнеда» Серова) и Алёши Поповича («Богатыри» Бородина). Крупные личности дополняют группы купцов, крестьян, гусяров, заимствованные прежде всего из Новгородского эпоса. В этом списке гусяры – фигуры знаковые. Они более всего сохранили главные типологические черты былинных персонажей. Именно они дали повод русским композиторам предпринять столь смелый для своего времени шаг, как включение фортепиано в оперную партитуру.

В эпической опере гусяр мог быть как главным действующим лицом, так и героем-сказителем, сопровождающим действие и комментирующим его. Нередко он повествует о прошедших событиях, прославляет богатырские подвиги, либо произносит своё пророческое вещее слово. *Оперные гусяры несут в себе все*

свойственные им этнические и культурологические характеристики, почти всегда появляясь на сцене с гуслими и в стилизованной народной одежде (рубаша с нагрудной вышивкой). ***Сам инструмент становится важнейшим атрибутом сценического действия.***

Несмотря на то что гусли имеют множество аналогов по всему миру, всё же это, в первую очередь, русский феномен, который не мог не появиться в отечественных операх соответствующих жанров. Проблема имитации этого инструмента в оркестре решалась по-разному, однако наиболее распространённым приемом стало *создание эффекта гусельного тембра с помощью сочетания тембров арфы и фортепиано*. У этих трёх инструментов – древнего и двух современных – схожая природа. Они имеют значительное количество струн. Несомненно, арфа – наиболее близкий гуслим оркестровый инструмент, и в некоторых партитурах «гусельная» партия отдаётся одной или двум арфам (иногда играющим в унисон). Но в большинстве случаев только лишь арфы композиторам оказывалось недостаточно. По всей видимости, причина заключена в специфике гусельного звучания. Не зря на Руси гусли называли «звончатыми». Одна арфа не могла обеспечить гусельную раздельную и чёткую артикуляцию. В помощь арфе было задействовано фортепиано, ударная природа которого дополняла её гулкой тембр, позволяя добиться необходимого эффекта. В редких случаях, эпизодически, преимущественно в технически виртуозных эпизодах для изображения тембра гуслей использовалось только фортепиано.

Впервые образ гусяра-сказителя встречается в «Руслане и Людмиле» Глинки. Легендарный Боян (в XIX веке имя стало записываться как «Баян», от слова «баять», т.е. говорить, рассказывать) – древнерусский певец, гусяр, сказитель, собирательный образ из «Слова о полку Игореве». Автор «Слова» сравнивал его пальцы с десятью соколами, а струны – с десятью лебедями, самого же Бояна – с соловьём, тем самым характеризуя высочайший уровень мастерства лучших

сказителей. К XIX веку имя Баяна становится нарицательным и начинает ассоциироваться преимущественно с поэзией Пушкина.

В поэме Пушкина Баян не является участником сюжета, а лишь упоминается в начале повествования: «Но вдруг раздался глас приятный И звонких гуслей беглый звук; Все смолкли, слушают Баяна»²⁸. Глинка выводит Баяна на первый план, укрупняя его образ. Это принципиально отличный от Пушкина взгляд. В Интродукции Баян выступает как важнейшее действующее лицо, что видно уже из первой ремарки: «Театр представляет роскошную великокняжескую гридницу в Киеве. Свадебный пир. За столом сидит Светозар, по обеим сторонам его – Руслан и Людмила, по бокам стола – Ратмир и Фарлаф. Гости и музыканты. Впереди всех, на авансцене, *Баян с лежащими перед ним на столике гусями*» (курсив мой – О. К.). «На авансцене» – значит, имеющий исключительное положение и роль – связующую между зрителем и действующими лицами, ведь он обращается одновременно и к тем, и к другим, находится и внутри действия, и вне его, адресуясь к сидящим в зале потомкам легендарной эпохи.

Баян солирует в хоре «Дела давно минувших дней» (Пример 1), который является зачином не только Интродукции, но и всей оперы, сразу определяя её как эпическую. «Вступление» к хору – *аккорд-арpeggiato*, исполняемый арфой и фортепиано. Такие же раскидистые аккорды в диапазоне более трёх октав сопровождают и пение. По ним можно судить, что инструмент, приписываемый Баяну, был отнюдь не примитивным.

Эти аккорды важны не только потому, что воспроизводят типичную гусельную фактуру. Благодаря значительному диапазону и длительности звучания («половинки» в медленном темпе) они олицетворяют саму масштабность и обстоятельность эпического повествования. *Аккорды-арpeggiato фортепиано и*

²⁸Пушкин А. С. Сочинения: В 3 т. Т.1. М. : Худож. Лит., 1985. С. 654

арфы станут неизменным атрибутом «гусельной игры» и у других русских оперных авторов.

Ара

Piano

Баян [ударяя по струнам] *legato assai a piena voce*

Т. *p ben legato* Де-ла дав-но ми-нув-ших дней

Хор

В. *p ben legato* Де-ла дав-но ми-нув-ших дней, пре-да-нья

Пример 1.

Баян аккомпанирует себе на инструменте, словно не замечая хорового пения, ведь вначале он обращается в первую очередь к зрителю. Хор начинает фразу, но после вступления Баяна моментально отходит на второй план, беря на себя функцию фона – с одной стороны, а с другой стремится заменить собой оркестр, в котором остаются лишь тянущиеся педальные басы у духовых.

Перед Первой песней Баяна в качестве некой интермедии помещён небольшой речитатив. Он представляет собой чередующиеся сольные реплики Баяна и «гусельные» отыгрыши. Здесь тембр гуслей имитируется только с помощью фортепиано, без арфы (Пример 2).

Piano

Баян *marcato ad a piena voce*

За бла - гом вслед и - дут пе - ча - ли

Pno.

Пример 2.

Это некий свободный диалог певца и инструмента. Использование одного лишь фортепиано обусловлено, по всей видимости, техническими причинами. Фортепианный отыгрыш включает в себя большое количество украшений (маленькие тираты) и предполагает мелкую фразировку внутри каждой реплики. Менее мобильная по своей природе арфа в случае дублировки партии фортепиано не смогла бы обеспечить синхронность звучания.

Речитатив переходит в Первую Песнь. Её вступительный раздел (до комментариев других героев) представляет собой четыре музыкально-поэтические фразы. В начале каждой используется уже знакомый приём: аккорды-*agreggiato* у фортепиано и арфы, однако здесь в фактуру быстро начинают внедряться дублирующие фортепиано подголоски у альтов, либо *pizzicato* струнной группы – как признак взволнованной реакции «заинтересованных лиц».

После тревожных реплик витязей и Светозара вновь возвращается голос Баяна. Этот раздел предсказывает счастливый исход событий. О нём повествует не только текст: в оркестровой фактуре восстанавливается спокойствие арпеджированных аккордов, выдержанные длинные ноты у струнных способствуют ощущению статики. Последняя фраза Баяна подводит жизнеутверждающий итог: «дитя дождя и света вновь радуга взойдёт». Этот замечательный пушкинский образ зримо создаётся Глинкой: и дуга – волновое движение аккордов в первых тактах, и подъём – в заключительных (Пример 3). Нельзя при этом не заметить, что партии фортепиано и арфы здесь не совпадают. Аккорды фортепиано фактурно преобразуются: в разложенном виде и движении четвертями они и дают эффект восхождения.

Arpa

Piano

ра - ду га, ра - ду - га в зой

Пример 3.

Вторая Песнь Баяна – прославление главных героев и, безусловно, самого «сказителя», автора «Руслана и Людмилы». Фактура этой песни значительно отличается от первой. Небольшое вступление сохраняет аккорды-*arpeggiato* у обоих инструментов. В это же время в партии фортепиано добавляются впечатляющие

пассажи-каденции: виртуозные «перебирания» струн, которые охватывают весь диапазон гуслей Баяна (больше 3х октав). В таком вступлении, несомненно, отражён элемент *разыгрывания* перед началом пения, что станет общей чертой для многих похожих примеров (Пример 4).

The image shows a musical score for guitar and piano. The top system is for the guitar, labeled 'Арфа' (Arpa) and 'Andante maestoso'. It consists of two staves with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The bottom system is for the piano, labeled 'Piano' and 'Andante maestoso'. It also consists of two staves with a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The piano part features a complex, virtuosic passage with sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, marked with 'p' and '6'.

Пример 4.

«Гусельный» аккомпанемент F-dur`ной песни (Пример 5) значительно более техничен, чем в первой. Арпеджированные аккорды исчезают, фактура становится мелодизированной и даже включает в себя признаки скрытой полифонии.

Арфа и фортепиано обмениваются фактурными элементами несколько раз в течение песни (движение шестнадцатыми нотами переходит от фортепиано к арфе и обратно), но из-за непрерывного течения музыкальной ткани это практически незаметно. Во втором издании партитуры (фирма А. Гуттейль, 1885 год) такой смены инструментов нет. Вся виртуозную фактуру исполняет фортепиано. Однако, в третьем издании (П. Юргенсона, 1907 год) большая часть технических элементов отдаётся именно арфе. В редакторском предисловии к партитуре оперы в полном собрании сочинений²⁹ упоминается механическая ошибка – конкретно тот факт, что строки фортепиано и арфы во втором издании были перепутаны при наборе. Это предположение подтверждают не только упомянутые редактором технические

²⁹Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Т.14 (А). Руслан и Людмила: Волшебная опера в 5-ти д. Увертюра. Действия 1-2. М. : Музгиз, 1966. С.26

трудности арфовой партии, свою роль сыграла и тембровая специфика инструментов. Вся гусельная фактура в этом месте слишком напоминает фортепианную, и при исполнении на рояле теряет щипковый эффект, превращаясь в обычный фортепианный романс.

The musical score is set in 3/4 time and consists of several systems. The first system includes a grand staff with two staves for the piano accompaniment, labeled 'А.' and 'Piano'. The piano part features a complex arpeggiated texture in the right hand and a more melodic line in the left hand. Below the piano part is a vocal line for the 'Баян' (Bajan) instrument, marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'sostenuto assai'. The lyrics are: 'Есть пус - тын - - ный край, без - от -'. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line, with lyrics: 'рад - - ный брег'. The score uses a key signature of one flat (B-flat) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Пример 5.

Интродукцией использование Глинкой фортепиано не исчерпывается. Ещё раз оно появится в самом конце оперы, четвёртом действии, когда Руслан подходит к спящей Людмиле с волшебным перстнем. В начале этого эпизода звучит солирующий кларнет (четыре вступительных такта). Затем вновь возникает сочетание фортепиано и арфы. Фактура здесь похожа на фактуру Второй Песни Баяна и вызывает стойкие ассоциации с ней, хотя ни Баяна, ни гуслей на сцене нет.

Как и во Второй Песне арфовая партия демонстрирует здесь типичную фортепианную фактуру: октавы в левой руке, разложенные арпеджио в правой (Пример 6).

The image shows a musical score for three parts: A. (Arpeggio), Piano, and Руслан. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The piano part features a characteristic arpeggiated accompaniment with octaves in the left hand. The vocal line for Руслан is written in the bass clef and includes the lyrics: "Ра- дость, сча- стье яс- но- е, и вос- торг люб- ви".

Пример 6.

Однако Глинка вновь эту чисто фортепианную фактуру перепоручает именно арфе, чтобы подчеркнуть тембр струнного щипкового инструмента. Напоминание о гусях здесь – это и *символ сбывшегося пророчества*, и древний приём прославления героев, и драматургическая арка к началу оперы. Партия фортепиано охватывает всю клавиатуру и дублирует арфу, собирая движение мелкими длительностями в многозвучные аккорды.

Данный эпизод заканчивается с пробуждением Людмилы, однако через несколько тактов мы снова слышим фортепиано и арфу, но они уже не вызывают ассоциаций с гусями (Пример 7). Репарка: «на сцене медленно появляются светлые облака».

(На сцене медленно появляются светлые облака)

The musical score consists of two systems. The first system is for the Arpa (lute), with a treble and bass staff. The melody is written in a dotted eighth-note pattern. The second system is for the Piano, with a treble and bass staff. The right hand features a triplet of sixteenth notes, and the left hand features a sixteenth-note pattern with a '6' marking above it. The tempo is marked 'p' (piano).

Пример 7.

Это тоже некая отсылка к предсказанию Баяна – «вновь радуга взойдёт». Оба инструмента – каждый своими средствами – передаёт волшебное свечение восходящей радуги: у арфы – аккордовые флажолеты, у фортепиано – движение шестнадцатыми в обеих руках в разных рисунках в очень высоком регистре. Звучание становится прозрачным, мерцающим, переливающимся, создавая воздушный, почти зрительный, эффект.

И всё же главное открытие Глинки в использовании рояля – имитация гуслей, которая получила широкое распространение в оперной, а затем и симфонической русской музыке. Вот что пишет об этом приёме Римский-Корсаков в «Основах оркестровки»: «Применение фортепианного тембра в оркестровых произведениях (я исключаю фортепианные концерты с сопровождением оркестра) встречается почти исключительно в сочинениях русской школы. Применение это играет двоякую роль: тембр фортепиано, чистый или вместе с арфой, служит для воспроизведения народного инструмента – гусель, по примеру Глинки; или фортепиано употребляется в качестве как бы набора колокольчиков или колоколов с весьма нежной звучностью»³⁰. Далее – любопытное дополнение: «Как член оркестра, а не сольный инструмент пианино предпочтительнее концертного рояля. В настоящее время, особенно во втором из упомянутых случаев применения, пианино начинает уступать

³⁰Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Т. 1. Текст. М. ; Л. : Музгиз, 1946. С.35

место клавишному инструменту челеста (Celesta или Piano Mustel³¹), введённому Чайковским»³². В этом высказывании сформулировано отношение Корсакова к фортепиано как оркестровому инструменту и обозначена сфера его применения: там, где оно играет солирующую роль, находится на сцене – это рояль, в остальных случаях – именно «Pianino», на что и указывает выписанный в начале партитуры оркестровый состав.

Заимствовав идею Глинки, Римский-Корсаков, не меняя сути, преломляет её сквозь призму собственной оперной эстетики, для которой характерно динамическое развитие действия и красочность. Имитация гуслей нигде не выходит у него на первый план, являясь лишь частью полихромной оркестровой ткани, как и имитации других, близких гуслиам, народных инструментов.

Впервые сочетание арфы и фортепиано встречается в «Майской ночи», где изображаются не русские гусли, а украинская бандура. Этот щипковый инструмент, внешне отличающийся от гуслей овальным корпусом и наличием короткого грифа, обладает запоминающимся, специфическим тембром. В опере у него чётко обозначенная функция – быть инструментом главного героя³³. Левко не расстаётся с ним, а во время исполнения своих песен (в первом и третьем действии, в сцене русалок), аккомпанирует себе на нём.

Первая песня – это фактически серенада, но перенесённая на малороссийскую почву, а потому включающая в себя элементы украинского мелоса. Оркестровая фактура прозрачна, как и у Глинки, но роли у инструментов разделены: арфа исполняет аккорды-арpeggiato, а рояль – арпеджио (в левой руке – полные, в правой – нет). Фортепианная фактура вновь напоминает романсовую музыку, но она заметно проще, чем была у Глинки (Пример 8).

³¹Огюст Мюстель – французский мастер, в 1886 году запатентовавший инструмент «челеста».

³²Там же.

³³Подобно гуслиам Баяна.

Piano

Arpa

Левко
p

Сол - ныш - ко низ - ко, ве - чер уж близ - ко.

Вый - ди, сер - деч - ко мо - ё хоть на миг!

Пример 8.

В среднем разделе технически усложняются обе партии. В них появляются аккорды и штрих сменяется на staccato (Пример 9).

Pianino

Arpa

Пример 9.

Для фортепиано данные приёмы не представляют значительной трудности, что не скажешь про арфу. Как отмечают сами арфисты, предложенная фактурная формула со скачками позиционно весьма неудобна. Для облегчения технической задачи инструменты (рояль и арфа) в основном играют попеременно. Когда же они играют вместе, Корсаков упрощает арфовую партию, оставляя в аккордах два звука вместо трёх.

Вторая песня Левки – это колыбельная, и фактура здесь отличается от той, что была в первой, хотя также представляет собой типичный фортепианный аккомпанемент: аккорды-*arreggiato* у арфы и в левой руке у фортепиано, а в правой руке – ломаные арпеджио³⁴.

Третья песня («Ой ты, месяц, светел месяц») возникает сразу вслед за второй через юмористический сценический ход. Левко «садится на камень», но уже спустя несколько мгновений говорит: «нет, так, пожалуй, я засну». Встаёт и начинает играть новую песню. Она предваряется небольшим каденционным фрагментом: это очередные аккорды-*arreggiato* у обоих инструментов и длинные арпеджио у рояля. Данные три такта выделены в партитуре двойными чертами с обеих сторон, здесь много фермат, это свободная инструментальная каденция, *разыгрывание*, проба инструмента. Левко словно вспоминает или придумывает, что он будет играть дальше.

В самой песне происходит обмен фактурными элементами: неизменные аккорды-*arreggiato* звучат то у арфы, то у фортепиано, так же, как и движение быстрыми длительностями.

Песня прерывается хором русалок, но вскоре возобновляется по просьбе Панночки «наигрыш им хороводный сыграть», преображаясь в настоящую виртуозную пляску (Пример 10). Зажигательно её начало: цепкие, многозвучные,

³⁴Короткие арпеджио – разложенные 3х или 4х звучные аккорды в пределах октавы и одной аппликатурной позиции. Длинные арпеджио – движение по аккордовым звукам в диапазоне более октавы с подкладыванием первого пальца. Ломаные арпеджио – разновидность коротких 4х звучных арпеджио, где звуки играют не подряд, а через один, в порядке 1-3-2-4.

ритмически упругие аккорды-*arreggiato*. К середине в партии арфы появляются октавные скачки, продублированные колокольчиками, а партия рояля дублируется флейтами и кларнетами.

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Arpa (Harp). The score is in 2/4 time and marked *p* (piano). The piano part consists of two staves with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The harp part also consists of two staves, playing a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat).

Пример 10.

Похожая хороводная будет и во второй картине «Садко», но с более простой и привычной фортепианной фактурой. Здесь же, в песне Левки она значительно сложнее арфовой и представляет собой арпеджио в противодвижении в левой и правой руках. Они не совпадают ритмически, что представляет собой определённое координационное неудобство для исполнителя. Постепенно общее движение ускоряется, что у рояля выражено в переходе от обычных к триольным шестнадцатым.

В следующий раз Римский-Корсаков введёт фортепиано в партитуру «Снегурочки». В этой опере нет гусяра-героя, но есть гусяры, временами оказывающиеся в центре внимания. Во втором действии это хор слепых гусяров при царском дворе, так же как у Островского. Римский-Корсаков предваряет сцену развёрнутой ремаркой, которая полностью совпадает с ремаркой драматурга: «Открытые сени во дворце Берендея, в глубине за точёными балясами переходов видны вершины деревьев сада, деревянные резные башни и вышки. Царь Берендей сидит на золотом стуле и расписывает красками один из столбов, несколько поодаль слепые гусяры с гусями, на переходах у дверей стоят царские отроки».

The musical score is arranged in systems. The first system includes the vocal parts: Tenors (Тенора) and Basses (Басы), both marked *mf*. The lyrics for the vocal parts are "Ве - се - лы". Below this are the Piano (Piano) and Harp (Harp) parts. The Piano part is marked *f* and the Harp part is marked *simile*. The second system features vocal soloists: Tenor (Т.) and Bass (В.), with lyrics "гра - ды в стра - не бе - рен - де - - - ев." Below them are the Piano (Pno.) and Harp (Hr.) parts.

Пример 11.

В крайних разделах хора певцы славят царя Берендея, восхваляя мир и покой, который он поддерживает в своих владениях. В начале хора Римский-Корсаков снимает почти весь оркестр, оставляя *pizzicato* у виолончелей и выдержанные ноты у

кларнетов и фаготов. На первый план выходят роскошные многозвучные монументальные аккорды-*arreggiato* у арфы и фортепиано. Однако, уже внутри этого раздела композитор постепенно добавляет к ним другие инструменты, что объясняется свойственной ему тягой к подлинной динамике, в том числе оркестровой. В заключительной славильной части хора ожидаемо звучит уже весь оркестр. Арфа неизменно играет арпеджированные аккорды, а вот фортепианная фактура обогащается: в подъёмах восьмыми нотами слышится та самая колокольная звучность, о которой писал композитор (Пример 11).

Средний раздел резко контрастирует с крайними. Темп – быстрый. Хор разделяется на четыре группы, реплики которых сбивчивы, произносятся почти задыхаясь, не совпадая друг с другом. В них очень реалистично, без прикрас расписаны тревожные военные события, происходящие за пределами Берендеева царства. Размеренного гусельного аккомпанеента здесь нет и быть не может. Арпеджированные аккорды появляются эпизодически, когда ратная картина сменяется эпизодом *rosso meno mosso* «плачут, плачут жёны на стенах и башнях высоких».

В четвёртом действии оперы, после дуэта Снегурочки и Мизгиря, вновь появляются гусяры. На праздник в честь Ярилы «из лесу на горе сходит народ: впереди гусяры играют на гусях и пастухи на рожках, за ними царь со свитой, за царём попарно женихи и невесты в праздничных одеждах, далее все берендеи». Приближение гусяров слышно в оркестре ещё до их появления на сцене, на последних репликах Снегурочки и Мизгиря. Весь эпизод – чисто оркестровый, без пения, гусельные наигрыши являются лишь частью общего звучания. Фортепианная фактура здесь довольно трудна, как и подобает в праздничном шествии: встречаются и двойные ноты, и разнообразные арпеджио, и даже аккордовые тремоло у рояля (Пример 12).

The image shows a musical score for four instruments: Piano, Harp, Piano (Pno.), and Harp (Hr.). The score is in 4/4 time and D major. The Piano part features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The Harp part consists of chords. The Pno. part features a melodic line with sixteenth notes and a bass line with chords. The Hr. part consists of chords.

Пример 12.

Сложности добавляет темп *allegro*, так что сам фрагмент с технической точки зрения вполне сопоставим с сольной фортепианной партией.

Опера Н. А. Римского-Корсакова – не единственный музыкальный опус на сюжет знаменитой сказки Островского. Музыка Чайковского к «Снегурочке» была написана раньше, чем опера. В ней также есть хор слепых гуслеаров, но Чайковский, как известно, не проявлял интереса к древнему инструментарию, и поэтому обошёлся тут традиционным составом оркестра, отражая своеобразие народных напевов ладово-гармоническими средствами. Имитации тембров народных инструментов в его музыке не встречаются даже в тех оперных ситуациях, где они были бы уместны.

Гусляры – едва ли не постоянные герои сказочно-былинных опер Римского-Корсакова. Однако такого разнообразия гусельных номеров и приёмов изображения их игры, как в «Садко», нет больше нигде. *С инструментальной точки зрения опера – настоящая поэма о гуслях.*

Композитор не зря даёт «Садко» определение оперы-былины: здесь присутствуют как подлинные былинные мотивы, так и с подлинными былинными персонажами. Римский-Корсаков вводит сразу двух гусяров: Садко и Нежату, участника былинных событий и былинного сказителя.

Гусли, являясь сценическим атрибутом «Садко», упоминаются в ремарках и тексте бесчисленное количество раз. Их роль исключительна и может быть сравнима с «живым» персонажем. Во второй картине от гусельной игры расступается Ильмень-озеро. Садко настолько теряет голову от красоты морской царевны, что «садится возле Волховы и *бросает гусли*». В третьей картине Любава, сетуя на холодность мужа, задаётся вопросом: «давно ли говорил любовны сладки речи, во гусельки играл и звонки песни пел?». В пятой картине гусли – *это единственное, с чем Садко не расстается, отправляясь на морское дно*. Вновь, как и при первой встрече с Волховой, игра на гусях позволяет ему услышать её голос. В шестой картине Садко предстаёт перед морским царём с гусями, и только они позволяют ему избежать царского гнева и завоевать царево расположение. В конце той же картины Старище могуч богатырь «ударом палицы выбивает Садкины гусли», *но не разбивает их*, приказывая ему петь не на морском дне, а славить пением Великий Новгород.

Так как же задействован рояль в этих многочисленных «гусельных» сценах?

В первой картине среди торгового люда «за особым столом Нежата, молодой гусяр из Киева-города». Торговцы просят его показать своё мастерство: «струнку к струночке ты натягивай, на старинный лад ты налаживай, про дела нам спой богатырские». Нежата поёт Былину о Волхе Всеславиче. У неё есть гусельное вступление, в основе которого – неспешное перебирание звуков у арфы и рояля, *проба струн, разыгрывание*.

В фортепианной партии композитор с самого начала *принципиально отказывается от штриха legato* на восьмых нотах. Его нет не только в «Былине о

Волхе Всеславиче» (Пример 13), но и во всей опере. Это тщательно продуманное решение: отсутствие legato указывает не на штрих, а на более раздельную артикуляцию, приближенную к щипковым приёмам гуслей и арфы.

Пример 13.

Когда начинается сама былина, фактура изменяется. Как и в других случаях у Римского-Корсакова, ведущая динамическая роль принадлежит здесь оркестру. С каждым куплетом увеличивается количество инструментов и усиливается динамика. Меняется и «гусельная» партия: в первых двух она включает только арпеджированные аккорды арфы, без фортепиано. Между куплетами в качестве проигрышей возвращается вступительный материал арфы и фортепиано. В третьем куплете, после проигрыша, фортепиано не исчезает, его аккорды, усложненные побочными тонами (восьмыми длительностями в правой руке) добавляются к арфовым (Пример 14).

Пример 14.

Композитор заботится о том, чтобы в возрастающей оркестровой мощи «гусли» «не потерялись», были по-прежнему слышны.

Римский-Корсаков методично «собирает» оркестр: к четвёртому куплету он разрастается до крайних регистров, представляя собой уже «заполненную» вертикаль. В проигрыше между вторым и третьим куплетами есть важнейшая отсылка. Хор превозносит мастерство Нежаты, сравнивает его с легендарным Бояном, фактически цитируя текст из «Слова»: «мыслью по лесу растекается, серым волком по земле бежит, а под оболочки орлом летит». Садко, который появляется в этой сцене чуть позже, не только не получает подобной похвалы, но и становится объектом насмешек скоморохов. Он выходит, держа в руках гусельки-яровчаты, однако во всей последующей арии имитация гуслей есть лишь в одном двухтактовом эпизоде.

Садко тоже сравнивают с Бояном, даже дважды, но не скоморохи, а Волхова и Морской Царь. Только слова похвалы заменяются на более близкие и понятные жителям подводного царства. «Мыслью ты светлой, что чайкой белой, паришь, рыбкою лёгкой ныряешь в волне», – поёт ему Волхова во второй картине: позже Окиан-море использует те же сравнения.

Вторую картину предваряет ремарка: «Берег Ильмень-озера, на берегу белгорюч камень. Рогатый месяц на ущербе. Входит Садко и садится на камень. В руках у него гусли». Первая песня Садко – «Протяжная». Её гусельная партия решена стандартно, как во многих уже описанных случаях. Вторая, хороводная, исполняется по просьбе Волховы. Садко «играет наигрыш и запеваёт хороводную песню. Дочери морского царя водят круги, а морская царевна садится около него и плетёт ему венок». Изображение гуслей возникает лишь в первом проигрыше хороводной, написанной в быстром темпе и очень виртуозной. Виртуозна и гусельная партия. Это длинные арпеджио у фортепиано и арфы в унисон в проигрышах и фактура «бас –

короткое арпеджио» в аккомпанементе к пению. Размеренно-повествовательных арпеджированных аккордов здесь нет и быть не может.

Со вступлением голоса морской царевны усложняется как общая оркестровая фактура, так и партии арфы и рояля. Возникают элементы скрытой полифонии, усложняется общий рисунок (Пример 15).

Пример 15.

В дальнейшем пляска становится калейдоскопом технических приёмов, каждый из которых длится буквально несколько тактов. Меняется направление движения арпеджио, ломаные интервалы соседствуют со скачками в левой руке и т.д. Примечательно, что во всей песне партии арфы и рояля совпадают целиком, с первого и до последнего звука. Во главу угла ставится демонстрация виртуозности гусельного аккомпанемента: Садко пытается показать Волхове всё, на что способен. У фортепиано здесь весьма специфическая задача – «раскрыть» технические возможности гуслей.

В четвёртой картине, на торговой площади, кроме торговцев присутствуют скоморохи, «в стороне сидит Нежата с гуслями». Здесь он – наблюдатель в буквальном смысле слова: комментирует происходящее на площади, славит Новгород. Его реплики вливаются в возгласы торгующих, толпы, скоморохов, однако, среди разноголосицы торговой площади, слышен не только голос Нежаты,

но и сам гусельный наигрыш. Он тот же, что был в первой картине во вступлении к «Былине».

Нежата блестяще исполняет свою роль, складывая песню о появлении Садко на торговой площади и превращении рыбы в золото. Это «Сказка и присказка». «Нежата ударяет по струнам, народ окружает его». (У Римского-Корсакова ремарка «ударяет по струнам» становится своеобразным рефреном). «Ударяет по струнам» – в данном случае выражено не ударами, а разложенными интервалами у арфы восьмыми нотами и у фортепиано – шестнадцатыми (Пример 16).

The image shows a musical score for Piano and Arpa (Arpeggio) in 6/8 time. The score is divided into two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system begins with a crescendo (*cresc.*) dynamic. The Piano part consists of sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note runs in the left hand. The Arpa part consists of eighth-note runs in the right hand and quarter-note runs in the left hand. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

Пример 16.

А вот к сопровождению самого пения (аккорды-арpeggiato у обоих инструментов) определение «ударяет» подходит, но такой аккомпанемент лишь кратко «экспонируется», как бы напоминая об общепринятом стандарте, и быстро сменяется вступительной фактурой.

Гусли встречаются и далее, правда, фортепиано используется при этом минимально, в самом конце оперы. В шестой картине, в «Величальной песне Садко», «партия» гуслей ограничивается двумя арфами. «Под гусли» же начинается следующий номер оперы – «Общая пляска и финал», но здесь вообще нет никакой имитации, лишь указание в ремарках и сам инструмент как сценический атрибут: «Садко играет на гуслях переборы и плясовую».

Совершенно неожиданным решением в «Садко» является изображение с помощью фортепиано прочих скоморошских инструментов, перечисленных в ремарках. Это целый набор музыкальных древностей, который встречается в первой («Песня и пляска скоморохов») и четвёртой (торговая новгородская площадь) картинах: два духовых (сопель, дуда), струнный смычковый гудок и бубен. От названий духовых инструментов происходят и клички скоморохов.

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo): Treble clef, 3/4 time, playing a melodic line with accents.
- Fl.** (Flute): Treble clef, 3/4 time, playing a melodic line with accents.
- Ob.** (Oboe): Treble clef, 3/4 time, playing a melodic line with accents.
- Cl. picc.** (Clarinet piccolo): Treble clef, 3/4 time, playing a melodic line with accents.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, 3/4 time, playing a melodic line with accents.
- Fg.** (Fagott/Bassoon): Bass clef, 3/4 time, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- Cr.** (Corni): Two staves, Treble and Bass clefs, 3/4 time, playing harmonic accompaniment with accents.
- Trb.** (Trumpet): Treble clef, 3/4 time, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- Trbn.** (Trombone): Bass clef, 3/4 time, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- Trg.** (Tromba/Großtrommel): Two staves, Treble and Bass clefs, 3/4 time, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- T-no** (Tamborino/Tam-tam): Two staves, Treble and Bass clefs, 3/4 time, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- Ском.** (Скоморох): Treble clef, 3/4 time, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- Соп.** (Сопрано): Treble clef, 3/4 time, singing the vocal line.
- Д.** (Ду-да): Bass clef, 3/4 time, singing the vocal line.
- P-no** (Piano): Grand piano, Treble and Bass clefs, 3/4 time, playing a rhythmic accompaniment with accents.
- Archi** (Archi): Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses, 3/4 time, playing a rhythmic accompaniment with accents.

The vocal parts (Соп. and Д.) have the following lyrics:

Соп. Ой, ду- ди, ду- ди, ду- да, ду- ди, ду- ди, ду- ди, ду- да! Ой, ду-
 Д. Ой, ду-ди, ду- ди, ду- да, гу- док, гус- ли да со- пе- ли, ско- мо-
 Ой, ду- ди, ду- ди, ду- да, гу- док, гус- ли да со- пе- ли, ско- мо-

Пример 17.

«Песня и пляска скоморохов» предваряется ремаркой: «Дуда, Сопель и несколько скоморошин удалых выбегают и пляшут, другие играют на гудках, сопелях, дудах и бубнах. Сначала Дуда, потом Сопель поочерёдно становятся посередине; другие окружают их. Дуда запекает потешную песню, Сопель продолжает, а прочие скоморохи поддакивают, изображают её в лицах, немного приплясывают и подыгрывают».

В самом начале номера выписана фортепианная трель, дублирующая секундовую репетицию у струнной группы, и вызывающая ассоциации с битьём в бубен. С наступлением собственно пляски в партии рояля появляются многократные повторения «пустых» кварто-квинтовых аккордов, затем квинтовые репетиции (Пример 17). Здесь фортепиано, сольно или в сочетании с трубами и скрипками, изображает гнусавый гудок.

После «Садко» интерес Римского-Корсакова к изображению гуслей и других народных инструментов с помощью «дуэта» фортепиано и арфы сходит на нет, однако это не последняя опера композитора, где фигурирует древний инструментарий. «Сказание о невидимом граде Китеже» – именно такой пример. В «Былине гусляра» (второе действие) аккорды-*arreggiato* исполняют две арфы в унисон. В этой же сцене задействованы и другие народные инструменты – бубенчики и домры во время приближения свадебных повозок. Свадебная же песня девушек исполняется «под наигрыш гусляров и домрачей». Но Римский-Корсаков не ищет здесь никаких новых сочетаний академических инструментов, а просто вводит в оркестр домры и балалайки, играющие приёмом бряцания.

И это было подлинное новаторство, которое пришло на смену «отработанному приёму» использования фортепиано как тембра-имитатора.

1.1.2 «Действующее лицо» на оперной сцене

Роль рояля в оперных партитурах композиторов XIX века не исчерпывается только лишь *имитацией* тембра народных инструментов, которые *присутствуют на сцене, но не входят в состав симфонического оркестра*. Иногда фортепиано «изображает» само себя.

Вторая картина «Пиковой дамы» Чайковского начинается со сцены домашнего музицирования, стремительное распространявшегося во второй половине XVIII века. «Дуэт Лизы и Полины» и «Романс Полины» исполняются под аккомпанемент фортепиано. Оба номера написаны в духе романсовой музыки XVIII века и отличаются простотой фактуры. Однако, на этом их сходство с романсами заканчивается.

Ремарки Чайковского сообщают, что на сцене находится клавесин, тогда как в оркестре звучит фортепиано. Очевидно, клавесин – всего лишь дань эпохе, в которой разворачивается действие, а композитор подразумевает здесь именно фортепиано с его техническими возможностями (такими, например, как педаль). Клавесин слишком слаб для большой сцены и был бы плохо слышен.

Дуэт Лизы и Полины на стихотворение Жуковского поначалу воспринимается как чисто вставной номер. Фортепианный аккомпанемент очень прост, он представляет собой покачивающиеся аккорды-гармонии, они поддерживают пение и дополняют общую пасторальную картину. Дуэту женских голосов отвечает дуэт флейт, которые появляются во вступлении и в проигрышах (Пример 18).

Композитор использует лишь небольшой фрагмент стихотворения. За пределами нашего внимания остаётся сравнение угасающего дня со смертью, сомнения автора, его одиночество, особенно остро ощущаемое в атмосфере божественной красоты природы. Ничто не омрачает идиллии, и это совершенно необходимо Чайковскому, создающему редкий по силе контраст фортепианных номеров.

2 Flauti

Andantino mosso

Piano

ЗАНАВЕС

Fl.

Pf.

Пример 18.

Романс Полины предваряет *разыгрывание*, соответствующее ремарке: «Полина прелюдирует». Это несколько длинных арпеджио, передаваемых из руки в руку, каждое последующее виртуознее предыдущего (Пример 19).

Andante

(Полина прелюдирует.)

Pf.

f

10 10 13 13

12 10 10

Пример 19.

Несмотря на то что изложение предполагает ритмическую свободу, Чайковский тщательно укладывает в четверти быстрые длительности в размере 4/4 и организует их аккордами у струнной группы, звучащими на сильную долю.

Во время исполнения романса оркестр уже молчит. Фортепианная фактура, напомним, внешне очень проста: ровные четвертные аккорды-арпеджио, с выписанной сплошной запаздывающей педалью.

Романс Полины – трагический монолог, предвестие будущих роковых событий и смерти. В стихотворении Батюшкова «Надпись на гробе пастушки», которое использует Чайковский, есть такие строки:

«И я, как вы, жила в Аркадии счастливой [...]

Но что ж досталось мне в сих радостных
местах? –

Могила!»³⁵

Текст Батюшкова отсылает читателя к известной латинской фразе: «Et in Arcadia Ego». Она переводится как «И (даже) в Аркадии я (есть)»³⁶. «Я» – значит «смерть». Тем самым «переворачивается» традиционное представление об Аркадии, как о «пасторальном рае»³⁷. На эту связь указывает Б. Томашевский, приводящий в комментариях к изданию стихов поэта пояснение самого автора: «Этот гроб находился на лугу, на котором собирались плясать пастухи и пастушки»³⁸.

Фраза «Et in Arcadia Ego» нашла отражение в итальянской живописи XVII века: первым полотном на данную тему стала картина Гверчино (галерея Корсини, Рим), но наибольшую известность приобрели две одноимённые картины француза Пуссена «Аркадские пастухи»³⁹. Сюжет картин стал каноническим: аркадские пастухи видят череп, лежащий на надгробии с высеченным латинским изречением.

Так же, как Батюшков пишет внешне пасторальное, но исключительно трагическое стихотворение, так и Чайковский чрезвычайно скупыми средствами

³⁵Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений. М. ; Л. : Советский писатель, 1964. С. 112

³⁶Холл Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М. : КРОН-ПРЕСС, 1996. С. 642

³⁷См. там же, с. 83-84

³⁸Батюшков К. Н. Стихотворения. М. : Советский писатель, 1948. С. 309

³⁹См. статью Майкапара А. Е. Et in Arcadia Ego: до и после Пуссена [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://www.maykapar.com/et-in-arcadia-ego>

(неизменная фактура в виде повторяющихся на каждую долю аккордов, элементарные гармонии) «пророчески» будущую трагедию. Такой обнажённый трагизм не характерен для романсов XVIII века, он появится в русской камерной музыке веком позже, как раз в романсовом творчестве Чайковского, а также Рахманинова.

Неслучаен и выбор тональности – *es-moll*. Очень образно её охарактеризовал Г. Г. Нейгауз: «Разве не является тональность *es-moll* родиной скорбных, элегических настроений, погребальных поминовений, глубочайшей печали⁴⁰?»

В этой «густой» бемольной тональности написаны очень немногие клавирные произведения. Среди ранних образцов можно вспомнить баховскую прелюдию *es-moll* из первого тома ХТК. Кроме образного и сюжетного сходства (ассоциативный образ данной прелюдии по Б. Яворскому – это оплакивание Христа) здесь есть и сходство фактурное – аккорды-агреggiato (Пример 20).

The image shows a musical score for a piano piece in E-flat major (es-moll). The score is in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system is marked 'Lento.' and 'dolcissimo, una corda'. The second system is marked 'pp' and 'armonioso'. The third system is marked 'poco espress.' and 'with broad tone'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 20.

⁴⁰Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. - 5-е изд. М. : Музыка, 1988. С. 160

Эти аккорды Яворский тоже истолковывает символически – как «изображение кипарисов (похожих на высокие свечи и в силу этого являющихся традиционным символом печали в полотнах на библейскую тематику)»⁴¹. Такая ассоциация, несмотря на свою многословную сложность, допустима и в романсе (Пример 21).

(с глубоким чувством)

П. По - дру - ги ми - лые, по - дру - ги
 Пф. *p* *simile sempre con*
 П. ми - лые, в без - печ - ности иг - ри - вой, под пля - со.
 Пф. *sempre arpeggiando*
più f *dim.*

Пример 21.

Драматическое напряжение достигается не только за счёт поэтического текста, образных аллюзий, тональности, динамики, но и благодаря использованию всего вокального диапазона: на тексте «Но что досталось мне в сих *радостных* местах» партия контральто доходит до предельно возможного для этого голоса ля бемоля второй октавы.

В похожей сценической ситуации – домашнего музицирования – фортепиано появляется и в одноактной опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». В обеих сценах оперы есть эпизоды, где Моцарт садится за фортепиано и показывает Сальери наброски своих произведений, в том числе и тех, что не предназначались для фортепиано (Рисунок 1). Поскольку это наброски, то они представлены в

⁴¹Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М. : Классика – XXI, 2008. С.283

клавирной версии, так что инструмент здесь является полноценным солистом. Композитор указывает в ремарках именно «фортепиано», а не пианино, как в других своих операх, что даёт возможность использования концертного рояля. В постановках на сцене обычно помещают клавесин либо старинное «пианофорте» моцартовской эпохи.



Рисунок 1 – Моцарт – И. Смоктуновский. Кадр из телеспектакля в постановке ленинградского Государственного ордена Трудового Красного знамени Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (1971).

Драматургическим центром первой сцены становится исполнение Моцартом сольной фортепианной пьесы. Это – авторское произведение Римского-Корсакова, приписываемое композитором Моцарту и состоящее из двух контрастных частей.

Первый его раздел, безусловно, является удачной стилизацией фортепианной музыки Моцарта. Тем не менее, есть ряд нюансов, выдающих в нём композитора XIX, а не XVIII века.

Детали относятся в основном к области штрихов. Известно, что сочинения Моцарта – в отличие от фортепианных опусов подавляющего числа других авторов –

подвергались бесконечным правкам редакторов. Они фактически заново переписывали авторские штрихи, что породило впоследствии немало споров⁴². Разрешить возникающие при этом вопросы иногда помогает уртекст моцартовских клавирных сочинений⁴³. Именно уртекст обнажает одну существенную особенность: в своей клавирной музыке Моцарт пользовался *оркестровыми штрихами*. Лигой объединялись звуки, которые при исполнении на струнных инструментах игрались на один смычок (первый звук извлекался атакой смычка, остальные вытекали из этой атаки). Начало новой лиги обозначало перемену смычка. Такие лиги у Моцарта очень кратки и за редчайшим исключением не переходят тактовую черту. Н. Голубовская подчёркивает сходство клавирных и струнных моцартовских штрихов: «Фортепианные штрихи Моцарта следует рассматривать подобно скрипичным: не как формальную прерывность звучания, а как выразительный нюанс, объясняющий, подчёркивающий интонационное строение, гармоническое действие, ритмическую иерархию»⁴⁴.

Римский-Корсаков начинает свою «пьесу» моцартовскими штрихами, однако уже с третьего такта удлиняет лиги, подобно тому, как это делают многие редакторы XIX и XX века, готовя к изданиям его сочинения (Пример 22). Это так называемые *фразировочные лиги*, т.е. обозначающие начало и конец музыкальной фразы, лиги романтической эпохи, эпохи расцвета фортепиано и фортепианной музыки.

К вызывающим сомнения деталям можно отнести и указание *legato assai* для партии левой руки. Во-первых, авторские указания Моцарта были крайне редки и, как правило, касались темпов. Во-вторых, инструменты того времени по своей механике не могли обеспечить «очень» связное исполнение. Любимое Моцартом венское прямострунное «пианофорте» значительно отличалось от привычных сегодня инструментов, появившихся в романтическую эпоху. Его клавиатура была

⁴²См. Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. Л., Музыка, 1985. С.21-29

⁴³Например, издания Varenreiter

⁴⁴Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. Л., Музыка, 1985. С.23

гораздо легче, сам тембр – гораздо звонче, а звук быстрее затухал. Во времена Моцарта указание *legato assai* было бы фактически бесполезным.

Allegretto semplice ♩ = 96

The musical score consists of three systems. The first system includes parts for Clarinet (Cl.), Piano (Piano), and Violoncello (Vc.). The piano part is marked *ppp* and includes the instruction *(Моцарт играет)*. The piano part also has markings *dolce* and *m.s. legato assai*. The cello part has markings *pizz.* and *pp*. The second system continues the piano and cello parts. The third system continues the piano and cello parts.

Пример 22.

Сама линия аккомпанемента тоже имеет романтический «налёт»: она слишком выразительна, слишком мелодизирована и слишком «пестра» для аккомпанементов Моцарта, которому, по большей части, не свойственна смена рисунка каждые полтакта.

Последние восемь тактов первого раздела «пьесы» Римского-Корсакова являются фактически повторением предыдущих с октавной дублировкой мелодии и незначительными изменениями аккомпанемента. Моцарт в своей клавирной музыке нечасто пользовался октавными удвоениями в мелодии. Как правило, они были необходимы только для динамизации отдельных, очень небольших, фрагментов (несколько параллельных октав подряд). Целые мелодические «блоки» октав у Моцарта практически не встречаются, тем более, в музыке кантиленного плана.

В первом разделе пьесы Римский-Корсаков оставляет в оркестре только *pizzicato* виолончелей, дублирующих отдельные звуки левой руки и выдержанные ноты у кларнета с небольшими мелодическими вставками.

Во втором разделе более очевидны барочные черты, что не разрушает моцартовского ореола, поскольку в его творчестве они хоть и не были основополагающими, но играли очень важную роль. Искусство Моцарта, как и весь классицизм, естественным образом вырастает из эпохи барокко, что ощущается как в жанровом (большое количество духовных сочинений, органные фуги, использование генерал-баса), так и в интонационном аспекте. В немногочисленных органных произведениях Моцарта чувствуется баховское влияние: например, начало фантазии и фуги фа минор весьма напоминает начало знаменитой «большой» фантазии и фуги соль минор Баха.

Барочные черты во втором разделе «моцартовской» пьесы проявляются даже визуально – в том, как выглядит нотная запись фортепианной партии (Пример 23).



Пример 23.

Это то самое «виденье гробовое, Внезапный мрак или что-нибудь такое», как говорит словами Пушкина сам Моцарт перед исполнением «нового» опуса. В оркестре возрастает количество инструментов, создающих эффект оркестрового *tutti*.

Это подчеркнуто риторическое начало однозначно напомнит любому профессионалу увертюру «Дон Жуана», но и в клавирной музыке Моцарта достаточное количество похожих страниц. Например, две фортепианные сонаты, а-*moll* и с-*moll*, два фортепианных концерта (№20 – d-*moll* и №24 – с-*moll*), которые объединяет с пьесой Римского-Корсакова их неподдельный драматизм, и, конечно,

фантазия с-moll. Она, как и её стилизация в опере, сочетает в себе как классические, так и барочные черты. Сам жанр фантазии характерен, в первую очередь, для музыки барокко.

В пьесе Римского-Корсакова множество конкретных типичных приемов барочной риторики, драматического пафоса: трели, острый двойной пунктир, тираты, пассажи-каденции, небольшой полифонический четырёхголосный фрагмент в конце.

Несмотря на значительно меньший объём корсаковской пьесы, в ней как бы заложен алгоритм фантазии Моцарта: та же свобода формы, те же яркие контрасты между разделами. Композитор мог бы использовать здесь и подлинную музыку венского классика, но тогда в опере было бы слишком много цитат, что уже угрожало собственно авторскому началу.

Во второй сцене Моцарт вновь садится за инструмент, показывая Сальери свой «Реквием». Звучит *подлинная моцартовская музыка в обработке Римского-Корсакова*.

Фортепиано здесь не одно – это не просто клавирная версия незаконченного шедевра. Римский-Корсаков добавляет струнную группу, фактуру которой, в свою очередь, имитирует фортепиано. Однако, Римский-Корсаков намеренно выделяет его из общей массы, выписывая педаль, что идёт вразрез со струнными, играющими *pizzicato*, и это сильный драматургический ход. Получается так, что зритель видит одного человека, исполняющего музыку на рояле, а слышит звучание целого оркестра и хора, так, *как слышит и представляет его сам Моцарт* в момент демонстрации на доступном ему здесь и сейчас инструменте.

1.2 Другие клавишные инструменты в оркестре

Фортепиано – не единственный клавишный инструмент, который используется как оркестровый. В №№19 и 20 из второй картины третьего действия «Орлеанской девы» Чайковского так же используется орган.

События обоих номеров разворачиваются на площади перед собором в Реймсе. Звучание органа доносится из собора в тот момент, когда торжественная процессия направляется на службу, воздать благодарность творцу за победу над врагом и изгнание англичан из Реймса (Пример 24). Действие сопровождается масштабное соло органа. Чайковский не пытается искать способы имитации этого тембра, а предпочитает ввести сам орган в его привычной исторической роли храмового инструмента.

Появление органа в «Орлеанской деве» аналогично появлению клавесина в «Пиковой даме» - это знак эпохи и места действия. Чайковский воссоздаёт особенности именно французской органной школы: во-первых, все ремарки указаны на французском языке, во-вторых, само указание «grand jeu», обозначающее «полный набор» органных регистров, подразумевает использование Большого французского органа.

grand jeu.

ORGANO.
(въ церкви)

The image shows a musical score for an organ. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a dense, chordal texture with many notes beamed together. There are dynamic markings: 'ff' (fortissimo) at the beginning and 'p' (piano) later in the piece. The score is labeled 'grand jeu.' and 'ORGANO. (въ церкви)'.

Пример 24.

Плотное аккордовое письмо, с которого начинается номер, напоминает многие фрагменты из французской органной музыки (например, первую часть шестой симфонии Ш.-М. Видора).

Когда процессия входит в собор, на сцене остаются только два действующих лица: жених и отец Иоанны. С началом их диалога изменяется и техника органного письма, фактура больше напоминает фортепианную, хотя в целом не выходит за рамки возможностей инструмента (Пример 25).

P.
 R. *se-lykh!*...Че-го намъ ждать, за-чѣмъ намъ о-ста-ва-лься?
leid'gen! Was wollt ihr hier? Lasst uns der Stadt entflie-hen!

T.
 T. Ты видѣ-ль-ли не-счаст-но-е мо-е ли-
Sahst du sie wohl? Sahst du mein un-glück se-lig

P.
 R. Ахъ, по-еко-рѣй про-шу те-бя, уй-
Ach, Va-ter Ach, ich bit't' euch, lasst uns

T.
 T. -тя? Вто-трѣ-ля-ль, вто-трѣ-ля-ль въ-е-я ли-цо?
Kind? Und hast du ihr Ant-litz ge-lau er-schaut?

Dynamics: *mf*, *cresc.*, *f*, *m.d.*

Пример 25.

Примечательно, что Чайковский выписывает всю партию органа на двух строчках, подобно фортепианной, полностью опуская третью, педальную строку. Концертирующий органист сразу обнаружит, что эта партия нуждается в исполнительской переработке. К примеру, октавы в левой руке невозможно сыграть именно одной левой рукой по причинам механического устройства инструмента. Необходимо играть нижние ноты на педальной клавиатуре.

Орган сопровождает всю первую половину дуэта Тибо и Раймонда, после чего его партия «переходит» в соло гобоя с аккомпанементом струнных настолько плавно

и гладко, что граница практически стирается. Для кульминации композитор предпочёл использовать привычные ему оркестровые средства.

Финал третьего действия (№20) – драматическая кульминация всей оперы, определяющая трагическую судьбу главной героини. Орган звучит только в начале номера, во время выхода процессии из церкви под пение хора, славящего творца.

Хор представляет собой диалог реплик, звучащих в унисон с органом, и аккордовых «призывов» труб (Пример 26).

The image shows a musical score for Example 26, consisting of three systems of staves. The top system features an organ part with a treble and bass clef. The middle system shows a choir part with a treble and bass clef. The bottom system contains the lyrics in Russian and German. The Russian lyrics are: "бла-го-сло-вить насъ съне-ба про-симъ, Те-бя, пред-вѣч-на-го от-ца,". The German lyrics are: "Vom Himmel send' uns dei-nen Se-gen! Du, der du bist seit E-wig-keit,". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Пример 26.

Затем первоначальные унисоны хора сменяются полноценным четырёхголосием, фактура органа до самого конца полностью дублирует хоровую партию.

Это решение генетически связано с техникой *alternatim* (лат. «попеременно»), распространённой в средневековой католической церковной музыке. Она заключалась в чередовании одноголосного пения с хоровым, либо

инструментальными «проигрышами» (как правило, органными). Здесь похожим образом чередуются хор + орган и соло труб⁴⁵.

Заканчивается номер органным «отыгрышем» на доминантовом pedalном басу. Он служит переходом к следующей сцене. Как и в предыдущем номере, органный отыгрыш написан Чайковским на двух строчках, но без педали здесь вновь не обойтись.

Если в «Орлеанской деве» введение органа оправдано сюжетно-драматургически, то его появление в «Садко», в сцене пляски царства подводного из шестой картины – большая неожиданность. Римский-Корсаков отмечает возможность замены органа, хотя в основном варианте указан именно он. «Видение» (Старчище могуч богатырь) приказывает Царю морскому отпустить Садко и Волхову. По замыслу композитора, инструмент стоит на сцене, и весь мистический эпизод разворачивается под «потусторонний» глас этого инструмента, не характерного ни в целом для русской музыки, ни, в особенности, для оперы-былины. Орган здесь – очередная эффектная находка автора, которыми так богата вся опера.

Органная фактура прозрачна и, как и весь музыкальный материал, настолько пронизана русскими интонациями, что они нивелируют неожиданность появления этого необычного тембра.

Говоря о клавишных, задействованных в оркестровых партитурах, уделим внимание ещё одному инструменту. Это celesta, введённая Чайковским в балет «Щелкунчик», а затем полюбившаяся Римскому-Корсакову и целому ряду других русских композиторов. Её использование в отечественном музыкальном театре второй половины XIX – начале XX века примечательно не только тем, что она выступает как символ волшебного, мистического, трансцендентного, но и тем, что

⁴⁵В финальном хоре «Фауста» Гуно орган точно так же аккомпанирует хору, полностью дублируя его партию. Однако там задача решена проще: нет переключек с медной группой.

нашим авторам удалось раскрыть её мобильность и богатые технические возможности.

Более того, челеста раньше, чем фортепиано, стала трактоваться в партитурах как виртуозный инструмент. Чайковский, очарованный его неземным тембром, вводит его во втором действии «Щелкунчика» во многих эпизодах. Вслед за Чайковским, для передачи волшебных, фантастических образов, челесту использует и Глазунов. В первом действии «Раймонды» это «Появление Белой Дамы» и первая вариация «Фантастического вальса». Партии челесты из начала второго действия «Щелкунчика» (Пример 27) и из «Появления Белой Дамы» (Пример 28) имеют много общего, Глазунов фактически заимствует фактурный приём у Чайковского.

Example 27 is a musical score for three instruments: Celesta, Harp I, and Harp II. The score is in 8/8 time and consists of three measures. The Celesta part is marked *ff* and features a complex, flowing melodic line with many accidentals and a final flourish marked *8va*. The Harp I and Harp II parts are marked *ff* in the first two measures and *mf* in the third. They play a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes.

Пример 27.

Example 28 is a musical score for two instruments: Cel. (Celesta) and Ar. (Araucaria). The score is in 8/8 time and consists of three measures. The Cel. part is marked *ff* and features a complex, flowing melodic line with many accidentals. The Ar. part is marked *ff* and features a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes.

Пример 28.

Фактурные рисунки впоследствии меняются множество раз, но общая тенденция к однородному движению шестнадцатыми, как и сочетаемость с арфой, также имеющей в балетах волшебную окраску, остаются неизменными. *Сочетание челеста-арфа в русских балетах настолько же естественно, как и сочетание фортепиано и арфы в былинных операх.*

Партия челесты в «Щелкунчике» по-фортепианному виртуозна, Чайковский специально отмечает в партитуре: «Артист, исполняющий партию celesta, должен быть хорошим пианистом». Очевидно, что для качественного исполнения такой партии необходим пианист с хорошей технической базой и достаточной гибкостью аппарата, без которой невозможно добиться гладких переходов между фигурациями.

С номерами, фактически написанными Чайковским и Глазуновым для челесты соло, связан ряд дополнительных исполнительских трудностей. Имеются в виду знаменитая вариация солистки, более известная как «Танец Феи Драже» и первая вариация «Фантастического вальса» из первого действия «Раймонды». Чайковский пишет пьесу, сравнимую с сольной фортепианной, задействуя большой технический потенциал. Вариация, музыку которой Асафьев охарактеризовал как «чудесную лирику “стука сердца”»⁴⁶, начинается со стаккато двойными нотами (Пример 29).



Пример 29.

Несмотря на то что в большинстве современных постановок эту вариацию танцует Клара, в первоначальном замысле Чайковского-Петипа она была написана для Феи Драже, с чем и был связан выбор солирующего тембра. Звонкое стаккато

⁴⁶Асафьев Б. В. О балете: статьи, рецензии, воспоминания. Л. : Музыка, 1974. С.196

челесты, «рассыпчатое», как драже, почти визуально рисует образ хрупкой феи, одетой в сверкающий цветными блёстками костюм.

Заканчивается вариация стремительной и виртуозной кодой в темпе *presto* (Пример 30).



Пример 30.

Следует обратить внимание на то, что в титуле композитор указывает возможность замены инструмента на фортепиано. Непосредственно перед «Танцем Феи Драже» Чайковский ещё раз привлекает внимание к этому обстоятельству: «За неимением инструмента celesta можно партию его исполнять на фортепиано». Правда, представить себе эту музыку с такой заменой сложно, она не равноценна, допустима, но нежелательна.

В первой вариации «Фантастического вальса» «Раймонды» соло челесты куда менее масштабно, скромнее по техническим средствам (Пример 31).



Пример 31.

Тем не менее мелкая фразировка, трели в темпе *allegretto* требуют такой же тщательной исполнительской проработки.

Челесту можно встретить не только в балетных партитурах. Римский-Корсаков вводит её в свои оперы, хотя скромнее, делая акцент на красочности тембра, а не на технических возможностях. Её можно услышать в «Ночи перед рождеством», «Сказке о царе Салтане», «Золотом петушке». И только в «Сказании о невидимом

граде Китеже» чётко прослеживается драматургическая роль челесты как инструмента из мира неземного.

До финального акта её тембр слышен лишь однажды, в первом действии, в конце монолога Февронии «Милый, как без радости прожить». В клавире ремарка «из-за облаков несказанный свет».

Челесту дополняют арфы и флейты, включая *riccio*. Их партии идентичны: то восходящее, то нисходящее движение разложенными интервалами, у челесты и флейт шестнадцатыми нотами, у арфы – восьмыми.

Это волшебное звучание предвосхищает смысловую кульминацию оперы. Возвращение к тембру челесты в четвёртом действии знаменует само вхождение в невидимый град и своим сказочным тембром словно воплощает сценическую феерию, описанную Римским-Корсаковым в подробных ремарках: «на ветках деревьев повсюду загораются восковые свечи», «на деревьях и из земли вырастают понемногу громадные невиданные цветы...» и т.д.

1.3 Рояль в русском балете XIX века

Появление фортепиано в балетной партитуре XIX века – исключительная редкость. Мы можем назвать всего два таких сочинения: это «Спящая красавица» Чайковского и «Раймонда» Глазунова. Чайковский использует рояль скупно, в основном как инструмент, *дублирующий* другие оркестровые голоса. Ярких примеров, заслуживающих анализа, там нет, однако, в этой партитуре содержится предвидение того, как будет трактоваться фортепиано в партитурах более позднего времени. В «Раймонде» рояль – полноценный солист, в партии которого реализуется практически весь диапазон технических и виртуозных возможностей инструмента.

«Раймонда» создавалась в содружестве с самым известным хореографом того времени, Мариусом Петипа. Как отмечает В. Красовская, «Ведущая роль музыкальной драматургии в балетном спектакле становилась совместным делом композитора и хореографа: они объединялись на путях симфонизации танцевального действия»⁴⁷. Партитура отличается полнотой и широтой звучания, оркестровая палитра, как и в симфоническом творчестве Глазунова, богата и разнообразна, а рояль привносит в неё дополнительную красочность.

Он появляется в балете в конце второго действия (в «Гимне»), сменяя челесту, неоднократно звучавшую ранее (Пример 32). Новый тембр поначалу не привлекает к себе внимания, поскольку временно выполняет те же функции – в альянсе с теми же тембрами, – что и челеста. Чаще всего это арфа. Первоначально фактурные фигуры фортепиано даже не определяются на слух.

Пример 32.

К концу номера инструмент преобразуется, захватывая лидерство: фактура не только самого рояля, но и вторящей ему арфы становится чисто фортепианной (Пример 33).

Пример 33.

⁴⁷Красовская В. М. История русского балета. Л. : Искусство, 1978. С. 138

Исполнение аккордов, а затем и аккордовых тремоло в динамике *fff* неудобно для арфы (даже в медленном темпе), не обладающей такими же динамическими ресурсами, как фортепиано. И если во время первоначальных фигураций слухом более отчётливо воспринимался арфовый тембр, то к концу рояль оттесняет его на второй план.

В полной мере возможности фортепиано раскрываются в третьем, «венгерском» действии балета, посвящённом свадебному торжеству. Оно представляет собой «венгерский дивертисмент», ведь патроном жениха является сам король Венгрии. Не удивляет в связи с этим переполненность партитуры национальными мотивами. Вопрос вызывает другое: почему при этом так активно задействовано фортепиано?

Предложим версию ответа. Несомненно, в сознании практически всех русских композиторов венгерская музыка ассоциировалась с именем Ференца Листа. Глазунов, как и многие другие классики, знал его лично. По словам Я. Мильштейна, «Лист был одним из излюбленнейших его авторов. Листу Глазунов посвятил свою Вторую симфонию, которую закончил вскоре после его смерти»⁴⁸.

Фортепианная партия в «венгерском» действии «Раймонды», несомненно, является ещё одной данью памяти Листа. Глазунов насыщает её техническими приёмами, ставшими некими «маркерами» его фортепианного стиля не только в этюдах, «Годах странствий», но и в венгерских рапсодиях. А в них грань между воссозданием национальных черт и черт листовского пианизма стирается сама собой.

Глазунов вводит фортепиано в «Большой венгерский танец» и четвёртую вариацию «Классического венгерского танца». И в том, и в другом случае музыка написана в стиле вербункош⁴⁹, блистательно воспроизведённом Листом в рапсодиях.

⁴⁸Мильштейн Я. И. Ференц Лист. - 3-е изд. М. : Музыка, 1999. С.303

⁴⁹Возник из т.н. «верборочных танцев» (во время вербовки на военную службу). В основе стиля – песни солдат армии Ракоци.

Венгерские музыковеды утверждают, что произведения этого стиля достаточно сложно систематизировать⁵⁰. Тем не менее, обычно они состоят из двух частей, медленной (*Lassu*) и быстрой (*Friss*), каждая из которых написана в двух- или трёхчастной простой форме. При этом отдельные эпизоды частей могут повторяться, медленный раздел может переходить в быстрый как сразу, так и с предварительным темповым ускорением. Мелодическая фигурация в вербункоше ещё меньше поддаётся типизации. Зато пунктирный ритм и синкопы всех видов относятся к его стабильным признакам. Они словно целенаправленно ломают «гладкое» мелодическое движение и, вероятно, являются отражением особенностей венгерской речи (ударение почти всегда падает на первый слог, после которого следует остановка, т.е. первый ударный слог часто бывает коротким, а безударные – длинными). Заключительные ритмические фигуры вербункоша, как правило, не менее характерны и укладываются в небольшой набор формул, незначительно отличающихся друг от друга.

В «Большом венгерском танце» особенности вербункоша – в том числе и форма – соблюдены полностью: присутствует смена темпа с *moderato* на *presto*, разделы, как и в подлинниках, даже отделены двойной чертой. Главная тема начинается с характерного синкопированного мотива, первоначально без участия фортепиано. Период заканчивается одним из наиболее типичных заключительных пунктирных оборотов (Пример 34), которые в самом танце выражены в неизменно повторяемой фигуре – удар башмаков друг о друга.



Пример 34.

⁵⁰См. Сабольчи Б. История венгерской музыки. Будапешт : Корвина, 1964. 245 с.

Второй раз тема (у флейт и гобоев) звучит уже с участием рояля (Пример 35), дублирующим фактуру всего оркестра.

Пример 35.

Листовская манера, которой следует Глазунов в «Большом венгерском танце», делает фортепианную партию полностью самостоятельной, но из-за плотной оркестровой фактуры она, к сожалению, остаётся как бы «внутри» общей вертикали, не выходит на первый план. Крайние разделы первой, медленной части (Lassu) «Большого венгерского танца» написаны полнозвучными аккордами в обеих руках, они позиционно удобно сменяют друг друга и ловко «ложатся в руку». Напомним, что в листовской фортепианной виртуозности ведущую роль играет именно крупная техника.

Попытка вместить в безграничные возможности одного инструмента звучание всего оркестра заставила Листа развивать и продвигать технические средства, до него не получившие широкого распространения. Почти все они включены Глазуновым в фортепианную партию «Большого венгерского танца». Вслед за вступительными аккордами крайних разделов Lassu в среднем разделе появляются интервальные тремоло в обеих руках (Пример 36). С помощью этого приёма Лист часто имитировал оркестровое тремоло струнных.

Пример 36.

Одиннадцатая венгерская рапсодия начинается с тремоло в правой руке, с помощью которого Лист изображает вьюгу в трансцендентном этюде «Метель» (Пример 37).

Пример 37.

У Глазунова в среднем разделе «Большого венгерского танца» – *Lassu* (как и в начале), фортепиано появляется не сразу, а при втором проведении темы, вместе с флейтами. Партия флейт изобилуют трелями в верхнем регистре, а рояльные тремоло дополняют эффект дрожания и звона.

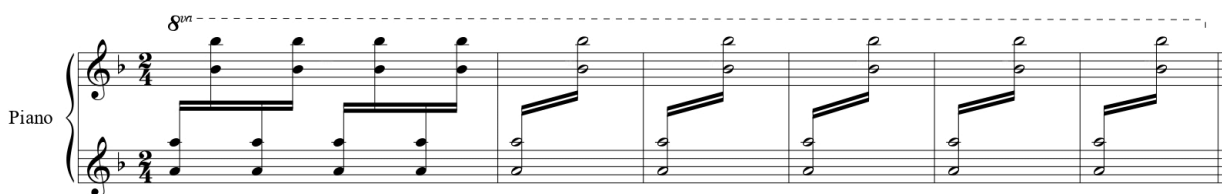
Средний раздел напоминает медленные части Венгерских рапсодий Листа. Хотя прямых цитат здесь нет, использование так называемой венгерской (или цыганской⁵¹) гаммы с двумя увеличенными секундами сразу придает музыке национальную характерность.

В фортепианной партии второго, быстрого раздела «Большого венгерского танца» (*Friss*) тематического материала по сути нет, лишь рояль уплотняет общую оркестровую фактуру. Поражает обилие «шумовых» приёмов, создающих эффект ослепительного звона праздничной пляски: здесь и полный набор ударных, включая

⁵¹Венгерскую народную музыку часто ассоциируют с цыганской по причине широкого распространения в Венгрии XIX века цыганских оркестров, исполнявших и интерпретировавших венгерскую музыку на свой лад.

тамбурин, и *pizzicato* скрипок с использованием пустых струн, кварто-квинтовые репетиции у рояля, трели у альтов.

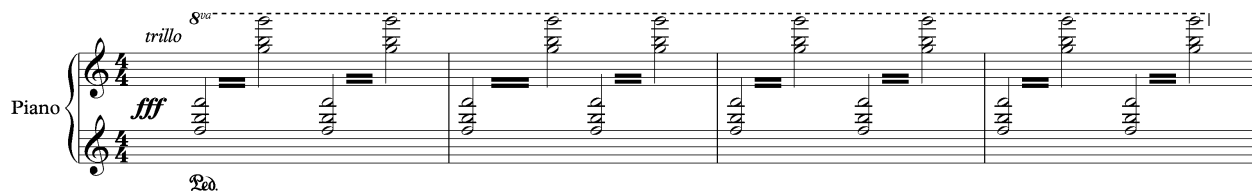
Постепенно задействуются всё более высокие звуки, что усиливает мощь общего *crescendo*. Добавляются треугольник и трели у деревянных духовых. На Примере 38 показано, как выглядит фортепианная строка.



Пример 38.

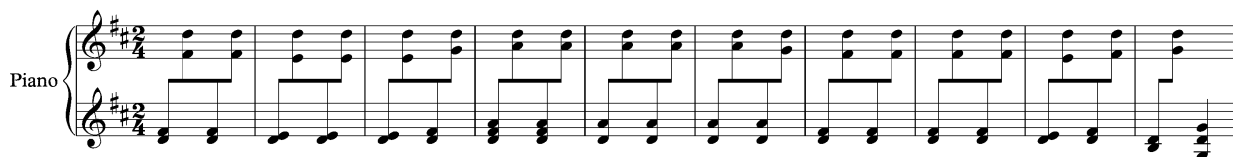
Фактически, это октавная трель, один из вариантов листовских октав-*martellato*. Сам термин *martellato* относится к области артикуляции. У струнных инструментов он указывает на отчётливое взятие каждого звука твёрдым движением смычка, с последующей резкой остановкой. На рояле это очень активное и острое стаккато. Лист делал это указание преимущественно в диатонических и хроматических гаммах (чаще всего октавных) с *чередованием рук*, а также в интервальных и аккордовых трелях между руками, в том числе таких, как показано на примере. Любовь Листа к этому приёму подчёркивает Я. Мильштейн: «Накладыванием одной руки на другую он значительно увеличивал силу звучания и быстроту пассажей. Этот вид техники (кстати, не совсем правильно называемый *martellato*, ибо *martellato* – понятие более общее, относящееся скорее к характеру удара, чем к попеременному чередованию рук) он применял часто и при игре трелей⁵² [...]». Различные варианты трелей и трелей-*martellato* являются одним из основных технических элементов трансцендентного этюда «Метель», но встречаются во многих произведениях, например, в Первом фортепианном концерте (Пример 39).

⁵²Мильштейн Я. И. Ференц Лист. - 3-е изд. М. : Музыка, 1999. С.322



Пример 39.

Вернемся к «Раймонде». После приведенных ранее октавных *martellato* Глазунов вновь меняет фортепианную фактуру (Пример 40).



Пример 40.

Её особенность в том, что верхние звуки в левой руке и нижние звуки в правой руке почти всегда повторяются, что представляет определённое неудобство для исполнителя. Лист старался не допускать подобных неоправданных трудностей, хотя в коде Первого фортепианного концерта в небольшом фрагменте такую фактуру и можно встретить. Венгерский классик выписывает её на третьей строчке как возможный вариант на усмотрение солиста. Учитывая темп *presto*, репетиции средних звуков с такими быстрыми гармоническими сменами становятся весьма неудобными. Вероятнее всего, при исполнении часть нот выпускается.

Богатство фактуры приближает фортепианную партию «Большого венгерского танца» к сольной, требует высокого уровня технической оснащённости и полной свободы аппарата, без которой её исполнение на должном уровне невозможно.

Фортепиано в четвёртой вариации «Классического венгерского танца» трактовано не столь виртуозно, однако именно этот фрагмент должен быть вписан отдельной строкой в историю оркестрового рояля.

Это сольная вариация Раймонды. «Балерина возглавляла ансамбль. [...] Её торжеством становилась фортепианная вариация: лейтмотивом было *pas de bourree* (частый перебор ног в беге на пальцах), принадлежность многих национальных

плясок, руки повторяли характерный жест – одна упиралась в бедро, другая закладывалась за голову⁵³» (Рисунок 2).



Рисунок 2. Раймонда – Мария Александрова. Постановка Ю. Григоровича, ГАБТ (2012).

Музыка вариации (Пример 41) подобна глубокому и печальному раздумью. Звучание фортепиано соло усугубляет этот образный смысл. Одновременно

⁵³Красовская В. М. История русского балета. Л.: Искусство, 1978. С.139

интонационно-ритмический «узор» (репетиции, вьющийся рисунок в мелких длительностях) диктует совершенно конкретные движения.

Adagio ♩ = 69

Pianino

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked Adagio with a tempo of ♩ = 69. It is written for Piano. The first system shows the right hand with a melodic line of eighth notes and a left hand with chords and a bass line. The second system continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. The tempo is marked Adagio and the dynamics are piano (p). The score includes a *con pedale* instruction.

Пример 41.

Создаётся органичное сочетание быстрых шагов и репетиций у рояля. Дуэт балерины и *одного инструмента* определяет удивительно интимный характер этой вариации. Пластическое решение меняется только в конце, когда партия фортепиано отходит на второй план.

Задавая тон хореографическому стилю, само фортепиано играет при этом *имитирующую роль*: доминанта репетиционности связана со спецификой игры на цимбалах, струнном ударном инструменте, часто задействованном в цыганских оркестрах.

Сразу бросается в глаза авторское указание *con pedale*, однако, композитор не даёт точных указаний по педализации, оставляя пианисту право распоряжаться педалью по своему усмотрению. Использование педали, несколько противореча репетиционной точности мелодии, придаёт музыке романтический флёр вполне в духе балетной эстетики второй половины XIX века. Связь с венгерскими рапсодиями, тем не менее, сохраняется. Их медленные разделы, как правило, представляли собой подобие записанных импровизаций. Сплошь и рядом в них даже

не указывался размер такта, что предполагало большую свободу исполнения. К примеру, группы нот-репетиций в фортепианной музыке Листа часто традиционно исполняют, приостанавливаясь на первом звуке с последующим ускорением. *Глазунов, ограниченный в использовании исполнительского rubato в рамках балетной постановки, выписывает это ускорение ритмически* (восьмая, затем шестнадцатые и тридцать вторые ноты).

Ускорение темпа и уплотнение фактуры в конце вариации также соответствует привычному построению рапсодий, правда, специфика балетных вариаций не позволяет дописать форму полностью, раздел Friss, который должен следовать за ускорением, отсутствует.

Подведём итог. Анализировать венгерские танцы «Раймонды» отдельно с точки зрения национальных мотивов и технических приёмов так же трудно, как отделить в сознании явление венгерской музыки от творчества её ярчайшего представителя Листа. Неразрывная связь Венгрия-Лист дала Глазунову повод для уникальной в русской балетной музыке листовской стилизации.

1.4 Рояль в симфонической музыке рубежа XIX-XX веков

Русские композиторы XIX века практически не использовали рояль в симфоническом творчестве. Исключения составляют лишь отдельные программные сочинения. Отголоски гусельной тематики, которая прошла через всю оперу XIX столетия, слышны в оркестровых сочинениях конца века, у Калинникова и Лядова. Несмотря на то что русский симфонизм уже достиг этапа зрелости, былинная, гусельная тема всё ещё напоминает о себе, хотя уже совсем скоро станет полностью не востребованной.

Увертюра для оркестра «Былина» Василия Калинникова датируется 1892-1893 годом, но это – предположительно, ведь автограф партитуры не сохранился. «Гусельные приёмы» здесь традиционны: уже ставшие стандартом арпеджированные аккорды у фортепиано и арфы, либо у одной арфы. Встречается и знакомая по «Руслану и Людмиле» и операм Римского-Корсакова фортепианная фактура «бас – короткое арпеджио». Тем не менее, композитор привносит в «гусельную» партию и нечто новое, что не встречалось ранее: *он удлиняет аккорды-*arpeggiato** за счёт того, что фортепиано и арфа «раскладывают» их не синхронно, а последовательно – сначала рояль, потом арфа (Пример 42).

Пример 42.

В результате получились самые многозвучные фортепианные аккорды из всех, что встречались ранее. *Впервые присутствуют и педальные указания.* Без педали здесь не обойтись, ведь удержать все звуки пальцами невозможно, приходится менять пальцевые позиции или даже переключать руки (что, возможно, удобнее).

Не менее интересно рояль использует А. К. Лядов. Мастер симфонической и фортепианной миниатюры пишет в 1889 году фортепианную балладу «Про старину» и через семнадцать лет создаёт её оркестровую версию. Баллада, эпически-повествовательная по своему складу (могла бы стать увертюрой-вступлением к былинной опере), полная, по словам Асафьева, бородинских «великорусских оборотов»⁵⁴, явилась своеобразным итогом, квинтэссенцией былинной линии в

⁵⁴Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л. : Музыка, 1968. С. 239

русской музыке, культивируемой и многократно претворяемой в оперном творчестве Глинки и Римского-Корсакова.

Уже в клавирной версии слышится потенциал её будущего оркестрового воплощения. Ведь Лядов, склонный в своей фортепианной музыке к камерным средствам, широко использует здесь массивные аккорды, быстрое движение октавами. При всей естественности их звучания на рояле ощущается некоторое несоответствие масштабов замысла возможностям одного, пусть и королевского, инструмента.

В фортепианной пьесе, созданной ещё до корсаковского «Садко», изображение гуслей ограничено уже знакомыми аккордами-*arpeggiato*. Оркестровая же версия от начала и до конца раскрашена арфово-фортепианной звучностью в самых разнообразных фактурных рисунках.

Партитуру открывает эпитафия, взятый из «Слова о полку Игореве». Его нет в клавирной версии: «Поведём же, братие, сказание от времён Владимировых древних». Очень показателен и комментарий Стасова в одном из писем к Лядову в связи с исполнением оркестровой версии баллады: «Настоящего баяна вы тут вылепили и подняли пред нами из бронзы. Чудеса! Прелесть!! Кому надо писать русскую оперу – это Вам, Вам, Вам!»⁵⁵.

Действительно, вступительный раздел баллады с первых же аккордов рояля и арфы отсылает слушателя к глинкинскому Баяну: та же раскидистость, то же неспешное повествование, только вместо голоса звучит соло виолончелей. Ассоциации с Глинкой не ограничиваются «гусельными» аккордами: слышны тревожные возгласы валторн, словно выписанные из речитатива перед Первой песней Баяна. Только у Лядова они не предвещают трагические события. «Гусельные» проигрыши также напоминают глинкинские, не интонационно, но по сути. В последней их реплике перед основным, быстрым разделом баллады так же,

⁵⁵Цит. по книге: Анатолий Константинович Лядов. Спб. : Композитор, 2005. С.134, сноска.

как и в речитативе перед Первой песней Баяна, звучит фортепиано без арфы. Морденты напоминают маленькие тираты, которые были у Глинки (Пример 43).



Пример 43.

В основе начальной темы быстрой части баллады (на 5/4) лежит подлинный народный напев – протяжная песня «Подуй, подуй, непогодушка» из сборника Балакирева⁵⁶ (тема у скрипок, ц.5, *moderato*). Его метроритмическая структура, однако, сильно изменена: «В результате напев лирической протяжной песни переключается в эпико-героический план, полностью сохраняя, однако, в этом новом «бытии» народность своего интонационного строя»⁵⁷.

Если медленный вступительный раздел баллады по характеру неспешен и созерцателен, то в основной быстрой части начинается некое действие, она более мобильна. В отличие от Римского-Корсакова, у которого гусли с наступлением сюжетного развития часто исчезают, Лядов во время динамического нарастания, сопровождаемого звуковысотным подъёмом, сохраняет аккорды-арpeggiato (Пример 44).



Пример 44.

Графика фортепианных аккордов при этом иная. Форшлагги были и в «Былине» Калинникова, но, в отличие от неё, здесь и фортепиано, и арфа раскладывают

⁵⁶Михайлов М. К. А. К. Лядов: Очерк жизни и творчества. - 2-е изд. Л. : Музыка, 1985. С. 59

⁵⁷Там же, с.60

аккорды синхронно, с сильной доли. Однако, с исполнительской точки зрения полной синхронности, всё же, нет. Такое различие в записи неслучайно. В исполнительской практике это предполагает различное акцентирование: в стандартных *arpeggiato* у арфы подчёркивается *верхний* аккордовый звук, неперечёркнутый форшлаг у фортепиано традиционно играется с выделением *нижнего* аккордового звука.

Партитура «Про старину», несмотря на скромный объём общего звучания, действительно собирает многие «русские» черты, которые накопились в нашей музыке за целое столетие. Сам размер 5/4, столь для неё естественный, идёт от русского стихотворного пятидольника, «народных стихов Кольцова, Дельвига»⁵⁸, в его основе лежит сама «ритмика русской речи»⁵⁹. В былине пятисложные «гусельные» отыгрыши (Пример 45) повторяются в быстрой части не единожды. Лядов будто отсылает слушателя к хорам из опер Глинки и Бородина, пятидольным номерам в операх Римского-Корсакова и песням Мусоргского.

The image shows a musical score for two instruments: Harp (Арфа) and Piano (P-no). Both parts are in 5/4 time and share the same melodic and bass lines. The top system (Арфа) has a treble clef and a sharp key signature. The bottom system (P-no) has a bass clef and a sharp key signature. The first measure of each system is marked *mf* and the second measure is marked *dim.*

Пример 45.

И всё же, этот отыгрыш скорее индивидуален, чем типичен. В фортепианном варианте баллады в этих эпизодах ассоциации с гусями не возникает. В оркестровом ведущую роль играет именно арфовый тембр, который создаёт на слух,

⁵⁸Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. М. : Советский композитор, 1983. С.175

⁵⁹Там же, с. 213

за счёт своей гулкости, ощущение двухголосия: «ля» звучит как педаль, на фоне которой «мерцают» параллельные терции.

The musical score is divided into two systems. The top system includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-ni e Tuba), Trumpet (Tr-lo), Trombone (T-no), Trombone (T-ro), Arpa (Arpa), and Piano (P-no). The bottom system is for the Archi (string) section.

Key markings and dynamics include:

- Rehearsal mark 15.
- Tempo markings: *Pesante*, *a tempo*, and *Pesante*.
- Dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *cresc.* (crescendo).
- Performance instructions: *a2* (second flute), *II cresc.* (second clarinet crescendo), and *I cresc.* (first clarinet crescendo).
- String parts include specific fingering and bowing techniques such as *arco* and *pizz.* (pizzicato).

Пример 46.

Арпеджированные аккорды возвращаются в 15 цифре, но уже в ином драматургическом «обрамлении»: как переключка оркестрового tutti в динамике *f* и тихих «гусельных» аккордов. Этот эпизод отличается сменой темпа и размера с 5/4 на 3/2 каждый такт (Пример 46).

Так рождается эффект эха: «гусли» тихо отзываются на монументальную оркестровую поступь. В последующем развитии слух фиксирует фортепианные «подъёмы» (Пример 47), звучащие в унисон с флейтами и кларнетами.



Пример 47.

Рояль – один, без арфового сопровождения. Сочетание рояля и деревянных духовых провоцирует уже не гусельные, а, скорее, колокольные ассоциации.

Ещё один яркий пример включения рояля в оркестровую партитуру связан с именем Аренского. Его третья сюита для симфонического оркестра, «Вариации», так же, как и баллада Лядова, является авторской оркестровкой Третьей сюиты для двух фортепиано.

Аренский стал первым русским композитором, обратившимся к жанру сюиты для двух роялей. В каком-то смысле он предвосхитил знаменитые сюиты Рахманинова. Две из пяти сюит Аренский оркестровал – №2 – «Силуэты» и №3 – «Вариации». Вторая среди дирижёров более популярна. По своему замыслу она напоминает шумановский «Карнавал» – хотя бы тем, что также демонстрирует галерею масок: «Учёный», «Кокетка», «Паяц» и т. д.⁶⁰. Остальные сюиты исполняются реже и значительно меньше привлекают внимание исследователей, считающих их менее удачными, что не совсем справедливо.

⁶⁰На эту связь указывает Г. Цыпин. См. Цыпин Г. М. А. С. Аренский. М. : Музыка, 1966. С.79

Третья сюита – «Вариации», представляет собой цикл из десяти законченных пьес – темы и девяти жанровых вариаций с программными названиями: Диалог, Вальс, Триумфальный марш, Менуэт, Гавот, Скерцо, Похоронный марш, Ноктюрн и Полонез. Цыпин в своей книге об Аренском это сочинение лишь упоминает, упрекая композитора за внешнюю, декоративную манеру письма⁶¹. Даже не аннотация.

До настоящего момента сохраняется отношение к творчеству Аренского как к безусловно талантливому, но лишённому черт индивидуальности. Однако, в этой музыке есть бесценные качества: простота – в лучшем смысле этого слова – и удивительная естественность. На фоне бесконечных экспериментов начала XX века она, безусловно, выглядит консервативно, но это – не приговор и не обвинение.

Тема вариаций – хорального склада, изложена скромно, даже аскетично. В каждой вариации она сохраняет свой интонационный рисунок, легко узнаваема.

В оркестровой версии сюиты Аренский дважды задействует фортепиано: в четвёртой и восьмой вариациях. Примечательно, что только в этих вариациях помимо вынесенных в названия жанров рождаются дополнительные жанровые коннотации. Четвёртая вариация цикла – это «Менуэт». Под основным названием – еще конкретнее: XVIII века. Не вызывает сомнений, что перед нами не просто менуэт-стилизация, а удивительный, малоизвестный пример *оркестровой версии изображения музыкальной шкатулки*, подобной *фортепианным «Табакерчному вальсу»* Даргомыжского и «Музыкальной табакерке» Лядова⁶².

Музыкальная шкатулка имеет только один тембр, и это тембр механический, звенящий. В рассказе «Жильцы старого дома» Паустовский характеризует звук старинной музыкальной шкатулки: «[...] в старом и гулком доме раздался стеклянный переливающийся звон, будто кто-то ударял маленькими молоточками по

⁶¹Там же.

⁶²См. Степанова И. В. Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн. М., 2019. С. 269-280

колокольчикам, и из этого чудесного звона возникла и полилась мелодия»⁶³. Колокольчики, молоточки, валик и колёса описывал и В. Одоевский, объясняя в своём «Городке в табакерке» механизм действия музыкальной табакерки. Но всё-таки такое сложное устройство было только у самых совершенных «инструментов» шкатулок. Чаще же они были небольших размеров, и специфический звон издавали вовсе не колокольчики, а гребёнка со множеством металлических зубьев разной длины.

Аренский очень точно находит тембры для своей пьесы: это колокольчики, треугольник, а также фортепиано, скрипки и альты. Все играют в очень высоком регистре. Тема у солирующих колокольчиков дублируется *pizzicato* струнных. Частое арпеджирование аккордов в теме у колокольчиков связано, по всей видимости, с попыткой передать специфику старого заводного механизма, разболтавшегося, не всегда работающего точно. Вспоминается знаменитая запись лядовской «Музыкальной табакерки», сделанная Михаилом Плетнёвым. Кроме остановок и замедлений его исполнение отличается целенаправленным несовпадением правой и левой руки, не задуманное композитором, но точно передающее эффект произвольных сбоев механизма.

В оркестровой версии Вариаций «переливистые» квази-арфовые пассажи фортепиано доходят до «ля» четвёртой октавы (Пример 48). На первый взгляд кажется, что использование арфы в данном случае было бы уместнее, так как такой тип фактуры для нее более чем характерен. С другой стороны, фортепиано – за счёт ударности – звучит рельефнее арфы, которая рискует «утонуть» в *pizzicato* трёх партий струнных. Кроме того, это несомненная дань традициям русских «табакерочных» фортепианных пьес.

⁶³Паустовский К. Г. Избранные произведения: в 3 т. Т.3. М. : Русская книга, 1995. С.406

The image shows a musical score for Example 48, arranged for a chamber ensemble. The score is written in 3/4 time and G major. The instruments are Campanelli (bells), Piano, Violini I, Violini II, Viole (Violins), and Triangolo (triangle). The Campanelli part consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Piano part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes and slurs. The Violini I and II parts play a steady, rhythmic accompaniment. The Viole part plays a simple, rhythmic line. The Triangolo part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Пример 48.

Действительно, Даргомыжский и Лядов, изображая механическую музыку, обращались только к фортепиано. Аренский и здесь остаётся консерватором. И фортепианные пьесы, и оркестровый вариант табакерки Аренского объединяет фактурное и ритмическое постоянство, неизменная тихая динамика и неизменный штрих исполнения (например *pizzicato* Аренского, *staccato sempre* в «Музыкальной табакерке» Лядова»), также подчёркивающий механический характер музыки⁶⁴. «Менуэт» для двух фортепиано значительно уступает «табакерочным» вальсам Даргомыжского и Лядова, в то время как в переложении для оркестра композитор передаёт тембровую специфику музыкальной шкатулки с удивительной точностью. Парадоксальным образом клавирный вариант звучит более плотно и грузно, чем оркестровый.

Аренский возвращается к фортепиано в восьмой вариации цикла, «Ноктюрне». В фортепианной музыке жанр ноктюрна ассоциируется прежде всего с творчеством Шопена. Восьмая вариация будто призвана в очередной раз подтвердить эту

⁶⁴Лядов даже ставит в своей пьесе указание «*automaticamente*», т.е. «автоматично».

аксиому. И, на самом деле, здесь невозможно не услышать шопеновских интонаций, свойственных Аренскому в целом, что многократно отмечали исследователи⁶⁵. Но в данном случае не будет преувеличением сказать, что это – подражание, сделанное целенаправленно, подобно пьесе «Шопен» из «Карнавала» Шумана.

Мелодия ноктюрна «a'la Шопен» воспроизводит алгоритм строения заглавных тем в шопеновских образцах: вначале – кантилена широкого дыхания, которая затем украшается, расцветчивается. Гармонические фигуры аккомпанемента словно провоцируют исполнителя на использование сплошной педали (Пример 49).

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The top system is labeled 'Piano' and the bottom system 'Pno.'. Both systems are in 9/8 time and feature a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The top system includes the instruction 'molto cantabile' and a dynamic marking 'p'. The notation consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef, showing melodic lines and accompaniment patterns.

Пример 49.

Аккомпанемент не является таковым в полном смысле этого слова, а представляет собой дышащую мелодизированную ткань. Он содержит элементы скрытой полифонии, нижние звуки образуют свой мелодический голос. Кроме того, эти покачивающиеся фигуры в размере 9/8 генетически восходят к баркарале, жанру, часто сопутствующему ноктюрновым темам Шопена.

Если бы мы говорили только о фортепианной версии этой вариации, параллелью с ноктюрном можно было бы ограничиться. В партитуре же рождаются и иные ассоциации. Солирующий рояль на фоне оркестрового сопровождения даёт повод сравнить ее с медленной частью фортепианного концерта – любого, независимо от авторства, но шопеновские влияния очевидно указывают на связи с медленной частью концерта e-moll, которая по своему складу тоже близка

⁶⁵Цыпин Г. М. А. С. Аренский. М. : Музыка, 1966. С.53.

ноктюрнам. Б. Гнилов в своей диссертации пишет об установке на «протяжённые благородно выстроенные построения⁶⁶» в медленных частях концертов Шопена. Несомненно, к рассмотренной теме в опусе Аренского это относится в полной мере.

Начальный период «Ноктюрна» написан фактически для рояля соло. Первые два такта экспонируют формулу фортепианного аккомпанемента, который сохранится в таком виде до конца вариации. Исключение составляет кульминационный раздел (в двухрояльной версии этого нет, фактура одного из инструментов остаётся неизменной).

Заглавный элемент темы, вступающей в третьем такте, – элегическая восходящая секста, как и в главной теме второй части e-moll'ного концерта Шопена, и это также мелодия «широты изумительной»⁶⁷. Затем её подхватывают другие солисты: гобой, струнные, кларнет, флейта. Такая передача – вполне в традиции медленных частей фортепианных концертов, как и то, что фортепиано продолжает сопровождать оркестр, беря на себя уже функции «аккомпаниатора» (Пример 50).

Пример 50.

Такое начало медленных частей, между тем, для Шопена не типично. У него рояль редко отдаёт тематический материал оркестру. В этом своеобразно

⁶⁶Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): дисс... доктора искусствоведения. М.: 2008. С. 172-173

⁶⁷Лист Ф. Ф. Шопен. М. : Музгиз, 1956. С.86

проявляется его неизменная преданность одному инструменту, не допускающая конкуренции. Лист восхищённо пишет об этом: «Поистине изумительна эта редкая забота о прекрасном, заставлявшая Шопена пренебрегать общераспространённой склонностью делить каждую крупницу мелодии между сотней пультов»⁶⁸. Собственно, в медленной части e-moll`ного концерта такое происходит только в самом конце. В заключении, после роскошной фортепианной каденции, главная тема, наконец, переходит к оркестру, сопровождаясь прозрачными фигурациями фортепиано. Аренский мыслит иначе, наследуя как общеевропейскую, так и русскую традицию.

Цыпин отмечает интонационное влияние мелодий Шопена на Аренского, при этом исследователи шопеновской музыки постоянно указывают на мягкость и широкую певучесть его мелодий, подобную мелодиям Глинки, Чайковского и других русских классиков⁶⁹. И хотя русская мелодика по своей природе диатонична, а польская часто хроматизирована, у Шопена хроматизация изначально имеет кантиленную природу. Некоторые приёмы интонационного развития в восьмой вариации Аренского даже «визуально» напоминают шопеновские (Пример 51).



Пример 51.

Приведённый «пассаж» звучит во время проведения темы в оркестре. Как он напоминает мелодические «взлёты» Шопена, ведь хроматические опевания аккордовых звуков – неотъемлемая часть его мелодизма!

⁶⁸Там же, с.79

⁶⁹Например Соловцов А. А. Фредерик Шопен. Жизнь и творчество. - 2-е изд. М. : Музгиз, 1960. С.191

Главным «шопеновским» эпизодом в «Ноктюрне» Аренского правомерно считать фортепианную каденцию перед кульминацией (Пример 52).

The image displays a musical score for a piano piece, labeled 'Piano' and 'Pno.'. The score is written in two systems. The first system shows the piano part (left hand) with a series of descending notes, marked with dynamics *pp* and *p*. The second system shows the piano part continuing with a similar descending motion, marked with *pp*. The right hand part (Pno.) features a more complex melodic line with various ornaments and dynamics, including *pp* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 52.

В медленной части e-moll'ного концерта Шопена фортепианная каденция также представляет собой хроматически украшенное нисходящее движение, правда, более прихотливое, чем у Аренского, но связь между ними, несомненно, видна. Кстати, каденционные «вставки» достаточно типичны и для шопеновских ноктюрнов (№№2 и 3 op.9, №1 op.27).

И тем не менее, несмотря на очевидное сходство, подобные «кружевные вплетения» Аренскому – в отличие от Шопена – в целом не свойственны. Основой его тематизма остаются широкие распевные интонации, не позволяющие усомниться в национальной принадлежности композитора.

В фокусе нашего внимания оказалось одиннадцать сочинений с участием оркестрового фортепиано – одиннадцать на почти семидесятилетний временной период! Если сравнить эту цифру с общим числом оркестровых произведений, которые были написаны в XIX веке, она покажется мизерной. Если же учесть, что каждое представляет собой неповторимый образец, можно сказать, что она не так уж мала.

В первую очередь поражает та *множественность тенденций использования рояля*, которая была сформирована в этот период. В основе каждой – не список, а единственные в своем роде произведения, достойные отдельного подробного анализа.

Их самоценность определяется не только рамками той условной категории, к которой они были отнесены. Они вбирают в себя кроме того и различные стилистические влияния, и отличительные черты эпохи, оказавшейся востребованной для того или иного авторского решения: фортепианное творчество Моцарта, Листа, Шопена. Последнее явление на самом деле уникально; мы видим, как *фортепианное* творчество перечисленных композиторов изначально становится одним из факторов, заставивших Римского-Корсакова, Глазунова, Аренского привлечь фортепиано в свои партитуры.

Ни одно из рассмотренных сочинений не было «растиражировано», не стало простым подражанием чему-либо ещё. Именно это позволило им сохранить свою уникальность и привлекательность до сегодняшнего дня.

Глава II. Рояль в оркестровой отечественной музыке первой половины XX века

2.1 На перекрестке эпох: оркестровое фортепиано в творчестве Скрябина и Рахманинова

Когда заходит речь о Скрябине и Рахманинове, неизменно встаёт вопрос о том, в контексте какой художественной эпохи было бы правильное рассматривать их творчество. Обе эти фигуры занимают некое промежуточное положение, не относясь однозначно ни к романтизму в его традиционно западном или русском преломлении, ни к течениям следующего временного периода. Все опусы с участием оркестрового рояля, о которых пойдет речь, написаны уже в XX веке, и выходят за хронологические рамки, установленные для первой главы. К типологическим явлениям XX столетия отнести их безоговорочно тоже нельзя, поскольку несмотря на блистательные находки, они стоят в стороне от характерных тенденций нового времени.

Данным обстоятельством, однако, общие моменты для двух великих современников исчерпываются, так как во всем остальном, каждый из них, привлекая рояль в симфонический оркестр, шел собственным путем. Если Рахманинов использовал оркестровое фортепиано весьма скромно и – за единственным исключением – преимущественно традиционно, то в отношении «Прометея» можно смело говорить о беспрецедентном явлении. Этот опус занимает отдельную нишу как в истории музыки в целом, так и в контексте нашей темы, поскольку скрябинское решение – именно в силу своей уникальности – остается феноменом, не получившим развития у других авторов.

2.1.1 «Прометей»

Поэма огня «Прометей» занимает особое место в творчестве Скрябина. Сложно однозначно определить её жанр: задействование рояля, органа и хора придаёт симфонической поэме черты как фортепианного концерта, так и кантаты. А наличие световой строки делает этот опус поистине уникальным во всей истории музыки. На фоне первостепенной важности проблем художественного синтеза, неизменно встающих при анализе этого шедевра, тем не менее, не уходит в тень и еще одна – оригинальность партии солирующего рояля.

Значение партии рояля – главного «героя» «Прометея» – трудно переоценить: ее смысловая нагрузка велика, а звуковая интерпретация столь ответственна, что почти исключает участие просто хорошего исполнителя. Б. Гнилов даже включает это сочинение⁷⁰ в число «фортепианных концертов и их функциональных спутников⁷¹», говоря о попытке «заново поставить вопрос о возможностях и ресурсах музыкального искусства⁷²».

Неслучайно поэтому в списке имен, в то или иное время приобщенных к этой партитуре – пианисты мирового масштаба, начиная с самого Скрябина: С. Рихтер, М. Аргерих, В. Ашкенази и многие другие.

Противопоставление рояля и оркестра в «Прометее», выраженное в самых изысканных поэтических сравнениях, встречается, практически, у всех исследователей. «Фортепианная партия должна символизировать героическую, творческую личность, а партия оркестра – окружающий её мир, вселенную, космическое начало⁷³», – пишет В. Дельсон. А Альшванг отмечает, как партия

⁷⁰ Как и «Петрушку» Стравинского.

⁷¹ См. Гнилов Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): дисс... доктора искусствоведения. М.: 2008. С. 61

⁷² Там же.

⁷³ Дельсон В. Ю. Скрябин: Очерки жизни и творчества. М. : Музыка, 1971. С. 138

фортепиано «горделиво» противопоставляется «всей массе гигантского оркестра⁷⁴». «Личность и космос⁷⁵», – так характеризует рояль и оркестр Л. Данилевич. В менее известной, но весьма интересной монографии, посвящённой Скрябину, А. Бандура подчёркивает: «Фортепиано – это, конечно, сам Скрябин (или его герой, что одно и то же); оркестр – вся Вселенная, то подчиняющаяся ему, то угрожающе противодействующая⁷⁶». Этот список несложно продолжить.

Невозможно рассматривать «Прометея» вне общего контекста скрябинской фортепианной музыки. В особенности она близка Шестой и Седьмой фортепианным сонатам, поэме «К пламени», так что *его фортепианный стиль в поэме абсолютно узнаваем*.

Как автор фортепианной музыки Скрябин – в первую очередь наследник эпохи романтизма: певучесть, педальная смягченность, мелодическая пластичность характерны не только для лирики, но и для его порывистых тем⁷⁷. В то же время ему не свойственна романтическая патетика в её «технологическом выражении»: Скрябин редко использует крупную технику, двойные ноты, «общие формы движения в технически выделенной и пассажной форме⁷⁸».

«Пианизм» «Прометея» полностью сохраняет отличительные черты исполнительской манеры самого Скрябина со «столь характерным «ласканием клавиш» и нежнейшим *pianissimo*⁷⁹». Л. Сабанеев отмечает, что композитор в исполнении «был ограничен той областью, которой он мог овладеть при наличности той довольно малой силы звука, которой он обладал⁸⁰». И тут же добавляет:

⁷⁴Альшванг А. Жизнь и творчество А. Н. Скрябина // А. Н. Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения 1872 - 1972. М. : Советский композитор, 1973. С. 140

⁷⁵Данилевич Л. «От третьей симфонии к «Прометею» // А. Н. Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения 1872 – 1972. М. : Советский композитор, 1973. С. 289

⁷⁶Бандура А. И. Александр Скрябин. Челябинск : Аркаим, 2004. С. 237

⁷⁷Николаева А. И. Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина: На примере произведений малой формы. М. : Советский композитор, 1983. С. 7

⁷⁸Там же.

⁷⁹Дельсон В. Ю. Скрябин: Очерки жизни и творчества. М. : Музыка, 1971. С. 42

⁸⁰Сабанеев Л. Л. Скрябин. М. ; Петроград, 1923. С. 182

«Скрябин – раскрывает перед нами волшебный мир там, где его вдохновение не требует реальной силы звука⁸¹». Эти, как всегда тонкие, сабанеевские наблюдения и выводы очень точно характеризуют фортепианный, но не симфонический стиль Скрябина. «Прометей» в данном случае – исключение, поскольку он *полностью отражает именно фортепианную эстетику композитора*.

Практически везде Скрябин представляет нам рояль без оркестровых дублировок, он всегда хорошо прослушивается. При этом инструмент очень мобилен, легко переключается от роли солиста к роли аккомпаниатора. В разработке же вообще надолго исчезает.

Борису Асафьеву принадлежит одно из самых впечатляющих описаний поэмы: «Её основное настроение – экстатичность, полётность. Её стихия – огонь: от искорок малых разрядов тока и хрустально звенящих фонариков светляков до всепожирающих огненных языков мрачного пламени бездн земных и грозного огня мировых солнц. Огонь, огонь и огонь. Всюду огонь⁸²».

Не только у Асафьева – у многих других исследователей можно встретить мысль, что понятия «Прометей» и «огонь» у Скрябина «не просто взаимосвязаны, но подчас и взаимозаменяемы⁸³». По своей физической природе огонь всегда стремится вверх. *«Стремление вверх» в партии рояля становится в партитуре определяющим: в подавляющем большинстве случаев она напоминает короткие всполохи огня*.

Фортепианная партия начинается двумя «репликами» солиста. Их устремленность ввысь воспринимается как преамбульное объявление некоего кода. Этот эффект в 3 такте соло усилен форшлагами. Возникает внутреннее противоречие между динамикой (f), акцентами, целенаправленным восходящим движением,

⁸¹Там же.

⁸²Асафьев Б. Скрябин. Опыт характеристики // А. Н. Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения 1872 - 1972. М. : Советский композитор, 1973. С. 53

⁸³Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: дисс... кандидата искусствоведения. Спб., 2008. С. 128

ремаркой «Повелительно», которую мы видим у правой руки – и с другой стороны, второй ремаркой *con sord* (Пример 53).



Пример 53.

Такое сочетание форте и левой педали мы встретим и в «Петрушке» Стравинского, только там у этого приёма будет совершенно иная цель: Стравинский таким образом увеличивает жёсткую ударность рояля, добивается «стучащего» звучания. У Скрябина же в этом заключено внутреннее преодоление: рояль, как и разгорающийся огонь, с дополнительным усилием «пробивает» себе путь вверх.

Ц.2 (главная партия) отмечена ремаркой «Радостно», но способ выражения радости здесь особенный, непривычный. В наибольшей степени эмоция выражена в прихотливом пунктирном ритме. С. Павчинский в этой теме слышит скрытую вальсообразность⁸⁴, придающую ей пластическое изящество⁸⁵. То тут, то там мелькают фортепианные «вершинки», оставляя волшебное, чарующее впечатление.

Не лёгкие и «сверкающие», а «пропетые» и «прозвученные» фортепианные реплики появляются, наконец, в Ц.4. Здесь возникает их *диалог* с репликами солирующих флейт и гобоев (Пример 54).

Пример 54.

⁸⁴См. Павчинский С. Э. Произведения Скрябина позднего периода. Мелодическое и ладогармоническое развитие. М.: Музыка, 1969. С. 36

⁸⁵Он называет эту еле уловимую вальсообразность одной из отличительных черт подавляющего числа произведений Скрябина, крайне облегчающей их восприятие даже при очень сложной гармонии.

Скрябин поясняет, как исполнять этот эпизод: «сладострастно, почти с болью». Музыка действительно балансирует на грани пошлости, в то же время нигде не переходя её.

На небольшой промежуток времени рояль исчезает, чтобы вернуться снова для возобновления диалога с другими инструментами. Кроме фортепианных трелей звучат блестящие трели у гобоев, первых скрипок, альтов, которые переходят в тираты (вновь – восходящие!).

Трели подхватывает и солирующая скрипка. Эпизод завершается её задумчивыми речитативными интонациями, которые резко обрывает фортепианный аккорд: начинается новый раздел, по разным версиям являющийся либо завершением экспозиции, либо началом разработки (Пример 55).

Пример 55.

По фактуре это – полноценный сольный фортепианный эпизод, хотя оркестр продолжает звучать. Фортепианная партия разделяется на три «пласта»: широкую распевную мелодию, её гармоническую «опору» в виде повторяющихся аккордов и эмоциональный, возбуждённый аккомпанемент, охватывающий 4 октавы.

Скрябин даёт указания для каждой руки: «величественная широкая тема» у правой, «огненный, страстный аккомпанемент» у левой. Практически каждый звук мелодии подчёркнут знаком tenuto, и она упорно стремится вверх.

Этот эпизод сравнивают с темами Чайковского или Рахманинова, как благодаря «концертно-насыщенной» фактуре⁸⁶, так и мелодии, «неуклонно устремлённой к кульминационной вершине⁸⁷». Тем не менее, несмотря на видимую схожесть, в этом сравнении есть определённое преувеличение. Скрябину здесь явно не хватает ни пианистической мощи Рахманинова, ни чистоты, ясности, звонкости кульминаций Чайковского. Они ему и не нужны. Здесь совершенно другая эстетика, как во всех фортепианных произведениях Скрябина: происходит слияние мелодического и гармонического начала, рояль здесь словно и не пытается вырваться из звучания оркестра, образуя с ним единый организм.

В Ц.10 все пласты сближаются друг с другом: в динамике *f* правой руке передаётся экспрессия, которой заряжен аккомпанемент, вновь на 4 октавы (Пример 56).



Пример 56.

Мелодия и пульсирующие гармонии становятся единым целым, срастаясь в аккорды. Активизируется оркестр: вся деревянная группа играет восторженные восходящие пассажи двойными нотами.

«Восходящее движение, согласно композитору, - восхождение к духовным сферам, нисходящее – к материальным», - пишет в своём исследовании Д. Шумилин⁸⁸. Это высказывание становится для нас чрезвычайно важным, поскольку в разработке есть небольшой фрагмент, когда у рояля вдруг появляются настойчивые *нисходящие* пассажи (Пример 57).

⁸⁶См. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М. : Музыка, 1989. С. 313

⁸⁷Павчинский С. Э. Произведения Скрябина позднего периода. Мелодическое и ладогармоническое развитие. М. : Музыка, 1969. С. 28

⁸⁸Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: дисс... кандидата искусствоведения. Спб., 2008. С. 115

При этом движение почти всего остального оркестра (деревянной группы, труб и подключённых челесты и колокольчиков) широкими скачками направлено *вверх*.

Как можно трактовать этот эпизод? Исследователи не относили это к развитию мифологического сюжета, хотя такое было возможно. Несомненно одно: мы видим борьбу двух стихий, и оркестр словно приковывает, «прижимает к земле» фортепианную партию, намеренно искажает её естественное течение и естественную направленность.

Апофеоз «Прометей» – грандиозная кода с органом и хором. Орган становится высшим, «космическим» проявлением оркестра как силы, противоборствующей роялю. Любопытно, что Скрябин нигде не смешивает тембры фортепиано и органа: «голос» рояля возвращается только тогда, когда орган прекращает звучать.

«В истории человечества Прометей олицетворяет для Скрябина гордое самосознание человека-творца, дерзнувшего отобрать у богов дар жизни и сравняться с высшей силой в могуществе созидать жизнь⁸⁹». Поражает разнообразие философских трактовок этого образа, часто диаметрально противоположных. Но, к какой бы из них мы ни обратились, мы не можем уйти от признания, что центром воплощения этой грандиозной идеи Скрябин решил сделать именно рояль.

Примечательно также еще одно наблюдение Леонида Сабанеева, сделавшего переложение «Прометей» для двух роялей. Он признавался, что словно не переключивал оркестровую партитуру, а *восстанавливал* исконно фортепианное произведение: «Во время этого занятия я впервые убедился, что Скрябин не органически оркестровый композитор, что его истинная стихия – фортепиано, что оттого так легко его переключивать и оттого так складно и естественно всё получалось, точно «Прометей» и сочинён был для рояля⁹⁰».

⁸⁹Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. М. : Музыка, 1989. С. 295

⁹⁰Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М. : Классика-XXI. С. 72

2.1.2 Оркестровый рояль в творчестве С. Рахманинова

«Не хочу ради того, что я считаю только модой, изменять постоянно звучащему во мне, как в шумановской фантазии, *тону*, сквозь который я слышу окружающий меня мир⁹¹». Этот «тон» имеет крепкую связь с эстетикой всей предыдущей эпохи, получая при этом эксклюзивное звуковое выражение. Нужна была недюжинная смелость, чтобы в период тотальной ломки традиций сохранять приверженность «отжившим» ценностям.

В XX веке рояль получает в оркестре, практически, постоянную прописку. Рахманинов, вольно или невольно, избегает и этой тенденции, не оглядываясь на то, что повсеместно происходит в современной ему симфонической музыке. У него всего три таких произведения, причем два из них – вокально-симфонические.

The image shows a musical score for Example 58, featuring four staves: Clarinet in C (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Arpa (A.), and Piano. The music is in 3/4 time and G major. The Clarinet parts are marked *p dolce*. The Arpa part is marked *p non arpeg.* and the Piano part is marked *pp*. The score consists of four measures of music.

Пример 58 - выписаны только партии кларнетов, арфы и рояля.

В «Трех русских песнях» рояль используется в классическом инструментальном сочетании: вместе с арфой. Однако сам тембр нигде не прослушивается, а это уже выбивается из традиций XIX века. В третьей песне «Беленицы-румяницы» фортепианные аккорды принимают эстафету от партии арфы (либо добавляются к ней) в моменты динамического усиления.

⁹¹Асафьев Б. В. С. В. Рахманинов. М. : Искусство, 1945. С. 12

Интересное фортепианно-арфовое сочетание есть и в первой песне. В Ц.3 эти два инструмента попеременно играют аккомпанирующие аккорды (Пример 58). Достигается эффект коротких лиг, подобно восьмушечным интонациям у кларнетов. Ему способствует динамика (P у арфы, PP у рояля), длительности (четверти арфы и восьмые у рояля), а также принцип единого однородного прикосновения (аккорды арфы не арпеджируются).

По большому счёту, не находится объяснения, зачем композитору здесь нужен был именно фортепианный тембр, чего нельзя сказать про «Колокола», где *эпизодическое появление* рояля решает совершенно конкретные образные задачи, связанные со стихотворным источником. Текст Эдгара По в свободном переводе Бальмонта является образцом чисто поэтической рефлексии на тему колоколов, причем со слегка ощутимым американским налетом, что не перечеркивает в партитуре и русских связей. Колокольная тема относится к числу самых показательных для нашей музыки. Ведь к колоколам издревле на Руси было совершенно особое отношение, в том числе из-за их многофункциональности: будучи неотъемлемым атрибутом церковной жизни, они играли важнейшую роль и в жизни мирской, извещая как о праздниках, так и бедах. Пожалуй, за пределами России они нигде более не играли столь важной роли. Звонница сама по себе является музыкальным «инструментом», получившим второе рождение в творчестве многих русских композиторов. Но вряд ли найдется автор, у которого пристрастие к колокольным звучностям имело бы такое же, как у Рахманинова, значение лейт-идеи: мы слышим и ощущаем эту колокольность даже там, где её имитации, в сущности, и нет.

Для нас принципиально важно сразу отметить, что использование рояля в оркестре для имитации колокольного звона кровно связано у Рахманинова с развитием традиций Римского-Корсакова. Важно тем более, что в первой главе проблема колокольности практически не поднималась.

В поэме «Колокола» имитации звонов рождаются при участии разных инструментов в разных сочетаниях, и в tutti, конечно. Рахманинов вводит в партитуру и сами колокола, которые выступают в своей прямой функции. А как же рояль? Он тоже есть, причем разный. Асафьев, характеризуя колокольность Рахманинова и ее разновидности, выходит, фактически, на уровень терминологического обобщения: «Любопытна также привязанность Рахманинова к интонациям, невольно ассоциирующимся со звонами. Их движение — постепенное *раскачивание* и, наконец, *звонкий, ясный перебор*⁹²».

Оба явления без труда обнаруживаются в «Колоколах». С тем различием, что в имитации *переборов* фортепиано задействовано достаточно активно, а в имитации *раскачивания* практически не участвует. Это тем более странно, что *эффект раскачивания у Рахманинова — чисто фортепианный*, и в его колоссальном фортепианном наследии встречается очень часто (кроме широко известных Первой сюиты, начала Второго концерта и этюда-картины Ре мажор op.39, имеющего среди исполнителей «неофициальное» название «Колокола», это объемный список других примеров). В поэме «Колокола» эффект раскачивания присутствует в начале третьей части, но, еще раз подчеркнем, *практически без привлечения фортепиано*. Его строка в партитуре не пустует, хотя в самих «перезвонах» рояль почти не участвует, играя в основном повторяющиеся аккорды.

Эффект колокольного раскачивания есть и у Римского-Корсакова, но он в таких случаях к роялю не прибегает. Так происходит в «Светлом празднике», где фортепиано нет, а «раскачивается» остальной оркестр. Даже оркеструя оперы Мусоргского, он практически избегает насыщенного, глубокого фортепианного тембра в «колокольных» сценах. Нижний регистр фортепиано появляется у Корсакова при оркестровке «Хованщины» Мусоргского — как одна из составляющих звучания колокола Ивана Великого, но это — скорее исключительный случай.

⁹²Там же, с.24

«Раскачивающаяся» фортепианная колокольность появится лишь тогда, когда оперы Мусоргского будет оркестровать Шостакович.

Римский-Корсаков неизменно мыслит фортепианную колокольность как нежный, мелодичный звон верхнего регистра, или – по асафьевской терминологии – *переборы*. Именно он выдвигает идею об использовании рояльного тембра «в качестве как бы набора колокольчиков или колоколов с весьма нежной звучностью⁹³».

The image shows a musical score for Example 59, consisting of seven staves: Piano, Arpa, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in 3/4 time and features a crescendo in the upper registers of the Piano and Arpa. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Piano and Arpa parts are in the upper register, while the Violin I and II parts are in the middle register. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are in the lower register. The score is marked with 'cresc.' in the upper registers of the Piano and Arpa.

Пример 59.

В финале седьмой картины «Садко» в имитации колокольных перезвонов Римский-Корсаков задействует фортепиано и арфу в верхнем регистре, подключая их к струнным (Пример 59).

Тем же путём идёт и Рахманинов в первой части поэмы. Связь между корсаковским и рахманиновским решениями очевидна. (Кстати, не случайно в

⁹³Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Т. 1. Текст. М. ; Л. : Музгиз, 1946. С. 35

партитуре «Колоколов» автор указывает именно «пианино», а не фортепиано, как это делал автор «Снегурочки»). Но Рахманинов более щедро «расцветчивает» оркестровую палитру: ему мало фортепиано с арфой, к ним подключены и треугольник, и колокольчики, и челеста (Пример 60). Фактурно фортепианная партия «Колоколов», с одной стороны, «прозрачнее», но с другой, – богаче корсаковской: Рахманинов включает в неё трели с двойными нотами, аккорды, скачки, ломаные октавы (2 такта до Ц.3), тремоло (Ц.20), общие формы движения⁹⁴.

The image shows a musical score for Example 60, consisting of six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Tr lo, T ro, c III, Cel, Arpa, and P no. The score is in 3/4 time and features various dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*. The piano part (P no) is particularly prominent, showing complex textures with tremolos and other effects.

Пример 60 – выписаны партии треугольника, малого барабана, колокольчиков, челесты, арфы и фортепиано.

Из сказанного можно сделать ряд выводов. Симфоническая поэма «Колокола», несомненно, – ярчайший образец симфонической колокольности в творчестве Рахманинова. Однако, здесь нельзя говорить о каких-либо исключительных открытиях в применении фортепианного тембра. Рояль возникает в партитуре *лишь*

⁹⁴Традиция оркестрового изображения колокольных звучностей с помощью фортепиано находит своё продолжение в сочинениях композиторов второй половины XX века (Г. Канчели, А. Эшпая). Приёмы, найдённые Римским-Корсаковым и подхваченные Рахманиновым, обнаруживаются, между тем, значительно раньше. Вторая часть Второй симфонии Гавриила Попова («Родина», 1943) с живописной точностью рисует картину езды на тройке и переливчатый звон колоколовцев под дугой. Основу фактуры составляют трели и тремоло у большинства оркестровых инструментов. Рояль оказывается в одном образном ряду с колокольчиками, треугольником, звенящими флейтами-пикколо, ксилофоном, играя при этом неизменные тремоло.

как продолжение традиции Римского-Корсакова, ведь по большей части для создания колокольных звучностей он использует потенциал других инструментов.

Самой большой интригой с точки зрения привлечения рояля в оркестр было и остается его появление в «Симфонических танцах». Оно провоцирует, по крайней мере, два принципиальных вопроса: почему это происходит в последнем сочинении, в то время как фортепиано нет ни в одной из трех симфоний, ни в одной симфонической поэме, написанных ранее? Почему более или менее развёрнутая партия есть только в первой части опуса? Однозначных ответов на эти вопросы нет. Непродолжительные «вставки» вальсового аккомпанемента во второй части, во-первых, совершенно не прослушиваются, во-вторых, их быстро подхватывает арфа, из чего можно сделать вывод, что без фортепиано здесь легко было бы обойтись. В третьей части рояля нет вовсе. Пианист фактически «бездействует» в течение двух последних частей, что производит довольно странное впечатление.

В первой части «Симфонических танцев» небольшое фортепианное соло появляется уже в Ц.4 (Пример 61).



Пример 61.

Здесь композитор неожиданно делает то, что не встретишь ни в одном из других его симфонических сочинений с использованием фортепиано: поручает одно из проведений главной темы первого раздела, т.е. фактически *роль оркестрового солиста*.

Нечто подобное мы услышим и в среднем разделе части. Он построен на двух темах: пасторальном наигрыше и широкой, протяжной «русской» теме. Вначале звучат только деревянные духовые: основную тему Рахманинов отдаёт английскому

рожку и саксофону, экзотический тембр которого, сохраняя свою тембровую специфику, органично «встраивается» в общее звучание.

В Ц.14 происходит полная смена инструментальных солистов: пасторальный наигрыш переходит к роялю, а основная тема – к группе струнных (Пример 62).

The image shows a musical score for Example 62, consisting of two systems of staves. The first system includes Piano, V-ni I, and V-c. The second system includes Piano, V-ni I, V-c., and C-b. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p con pedale*, *mf con espressione*, *dim.*, *pp*, *p cresc.*, and *pp*. There are also performance instructions like *2 Ch. plus.* and *pp*.

Пример 62.

Замечательно, что к рояльному наигрышу в каденциях Рахманинов добавляет арфу! – как бы не в силах, и не стараясь изменить традиции! После выразительного, но немного «отстранённого» звучания духовых, в новом изложении тема обретает необыкновенную теплоту звучания. Кульминация среднего раздела достигается не только за счёт динамики, но и эмоционального «раскрытия» инструментов. Рояль здесь «поёт», подобно струнным и, опять-таки, выступает в роли *оркестрового солиста*.

Лишь один эпизод «Симфонических танцев» в полной мере отвечает «колокольной эстетике» композитора. Речь – про коду первой части, где с помощью арфы, рояля и колокольчиков *имитируются колокольные перезвоны*.

Почти сразу после написания «Симфонических танцев» Рахманинов собственноручно делает их переложение для двух роялей. Это говорит о том, что

уже в процессе сочинения *он слышал эту музыку также и в фортепианном звучании*, чего нельзя сказать больше ни про одно другое симфоническое сочинение. Однако этот факт может «оправдать» наличие фортепианного тембра в указанных фрагментах лишь отчасти. Слишком разительным кажется контраст между блестящей клавирной версией «Симфонических танцев», давно и прочно вошедшей в репертуар многих пианистов, и тем, как скромно проявил себя рояль в оригинале. При всём своём блестящем пианизме Рахманинов не смог или не захотел раскрыть весь потенциал оркестрового рояля, что никак не умаляет уникальных художественных достоинств его последнего опуса.

Композитор или пианист? Эта дилемма, отмечаемая всеми исследователями творчества Рахманинова, актуальна и в нашем случае. Соловцов приводит крайне самокритичные слова Рахманинова: «Бывают моменты, когда мне кажется, что мне следовало бы быть только композитором; иногда я думаю, что я только пианист. Теперь, когда прожита большая часть жизни, меня смущает одна мысль, что разбрасываясь по разным областям, я не нашёл своего подлинного призвания⁹⁵». Комментируя это высказывание, Соловцов подчёркивает исключительное влияние, которое оказало исполнительство Рахманинова на его композиторскую деятельность, и – наоборот, «...расцвет исполнительского искусства Рахманинова наступил именно тогда, когда он достиг творческой зрелости как композитор⁹⁶».

Фортепианная музыка Рахманинова неразрывно связана с его исполнительским амплуа пианиста-виртуоза, и логично было бы предположить, что виртуозный рояль переключается и в его симфонические произведения. То, что это не так, кажется парадоксом, ведь во время наступления творческой зрелости Рахманинова в европейской и русской музыке рояль все активнее утверждается в роли полноправного оркестрового инструмента. Но, повторим, не исключено, что

⁹⁵Цит. по Соловцов А. А. С. В. Рахманинов. - 2-е изд. М. : Музыка, 1969. С. 3

⁹⁶Там же, с.4

это явление композитор рассматривал лишь как некое проходящее модное веяние, и поэтому не придавал ему большого значения.

2.2 Рояль в оркестровой музыке отечественных композиторов-классиков (первая половина XX века)

Начало XX века – переломное время во всех сферах искусства. Этот тезис давно не нуждается в доказательствах. Скорее следуя традиции, приведем, все же, два высказывания – из числа типических: «В 10-е годы и начале 20-х основы, которые считались незыблемыми для классической культуры, окончательно рушатся. [...] Действительность меняется изнутри, в сознании людей, которым нужно уже другое искусство. *Везде, не только в России, общество оказывается на пороге глобальных изменений эстетических и этических идеалов*⁹⁷ (курсив – мой, О. К.)», – утверждает автор книги, посвящённой композиторам русского авангарда. «Очередной, и – не исключено – самый решительный перелом произошёл в начале XX века, когда в искусстве, в том числе и музыкальном, активно утверждались новые установки, *существенно раздвинувшие понятие об эстетически возможном и допустимом*⁹⁸ (курсив – мой, О. К.)». Поставим отточие...

Перелом коснулся и фортепианной музыки – она оказалась в самом центре революционных процессов, затронувших и такое, на первый взгляд маргинальное явление, как включение рояля в состав оркестра. Именно в это время происходит невиданный доселе количественный взрыв: если раньше композиторов,

⁹⁷ Воробьев И. С. Композиторы русского авангарда. Спб. : Композитор, 2007. С. 5

⁹⁸ Симонянц Е. М. Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX - начала XXI столетий: дисс... кандидата искусствоведения. М., 2014. С. 5

использовавших оркестровый рояль, можно было сосчитать по пальцам, а число самих сочинений не превышало десятка, то *в начале XX века включать фортепиано в свои оркестровые партитуры начинает большинство авторов*. Причём – не в отдельные опусы, а на постоянной основе. Даже учитывая труднодоступность нотных материалов и, зачастую, отсутствие аудиозаписей многих произведений их объём не может не впечатлять. Даже не видя партитуры, просто на слух рояль безошибочно фиксируется в Первой симфонии А. Лурье, Первой и Второй камерной симфониях Н. Рославца, «Рельсах» (оркестровой версии) В. Дешевова, Камерной симфонии В. Задерацкого, «Заводе» А. Мосолова... Каково же реальное число подобных сочинений – вопрос риторический.

Фортепиано становится полноправным участником симфонического оркестра, как в целом, так и в творчестве крупнейших классиков XX века, в частности. Но вместе с невероятно увеличивающимся «количеством» тембра происходит его «обесценивание»: определить уникальность его использования в творчестве различных композиторов становится всё сложнее.

Что важно и что становится общей тенденцией: ***принципиально меняется само отношение к роялю***. Как сольному, так и оркестровому. Из инструмента романтического, певучего, благодаря педали – легатного, он превращается в первую очередь в инструмент *ударный*. Крайне показателен в этом отношении известнейший комментарий П. Хиндемита к Фортепианной сюите «1922 год»: «Забудь обо всём, чему тебя учили на уроках фортепиано. Не раздумывай долго о том, четвёртым или шестым пальцем ты должен ударить *dis*. Играй эту пьесу стихийно, но всегда строго в ритме, как машина. *Рассматривай рояль как интереснейший ударный инструмент и трактуй его соответствующим образом*⁹⁹ (Курсив – мой, О. К.)». Это заявление можно рассматривать как некое *credo* фортепианной музыки новой эпохи. Раньше фортепианный удар был *приёмом*, который, к тому же, не так часто использовался.

⁹⁹Цит. по Левая Т. Н. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. М., 1974. С. 279.

Теперь ударность становится *привычной чертой общего звучания*. В каком-то смысле в начале XX века *рождается новый музыкальный инструмент*.

Стихия ударности захватила, разумеется, не только рояль, но и прочие инструменты. И если романтически певучее фортепиано XIX века со своим самобытным тембром значительно больше воспринималось как солирующий инструмент, то «новое» очень органично вписалось в такой же «новый», тяготеющий к механистичности оркестровый состав.

Но это – общая тенденция, которая – как всегда в искусстве – знает исключения. Творчество композиторов-классиков первой половины XX века демонстрирует как нивелировку инструмента в условиях полномасштабной партитуры, так и индивидуальную его трактовку, как бы свой персональный код.

В центре раздела – четыре наиболее значимые фигуры отечественной музыки первой половины XX века: И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович и А. Хачатурян. В творчестве каждого из них рояль – как солирующий, так и оркестровый – представлен очень широко и разнообразно.

2.2.1 Оркестровый рояль в творчестве Стравинского

Игорь Стравинский не имел «официального» музыкального образования в привычном смысле этого слова. Частные занятия по фортепиано начались в возрасте девяти лет. Композицией у Римского-Корсакова он стал заниматься уже будучи студентом юридического факультета, тоже частным образом.

Стравинский не был и не мог быть – при таком образовании – концертирующим пианистом, но рояль очень любил, о чём свидетельствует довольно значительное фортепианное наследие. Оркестровая ипостась инструмента также привлекла его внимание. Публично «Царь Игорь» выступал, как правило, только со своими собственными сочинениями и был, по отзывам современников,

неплохим исполнителем¹⁰⁰. А. Алексеев, комментируя грамзаписи, сделанные композитором, говорит, что в фортепианном исполнительстве он предстаёт «музыкантом чутким к специфике фортепиано и одновременно использующим инструмент в широком универсальном плане для воплощения многообразного мира «всей музыки»¹⁰¹». Сам Стравинский писал: «Однако безразлично, являюсь я пианистом или нет. Рояль сам по себе находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих музыкальных открытиях¹⁰²».

В этих словах – признание исключительной важности рояля в творческой практике Стравинского, далеко выходящей за пределы инструментального мышления. Он сочинял за инструментом, буквально завися от фортепианной клавиатуры, её регистрового распределения, белого и чёрного рядов. Но если абстрагироваться от процесса создания, то собственно фортепианная музыка гения (даже его театральные клавиры!) демонстрирует удивительное понимание специфики инструмента, удобство и логику изложения фортепианной партии.

Первые сочинения, в партитуру которых Стравинский ввёл рояль, – балет «Жар-птица» и опера «Соловей». В балете и первом акте оперы рояль использован очень скупо, преимущественно как «усилитель» общего звучания. Такая роль инструмента достигнет своей кульминации в некоторых фрагментах «Петрушки» и других более поздних сочинениях. Второй и третий акт «Соловья», написанные уже после «Петрушки», отличаются не только по музыкальному языку, но и более смелым отношением к фортепиано: появляются различные виды арпеджио, тремоло, мартеллатная фактура, аккорды. В первом же акте и в «Жар-птице» фортепиано трактуется более традиционно, так же, как в оперных сказках Римского-Корсакова, и выступает в союзе с арфами (здесь их три) и челестой (Пример 63).

¹⁰⁰ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 3. М. : Музыка, 1982. С.172

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л. : Музыка, 1971. С.90

The musical score consists of five staves. The top staff is for the Cello (Cel.), marked *mf* and *sim.* with a fingering of 5. The three harp staves (Arpa I, II, III) are marked *p* and *gliss.* in the first measure, and *sim.* in the second. The Piano staff is marked *pp* and *sim.* with a fingering of 5. The score shows a tutti section with various dynamics and articulations, including glissandos and accents.

Пример 63.

Более характерно выглядят эпизоды, где рояль усиливает оркестровое tutti: поддерживает оркестр в сцене «Волшебные перезвоны, появление чудовищ – слуг Кощеевых и пленение Царевича». Но и здесь авторское оригинальное восприятие инструмента, свой собственный, индивидуальный подход к нему пока отсутствуют: что-то подобное мог написать и Корсаков.

«Петрушка» – третья театральная партитура с включением рояля, которой суждено было стать бесспорной вершиной оркестрового фортепиано в русском периоде творчества Стравинского, если не в его наследии в целом. Объём и самостоятельность фортепианной партии – что было многократно отмечено исследователями – придают сочинению черты фортепианного концерта. Ключевую роль в столь неожиданном жанровом *mixt`e*, несомненно, сыграл первоначальный композиторский замысел: как известно, композитором задумывался не балет, а «оркестровая вещь», где «рояль играл бы преобладающую роль, – нечто вроде

Konzertstück¹⁰³». Эта «вещь» впоследствии стала второй картиной балета¹⁰⁴. Здесь «оркестр и рояль ожесточённо спорят, точно соревнуясь в силе извлекаемых ими динамических эффектов и изоощряясь друг перед другом в техническом мастерстве¹⁰⁵». Изначальный замысел лёг в основу для всего балета: в партитуре отчётливо выражена «сольно-концертирующая функция инструмента¹⁰⁶».

Существует две редакции балета: 1911 и 1947 года. Они ощутимо отличаются как в плане оркестровки в целом (во второй редакции она заметно облегчена), так и в использовании рояля. Это закономерно. Редакции разделяет огромный промежуток времени и композиторский опыт. За 36 лет было написано колоссальное количество произведений разных жанров с участием рояля. Стравинский начинает по-другому слышать этот инструмент как сам по себе, так и в составе оркестра. В первой редакции индивидуальное отношение композитора к фортепиано ещё до конца не сформировалось, оно используется достаточно небрежно и «случайно». Во второй редакции в фортепианной партии прослеживается законченная драматургическая линия. Выбор редакции для предстоящего анализа не являлся проблемой: очевидно предпочтение второй, как художественно наиболее убедительной. Сам композитор признавался, что создал вторую редакцию, чтобы аранжировать балет для оркестра среднего состава и уравновесить оркестровое звучание, усовершенствовать оркестровку. Вторая версия партитуры представлялась ему значительно удачнее первой¹⁰⁷.

¹⁰³Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М. : Композитор, 2005. С. 76

¹⁰⁴«Петрушка – не единственное произведение И. Стравинского, обладающее чертами фортепианного концерта. «Симфония в трёх движениях», как известно, первоначально задумывалась как концерт, ярко выражены концертные черты и в первой части «Симфонии псалмов».

¹⁰⁵Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского: Жар-птица. Петрушка. Весна священная. М. : Наука, 1967. С.70

¹⁰⁶Савенко С. И. Мир Стравинского. М. : Композитор, 2001. С.144

¹⁰⁷См. Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. Л. : Музыка, 1971. С. 147

В первых двух картинах рояль использован уникальным образом. Не вызывает сомнения, что он и есть главный инструментальный герой, «душа» оркестра. Тождество фортепианного тембра и самого Петрушки отмечается многими исследователями, а И. Вершинина подчёркивает, что именно из этого родилась потом общеизвестная идея «персонификации тембров»¹⁰⁸.

В первой картине фортепиано присутствует постоянно и практически везде его тембр хорошо слышен, хотя и не привлекает к себе особого внимания до конца картины. Точно так же, как многие композиторы стараются «беречь» и до конца не раскрывать «тайны» тематического материала, Стравинский «бержёт» этот тембр для сольных эпизодов, не даёт нашему слуху привыкнуть к нему, устать от него.

Фортепианная партия начинается уже в 11 такте с восходящего пассажа¹⁰⁹, частично совпадающего с восходящим движением флейт и фаготов (Пример 64). Этот фортепианный пассаж – один из важнейших тематических элементов в первой и четвёртой картинах.

The image shows a musical score for three instruments: Flutes I and II, and Piano. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 3/4. The flute parts (I and II) play a melodic line starting with a forte (f) dynamic and a fingering of 5. The piano part features a forte (f) dynamic and a fingering of 9, with a large slur over the melodic line.

Пример 64.

Если в ранней редакции Стравинский часто использует фортепиано для общих форм звучания, то во второй относится к инструменту значительно трепетнее,

¹⁰⁸Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского: Жар-птица. Петрушка. Весна священная. М. : Наука, 1967. С. 70

¹⁰⁹Примечательно, что в первой редакции Стравинский отдаёт его арфе.

избегая этого. Во второй цифре он даёт роялю три такта фигураций шестнадцатыми, после чего сразу убирает его, а фактура передаётся сначала арфе, а затем и скрипкам. В статье, посвящённой роялю в «Петрушке», Ю. Антонова пишет о том, что эти три такта – некий импульс, необходимый для дальнейшего становления фона, дающий ритмический заряд на дальнейшее движение¹¹⁰. С этой мыслью поспорить сложно.

The image shows a musical score for Example 65, consisting of 12 measures. The score is for a symphony orchestra and includes the following parts: Piccolo (Picc.), Flutes I and II (Flts. I, II), Oboes I and II (Ob. I, II), Clarinets I and II in B-flat (Clars. I, II in Bb), Horns in F and III (Hns. in F, III), Trumpets in C I and II (Trpts. in C I, II), Piano, Harp, Violin I (div.), Violin II (div.), and Violin (div.). The time signature is 3/4. A box labeled '5' is placed above the first measure of the Piccolo part. The Piano part has a 'simile' marking under the second measure. The Harp part has a 'simile' marking under the second measure. The Violin parts have 'simile' markings under the second measure.

Пример 65.

¹¹⁰ Антонова Ю. П. К вопросу о темброво-выразительных возможностях фортепиано в симфоническом оркестре (на примере балета И. Стравинского "Петрушка"). Алма-Ата, 1990. С. 10

Ц.3 партитуры – ярчайший пример того, как изменилось отношение к фортепиано у Стравинского в сравнении с первой редакцией. Там рояль вплетается в вязкое, густое движение шестнадцатыми нотами, в котором кроме него участвуют также две арфы, челеста и первые скрипки. Оркестр «гудит», и слушается это довольно тяжело. Во второй редакции Стравинский не только облегчает фактуру, но и поручает роялю совершенно другую роль – дублировать, усиливать синкопы у флейт и гобоев (Пример 65).

Дублирование именно группы деревянных духовых – одна из важнейших идей использования рояля в «Петрушке». Вершинина, развивая идею о персонификации тембров, подчёркивает, что тембр Петрушки – это не просто рояль, но его соединение с деревом¹¹¹. Таким образом, Петрушка «появляется» в оркестре значительно раньше, чем на сцене. Разумеется, фортепиано «взаимодействует» в оркестре не только с деревянными духовыми инструментами, однако, именно это сочетание в балете наиболее распространено. Агафонников в своей книге «Симфоническая партитура» затрагивает вопрос о сочетаемости рояля с другими инструментами оркестра, его способности «перекрашиваться» в зависимости от того или иного тембрального соседства¹¹²», однако, не углубляется в эту мысль. В сочетании с деревянными духовыми, Стравинский как правило использует верхний фортепианный регистр, в котором рояль не утяжеляет, не «забывает» их, но придаёт им ритмическую организованность и ударность, атаку. Это сочетание встречается гораздо чаще, чем, например, сочетание со струнными, причём, не только в «Петрушке». Стравинский вообще отдавал предпочтение духовым инструментам. Достаточно вспомнить хотя бы его Фортепианный концерт, написанный для рояля и духового оркестра, или «Симфонию псалмов», где в прозрачной оркестровке третьей

¹¹¹Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского: Жар-птица. Петрушка. Весна священная. М. : Наука, 1967. С. 116

¹¹²Агафонников Н. Н. Симфоническая партитура: Вопросы практической оркестровки. Л. : Музыка, 1967. С.112

части отчётливо слышен такой же «сплав» фортепианного тембра с тембрами флейт и гобоев.

В первой редакции «Петрушки» этого эффекта не было, так что можно смело предположить здесь определённую преемственность с «Симфонией псалмов». Более того, как известно, он сознательно исключил из партитуры «Симфонии» скрипки и альты, как наиболее *эмоциональные, «открытые»* инструменты.

В статье, посвящённой «Весне священной», Стравинский, в частности, говорит, что во вступлении к первой части он намеренно исключил *«слишком чувственные и слишком напоминающие человеческий голос струнные с их crescendo и diminuendo и вместо них выдвинул на первый план деревянные, более сухие, более отчётливые, менее богатые лёгкими экспрессиями»¹¹³*.

Из этого следует ряд выводов. Очевидно, что Стравинский не относит флейты и гобой в «Петрушке» к инструментам «глубоких человеческих переживаний», как не относит к таким инструментам и рояль. Духовые обладают *дыханием*, но не имеют полноценной *души* струнных инструментов. Механика рояля не имеет ни того, ни другого. Флейта и гобой в «Петрушке» – не только духовые инструменты, а именно *деревянные*. Рояль в «Петрушке» – не просто ударный инструмент, но – также инструмент *«деревянный»*, в буквальном смысле этого слова. Сама специфика извлечения фортепианного звука такова, что она не требует ни дыхания, ни плавных движений смычком и вибрации. Его мягкость, напевность или, наоборот, колкость, ударность целиком и полностью зависят от исполнителя и, в первом случае, правой педали. В разных стилях используются разные образные возможности, свойства, черты рояля, у Стравинского это – именно ударность и деревянность.

¹¹³Статья «Что я хотел выразить в «Весне священной»». Цит. по Друсин, М. С. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4: Игорь Стравинский. СПб. : Композитор, 2009. С.150

Следующий эпизод (ремарка: «проходит, приплясывая, небольшая толпа подвыпивших гуляк») – tutti, отдалённо предвосхищающее «Русскую» (Пример 66).

The image displays a page of a musical score, numbered 114. It features a full orchestral and string arrangement for measures 8, 9, and 10. The score is divided into two systems. The upper system includes the woodwinds (Piccolo, Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinet in A, Clarinets I & II in B-flat), brasses (Horns in F, Trumpets in C, Trombones I, II, III), and Percussion (Triangle, Cymbal). The lower system includes the Piano and the string section (Violins I & II, Viola, Cello, and Bass). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brasses play a similar pattern. The piano part provides harmonic support with chords. The string section plays a steady eighth-note accompaniment. The score is marked with a forte (ff) dynamic and includes rehearsal marks 8, 9, and 10. The string parts are marked 'unis.' (unison).

Пример 66.

Аккордовая фактура рояля в верхнем регистре на *fff* даёт оглушительный эффект, на грани стука. Мгновенно инструмент меняет своё амплуа, переходя из группы духовых в группу ударных, образуя вместе с ними прочный ритмический каркас.

В первой редакции в этом фрагменте композитор рояль не использует. Очевидно, «слышание» фортепиано не просто как ударного инструмента, но как *важнейшего полноправного члена ударной группы в целом* пришло к Стравинскому позднее. Наиболее ярко это проявилось в «Свадебке», оркестр которой состоит из четырёх роялей и ударных. Это пример трактовки фортепиано как некоего «сверхударного» инструмента, способного, с одной стороны, сочетать в себе функции всех прочих ударных инструментов (тембр ксилофона исключительно органично соединяется со звонким верхним регистром рояля в то время как, например, басовый регистр, непривычно колкий и острый, «сливается» с барабанным боем и литаврами), а с другой, – становиться полноценной, достаточной заменой оркестра.

Тембровое сочетание рояль-деревянные духовые является в балете основным, но не единственным. В Ц.13 (Балаганный дед) рояль подчёркивает синкопы скрипок и альтов, а партия левой руки поддерживает педаль фаготов. По всей видимости здесь, как и в фортепианных фигурациях в самом начале картины, важен именно импульс, первоначальный удар, который фагот без поддержки обеспечить не может. В дальнейшем же фортепианный бас очень быстро – вследствие специфики механического устройства рояля – затухает. В Ц.26 (ремарка: «На другом конце сцены играет ящик с музыкой, вокруг которого танцует другая уличная танцовщица») появляется ещё одно интересное тембровое сочетание: «Ящик с музыкой» – это звучание флейт, арфы и рояля, играющего однообразные «механические» восходящие и нисходящие арпеджио.

В сцене Фокуса – центральной в первой картине – фортепиано практически нет. Оно появляется в момент оживления кукол после знаменитого соло флейты. Флейтовые рулады переходят в коротенькое «трио» с участием той же флейты (*legato cantabile*), флажолетов арфы, и рояля (острые форшлаги скачком на септиму). Само флейтовое соло, в гармоническом отношении банальное до комичности, несёт в себе символический смысл: «волшебство» оказывается дешёвой приманкой.

«Русская» – кульминация первой картины. Здесь рояль – полноправный солист, и именно здесь начинает воплощаться первоначальный замысел Стравинского. К тому же это одна из немногих сцен балета, сохранившая свой первоначальный облик во второй редакции за исключением нескольких штрихов. Фактура рояля без оговорок и натяжек сопоставима с сольной фортепианной, недаром впоследствии композитор сделал переложение этого номера для рояля соло. Тем не менее, противопоставления «рояль-оркестр» тут нет. Фортепиано «задаёт тон», «ведёт за собой оркестр», но не соревнуется с ним.

Русская пляска в хореографии Фокина «раскручивается» постепенно: вначале Петрушка, Арап и Балерина – ещё «наполовину» куклы и танцуют только ногами, полностью повинаясь пальцевым манипуляциям кукловодов. Масштаб оркестрового звучания, во многом благодаря роялю, компенсирует «несовершенство», «половинчатость» этой пляски. Но вот куклы оживают до конца, и, хотя их танец остаётся синхронным, каждая приобретает свою индивидуальность, отражённую в характеристической пластике. «Балерина должна быть глупенькой хорошенькой куколкой¹¹⁴», – писал позже Фокин, – «Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съёжился, ушёл в себя¹¹⁵». Это не просто «экспозиция» образов, знакомство с героями; в таком пластическом противопоставлении – завязка будущей драмы.

¹¹⁴Фокин М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. - 2-е изд. Л. : Искусство, 1981. С.156

¹¹⁵Там же, с. 157

Оркестр, напротив, как нигде более, ощущается здесь как единый цельный организм. Музыкальная персонификация образов отложена до второй картины. Главная тема «Русской» – оркестровое *tutti* с масштабной аккордовой фактурой рояля. Похожий эффект был в эпизоде появления подвыпивших гуляк. Рояль в обоих случаях как бы цементирует оркестр, максимально сближает остальные тембры, благодаря тому, что его аккорды («монолитные позиционные комплексы¹¹⁶», «утолщённые аккордовые вертикали¹¹⁷») дублируют партию *практически каждого инструмента*. Он становится осью, главным объединяющим звеном оркестра.

В каком-то смысле *фортепианная партия всех эпизодов tutti – это «клавир внутри партитуры»* (Пример 67).



Пример 67.

В фортепианной транскрипции этого номера Стравинский добавляет звуки в аккордах (октавные дублировки верхних звуков в правой и левой руке), но не потому, что оркестровая партия была недостаточной, а, скорее, для создания больших динамических контрастов внутри самой фортепианной пьесы.

Фрагмент заканчивается блестящим глиссандо рояля и ксилофона, сопровождаемых барабанной дробью. Затем рояль берёт на себя функцию аккомпанемента (Пример 68). Однако, его партия продолжает поражать своей почти цирковой виртуозностью. Остаётся аккордовая, на этот раз мартеллатная, фактура, требующая хорошей координации в попеременной игре рук.

¹¹⁶Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 3. М. : Музыка, 1982. С. 169

¹¹⁷Там же, с. 171

Piano

Piano

gliss.

Пример 68.

68 69

Picc.

I

Flts. II

I

Ob. II

C.A.

I

Clts. in Bb II

B. Clt. in Bb

I

Bsns. II

Piano

Harp

Vin. I

Vin. II (div.)

Vla. (div.)

Cello (div.)

p stacc.

p sub.

p stacc. sempre

sim.

p stacc. sempre

p sub.

unis.-arco

p spicc.

p spicc.

p

arco

pizz.

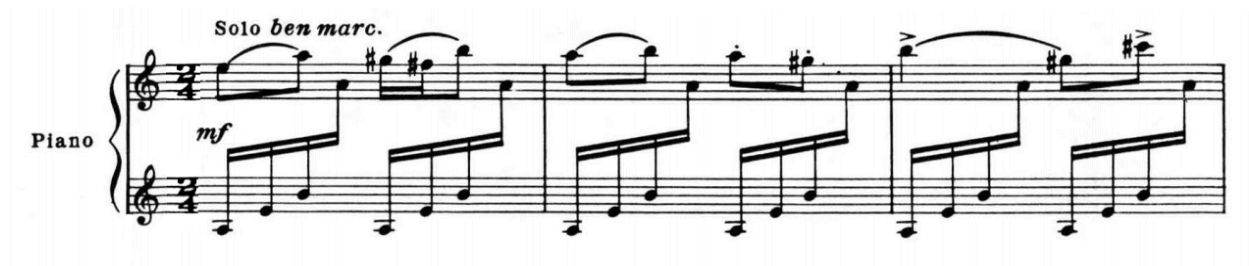
p

Пример 69.

В Ц.68 находится один из самых технически сложных эпизодов фортепианной партии, несмотря на то, что рояль не солирует. Фактура постоянно трансформируется: аккорды, квинтольные пассажи, фигурации в различных фактурных рисунках (Пример 69). При взгляде на запись этого фрагмента видно, что Стравинский выделяет рояль даже визуально: «гладкие» линии остальных инструментов резко контрастируют с витиеватым, капризным рисунком фортепианной партии.

Непосредственно соло рояля наступает только в Ц.76. Композитор снова, как истинный драматург, готовит этот эпизод, накануне почти полностью убирая рояль, облегчая оркестр, что даёт возможность «перевести дух», перестроиться на другую, более лирическую волну.

Ремарка *Solo ben marcato* неслучайна: в фортепианной теме впервые появляется штрих *legato*. В правой руке мелкие лиги тщательно выписаны, арпеджио в левой также предполагают *legato*. Тем не менее, словно опасаясь «излишней» лирики, Стравинский дробит мелодические лиги, расставляет акценты (Пример 70).



Пример 70.

В первой редакции (Пример 71) штрихи выглядят несколько иначе. Не было и указания «*solo ben marcato*».



Пример 71.

При втором проведении темы штрихи в обеих редакциях совпадают – они те же, что во втором примере.

Эти, казалось бы, малозаметные отличия открывают всю важность скрупулёзного выполнения указанных во второй редакции штрихов. Короткая лига на два звука в начале такта рождает «стонущую», несколько капризную интонацию. Второе проведение темы «передразнивает» флейты, образуя канон, это уже – игровая сфера и совершенно другая эмоциональная краска.

Штрихи – не единственный проблемный вопрос в рояльном соло. Другой – использование или не использование правой педали: фактура явно провоцирует на это, хотя композитор не даёт ни единого на то указания. Как уверял Стравинский: «Я никогда не писал музыку, требовавшую усиленной педализации¹¹⁸». Очевидно, здесь стоит рассчитывать на вкус исполнителя и его мастерство владения «полупедалью»: как использовать её, чтобы она давала эффект, но при этом была незаметна.

После этого эпизода фортепианная партия на некоторое время меняет солирующие функции на фоновые (восходящие и нисходящие гаммы). Это снова «передышка» – подготовка к фортепианной каденции (Ц. 82 – Пример 72).

Пример 72.

Интереснейший эпизод с точки зрения нюансов и звукового эффекта. При общей динамике *f* Стравинский делает ремарку «*subito left ped.*» – два указания, противоречащих друг другу, ведь левая педаль призвана делать фортепианный звук

¹¹⁸Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М. : Композитор, 2005. С. 57

тише, уменьшить колебания струн. При попытке форсировать звук, что необходимо для достижения оттенка *f* в данной ситуации, рояль лишается остатков выразительного, «человеческого» начала, звук получается пустым, остаётся один глухой стук. В первой редакции Стравинский ещё не нашёл оригинального рояльного эффекта, там он указывает только *subito f*. Похожее указание дано для трубы, причём в обеих редакциях: «*solo con sord.*» в динамике *f*, придающего эффект сдавленной мощи.

Вторая картина – «У Петрушки» – монолог главного героя. Вся картина длится не многим более четырёх минут, но за это время нам открывается вся глубочайшая трагедия этого нелепого деревянного плясуна. Оркестровое *tutti* внезапно «как бы распадается на составляющие части¹¹⁹». Петрушка остаётся один – в оркестре остаются только инструментальные аналоги героя: рояль и деревянные духовые, не закованные более в полнозвучную «оркестровую броню».

И всё же, в этом тандеме рояль играет более важную роль и окончательно утверждает себя главным тембровым воплощением Петрушки. ***Фортепиано второй картины мгновенно отзывается на каждую эмоциональную смену-поворот в поведении героя.*** По контрасту с шикарными полнозвучными аккордами, здесь Стравинский практически не использует крупную технику. Только в двух эпизодах *tutti* – «Проклятие Петрушки» и «Страдания Петрушки» – аккордовые тремоло рояля поддерживают трели и тремоло остального оркестра.

Во второй картине начинает действовать логика чередования ансамблевой музыки и соло. Все ансамбли – это всегда соединение рояля с деревянными духовыми. Начальное «трио» с двумя кларнетами (Ц.98) переходит в первую фортепианную «каденцию». Все каденции этой сцены строятся по тому же принципу, что и знаменитый лейтмотив Петрушки, представляющий собой соединение белоклавишного (C-dur) и чёрноклавишного (Fis-dur) мажорных

¹¹⁹ Антонова Ю. П. К вопросу о темброво-выразительных возможностях фортепиано в симфоническом оркестре (на примере балета И. Стравинского "Петрушка"). Алма-Ата, 1990. С. 23

резвучий. В каденции это «чёрно-белые» пассажи (Пример 73), играемые в основном приёмом *martellato*. Альшванг назвал их механической торопливой беготнёй фортепиано¹²⁰.

«Беготня» – внешне хаотичная, сумбурная, лишённая тематизма – в действительности тонко и точно передаёт состояние героя-страдальца, смятённое, потерянное, почти паническое. Акценты и остановки будто визуализируют движения живой куклы по сцене, Петрушка спотыкается, постоянно меняя направление, не находя себе места. Фортепианная «суета», лишённая, казалось бы, всякой логики, таким образом блестяще решает как чисто изобразительные, так и психологические задачи.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line with a slur over two measures, each containing a '7' above a note, and a dynamic marking 'f' (forte) in the second measure. The second system shows a more complex rhythmic pattern with slurs over groups of notes, marked with '10' and '(b)' above. The third system continues with similar rhythmic complexity, including slurs marked '12' and '(b)' above. The word 'Piano' is written at the beginning of each system.

Пример 73.

В музыке второй картины предстаёт сложнейший калейдоскоп контрастных эмоций: смятение сменяется гневом, затем отчаянием, которое быстро сходит на нет, уступая место романтической мечтательности. Дуэт фортепиано и флейты (Ц.103) – один из самых удивительных эпизодов этой сцены (Пример 74).

¹²⁰Альшванг А. А. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. М. : Музыка, 1964. С. 361

The image displays two systems of musical notation. The first system includes a Flute (Fl.) staff with the instruction 'solo p dolce espress.' and a Piano (Piano) staff with 'p sub.'. The second system includes a Flute (Fl.) staff and a Piano (Pno.) staff. The Piano part in the second system is characterized by intricate rhythmic patterns, with the number '6' appearing below several notes, likely indicating a sixteenth note value.

Пример 74.

Это – лирический центр второй картины, но это **непривычная, «неправильная», странная лирика**. В ней нет певучей темы, нет кантиленности, практически нет легато. Зато есть форшлаги, причудливые фигуры тридцать вторых. Чувствуется какая-то неустроенность, неоформленная детскость. Проявление любви Петрушки так же неуклюже, угловато, как он сам.

Перед появлением Балерины на пару тактов рояль остаётся один, полностью обнажается. Непродолжительный эпизод, когда Балерина появляется в комнате Петрушки, врывается в музыкальную ткань, как вихрь: резко ускоряется темп, активизируется весь оркестр. Фортепианная партия вызывающе сложна, это очевидный пример эффекта ради эффекта. «Петрушка готов бросить к ногам «прекрасной дамы» весь свой восторг и всё своё искусство виртуоза, начиная от изысканно сложных пассажей фортепиано и кончая дешёвыми глиссандо труб.¹²¹» – пишет об этом эпизоде Вершинина. Позволим себе небольшое замечание: это даже не «сложные пассажи», это хаотичная смена всевозможных арпеджио, упирающихся в резкие акценты, ломаных интервалов и иных самых немислимых фактурных

¹²¹Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского: Жар-птица. Петрушка. Весна священная. М. : Наука, 1967. С.124

рисунков, постоянно передающихся из руки в руку. Это – выражение всей внешней нелепости Петрушки и его неумения выразить свои чувства, ведь после такого сумбурного напора неудивительно, что Балерина пугается и исчезает.

Петрушка один. Причудливой реплике кларнета отвечает стремительный взлёт рояля (Пример 75).

The image shows a musical score for Example 75. It consists of four staves: C. A. (Clarinet A), Clt. I in Bb (Clarinet I), Piano, and Cello 4 Soli. The C. A. part has a 'Solo' marking and a 'ritenuto' marking, followed by a tempo change to 'Vivo stringendo' at measure 113. The Piano part has a 'colla parte' marking and a 'mf' dynamic. The Cello part has a '4 Soli' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 75.

Семь раз рояль ударяет до-диез третьей октавы – и семь раз по замыслу Фокина Петрушка в отчаянии бьётся головой о стену.

Фортепианную партию второй картины балета, как и в «Русской», Стравинский в поздней редакции переделывать не стал, и это говорит о том, что он был ею полностью удовлетворён. Кроме того, данная картина стала второй частью «сюиты», переложенной автором для рояля соло.

Во второй редакции двух последних картин балета рояль используется очень скудно, но в первой редакции не было и этого. Практически всю фортепианную партию в редакции 1911 года исполняла вторая арфа. Впоследствии эти два инструмента были композитором чётко разделены.

С окончанием второй картины исчерпываются и сверхфункции рояля. В третьей картине партия фортепиано ограничивается формальным аккомпанементом в последнем разделе «Вальса», непосредственно перед появлением Петрушки на сцене, и несколькими сухими ударами фортепианных аккордов в сцене ссоры

Петрушки и Арапа. В «Вальсе» фортепианный аккомпанемент совсем не слышен, это скорее тень бывшего солиста, символ, нежели тембровый герой.

В четвёртой картине каких-то принципиально новых решений в использовании рояльного тембра нет. Она также была переложена Стравинским для рояля соло. Это – совершенно блестящая, виртуозная фортепианная транскрипция, которая, несомненно, украсит репертуар любого пианиста. Тем не менее, в отличие от «Русской» и пьесы «У Петрушки», ещё в балете ориентированных на доминирование фортепиано, создание этого переложения скорее обусловлено традиционным стремлением придать фортепианному циклу законченную форму, завершив его ярким блестящим финалом.

2.2.2 Оркестровый рояль в творчестве Прокофьева

Сергей Прокофьев оставил такое богатое фортепианное наследие, какого не оставил ни один другой композитор, представленный в этом разделе крупным планом: 5 концертов, 9 сонат, этюды, множество циклов пьес, из которых наиболее известны пьесы ор.13, «Мимолётности», «Сарказмы», и фортепианные транскрипции.

Прокофьев регулярно использовал рояль и как оркестровый инструмент. Однако, несмотря на частоту его появления в оперно-балетной и симфонической музыке, рояль не только практически нигде не проявляет себя ярким солистом, но в большинстве случаев вообще не прослушивается¹²². К примеру, в балете «Сказ о каменном цветке» *выделить присутствие рояля на слух практически невозможно*, при том что его нет только в трёх номерах. В симфоническом

¹²²Хотя в списке прокофьевских сочинений есть «Ода на окончание войны», в составе оркестра которой 8 арф и 4 рояля, часто солирующих и хорошо слышимых, эта партитура является тем исключением, которое только подтверждает общее правило. Появление «дивизии» роялей связано в первую очередь с пафосом тематики сочинения, и по этому факту нельзя судить об общей тенденции.

творчестве наблюдается схожая картина: рояль задействован во всех симфониях, кроме Первой, Третьей и первой редакции Четвёртой, а реально слышим лишь в медленных частях Второй, Четвёртой (вторая редакция) и Седьмой симфоний! Из этого следует очевидный вывод: ***в оркестровых партитурах Прокофьева рояль выполняет прикладные функции.***

Почему? Однозначно ответить на этот вопрос сложно. И, все же, вполне вероятно, что главной причиной была именно максимальная реализованность Прокофьева как фортепианного автора и исполнителя собственной музыки. Если бы он захотел написать произведение для оркестра с развёрнутой солирующей фортепианной партией, он просто написал бы ещё один концерт. Тем не менее, сказанное не препятствует попытке систематизировать многочисленные случаи введения им фортепиано в состав оркестра.

Прежде всего, подобно многим другим композиторам, Прокофьев использует рояль для «уплотнения» tutti или *динамического усиления* оркестровой ткани. Чаще всего он возникает в туттийных аккордах, как бы «собирая» в себе остальные оркестровые голоса. Среди «классических» приёмов применения фортепиано в tutti можно отметить также разнообразные тремоло или заполнение музыкальной ткани гармоническими фигурациями.

При однородной фактуре оркестра и подвижном темпе рояль играет важную роль в образовании ритмического «каркаса» и организации оркестра «по вертикали» (Пример 76).

Когда играет весь оркестр, услышать фортепиано практически невозможно, что вполне закономерно. Но даже когда ткань становится более прозрачной, слышимость его, как правило, остаётся на прежнем уровне, поскольку чаще всего оно ***дублирует другие инструменты либо группу инструментов***¹²³.

¹²³Имеется в виду не только совпадение партий «нота в ноту». При точном ритмическом совпадении возможны незначительные звуковысотные отличия.

Дублирование музыкального материала вообще очень свойственно оркестровому мышлению Прокофьева. Чистые тембры встречаются у него куда реже, чем сочетания нескольких инструментов, но это отнюдь не говорит о большей простоте. Скорее наоборот, так как различные их комбинации открывают бесконечную переливчатую палитру тембровых красок. В таком подходе заключается серьёзное отличие Прокофьева от Шостаковича: *у первого в основе индивидуальные титры, у второго – индивидуальность чистого тембра.*

Пример 76 - «Скифская сюита», 2 часть.

Кажется, нет такого инструмента, с которым Прокофьев не смешивал бы рояль, хотя самым распространённым является классический «дуэт» с арфой. Такой

тандем сохраняет свою актуальность на протяжении всего прокофьевского творчества, начиная со Скифской сюиты и заканчивая «Сказом о каменном цветке» и Седьмой симфонией. Арпеджированные аккорды арфы и рояля в бажовском балете будто перенесены из оперных партитур Глинки и Римского-Корсакова (Пример 77). Нет никакого сомнения, что Прокофьев следует за традицией полностью осмысленно, ведь к этому подталкивала не только русская тематика, но и реабилитация в этой партитуре классической оперно-балетной поэтики в целом.

Пример 77. «Сказ о каменном цветке», 2 картина, №7 «Хороводная», Ц.33.

Очень естественно у Прокофьева фортепиано звучит вместе со струнными или деревянными духовыми. Особенно любимо им сочетание фортепианного staccato со staccato духовых или струнным pizzicato (Пример 78).

Пример 78 – Седьмая симфония, 1 часть, Ц.10 (только партии флейт, гобоев, рояля и скрипок).

Рояльный отрывистый «токкатный» штрих как бы заостряет *pizzicato* струнных и *staccato* духовых.

В таком дублировании нередко бывает невозможно уловить логику подключения или не подключения фортепиано: при повторе материала рояль может появляться или исчезать, либо иногда «сопровождать» отдельные фрагменты, и даже музыкальные интонации.

Возникает вопрос, зачем композитору нужна такая «пестрота» фортепианной партии, тем более, что рояль практически никогда как самостоятельный тембр не прослушивается? В таких случаях он выполняет уже не уплотняющую, а *выделяющую* функцию: мы не слышим собственно фортепиано, но слышим, что *что-то* *меняется*. Оно даёт объём, образует новый оттенок, создаёт ощущение скрытой полифонии тембров.

Такой подход характерен не только для рояля: Прокофьев вообще любит постоянно менять инструментарий музыкального материала. Например, в номере «Улица просыпается» из «Ромео и Джульетты» теме фагота (Ц.12) первоначально аккомпанируют *pizzicato* двух групп скрипок, затем инициативу «перехватывают» рояль и валторна, играющие острое *staccato*. И в том, и в другом случае мы слышим отрывистый штрих. Без взгляда в нотный текст конкретные изменения сложно уловить, слух фиксирует лишь новый оттенок звучания.

В партитурах композитора можно встретить сочетание рояля и с медными духовыми инструментами. В «Танце рыцарей» из «Ромео и Джульетты» партия фортепиано совпадает с партиями тромбонов и тубы. Очевидно, оно должно добавить звучанию ещё большую мощь. К тому же, при весовом, нелегатном типе игры, рояль в среднем и низком регистрах приобретает тот самый «металлический» оттенок, который сближает его с медными духовыми инструментами.

Это «колокольно-органное» смешение тембров фортепиано и меди упоминает Слонимский при анализе прокофьевских симфоний¹²⁴. По его мнению, именно добавление фортепианного тембра к валторне сообщает разработке первой части Шестой симфонии «особый набатный колорит¹²⁵» (Пример 79).

Пример 79 – Шестая симфония, 1 часть, Ц.29 (только партии валторн и рояля).

Похожие драматические фрагменты есть и в партитуре Пятой (Пример 80).

Пример 80 – Пятая симфония, Первая часть, Ц.22 (партии валторн, тромбонов, тубы и рояля).

Все приведённые примеры – из числа не случайных, но неслышимых. Их – большинство. Фортепианный тембр при этом оказывается «спрятан» за тембрами других инструментов. А когда рояль слышен в оркестре?

¹²⁴См. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования. М. ; Л. : Музыка, 1964. С. 198

¹²⁵Там же.

В некоторых ситуациях он становится акустически сильнее тех инструментов, которые дублирует. В этом отношении нельзя недооценивать *исполнительский фактор*, то, как внутренний слух дирижёра воспринимает партитуру: очень многое будет зависеть от того, подчеркнёт он рояль или, наоборот, ещё больше спрячет. Выделению фортепианного тембра «помогает» *фактура* (аккорды или интервалы будут более всего слышны), и *регистр* (лучше всего прослушивается верхний и в особенности – нижний, в котором у него меньше всего «конкурентов»).

В Четвёртой симфонии аккорды в тесном расположении легко «пробиваются» сквозь тембры деревянных духовых (Пример 81)



Пример 81 – Четвёртая симфония, 2 ред., 4 часть, Ц.103.

В Шестой симфонии рояль доминирует над дуэтом фаготов (Пример 82).

17 Andante molto

Пример 82 – Шестая симфония, 1 часть, Ц.17 (только партии фаготов и рояля).

В финале Четвёртой рояль звучит в столь глубоком, «набатном» регистре, который способен конкурировать с ударными инструментами. Он при этом отчётливо слышен (Пример 83).

The image shows a musical score for Example 83. It consists of two systems of staves. The top system contains three staves for percussion: Timp. (Timpani), T-ro (Tom-tom), and Cassa (Cassa). The bottom system contains two staves for piano, marked 'Piano'. The music is in 4/4 time and spans four measures. The percussion parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, while the piano part has a complex, syncopated rhythmic pattern.

Пример 83. Четвёртая симфония (2 ред.), 4 часть, Ц.86 (только партии рояля и ударных).

Прокофьев редко использует фортепианный тембр как солирующий.

Иногда встречаются отдельные интонации в несколько звуков, аккорды – и слух неожиданно фиксирует «чистый» рояль. Такие вкрапления всегда отмечены ремаркой «solo», хотя до полноценного «соло», конечно, не дотягивают.

Миниатюрное фортепианное «соло» есть в балете «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Партитура начитается со своеобразного «разыгрывания» инструментов: отдельных не связанных друг с другом интонаций. «Разыгрываются» под смычком струны, «продуваются» духовые инструменты, а с рояля – звучит глиссандо – словно стирается пыль.

Характеризуя свою собственную музыку, Прокофьев говорит о пяти ведущих её линиях, классической, новаторской, токкатной, лирической и гротесковой¹²⁶. В контексте нашей проблемы они проявляют себя по-разному. В произведениях классической линии («Классическая» симфония, Симфониетта) рояля нет вовсе. В оркестровых сочинениях, которые можно причислить к токкатной линии, фортепиано используется часто, но яркую фортепианную партию найти сложно, вопреки тому, что токкатность, моторность исключительно любима и Прокофьевым-пианистом, и Прокофьевым-фортепианным композитором. Удивительным образом оркестровое фортепиано у Прокофьева *по-настоящему реализуется только в области лирики*. Таковы фрагменты второй части Второй и медленных частей Четвёртой и Седьмой симфоний.

¹²⁶См. Прокофьев С. С. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью. М. : Советский композитор, 1991. С. 24

Тема вариаций во второй части Второй симфонии начинается с соло гобоев. Его поддерживают тщательнейшим образом выписанные нежные кларнетовые фигурации. Во втором предложении тема переходит к фаготу, а сопровождение – к роялю (Пример 84). Это одно из самых удивительных решений Прокофьева. Он указывает *обе педали* – и левую, и правую, – внося в фортепианное сопровождение, с одной стороны, импрессионистический «флёр», с другой, – создавая эффект переливов челесты. Красота кларнетовой «партитуры» затмевается красотой фортепианных фигураций, которые становятся чарующим, хрупким украшением мелодии, что особенно поражает слух после всех звуковых нагромождений первой части.

Пример 84 – Только партии фаготов и фортепиано.

Похожая фактура появляется в лирической четвёртой вариации (Ц.120). На этот раз фортепианные фигурации менее «самостоятельны», чем в изложении темы: правая рука фортепиано дублирует партию флейт, а левая – фаготов, и тем не менее, благодаря той же сплошной импрессионистической педали партия фортепиано выходит на первый план, становясь неотъемлемой частью темы, столь же волшебной, сколь и призрачно-химерической (Пример 85). Последнему способствует уникальный «гармонический» двойной контрапункт: вначале гобойное соло звучит в *es-moll*, а партия фортепиано со сдвигом на малую секунду – в *d-moll*.

Затем они «меняются» тональностями. «Нежная фальшь» – так можно охарактеризовать образную суть этого фрагмента.

Пример 85 - только партии деревянных духовых и рояля.

Поскольку использование правой педали встречается не очень часто как у Прокофьева-композитора, так и у Прокофьева-исполнителя, то можно предположить, что в данном случае педали поручается выделяющая роль.

Настоящее фортепианное «соло» начинается в Ц.124 (Пример 86).

Пример 86 – только партии деревянных духовых и рояля.

Именно про 4 вариацию (и, очевидно, именно про это место) С. Слонимский пишет, что «лядовские» перезвоны фортепиано имитируют звучание челюсти¹²⁷, хотя такие ассоциации появляются уже в теме. Здесь же они становятся неоспоримыми.

¹²⁷Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования. М. ; Л. : Музыка, 1964. С. 47

Если фортепианное «сопровождение» в теме и четвертой вариации второй части Второй симфонии поражает своей хрупкой «дематериальностью», то в конце третьей части Седьмой симфонии это уже полнокровный «пропетый» аккомпанемент (Пример 87).

Пример 87 – Седьмая симфония, 3 часть, Ц.74 (только партии флейт, арфы и рояля).

Поражает простота и прозрачность изложения этого фрагмента: только мелодия, разливающаяся под почти «гусельный» аккомпанемент арфы и фортепиано, и педаль виолончели.

Похожий тип фактуры встречается и в других сочинениях гимнического склада. В «Русской увертюре (Ц. 22) звучат те же «переливы» арпеджио у рояля, на этот раз, без арфы (Пример 88).

Пример 88.

Исключительно интересно использование фортепиано во второй части Четвёртой симфонии. В Ц.45-46 трижды звучат аккорды фортепиано и арфы (Пример 89).

The image shows a musical score for Piano and Arpa. The Piano part is written in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of 'p'. The Arpa part is also in 4/4 time and features a series of chords with a dynamic marking of 'p'.

Пример 89.

Несмотря на то что все звуки аккордов дублируются сначала струнной, затем деревянной духовой группой, тембры арфы и рояля остаются на «первых ролях». Эти аккордовые переключки напоминают размеренный ход работающего часового механизма, раскачивание маятника. За несколько лет до второй редакции Четвертой симфонии Прокофьев уже обращался к этому образу в «Золушке». Но там была не ассоциация, а прямое изображение гигантских курантов, отбивающих – при участии рояля – 12 роковых ударов.

Аккорды рояля и арфы проходят через всю часть, постепенно трансформируясь. Они то предвещают беду (при поддержке медных и ударных), то знаменуют поступь гимнического шествия (Пример 90).

The image shows a musical score for Piano and Arpa. The Piano part is written in 4/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of 'mf'. The Arpa part is also in 4/4 time and features a series of chords with a dynamic marking of 'mf'.

Пример 90.

Роль фортепиано в Четвёртой симфонии этим не исчерпывается. В этой же части можно встретить настоящее фортепианное соло – пожалуй, единственное в оркестровой музыке у Прокофьева (Пример 91).



Пример 91.

Этот небольшой фрагмент напоминает распространённый в фортепианных концертах приём, когда тема переходит от солиста к другим тембрам, а фортепиано довольствуется «почётной» ролью сопровождения. *Впервые рояль звучит как рояль.* «Оплетая» тему, звучащую в унисон у кларнета, фагота, валторны, альтов и виолончелей, он полнозвучно пропевает и интонирует каждый изгиб своей изысканной, прихотливой мелодии.

Фортепиано – неизменный участник симфонической музыки Сергея Прокофьева. Оно уравнено в правах с другими инструментами, а местами даже в чём-то уступает им, поскольку, фактически, никогда не становится солистом. При этом функции его весьма разнообразны, а фактура мало чем отличается от прокофьевских фортепианных сочинений.

2.2.3 Оркестровый рояль в творчестве Шостаковича

Шостакович был одарённейшим пианистом, и можно только предполагать, какова была бы звёздная персоналия в истории советского фортепианного исполнительского искусства, если бы именно его, а не композицию, Шостакович выбрал главным делом своей жизни. Он окончил Ленинградскую консерваторию в классе именитого Леонида Николаева, у которого в то же время обучались В. Софроницкий и М. Юдина. Сохранилось немало оценок его пианистического стиля, порой достаточно противоречивых: одни и те же особенности преподносились и как достоинства, и как недостатки. В нём доминировали «кристаллическая ясность и

чёткость мысли, отсутствие украшательства, вплоть до аскетизма¹²⁸». Его игру называли точной, суховатой¹²⁹, сдержанной в красках¹³⁰. Натан Перельман подчёркивал, что она была лишена «малейшего намёка на «шопеновскую» сентиментальность¹³¹» и всегда точно отражала мысль.

С. Хентова, говоря о пианизме молодого Шостаковича, отмечает его исключительную отчётливость, ясность «металлического» звука, нонлегатное произнесение¹³². Несомненно, здесь сказывается увлечённость «токатным», ударным пианизмом С. Прокофьева: его «ростки» были заметны уже в оркестровом Скерцо op.7, где роялю поручена особая роль, а пик придётся на Первую фортепианную сонату, которую даже сравнивали с Третьей сонатой Прокофьева.

Справедливым кажется предположение, что корни такой манеры следует искать в методике первого педагога Шостаковича по фортепиано, И. А. Гляссера, который делал основной упор на техническое развитие часто в ущерб эмоциональной стороне, но, так же, в пианизме консерваторского мэтра Шостаковича. С. Савшинский, отмечая отсутствие у Николаева «зажигательного исполнительского темперамента и непосредственного волевого начала¹³³», при этом ценил у него само звучание инструмента: «звук, быть может холодный, но по особенному прекрасный своей кристальной чистотой и прозрачностью¹³⁴».

От чего зависит звук пианиста? «От того, как он чувствует», - сказал однажды Генрих Густавович Нейгауз, и, подумав, добавил: «Звук – тон души. У каждого

¹²⁸Савшинский С. И. Леонид Николаев: Пианист. Композитор. Педагог. Л. ; М. : Музгиз, 1950. С. 171

¹²⁹Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. Спб.: Композитор, 2006. С. 56

¹³⁰Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. Спб.: Композитор DСH, 1998. С. 37

¹³¹Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. – Спб.: Композитор, 2006. С. 82

¹³²Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича: Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны: в 2 кн. Кн. 1. Л. ; М. : Советский композитор, 1975. С. 138-139

¹³³Савшинский С. И. Леонид Николаев: Пианист. Композитор. Педагог. Л. ; М. : Музгиз, 1950. С.

48

¹³⁴Там же.

свой¹³⁵». *Каким бы ни было педагогическое влияние, такое фортепианное звучание выражало саму натуру Шостаковича.* Он был очень противоречив, при очевидной сверхчувствительности ненавидел сентиментальность как таковую, в музыке отвергал «красивость» романтического тематизма. И это не могло не проявиться в его сочинениях для рояля или с его участием – в камерной музыке и оркестровых партитурах.

Собственно фортепианное наследие Шостаковича при всей его значительности всё же по объёму уступает наследию других прославленных русских фортепианных авторов: Скрябина, Рахманинова, Прокофьева. В последние годы он и вовсе перестал писать для рояля соло. Фортепиано в роли оркестрового инструмента тоже задействовано скромнее, чем у композиторов, представленных в данной главе: Прокофьев или Стравинский включали его в том или ином виде практически во все сочинения. Тем не менее, фортепиано встречается у Шостаковича в сочинениях различных жанров, связанных с использованием оркестра, не только в симфониях, но и опере, балете, музыке к спектаклям и кино. Присутствует рояль и в балетных сюитах, правда, в редакции Л. Атовмяна, а не авторской. Очевидна закономерность: если замысел сочинения серьёзен, включение фортепиано в оркестр *драматургически обосновано и индивидуально.*

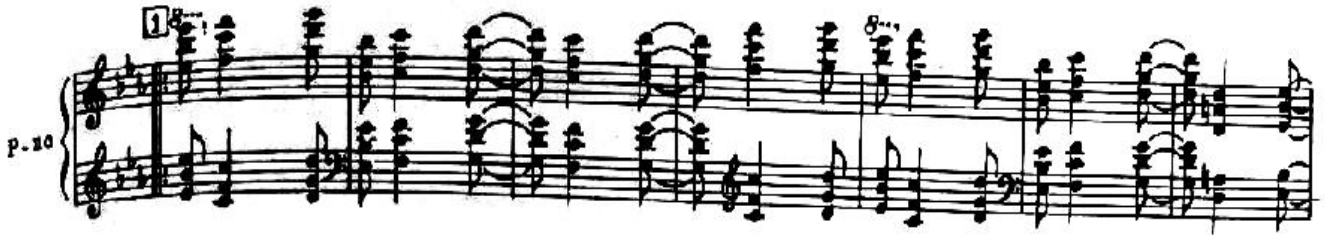
Есть, конечно, исключения, они относятся, главным образом, к музыке к спектаклям и кино, реже – балетам. Там даже встречаются сольные фортепианные номера, и они не всегда являются чисто вставными, как в балете «Болт», который начинается с утренней зарядки, транслировавшейся в то время по радио, и всегда проходившей с фортепианным сопровождением.

Собственно оркестровое фортепиано ярче всего представлено в начале творческого пути Шостаковича, что не в последнюю очередь связано с его активной исполнительской деятельностью в этот период. Впервые указание на наличие в

¹³⁵Горностаева В. В. Два часа после концерта. Дубна : Свента, 1995. С. 98

партитуре фортепиано появляется в Теме с вариациями для оркестра ор.3, хотя оно (вместе с челестой) дано в скобках. Оба инструмента дублируют два такта партии флейты и флейты пикколо и, скорее всего, не обязательны. Такое включение кажется неоправданным, но, тем не менее, весьма показательным с точки зрения тяги композитора к фортепианному тембру. Хентова в книге о молодом Шостаковиче отмечает: «Слух Шостаковича находился в фортепианной сфере, звучность фортепиано – постоянная необходимость для композитора¹³⁶». И эта необходимость очень скоро проявится в Скерцо для оркестра ор.7, где рояль является одним из главных солирующих инструментов и выступает в различных амплуа.

Первая тема Скерцо состоит из «пустых» синкопированных кварто-квинтовых аккордов (Пример 92). Она нетипична для Шостаковича.



Пример 92.

В этой теме чувствуется влияние «Скифской сюиты» Прокофьева, при том что у Прокофьева такие созвучия имитируют музыку древности, чего у Шостаковича абсолютно нет.

Вторая тема – галоп, первый в оркестровой музыке Шостаковича, пока ещё «безобидный», не несущий отрицательного заряда. Тема проходит у струнной группы, в то время как рояль играет «дополнительный» материал (Пример 93). Кавычки не случайны, так как он *слышен лучше, чем основная тема*.

¹³⁶Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича: Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны: в 2 кн. Кн. 1. Л. ; М. : Советский композитор, 1975. С. 137

Пример 93.

Хроматическая гамма в обеих руках постоянно извивается, суетится, меняет направление. И здесь вновь чувствуется прокофьевское влияние, в частности, скерцо из его Второго фортепианного концерта.

Средний раздел Скерцо – «quazi» полька. Солирующий кларнет педантично выигрывает тщательно выписанные штрихи и акценты, а фортепиано поручен «ресторанный» аккомпанемент (Пример 94).

Пример 94.

Такой аккомпанемент – едва ли не формула-символ банальности – очень любим Шостаковичем, который не боится вводить его в чистом виде. Он проникает во многие «серьёзные» жанры, прежде всего оперу и балет.

Детализированная артикуляция кларнета и аккомпанемент на грани пошлости, – изумительный комический ход композитора. Он несколько нейтрализуется вторым проведением темы, где к кларнету прибавляется флейта, а комичный аккомпанемент переходит к *pizzicato* струнных. Всего лишь смена тембра, но её достаточно, чтобы ресторанное клише потеряло эффект первозданности.

Музыка полностью оправдывает данное ей жанровое определение, но именно в трактовке юного Шостаковича. Она несёт в себе такую кипучую энергию и пронизана таким тонким, светлым, ничем не замутнённым искромётным юмором,

что невольно заставляет задуматься о той дистанции, которая отделяет это раннее Скерцо от яростно-негативных скерцо зрелого периода.

Рояль в Скерцо ор.7 намечает две важнейших тенденции в его использовании Шостаковичем в качестве оркестрового инструмента. Одна из них – утрированный банальный аккомпанемент в музыке «несерьёзных», преимущественно танцевальных жанров – будет сполна реализована в Первой джазовой сюите и сюите для эстрадного оркестра (которую часто ошибочно называют Второй джазовой). Они изобилуют «избитыми» штампами-формулами фортепианного аккомпанемента: бас-аккорд, бас-два аккорда, бас-арпеджио.

Вторая связана с одной из самых существенных черт оркестрового мышления Шостаковича – отношению к инструментам не только как к краскам, *но как к ярким инструментальным персонажам*. По-своему открывая в Скерцо одну из граней фортепиано – его уникальную техничность – композитор подходит к созданию опуса, в котором рояль представляет весь спектр своих возможностей – к Первой симфонии.

В. Дельсон в книге, посвящённой сольному фортепианному творчеству Шостаковича, включает в орбиту рассмотрения и эту симфонию, отмечая чрезвычайно большую роль в ней фортепиано¹³⁷. И это говорит о многом. Партия рояля во второй части и особенно в финале приближается по масштабу и смысловой значимости к сольной концертирующей.

Первая тема Скерцо – второй оркестровый галоп с повторяющейся ритмоформулой – проводится поочередно у различных инструментов (кларнет, скрипки, затем фортепиано, флейты и фагот). Оркестровая ткань прозрачна: жанровая тема и аккомпанемент (чаще всего *pizzicato* струнных).

В галопе всецело властвует игровое начало. Происходит постоянная смена восходящего и нисходящего движения, одним из важнейших элементов темы при

¹³⁷ Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича. М. : Советский композитор, 1971. С. 24

этом являются пассажи, «бегающие» то вверх, то вниз – первый признак эстетики игры (Йохан Хейзинга). Этот принцип «возвратного хода», принцип челнока станет чрезвычайно характерен для Шостаковича и впоследствии приобретёт глубокий символический смысл¹³⁸. Однако здесь в этих пассажах – просто озорство и виртуозность, подъёмы и спуски «на одном дыхании»: в них чувствуется идея *glissando*, которое как таковое возникает лишь однажды в репризе у рояля.

Второй игровой элемент – это постоянное «перебрасывание» темы или её фрагментов от тембра к тембру в разных регистрах. С первых звуков между ними завязывается озорной спор-соревнование: кто кого «переиграет». Соло кларнета, несколько мрачно звучащее в низком для себя регистре малой и первой октавы, бесцеремонно обрывается нисходящим фортепианным пассажем. Он доходит до «ля» контроктавы, демонстрируя возможности своего диапазона. Тут же мелодию подхватывают первые скрипки. Но и их рояль «перекрывает», проводя тему на *f* в очень высокой тесситуре. В сравнении со струнными и духовыми, рояль имеет куда больший диапазон и большую техническую мобильность (ему не нужно время для атаки), что мастерски обыгрывается в этих перекличках.

Любопытно, что, в отличие от остальных инструментов, у рояля нет ни одного штрихового указания (Пример 95).

The image shows a musical score for piano, labeled 'Пример 95'. It consists of two staves. The upper staff is marked 'Piano' and the lower staff is marked 'f'. Both staves show a series of ascending and descending eighth-note passages, with the upper staff featuring a prominent glissando-like effect in the final measure.

Пример 95.

¹³⁸См. Степанова И.В. Игровой принцип в музыке Шостаковича, или Как «добро» переходит в «зло» и обратно // Степанова, И. В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М. : Фортуна ЭЛ, 2007. С. 104-124

И в этом тоже есть соревновательный элемент: пианист словно совсем не прикладывает усилий для соблюдения всех артикуляционных точностей, не заботится о подражании, а достигает «превосходства», просто «небрежно» наигрывая. «Рассыпчатые» фортепианные пассажи, формально исполняются связно, хотя на деле в них нет легато, они просто «бегут», не требуя напряжённого слухового интонирования.

Их близость токкатному пианизму раннего Прокофьева уже была упомянута. Но ещё больше они отвечают пианистической «суховатой» манере самого Шостаковича. Он не пытается «слить» фортепианное звучание с оркестровой тканью, найти общее дыхание с другими инструментами, *рояль позиционируется как яркий обособленный тембр.*

Штрихи у него появляются только в репризе, в tutti, когда обе темы части проводятся вместе – здесь штриховое единство совершенно необходимо.

Венчает вторую часть симфонии кодетта, которая открывается тремя резкими аккордами рояля, похожими по своей ударности на кластеры и звучащими «как удары кулака¹³⁹» (Пример 96).

Пример 96.

Известно, что юный Шостакович сам сомневался, будет ли один рояль после оркестрового forte звучать убедительно. Однако, его опасения на премьере не оправдались.

¹³⁹Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М. : Музыка, 1976. С. 45

Абсолютно концертных масштабов достигает фортепианная партия в финале симфонии. Она уникальна и не имеет аналогов в оркестровом творчестве композитора, да, пожалуй, и в симфоническом европейском наследии в целом. Несомненно, здесь сказывается общая увлечённость Шостаковича роялем: симфония, как уже отмечалось, написана в период расцвета его исполнительской деятельности. И если, например, в «Петрушке» Стравинского масштаб фортепианной партии оправдан замыслом, то здесь чувствуется пианистический пафос, опьянение возможностями рояля, которые кажутся безграничными¹⁴⁰.

Принципиальное отличие финала от скерцо в том, что здесь нет противопоставления рояля другим инструментам, нет соревновательного элемента. Первую тему, как и в скерцо, проводит кларнет. Виолончели, и рояль канонем подхватывают её, единым вихрем влетая в блестящее тремоло.

При всей яркости и значимости рояля, чистого фортепианного тембра практически нигде нет, он всегда «работает» вместе с какими-то инструментами, не теряя при этом своего абсолютного лидерства как в техническом отношении, так и в плане слышимости.

В кульминациях рояль с лёгкостью один конкурирует с духовыми и струнными. Аккордовое тремоло между двумя руками «покрывает» весь диапазон оркестрового тремоло (Пример 97).

То, что раньше считалось недостатком фортепиано – мгновенная *attaca* даже самой быстрой ноты, оборачивается величайшим достоинством – уникальной беглостью. Рояль не единожды проводит тему главной партии или её фрагменты канонем со струнными и каждый раз, подгоняя скрипки или виолончели, «срабатывает» как колоссальная двигательная и динамическая сила.

¹⁴⁰В особенности это ощущается в Первой фортепианной сонате, написанной чуть позже: её техническая трудность колоссальна.

The image displays a musical score for Example 97, consisting of two systems of staves. The first system includes a piano part with four staves (treble and bass clefs) and a percussion part with three staves (Tam-tam, Platti, and Cassa). The piano part features a melodic line with 'cresc.' markings. The percussion part includes 'secco' and 'cresc.' markings. The second system continues the piano and percussion parts, with 'div.' markings in the piano part. The score is divided into two systems, each with measures 10 and 11.

Пример 97.

В Первой симфонии фортепиано не только «токатный», но и лирический инструмент. В одном из проведений побочной партии (Ц.22) противосложением к солирующей валторне звучат высокие фортепианные медленные трели (Пример 98).

The image shows a musical score for a Cor and Piano. The Cor part is in the upper staff, marked 'solo' and 'p espress.', with a melodic line in G major, 4/4 time. The Piano part is in the lower staff, marked 'p legato', featuring a tremolo in the right hand and a sixteenth-note accompaniment in the left hand. The score is in G major and 4/4 time.

Пример 98.

Они – главное украшение побочной темы. Удивительным образом здесь найден верхний регистр: фортепианное звучание рельефно прослушивается. Рояль не звенит и не стучит, впервые он – поёт, все трели мелодизированы и проинтонированы. Это – чисто скрябинское звучание инструмента.

В дипломной партитуре Шостакович использует и аккордовую технику, и технику *martellato* (в качестве завершения тремоло), и двойные ноты. Никогда впоследствии ни в одном его сочинении не будет такой богатой фортепианной партии, рояль будет выступать уже в совершенно ином амплуа.

После Первой симфонии виртуозность как таковая постепенно уходит как из оркестровой, так и из собственно фортепианной музыки. Конечно, ещё будет написан Первый концерт с ярким блестящим финалом, позднее – Концертино для двух фортепиано, отличающееся не столько трудностью, сколько бравурным блеском, но в целом пианизм Шостаковича становится куда аскетичнее. Невозможно сравнивать громоздкую фактуру Первой сонаты с графически точными линиями Второй, близкой своими формулами музыке классиков, или с Прелюдиями ор.34 – набросками, рисунками, выполненными «карандашом и пером¹⁴¹».

Точно также невозможно сравнить оркестровое фортепиано Первой симфонии с фортепиано в Пятой, Седьмой и Тринадцатой. В них оно не претендует на особое

¹⁴¹ Данилевич Л. В. Дмитрий шостакович. Жизнь и творчество. М. : Советский композитор, 1980. С. 81

положение, везде играя похожую роль: темброхарактер рояля – жёсткий, ударный – становится проводником злой, наступательной энергии.

The image displays a musical score for Example 99, consisting of two systems of staves. The first system includes a piano (P.no) part and an arch (Archl) part. The piano part begins at measure 117 and features a box containing the number 117 and a tempo marking of quarter note = 92. The piano part includes the instruction *una corda secco* and a dynamic marking of *f*. The arch part includes the instruction *uniz.* and a dynamic marking of *pp*. The second system includes a piano (P.no) part and an arch (Archl) part. The piano part begins at measure 122 and includes the instruction *uniz. pizz.* and a dynamic marking of *f*. The arch part includes the instruction *pizz.* and a dynamic marking of *f*.

Пример 99.

Хрестоматийно известно, что рояль появляется в Пятой симфонии только в начале разработки первой части. Он отсутствует в экспозиции, именно поэтому так приковывает к себе внимание, подчёркивая значительность этого переломного момента. Шостакович даёт для фортепианной партии целую серию указаний: *una corda*, *secco*, *f* в низком регистре. Небесный, божественный образ темы из середины побочной партии грубо «приземляется»: после легато струнных, играющих

колыбельную-баркаролу, рояль повторяет те же интонации, полностью изменяя их характер (Пример 99).

Происходит грандиозная метаморфоза, причём очень стремительно, с полной сменой жанра. Фортепиано нагло вторгается в конец экспозиции *как чужеродный, враждебный элемент*, ещё долго продолжая упрямо «выстукивать» всё ту же ритмическую формулу из побочной. Его «последним словом» становится октавное скандирование, напоминающее заключительные фортепианные аккорды кодетты в скерцо Первой симфонии (Пример 100).



Пример 100.

Как зловещий тембр рояль заявляет о себе и в эпизоде нашествия из первой части Седьмой симфонии. Он добавляется в Ц.29, скандируя вместе с *pizzicato* струнных, один и тот же оstinатный ритм.

В Тринадцатой симфонии фортепиано возникает в третьей части. Его сухие и отрывистые аккорды М. Сабина¹⁴² сравнивает с бряцаньем кастаньет и хольцтонов¹⁴³ (Пример 101). Хотя текст Евтушенко в этот момент предполагает не деревянные, а «стеклянные» и «металлические» звучности: «О бидонов их бряцанье, звон бутылок и кастрюль».

¹⁴²Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М. : Музыка, 1976. С. 377

¹⁴³Хольцтон (нем.) – понятие, объединяющее различные инструменты с деревянным корпусом.

The image shows a musical score for Example 101. It consists of three main parts: Piano (P-no), Coro (Chorus), and Archi (Archi). The Piano part is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The Coro part is written in bass clef with the same key signature and time signature. The Archi part is written in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. The lyrics for the Coro part are: "ца_нье,звон бу_тылок и ка_стрюль! Пах_нет луком, о_гур - ца_ми,пах_нет со - у - сом „Ка -".

Пример 101.

Подобные аккорды у всего оркестра на *ffff* (перед Ц.90) провоцируют ещё одно её сравнение – со злыми, хлещущими ударами бича¹⁴⁴.

«Злые» образы в партиях оркестрового фортепиано можно встретить не только у Шостаковича. Так же решена, например, вторая часть Пятой симфонии Г. Попова с жёсткими акцентами басовых фортепианных октав (Пример 102).

The image shows a musical score for Example 102, featuring the Piano part. It is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes dynamic markings: *fff*, *sf*, *mp*, *mf*, *f*, and *fff*. There is also an 8va marking and a triplet of notes.

Пример 102.

Утверждая негативную трактовку рояля как ведущую в симфониях Шостаковича, мы не имеем права обойти вниманием исключения. В третьей части Пятой симфонии инструмент появляется в кульминации (Ц.89). Из всех оркестровых тембров, проводящих «баховскую» тему, наиболее ярко звучит ксилофон. У рояля в это время – отчаянное тремоло (Пример 103).

¹⁴⁴Сабина М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль. М. : Музыка, 1976. С. 377

Пример 103.

Традиционно такие тремоло играют струнные, а фортепиано, в лучшем случае, усиливает их. Здесь же подчёркнут фактически равноправный «дуэт» инструментов, в котором одинаково важна и тема, и фон. Неслучайно Шостакович объединяет в кульминации эти тембры: фортепиано в верхнем регистре подражает стучащему тембру ксилофона. Даже сам приём исполнения этого тремоло, разложенного между руками, провоцирует визуальное сравнение с игрой на ксилофоне. Однако, сколько в этой холодности тембра внутреннего эмоционального напряжения: надрыв, крик нестерпимой боли. Так в рамках одной симфонии фортепиано полностью преобразается: изначально враждебное, разрушительное – его сложно узнать в третьей части.

Многоликость рояля, его *удивительная способность мимикрировать* становится одной из его отличительных особенностей в музыке Шостаковича, как оркестровой, так и чисто фортепианной. Становится не сразу, а когда немного «поутих виртуозный пыл» Первой симфонии и ранних фортепианных сочинений. Мы возвращаемся к началу, чтобы переключиться на оперный жанр. Ярче всего способность рояля мимикрировать проявляется в опере «Нос», причём внутри уже гротесковой, а не виртуозной, трагической или лирической ипостасях.

Вокальные партии оперы не «поются», они «проговариваются», «прокрикиваются». Точно также «разговаривает» и оркестр, который было бы правильнее назвать большим ансамблем солирующих инструментов, одним из которых становится рояль.

Фортепиано есть уже в первой картине, когда Прасковья Осиповна раздражается бранью. Как и у прочих оркестровых участников этой сцены, у него звучат лишь отдельные короткие мотивы, отрывистые, будто задыхающиеся от гнева, интонации. Все – на грани истощенной истерики.

Часто появление рояля отмечает выход на сцену определённых персонажей. Сочетанием тембров фортепиано и домр знаменуется появление Квартального надзирателя. Шостакович, комментируя выбор контр-тенора для этого персонажа, говорил: «Это полицейский чиновник, который разговаривает крича, это вошло у него уже в привычку¹⁴⁵». Этим же, очевидно, обусловлена и оркестровая иллюстрация: звучит пронзительный чистый до-мажорный аккорд в высоком регистре рояльного тремоло.

Фортепиано появляется в четвёртой картине в сцене в Казанском соборе (Пример 104). Во время диалога Ковалёва со Статским советником входят две дамы. В оркестре в это время слышны маленькие фортепианные тираты, и это чисто комический ход. Они звучат энергично, даже настырно, пытаясь переключить внимание слушателя с интереснейшей партии струнных инструментов и ксилофона: ксилофон твердит своё «подпрыгивающее» соло, струнные двигаются по трезвучию вверх и вниз в кварто-квинтовых дублировках с флажолетами. Оркестровых находок так много, что внимание не может остановиться на чём-то одном.

Солирующий рояль заявит о себе в следующей Пятой картине – «Газетная экспедиция». В центре сцены – диалог чиновника с Ковалёвым, который пытается сформулировать суть своего объявления. Контрапунктом к их разговору становятся два самостоятельных голоса у рояля, которые вскоре незаметно подхватываются другими инструментами (Пример 105). Как и герои этой картины, партии двух рук будто бы не «слышат» друг друга, играя что-то совершенно «несуразное».

¹⁴⁵Цит. По Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича: Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны: в 2 кн. Кн. 1. Л. ; М. : Советский композитор, 1975. С. 224

157

Cl. basso

C-fag.

Cor. *con sord.*

Tr-ba *con sord. ppp*

Tr-ne *con sord. ppp*

T-tom

P-to

T-tam *p*

Arpa I

Arpa II

P-no

Нос

Входят пожилая и тоненькая дамы. Гайдук расчищает им путь.

- че - ной ча -

ГАЙДУК

Про - пу - сти! Про - пу - сти! Про -

157

Archi

Пример 104.

The musical score is divided into three systems. The first system includes Piano (P-no), Chorus (К.), and Archi (Archi). The Piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Chorus part has the lyrics: "Пе - ла - ге - я Гри - горь - ев - на Под - то - чи - на, штаб - о - фи - цер - ша... Вдруг у -". The Archi part consists of five staves with a simple rhythmic accompaniment. The second system includes Piano (P-no) and Chorus (К.). The Piano part continues with a similar rhythmic pattern. The Chorus part has the lyrics: "- зна - ют, бо - же со - хра - ни! Мо - же - те про - сто на - пи - сать:". The third system includes Piano (P-no), Chorus (К.), Violini (V-ni I), and Violoni (V-c.). The Piano part has a measure marked with a box containing the number 181. The Chorus part has the lyrics: "кол - леж - ский а - сес - сор, и - ли, е - ще луч - ше, со - сто - я - щий в май -". The Violini and Violoni parts have a simple rhythmic accompaniment.

Пример 105.

Сам по себе этот приём типичен для музыки Шостаковича. Годом раньше создания оперы он уже был применён в тринадцатиголосном фугато Второй симфонии. В виде двухголосия мы встретим его в 5 картине «Леди Макбет Мценского уезда». Исключительность примера из «Носа» — в рояльном соло: подобное уже не повторится.

Фортепианные амплуа в «Носе» изменяются от сцены к сцене до неузнаваемости. Рояль не только «изображает» гоголевских персонажей, он активно включен в перипетии развития сценических событий. Тембровые мистификации вообще характерны для трактовки фортепиано Шостаковичем. Подобное происходит и *внутри фортепианной музыки*: мы слышим и угадываем в ней тембры других инструментов. Особенно рельефно это проявляется в фортепианных переложениях балетной музыки. Именно на ней, на Детских пьесах, на «Танцах кукол» проще и нагляднее всего обучать детей с самого малого возраста слышать в звучании рояля имитирование других инструментов.

Уникальны в этом плане 24 прелюдии op.34, в которых заложен поистине весь оркестровый потенциал. Исполнение этого опуса становится большой сложностью для многих музыкантов, которые пытаются «раскрасить» её за счёт чисто фортепианных средств: разнообразной педализации, ускорений и замедлений, часто неуместных. В то время ключ к этому сочинению лежит в том, чтобы «инструментовать» его, вообразить, услышать не фортепианное звучание, а «ансамбль» ярких оркестровых тембров.

Когда речь идёт о композиторе-пианисте, невозможно отделить одно от другого. В молодые годы пианистический интерес Шостаковича оказывал сильное влияние на его сочинения. Чуть позже это влияние ослабевает, из фортепианной музыки практически исчезает виртуозный блеск, почерк становится более скупым. *Шостакович-композитор постепенно «побеждает» Шостаковича-пианиста*: он всё меньше пишет собственно фортепианную музыку, меньше играет сам и меньше включает рояль в состав симфонического оркестра.

2.2.4 Оркестровый рояль в творчестве Хачатуряна

Отсутствие профессионального пианистического образования и регулярной концертной практики не всегда говорит о недостаточном знании инструмента. Творчество Хачатуряна – как раз такой пример. Его фортепианные произведения поражают своей пианистичностью, а пьесы для детей прочно вошли в педагогический репертуар благодаря удобству и тонкому пониманию специфики инструмента.

Композитору удалось прилично освоить рояль. Сам он рассказывал, что временами его игру принимали за игру профессионала. Как-то он заявил: «В моих руках была заложена огромная пианистичность¹⁴⁶». Или – ещё более смело: «Я, признаться, поныне чувствую в руках неразбуженный пианизм. Только не сочтите это за хвастовство. Чувствую – и всё¹⁴⁷!»

Хачатурян не устаёт превозносить рояль за его богатейшие многогранные ресурсы, его универсальность¹⁴⁸, за возможность познать музыку, «прощупать её пальцами¹⁴⁹». Последние слова относятся не только к процессу изучения музыкальной литературы путём проигрывания (а Хачатурян подчёркивает необходимость именно такого подхода), не только к процессу сочинения за фортепиано, но и напрямую к фортепианным приёмам, которые композитор использует: всегда это полнозвучная игра, глубокое прикосновение, хорошее сцепление с клавиатурой.

Рояль прочно занимает свою нишу в его творчестве, как в качестве солирующего, так и в качестве оркестрового инструмента. Композиторский стиль Хачатуряна ярко индивидуален, самобытен, всегда узнаваем с первых звуков.

¹⁴⁶Хачатурян А. И. Страницы жизни и творчества: Из бесед с Г. М. Шнеерсоном. М. : Советский композитор, 1982. С. 69

¹⁴⁷Хараджанян Р. И. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван: Айастан, 1973. С. 17

¹⁴⁸См. там же, с. 18

¹⁴⁹Хачатурян А. И. Страницы жизни и творчества: Из бесед с Г. М. Шнеерсоном. М. : Советский композитор, 1982. С.41

Центральной «осью», главной организующей силой музыки Хачатуряна является ритм. «Ритмическая структура – это скелет, на котором держится основная ткань произведения¹⁵⁰», – утверждает сам композитор, вспоминая слова Прокофьева, что ритмика должна быть интересной, «с выдумкой». Рояль, благодаря своей ударной природе, в большей степени, чем любой иной инструмент, способен передать токатность, моторное начало, присущее всей хачатуряновской музыке. Блестящими примерами могут послужить не только фортепианные произведения – Токката, Соната, – в которых композитор упивается железной упругой ритмикой, – но и оркестровое фортепиано, почти всегда включаемое в оркестр именно как носитель ритмического заряда либо моторики.

Пианистические приёмы в партитурах Хачатуряна достаточно легко систематизировать благодаря их чётко установленным функциям. Основной чертой фортепианных партий является *преобладание параллелизмов в обеих руках* над всеми остальными видами движения. То, что у других композиторов встречалось редко и рассматривалось как исключение, у Хачатуряна становится отличительным признаком (Примеры 106-109).



Пример 106 – Балет «Гаянэ». 1 действие, 1 картина. №7. Ц.1¹⁵¹.



Пример 107 – Балет «Спартак», Увертюра, Ц.1.

¹⁵⁰Там же.

¹⁵¹Все нотные примеры представлены по второй редакции балета.



Пример 108 – Балет «Спартак», Увертюра, Ц.6.



Пример 109 – Балет «Спартак», 2 действие, 6 картина, №25, Ц.287.

Фактурные рисунки параллельного движения двух рук у Хачатуряна очень разнообразны: это и гаммообразное движение, диатоническое и хроматическое, и арпеджио, короткие, либо ломаные, и витиеватые линии...

Едва ли не более распространено употребление октав. Изредка они играют одной рукой. Октавы в обеих руках встречаются чаще, в том числе ломаные или играемые приёмом *martellato* (Пример 110).

Пример 110 – Балет «Спартак». 3 действие. 7 картина. №33. Ц.407.

Этот приём очень близок параллелизму, по сути, это просто *один из видов параллельного движения*, при котором одноголосное движение двух рук естественным образом переходит в октавное.

Еще одно применение октав встречается так же часто, и также входит в число ключевых черт хачатуряновского стиля. Это – *органные пункты* (Пример 111),

явление, скорее всего происходящее из народной армянской музыки: традиционно при игре на дудуке задействовались два инструмента, один исполнял мелодию, а второй «тянул» устойчивые ступени лада.

Пример 111 – Балет «Гаянэ», Пролог, №1.

В данном случае фортепианные октавы (реже квинты) в сочетании с виолончелями и контрабасами имитируют второй инструмент. Бас может не меняться очень долгое время, в примере из «Гаянэ» на звуке «ре» он сохраняется до Ц.3.

В отдельных небольших балетных номерах один и тот же бас иногда выдерживается от начала и до конца («Спартак», 2 действие, 4 картина, №19). Ещё чаще, чем ломаные, в этой роли встречаются стандартные повторяющиеся октавы. Нередко и применение тремоло.

В роли «органного пункта» выступает не только бас. В двух номерах балета «Спартак», сходных по музыке и содержанию («Бой гладиаторов» из третьей картины и «Гладиаторский бой пленных римлян» из шестой) таким «статичным» элементом становится фигура шестнадцатых в правой руке (Пример 112).

Пример 112.

Долгое время выдерживаться может не только ритмический рисунок, но и статическая гармония, *выписанная фактурно*. В среднем разделе второй части Второй симфонии для этой цели привлечено большое количество инструментов (Пример 113).

The musical score for Example 113 consists of four staves: Fag. (Bassoon), Cor. (Coronet), Arpa (Harp), and Piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The Fag. part starts with a *mf* dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, transitioning to *p* in the fifth measure. The Cor. part plays a static harmonic structure of chords, starting with *mf* and ending with *mp*. The Arpa part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with *f* and ending with *p*. The Piano part plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with *f* and ending with *p*. The Piano part also includes the instruction "senza ped." at the beginning.

Пример 113.

В данном случае эта статическая гармония состоит из двух элементов: кварты, которая постоянно приходится на слабую долю у валторны и рояля, и арпеджио, по-разному разложенного у различных инструментов. Духовые недолго задействованы в этой фактуре, а партии рояля, арфы, виолончелей и контрабасов в первоначальном виде сохраняются до конца раздела, временами в них лишь незначительно меняется гармония.

Такие фрагменты составляют одну из стилистических особенностей оркестрового письма Хачатуряна, *образуя некие статические плато*. Они *чрезвычайно колоритны* и, несмотря на простую гармоническую основу, казалось бы, бесконечно повторяемую, *парадоксальным образом порождают эффект новизны*, а не назойливости.

Отдельная «область» использования оркестрового фортепиано в оркестре Хачатуряна – это зажигательные танцевальные «аккомпанементы», которые встречаются в некоторых балетных номерах и изредка в симфониях. Всех их объединяет быстрый темп, упругая чёткая ритмика и фактура «бас-аккорд» (или «бас-интервал») как в её «стандартном» виде, так и в более изысканных ритмических рисунках (Примеры 114-116).



Пример 114 – Балет «Гаянэ», 3 действие, 6 картина, Танец горских юношей.



Пример 115 – Балет «Спартак», 1 действие, 2 картина, №3.



Пример 116 – Балет «Спартак», 2 действие, 6 картина, №30, Ц.364.

Все приведённые примеры решены стандартно. В среднем разделе второй части Первой симфонии (Ц.22) та же идея реализована куда необычнее, происходит постоянное смещение акцентов: в партии рояля в двухдольном размере возникает скрытая «перекрестная» трёхдольность (Пример 117).



Пример 117.

Во всех подобных номерах фортепиано отведена чёткая ритмическая функция. Но танцевальный аккомпанемент встречается и в более медленной музыке. В Вариации Эгины из 6 картины рояль в унисон с фаготом и струнным басом виолончелей-контрабасов неспешно интонируют «обольстительную», элегично распетую вальсовую формулу (Пример 118).



Пример 118 – Балет «Спартак», 2 действие, 6 картина, №25, Ц.280.

Следует помнить, что фортепиано в оркестре Хачатуряна – инструмент дублирующий. Среди устойчивых сочетаний – дублирование рояльными басами виолончелей и контрабасов, а также традиционное сочетание с арфой, однако, *рояль может дублировать практически любые оркестровые инструменты.*

Тем не менее, было бы ошибочным утверждать, что у Хачатуряна он нигде не проявляет своей индивидуальности. В симфонической музыке у него есть и сольные эпизоды. Во Второй симфонии таких фрагментов не так много. В первую очередь следует отметить небольшое фортепианное соло из второй части симфонии – нисходящие извивающиеся (опять же – параллельные!) пассажи в обеих руках (Пример 119).



Приведённый пассаж следует упомянуть хотя бы потому, что это – *единственный полностью сольный фортепианный фрагмент* в симфонической музыке Хачатуряна. В остальном во Второй симфонии рояль имеет прикладное значение. Д. Арутюнов в статье «Роль оркестровой драматургии в формообразовании Второй симфонии А. Хачатуряна¹⁵²», подробно анализирует инструментовку симфонии, но фортепиано там не находится места, кроме фактического упоминания о его наличии. И такой подход имеет под собой все основания. Несмотря на то что Вторая – наиболее известная симфония Хачатуряна, в её предшественнице, Первой симфонии, рояль представлен значительно интереснее. Его партия поражает своей технической трудностью, особенно в первой части. Тем не менее, такая «насыщенность» не кажется оправданной: как и в более поздних сочинениях Хачатуряна рояль в большинстве случаев неслышим.

Есть в партитуре Первой симфонии и сольные фрагменты. В Ц.46 (*andantino cantabile*) звучит мелодия флейт, очень напоминающая главную тему скрипичного концерта. Её сопровождают изумительные «блёстки» фортепианного *staccato* (Пример 120).

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Harp (Harp), and Piano (Piano). The score is in 4/4 time. The flute part (top staff) features a melodic line with slurs. The harp part (middle staff) provides a rhythmic accompaniment with slurs. The piano part (bottom staff) features a highly rhythmic, staccato accompaniment with slurs. The piano part is marked with a forte (ff) dynamic.

Пример 120 – только партии флейты, арфы и рояля.

Длительности чётко дифференцированы: восьмые в левой руке не только создают ощущение двухголосия, но и выполняют функцию педали.

¹⁵²См. Вопросы музыкальной формы: сборник статей. Вып. 2. - М.: Музыка. С. 311-358

Творчество Хачатуряна стоит особняком среди художественного наследия других гениев XX века. Это утверждение справедливо и по отношению к такой частной проблеме, как использование рояля в симфонической музыке. В известном смысле постоянные дублировки, «несамостоятельность» фортепиано, нередко – неслышимость, сочетаемость с самым широким кругом инструментов объединяет трактовку оркестрового рояля Хачатуряна с прокофьевской. Однако, на этом сходство заканчивается. Его музыка значительно проще по своим приёмам, она лишена прокофьевской полифоничности, но именно в этом парадоксальным образом заключается сила его индивидуальной эстетики. Он *мыслит лапидарно, сложность часто мешает ему*: все музыкальные приёмы подаются *крупно, рельефно, броско*. Хачатурян проявляет фантастическую смелость в этом отношении, не боясь упреков в примитивизме. В то же время его музыка – исключительно эффектна. И в этом противоречии – между видимым и слышимым – заключается её своеобразие.

Мы предложили четыре очерка, посвящённых использованию рояля в оркестровой музыке Стравинского, Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна.

Особняком стоит «Петрушка», пример давно ставший хрестоматийным. Подобных ему больше нет, даже в творчестве самого Стравинского, хотя в ранних сочинениях Шостаковича, таких, как Скерцо ор. 7 и Первая симфония признаки концертного жанра, пусть не столь явно, как в «Петрушке», но тоже присутствуют.

Однако, если инструмент и не претендует в симфонических партитурах того или иного автора на лидирующую роль, это еще не значит, что пути его индивидуализации закрыты. Совсем нет. Так, у Шостаковича и Стравинского рояль – *яркий темброперсонаж*, передающий конкретные «актерские амплуа» и характеры, что напрямую связано с театральным мышлением обоих. Рояль у Хачатуряна преимущественно воплощает мускульную, ритмическую силу. В

сочинениях Прокофьева, где фортепиано наименее прослушиваемо и, казалось бы, «усреднено», одновременно наблюдается большое разнообразие способов его употребления.

Как ни удивительно, связь между тем, был ли композитор ещё и пианистом, и особенностями использования им рояля в оркестре, напрямую прослеживается не всегда. В эволюционном отношении её можно отметить только в творчестве Шостаковича, в котором заслуживающие внимания примеры со временем встречаются все реже, по мере того, как сам композитор прекращал свою исполнительскую деятельность. *В остальных случаях эта связь и вовсе отсутствует, уступая место фактору случайности.* «Петрушка» Стравинского – явление не закономерное, а исключительное, и вовсе не зависящее от степени владения инструментом автора. Прокофьев же, блестящий пианист, предпочитал писать фортепианные концерты, а не создавать из оркестрового опуса подобия концертного жанра. Это говорит о том, что использование рояля в симфонических партитурах диктуется у него принципами не пианистического, а оркестрового мышления.

2.3 Рояль – аудиовизуальный герой отечественного кино

Обозначенный в данном разделе ракурс проблемы использования оркестрового рояля, на первый взгляд, может вызвать удивление. Партитуры, написанные для кинофильмов, представляют собой совершенно особую грань музыкальной культуры, и их не принято рассматривать в одном ряду с академическими образцами. Тем не менее, не будет преувеличением сказать, что в первой половине XX века искусство музыкального сопровождения к кинолентам переживает расцвет, что не в последнюю очередь связано с привлечением для

работы над фильмами крупнейших отечественных композиторов, а также с созданием ими полномасштабных кинопартитур в период конца 20-х – 40-х годов. Этот факт предопределил желание погрузиться в исследование данной темы. Как оказалось, не напрасно: среди множества картин удалось выделить ряд абсолютных киношедевров, в которых использование оркестрового фортепиано отмечено особенно оригинальными решениями. *Ничего подобного в оперно-балетной музыке тех лет не наблюдалось.*

В музыке русского кино фортепиано появилось очень рано, и его «кинобытие» в своем летоисчислении, фактически, совпадает с историей самой отечественной фильмографии. Был у рояля и «золотой век», пришедшийся на немой период, когда ему принадлежала первостепенная роль. Неслучайно таперское творчество – как общее явление – в представлении музыкальной общественности ассоциируется прежде всего с немым кинематографом, хотя это не так.

Тридцатилетие своеобразной гегемонии рояля в области озвучивания немых лент к рубежу 20х-30х годов успешно приближалось к кульминации, которая была внезапно прервана появлением звукового кино. Это не означало исчезновение фортепиано из музыкальной составляющей фильмов, а лишь меняло его статус: теперь рояль входил в состав камерных, а чаще всего, симфонических партитур наравне с другими инструментами и звучал не от начала до конца, а эпизодически.

Как известно, музыкальное сопровождение фильма принято делить на внутрикадровое и закадровое. *Внутрикадровая* музыка всегда мотивирована тем, что происходит на экране: это может быть игра на музыкальном инструменте, звучащее радио, пение¹⁵³. Она словно принадлежит двум измерениям: её слышат как зрители, так и герои картины. *Закадровая* музыка адресована исключительно зрителю, «только он её слышит, и только он один понимает её роль в развитии целого¹⁵⁴...».

¹⁵³Шилова И. М. Фильм и его музыка. М. : Советский композитор, 1973. С. 55

¹⁵⁴Лисса З. Эстетика киномузыки. М. : Музыка, 1970. С. 72

С начала XX века фортепиано прочно занимает свою нишу в составе симфонического оркестра в академической музыке, и совсем неудивительно, что то же самое происходит и в киномузыке. В *закадровом* сопровождении фильмов рояль появляется постоянно, так что нет смысла перечислять названия картин, в которых он так или иначе задействован, ибо здесь вступает в силу закон-афоризм Козьмы Пруткова: список имеет тенденцию к безграничности. Реже, но, всё-таки, достаточно часто встречается мотивированное *внутрикадровое* появление рояля: почти всегда это связано со сценами игры на инструменте.

Среди огромного числа примеров введения фортепиано в кинопартитуры выделяется весьма немногочисленная группа, где рояль с успехом сочетает в себе оба названных принципа. Его присутствие в кадре оправдано как сюжетно, так и с точки зрения общей музыкально-драматургической концепции фильма. Поэтому его экранное бытие не ограничивается простой «иллюстрацией» конкретной сцены.

«Дать кадры под музыку – не менее сложное дело, чем дать музыку под кадры. Для этого требуется *музыкальный режиссёр, понимающий сложное значение музыки*¹⁵⁵ (курсив мой. – О. К.)». Этот тезис И. Иоффе чрезвычайно важен. Он предполагает *незаурядный масштаб творческой личности киномастера, глубинное «чувствование» им музыки, которое изначально нацелено на использование ее колоссальных возможностей*. Давно подмечено, что именно такие режиссеры приглашают к сотрудничеству крупных композиторов, равнодушных к кинематографическому искусству и способных создать для него незабываемые эпизоды с участием фортепиано.

Мы предлагаем к анализу подборку подобных примеров. Их список не случаен: в центре внимания оказываются киноленты, где рояль и на экране, и в партитуре концептуально значим, а музыкальный материал и соответствующие ему экранные обстоятельства отмечены оригинальностью воплощения.

¹⁵⁵Иоффе И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л., 1937. С. 382

Начнем с фрагментов из киномузыки Шостаковича. Она давно признана классикой нашего кинематографа. Великим симфонистом современности написана музыка более чем к 30 фильмам, однако фортепианное звучание в них возникает нечасто, впрочем, так же, и в его оркестровой и оперно-симфонической музыке.

В 1929 году на экраны вышел знаменитый «Новый Вавилон», созданный блистательным творческим союзом – режиссерами Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом и совсем еще юным Шостаковичем. Этот немой фильм открывал список их совместных работ, вошедших в сокровищницу отечественного кино, а также стал одной из первых немых лент с авторской, специально для неё написанной музыкой. Рояль с самого начала значится в партитуре этого шедевра, но появляется в кадре почти в точке золотого сечения, в шестой части фильма под названием «Баррикада». Сюжетная основа этой части – три картины боя. Своеобразной паузой, остановкой между вторым и третьим боем становится сцена, в которой один из вождей Коммуны играет на рояле в каком-то разрушенном здании «Старинную французскую песенку» Чайковского (Рисунок 3).



Рисунок 3.

Кажется удивительным, что исследователи как правило обходят вниманием эту сцену. Даже в докторской диссертации Т. Егоровой¹⁵⁶ – подробнейшей монументальной работе о музыке советского кино – появление «Старинной французской песенки» упоминается буквально в двух строчках. Оно характеризуется как «необычное, ломающее привычные стереотипы восприятия». Достаточно подробно этот фрагмент освещен лишь в работе О. Семенюк «"Новый Вавилон" Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино¹⁵⁷».

Музыкальное сопровождение к немому фильму по определению всегда является «закадровым», этот тезис не подлежит обсуждению. Однако творческая позиция режиссеров и композитора привела к созданию этой удивительной сцены: музыка здесь становится непосредственным участником действия, ведь её слышат не только зрители в кинотеатре, но и все экранные герои.

Не менее интересен сам композиторский выбор цитаты и его работа с ней. Шостакович отредактировал и усложнил подлинник Чайковского, хотя и незначительно. Пьеса «разрастается»: увеличивается количество повторений разделов. Неизменная мелодия получает при этом новое фактурное решение, а сам аккомпанемент меняет регистровую прописку. Из нововведений также – глубокий бас на четвертой доле, который вместе с октавными удвоениями в левой руке сообщает музыке коннотацию похоронного звона, так органично дополняющего картину всеобщего разрушения на экране (Пример 121).

Выбор Старинной французской песенки здесь неслучаен, и дело не в том, что фильм посвящен истории Парижской Коммуны. Для Чайковского эта мелодия (подлинный французский напев) имела совершенно определенный смысл, который в «Детском альбоме» скрыт, поскольку для детского репертуара излишен.

¹⁵⁶См. Егорова Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование: дисс.... доктора искусствоведения. М. : 1998. 463 с.

¹⁵⁷Семенюк О. А. "Новый Вавилон" Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино: дисс.... кандидата искусствоведения. М.: 2020. С. 197-200

Andante semplice (♩=♩)

8va

Пример 121.

Гораздо больше может сказать о нем включение той же самой темы в оперу «Орлеанская дева» (Хор менестрелей из второго действия, Пример 122), где она транспонирована на тон выше (текст либретто самого П. И. Чайковского):

Бегут года и дни
 Бессменной чередою,
 Тернистою стезей
 К могиле всяк спешит.
 Стезя недалеко,
 Могила под горою,
 Но много на пути
 Судьба нам бед дарит.

В «Орлеанской деве» эта песня повествует о смерти, страданиях и единственном «чудном талисмане» – любви, данном небом, чтобы на мгновение забыть об окружающем зле. Между этой сценой в опере и эпизодом фильма существует очевидная связь, несмотря на то что в «Орлеанской деве» «концертная ситуация» полна скрытой издевки, ведь король Франции наслаждается пением

менестрелей в разгар кровопролитной войны. В фильме прямо во время игры Председателя снаружи идет настоящий бой, отсюда столько трагизма на лицах скрывающихся за стенами разрушенного здания женщин и стариков.

Тенора

mf semplice

Бе - гут го - да и дни бес-смеи-пой че - ре - до - ю, тер - пис - то - ю сте -

p sempre arpeggiato

Т.

зей к мо - ги - ле всяк спе - шит; сте - зя пе - да - ле -

Пример 122.

Музыка этой сцены прерывается выстрелом. Пианист замертво падает на клавиши.

Для сравнения приведём еще два фильма с музыкой Шостаковича, где задействовано фортепиано. Первый, «Незабываемый 1919 год», был снят режиссером Михаилом Чиаурели в 1951 году. Частое появление рояля на экране, к сожалению, не является в данном случае признаком его интересного использования. С художественной точки зрения фильм оказался проходным, в том числе и в отношении музыки.



Рисунок 4.

Рояль появляется в кадрах этой киноленты не раз. Он стоит в квартирах белого генерала Неклюдова (Рисунок 4), Ольги Семеновны Буткевич (завербованной супруги начальника береговой артиллерии Кронштадта), протоиерея Богоявленского. Во всех примерах это *предмет роскоши, символ достатка и благополучия*, столь привычных для буржуазии. На него – как и его обладателей – переносится часть ненависти неимущих классов.

Иногда это просто «бренчанье», наигрывание на инструменте, данное для того, чтобы, попадая в кадр, рояль хоть как-то звучал, не приравнивался к мебели. В остальных эпизодах Шостакович использует цитатный материал. Дома у генерала Неклюдова его сыновья играют на рояле и скрипке романс Глинки «Не искушай». Во время собрания в доме Буткевич мы услышим ноктюрн «Грезы любви» Листа, а протоиерей с матушкой под аккомпанемент рояля карикатурно «завывают» молитву «Господи, помилуй». Все эти примеры внутрикадрового, сольного использования

фортепиано представляют собой абсолютный штамп и по смысловой нагрузке похожи на десятки аналогичных сцен в других кинолентах.

Фортепиано в иной его ипостаси (закадровое в составе симфонического оркестра) мы услышим ближе к концу фильма: оно появляется в сценах восстания форта «Красная горка». Звучит героическая помпезная музыка, в которой невозможно узнать почерк Шостаковича. Virtuозная, местами перегруженная фортепианная фактура воспроизводит большой концертный стиль, прославленные образцы которого в русской музыке созданы Чайковским и Рахманиновым.

Следующий фильм – биографическая картина «Римский-Корсаков», снятая режиссерами Геннадием Казанским и Григорием Рошалем. Шостакович с самого начала был приглашен для работы в картине, однако, отказался от нее. В итоге почти всю музыку написал Г. Свиридов, он же сделал редакцию фрагментов сочинений Римского-Корсакова.

И все же, музыка Шостаковича в фильме звучит, хоть его имя и не указано в титрах, да и впоследствии сам он никогда не упоминал об этой работе. Этот вопрос подробно освещает О. Домбровская в статье «Музыкальный авангард Шостаковича в начале 1950-х годов. О музыке к кинофильму «Римский-Корсаков»¹⁵⁸». Она ссылается на документы, найденные и опубликованные А. Н. Крюковым, что исключает сомнения в авторстве музыки.

Объяснить его помогает контекст, в котором эта музыка возникает, ведь именно сюжетные обстоятельства представляют здесь наибольший интерес. Из-за границы к бывшему учителю приезжает композитор Раменский и играет Римскому-Корсакову свое сочинение, вызвав жесткую критику мэтра. По ставшей общепризнанной версии в этом, почти карикатурном, образе выведен композитор Игорь Стравинский¹⁵⁹. В реальности подобной встречи никогда не было, но ошибка

¹⁵⁸См. Домбровская О. В. Музыкальный авангард Шостаковича в начале 1950-х годов. О музыке к кинофильму «Римский-Корсаков» // Киноведческие записки. 2018. №111. С. 210-214

¹⁵⁹Очерки истории советского кино: В 3 т. Том 3: 1946-1956. М. : Искусство, 1961. С. 326

– неслучайна, так как автор статьи – не музыкант. Возможно, речь и вовсе идет не об ошибке, а о художественной вольности: в фильме встреча приведена как символ непонимания и неприятия Корсаковым «прогрессивной» музыки молодых композиторов. Однако, это лишь наиболее поверхностный смысловой пласт.

Зная подлинное авторство музыкального отрывка, который исполняет Раменский, несложно догадаться, что в такой иносказательной форме эта сцена вводится как отголосок постановления 1948 года. Ситуация с молодым человеком – это кривое зеркало формалистической кампании, главные идеи которой вложены в уста Римского-Корсакова. Домбровская отмечает, что сами «формулировки», озвученные именитым композитором, – это лексика, «которая явственно напоминает словарь “Сумбура вместо музыки” и Постановление ЦК ВКП (б) 1948 года¹⁶⁰». «Отсутствие мелодии, неблагозвучие, никакой мысли. Модные кривляния. Декаденство!» – категорично говорит классик, – «Вас же пленили уроды: скрежещущие, визжащие, истерические».

Шостакович, отказавшись писать музыку к фильму, все же, создает именно этот фрагмент. Почему? Что это? Горькая ирония? или завуалированная издевка в стиле «Антиформалистического райка»? «Это вообще не музыкальное произведение, – пишет Домбровская, – Шостакович просто нанизал последовательность из нескольких фраз, каждая из которых словно изображает, воплощает на фортепиано смысл тех слов, которые сказаны об этой музыке в фильме, а раньше – в сценарии <...> Так и хочется продолжить этот ряд ещё и *грохотом, какофонией, бормашиной и музыкальной душегубкой* из 1936 и 1948 года¹⁶¹». Эти несколько тактов действительно звучат как вызов, они действительно «истерически визжат»: постоянно бьётся один и тот же диссонирующий аккорд, динамика на пределе возможностей.

¹⁶⁰Домбровская О. В. Музыкальный авангард Шостаковича в начале 1950-х годов. О музыке к кинофильму «Римский-Корсаков» // Киноведческие записки. 2018. №111. С. 212

¹⁶¹Там же, с. 212-213



Рисунок 5.

«Визуальный ряд» в этом эпизоде не менее красноречив, чем музыкальный. Прекрасный актёр Б. А. Фрейндлих, часто вынужденный благодаря своим внешним данным играть иностранцев, а также отрицательных персонажей, прекрасно воплотил образ Раменского – прозападного ученика Римского-Корсакова. Кадры с его игрой на рояле отражают весь смысл сложившейся ситуации: его губы плотно сжаты, лицо напряжено (Рисунок 5). Он сидит за инструментом очень высоко, будто нависая над ним, движения плоских пальцев сложно назвать пианистичными, это – тот же стук.

Вернёмся в 30-е годы. Фильм «Строгий юноша» режиссёра А. Роома причислен киноведами к безусловным шедеврам, хотя широкая аудитория с ним практически не знакома. Картина оказалась столь многосложна и иносказательна, что была запрещена и много лет пролежала на полке. «За сочной выразительностью

художественного языка узрели "формализм", за высотой проблематики – "отрыв от действительности¹⁶²".

Сложно переоценить роль музыкальной составляющей в «Строгом юноше». Возвращаясь к уже упомянутой мысли И. Иоффе и несколько дополнив её, можно сказать, что её «авторами» были не просто «музыкальный» режиссёр и «живописный» композитор. Кроме этого исключительной музыкальностью и живописностью отличается как сценарий Ю. Олеси, так и выдающаяся операторская работа Ю. Екельчика. Не будет преувеличением сказать, что картина состоялась лишь благодаря встрече всех этих мастеров, и при отсутствии хотя бы одного из них вряд ли бы получилась.

Музыка Г. Попова образует самостоятельную драматургическую линию фильма, зачастую объясняя метафоричные и абстрактные кадры, в изобилии наполняющие картину. Рояль при этом становится одним из основных, а, вероятнее всего, главным инструментальным героем партитуры. Он заявляет о себе уже с самого начала (пока ещё в составе оркестра): отчётливо прослушивается в трех проведениях вальсовой темы. Все они связаны с будущей зарождающейся романтической линией: сначала Маша, жена профессора Степанова, выходит встречать Гришу, молодого спортсмена-комсомольца, затем происходит их первая встреча и, наконец, прогулка.

Две масштабных сцены с участием фортепиано – сон Гриши и его встреча с Машей в конце фильма – образуют важнейшую, если не центральную, смысловую арку фильма. Между собой они связаны как *кульминационные точки любовной линии*. Обе происходят «в присутствии» рояля, который занимает видное положение в кадре.

Дома у профессора Степанова проходит бал, на котором Гриша не присутствует, поскольку ему отказано от дома. Он видит бал во сне. Вся сцена снята

¹⁶²Первый век нашего кино: энциклопедия. М. : «Локид- Пресс», 2006. С. 278

размыто (налицо признаки импрессионистической киноэстетики: эффект нечеткого кадра, вуали), темп действия чуть замедлен. Исследователи отмечают здесь исключительную операторскую работу Юрия Екельчика. «Задымленная глубина кадра, упругие колебания тюлевых завес струили особый перламутровый (фильм черно-белый – *О.К.*) зыбкий свет, и в нем возникала фантасмагоричность сна героя. Камера в этом эпизоде бродила как сомнамбула – то натыкалась на большие бутафорские цветы, по логике сновидения выросшие на голых ветвях дерева, то тонула в призрачном столбе лунного света¹⁶³», - так описывает эту сцену И. Гращенкова, автор монографии об А. Рооме. Эффект нереальности происходящего – будто мы вместе с героем смотрим сон, достигнут таким образом блестяще.

«В стеклянной глади пола отражались высокие колонны, и тонконогие стулья, и ступени белоснежной лестницы, уводящей куда-то в небо, и странно неподвижные фигуры гостей в черных фраках, и изломанная фигура пианистки, одетой в мужской костюм, и единственная белая фигура, фокусирующая весь свет в этом сумеречном кадре, – Маша в белом бальном платье¹⁶⁴» (Рисунок 6).



Рисунок 6.

¹⁶³Гращенкова И. Н. Абрам Роом. М. : Искусство, 1977. С. 163

¹⁶⁴Там же, с. 168

Рояль находится в центре кадра и в центре импровизированной сцены (устроенной как греческий амфитеатр, что развивает тему античных мотивов в фильме, причудливо смешанной с символизмом и абстрактным марксизмом).

Сольный фортепианный эпизод предваряется оркестровым вступлением с солирующим роялем. Играет домашний «оркестр» профессора: слышно, как под аккомпанемент фортепиано звучат несколько инструментов, которые время от времени уступают место джазовым сольным фрагментам рояля. Кульминацией сцены становится фортепианное квази-листовское соло.

Пианистка, одетая в великолепный мужской концертный фрак, начинает исполнять виртуозную романтическую пьесу. Фактура фортепианного изложения полностью соответствует листовской. Гавриил Попов использует весь арсенал его роскошного пианизма: виртуозные арпеджио, октавное движение, трели, бисерные пассажи.

Однако романтическая лирика, оправленная в канву изощренной листовской фактуры, постепенно начинает сменяться типичным «виртуозничаньем». Пианистка играет будто бы подчёркнуто небрежно, закинув голову назад, с легкостью жонглируя всё более усложняющимися гаммами, двойными нотами и т.д.

Фортепианное соло несколько раз прерывается одними и теми же репликами: «Что?» – вдруг спрашивает Маша. «Ты нам мешаешь, Маша», – отвечает профессор и обращается к исполнителю: «Извините!», после чего его музыка возобновляется с того места, где произошла остановка. Размеренное, почти искусственно растянутое произнесение этих фраз, «размытость» изображения, то прекращающаяся, то возобновляющаяся игра на фортепиано усиливают ощущение нереальности происходящего, и, как это часто бывает во время сна, мы одновременно и понимаем, и не понимаем, что происходит.

В момент очередного диалога Маши и ее мужа в зал врывается Гриша со словами: «Что это значит, она мешает? Она сама – музыка!» Эта сцена

воспринимается не только в контексте экранных событий, не только как апогей в развитии партитуры к фильму, но и как свидетельство исключительной музыкальности сценариста и режиссера: Ю. Олеси и А. Роома. Читаем далее у Олеси:

– Вот ее движение. Слушайте.

Он поднимает ее руку.

Рука поет.

Он гладит ее по голове.

Говорит:

– Вот ее осанка. Слушайте.

Волосы поют.

Он кладет ей голову на грудь.

Говорит:

– Вот ее сердце. Слушайте.

Сердце поет.

– Вот ее поцелуй. Слушайте.

Он целует ее.

Поцелуй поет.

Пианист подает головой на грудь¹⁶⁵.

В фильме музыкально озвучивается каждая строчка этого бесконечно поэтичного фрагмента (с небольшой купюрой), правда, звучит уже только оркестр. Внезапный кластер фортепиано вторгается на последней строчке, когда пианист (пианистка) падает головой не на грудь, как это было в сценарии, а на клавиатуру.

А. Блюмбаум видит в этой сцене глубокое влияние символизма¹⁶⁶, конкретно – «Незнакомки» Блока, приводя из нее следующую цитату: «Серпантини сама –

¹⁶⁵Олеша Ю. К. Избранное. М. : Художественная литература, 1974. С. 322

¹⁶⁶Блюмбаум А. Б. Оживающая статуя и воплощённая музыка: контексты «Строгого юноши» // Новое Литературное Обозрение. 2008. №89. С. 154-156

воплощение музыки. Она плывет на волнах звуков, и, кажется, сам плывешь за нею. Неужели тело, его линии, его гармонические движения – сами по себе не поют так же, как звуки?¹⁶⁷». Мысль о том, что Олеша взял идею отождествления прекрасной женщины с музыкой именно оттуда, кажется очень убедительной.

Второй сольный фортепианный эпизод в конце фильма становится *зеркальным отражением первого*: сначала солирующий рояль, затем – в оркестре. Инструмент снова оказывается в центре кадра, хоть мы и не видим его целиком.



Рисунок 7.

Маша и Гриша стоят под балконом квартиры пианиста, играющего еще одно романтическое соло. Здесь музыка более патетическая, бурная, преобладает аккордовое изложение. Как и в предыдущей сцене *соло несколько раз обрывается*. Пианист выскакивает на балкон (Рисунок 7) и сначала возмущенно обращается к героям: «Кто там? В чём дело? Почему вы стоите? Как только сядешь играть – сейчас начинают слушать». Ситуация предстает словно в гротескном отражении: герои никоим образом не могут мешать исполнителю, но все же «мешают» ему. Его

¹⁶⁷Блок А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т.4: Театр. М. ; Л. : Гослитиздат, 1961. С. 96

никто не прерывает, это делает он сам. В сцене сна пианистка одета в роскошный костюм – здесь пианист выглядит взъерошенным и неопрятным. В сцене сна это был концерт пусть с немногочисленной, но – публикой. Здесь же музыкант возмущен даже двумя случайными слушателями.

Второй раз он обращается уже к зрителям: «Ушли? Ну то-то. Играть для влюбленных, встречи, разлуки, прощания. Весь район влюбляется под мою музыку! А я не желаю!».

Одной из важнейших задач киномузыки можно назвать драматургическое и образное *обобщение*¹⁶⁸, и в этом отношении Г. Попов и А. Роом создают уникальный опус, где музыкальный ряд *становится одним из стержней сложнейшей образной и композиционной структуры фильма.*

Исследователи трактуют финальную сцену по-разному. И. Гращенкова не ищет в словах музыканта скрытых смыслов, отмечая лишь его, всем понятные, человеческие слабости – искусственный пафос, лукавство, определенное кокетство. Вначале чувство торжества (оттого, что его слушают) смешивается с наигранным гневом, а затем наигранный торжество (оттого, что «нежеланные» зрители, наконец, ушли) – с чувством лёгкого разочарования¹⁶⁹.

Точка зрения А. Блюмбаума куда прихотливее и сложнее. Он утверждает, что понятие Музыка в фильме имеет совершенно особое значение, и видит в этой сцене попытку Искусства «преодолеть своё отчуждение от повседневной жизни¹⁷⁰», что, однако, даётся нелегко: пианист до последнего пытается «сохранить барьер, отделяющий искусство от действительности¹⁷¹». По всей видимости, сейчас уже невозможно точно сказать, какой именно подтекст вкладывали Олеша и Роом в этот эпизод.

¹⁶⁸Фрид Э. Л. Музыка в советском кино. Л. : Музыка, 1967. С. 38-39

¹⁶⁹Гращенкова И. Н. Абрам Роом. М. : Искусство, 1977. С. 163

¹⁷⁰Блюмбаум А. Б. Оживающая статуя и воплощённая музыка: контексты «Строгого юноши» // Новое Литературное Обозрение. 2008. №89. С. 158

¹⁷¹Там же, с. 158-159

В целом трактовка музыки в «Строгом юноше» полностью отвечает символистской эстетике фильма, более чем органична в контексте бесчисленных недоговоренностей и многосмысленности сюжетных коллизий.

Список фильмов с участием фортепиано в киномузыке первой половины XX века был бы неполным без серии фильмов Г. Александрова с музыкой И. Дунаевского. Эти картины особенно интересны как фильмы-мюзиклы – едва ли не первые в отечественной кинематографии. Давно отмеченное их сходство с американскими образцами этого жанра никак не является свидетельством простого подражания. Его и не могло быть не только в силу безграничной фантазии авторов, но и яркой советской окрашенности экранных событий.

Даже учитывая отсутствие глубокого философского подтекста, как в «Строгом юноше» и «Новом Вавилоне», этому удивительному тандему режиссера и композитора удалось найти настолько оригинальные приёмы использования инструмента на экране, их невозможно обойти вниманием.

Это не относится к стандартной ситуации внутрикадрового исполнения песен под фортепианный аккомпанемент. Таких сцен в фильмах Александрова настолько много, что это становится штампом. Не углубляясь в сюжетные обстоятельства, напомним наиболее известные примеры. В фильме «Цирк» пение под рояль возникает один раз, это песня «Широка страна моя родная» в исполнении двух главных героев. В фильме «Волга-Волга» – три крошечных эпизода: в начале картины поют повара в столовой, затем героиня Любови Орловой репетирует на пароходе свою песню, и в самом конце фильма – сцена игры на рояле маленького мальчика. В «Весне» – при разных обстоятельствах под рояль дважды звучит песня «Журчат ручьи». В картине «Светлый путь» появление фортепианного звучания обыгрывается оригинальнее. Это утренняя зарядка по радио, которая всегда проводилась именно под рояль. (Похожую сцену мы встречаем у Шостаковича в

балете «Болт»). Ежедневный набор упражнений, объясняемых диктором, сопровождает микст песен Дунаевского из предыдущих фильмов Александрова.

Самым неординарным и ярким в плане музыкально-экранных решений стал «первый плод» сотрудничества режиссера и композитора – «Веселые ребята», сюжет которых во многом был нацелен на Л. Утесова и его прославленный джазовый оркестр. Доля звучания музыки в киноленте полностью соответствует категории музыкального фильма. С самого начала Александров отнесся к этому предельно серьезно. Сценарий разрабатывался совместно с Дунаевским. Они сошлись на том, что музыка будет «не иллюстративным элементом действия, не «сопровождением» картины, не вставными номерами, а полноправным участником действия¹⁷²».

Одним из свойств партитуры становится ее предельная *изобразительность*. Она «отражает»: шаги, движение, хлопки, шумы. Оркестр чутко реагирует буквально на все, иллюстрируя каждую деталь, и – наоборот – естественные звуковые и шумовые эффекты становятся частью музыкальной ткани. Музыка и действие сливаются, насколько это возможно, становятся единым целым. Всё это «случилось» благодаря тому, что *сначала был разработан музыкальный план, сочинена и записана партитура*, а уже затем по партитуре была сделана точная раскадровка (съемка велась по уже готовой фонограмме¹⁷³).

При том что рояль в оркестре почти нигде не появляется как солист – исключением становится только одна из самых забавных мизансцен, когда Елена, мечтающая о карьере оперной дивы, распевается за инструментом, проглатывая не один десяток сырых яиц – *все эпизоды с его участием отмечены невероятной изобретательностью и выдумкой*.

В сцене, где незадачливому герою-музыканту по стечению обстоятельств приходится дирижировать оркестровым переложением Второй венгерской рапсодии Листа вместо заезжей знаменитости, участвует на один, а целых шесть роялей.

¹⁷²Александров Г. В. Эпоха и кино. – 2-е изд. М. : Политиздат, 1983. С. 196-197

¹⁷³Там же, с. 198

Гигантизм оркестра утрирует абсурдность и комичность ситуации: кроме шести роялей (причем все они – белые!) мы видим целую «дивизию» виолончелей и арф (все арфистки – в роскошных белых платьях). Инструменты выстроены в идеально прямую линию, что подчеркивает небывалый масштаб мероприятия, его экстраординарность.

Звучит небольшой фрагмент рапсодии: самое начало и самый конец, остальное купировано. Все шесть роялей играют в унисон не тему, а только начальные аккорды с форшлагами. В оригинале Листа они записаны в партии левой руки (Пример 123).

В следующем эпизоде рояли (на этот раз в сочетании с другими инструментами) также исполняют аккомпанемента, по оригиналу – вновь партия левой руки (Пример 124). Здесь есть даже настоящая фортепианная каденция, правда, небольшая. Она играется одним исполнителем (Пример 125).

Lento ed a capriccio

Пример 123.

Andante mesto *molto espressivo*

Пример 124.

Пример 125.

Дунаевский чуть-чуть редактирует этот листовский квази-импровизационный фрагмент, в частности, добавляет в конце продолжительную трель, для исполнения которой с самым серьезным видом присоединяются остальные пять пианистов – еще один, одновременно смешной и нелепый, штрих этой сцены.

Комизм ситуации достигает своего апогея в коде: оркестр буквально «копирует» динамику поведения незадачливого героя, его бег по лестнице то вверх, то вниз. На Примере 126 – мартеллатные октавы *prestissimo*, которые в оригинале начинаются с оттенка *pp*) и совершенно не предполагающие «тяжести» исполнения, превращаются в мощнейшие унисоны *tutti* всего гигантского оркестрового состава.

Пример 126.

Воистину это – очень «оригинальная трактовка», как охарактеризовал «беготню» маэстро один из зрителей, сидящих в зале.

Кульминацией оркестровой изобразительности становится сцена репетиции коллектива «Дружба», плавно переходящая в драку оркестрантов. Позднее Дунаевский признавался: «Я думаю, что эпизод "музыкальной драки" из "Веселых ребят" по технической трудности не имеет себе равных во всей моей музыкальной

деятельности¹⁷⁴». Начинается она вполне невинно: оркестр играет легкую эстрадную музыку, пианист в кадре усердно трудится, при этом рояль в оркестре не звучит. Постепенно разгорается конфликт, и «нормальная» музыка, инструмент за инструментом, превращается в «звукопись» драки.

Мы слышим и видим кластеры-удары головой о клавиатуру, глиссандо, «сыгранное» той же головой при участии ансамблиста, который – как тряпку, стирающую пыль, – эту голову «протаскивает волоком» сверху вниз (чуть позже такое же глиссандо головой повторится у арфы), удары литавр по голове. «Поединок», в котором вместо оружия используются смычок и скрипка, в партитуре отмечен ударами смычка по открытым струнам. К общей оркестровой какофонии добавляются обычные шумовые эффекты: стуки, удары, скрип. Все сливается в нерасчленимую звуковую массу: музыкальные инструменты становятся шумами, а естественные шумы – музыкой.

Весь фрагмент представляет собой великолепный *ранний образец комедийной киносонорики*: здесь собран едва ли не весь традиционный набор ее приемов.

Завершается фильм очередной оркестровой сценой с участием рояля. Он аккомпанирует импровизационной игре потерявших свои инструменты Костиных оркестрантов, которым не остается ничего иного, как имитировать их звучание «на губах». Трудно сказать, что более виртуозно в этом эпизоде: «губная» музыка или партия фортепиано – фактически, самое его масштабное и законченное соло в фильме.

Музыка с участием рояля, написанная для кино, – весьма специфическое явление. В главе была охвачена лишь небольшая его часть. Отслеживать случаи включения рояля становится чем дальше, тем труднее. Во-первых, потому, что их количество неуклонно растет. Во-вторых, потому, что *с увеличением количества*

¹⁷⁴Там же.

они во многом теряют свою уникальность. При этом явно формируются некие штампы, например, едва ли не обязательным становится включение сцен домашнего музицирования на рояле в экранизациях русской классики, особенно в тургеневских и чеховских сюжетах, и т.д. Но, к сожалению, ничего подобного «Строгому юноше» или «Веселым ребятам» мы уже не встретим: они остались в истории киномузыки первой половины XX века, сохранив статус непревзойденных образцов.

Глава III. Рояль в отечественной оркестровой музыке второй половины XX века

Пусть это звучит несколько эпатажно, но понятие оркестра и оркестровой музыки во второй половине XX века значительно расширяется и даже трансформируется. Появляется огромное количество смежных жанров и, соответственно, составов, которые, сохраняя связь с классическим оркестром, тяготеют также и к различным ансамблям. Если даже бегло просматривать партитуры разных авторов этого времени, убеждаешься в том, что *оркестром зачастую называют самые неординарные инструментальные составы.*

Чтобы представить некую общую картину включения рояля в оркестровые опусы данного периода, мы остановились на образцах академических симфонических и оперно-балетных жанров, выбрав для анализа лучшие произведения М. Вайнберга, А. Эшпая, Б. Тищенко, С. Слонимского, Р. Щедрина и других авторов. В противном случае охватить бескрайнее море сочинений, написанных за последние 70 лет, просто невозможно.

Попытка систематизировать принципы введения рояля в симфонические партитуры этого времени привела к весьма важному выводу: как бы ни усложнялись оркестровые опусы, рояль сплошь и рядом продолжает использоваться в них традиционно. Ни поиск новых форм, ни появление новых исполнительских приёмов, ни широкое распространение сонорики и алеаторики никак не вытеснили те принципы трактовки оркестрового фортепиано, которые сформировались в течение предыдущих десятилетий. Усложняется музыкальный язык, но основные роли фортепиано остаются прежними.

Этот период также отмечен своеобразным ренессансом традиций XIX века. Вторую жизнь получает гусельное «амплуа» инструмента, ярко представлена

фортепианная колокольность, продолжающая традиции Римского-Корсакова и Рахманинова. Рояль обретает новую жизнь и на оперной спеце, подобного тому, как это происходило в «Пиковой даме» и «Моцарте и Сальери»: точно так же он обыгрывается в «Анне Карениной» Щедрина и «Исповеди» Денисова, мы видим всё те же сцены домашнего музицирования.

Одной из заметных особенностей этого времени становится ordinaria трактовка рояля и часто его непослушиваемость, генетически связанная с творчеством Прокофьева и Хачатуряна. Основные функции инструмента остаются при этом теми же, что мы выделили в прокофьевской музыке: уплотнение tutti и дублирование мелодических линий. Ещё одна функция – усиление ударных свойств – также продолжает традицию первой половины XX века и доводит её до своего максимума – появления нестандартных приёмов звукоизвлечения, всевозможных кластеров, ударов, щипков и даже «битья». Эта тенденция, возобладавшая первоначально в произведениях для солирующего фортепиано, очень быстро и в полной мере проявила себя и в оркестровом.

Однако, хотя подобный подход к роялю чрезвычайно интересен, но исключительного положения в новой музыке он так и не обрел. Главным открытием, сделанным в ходе анализа партитур, стал тот факт, что наиболее яркие, богатые, интересные образцы, как правило, не связаны с сонорно-алеаторическими приёмами игры. В самых идейно важных моментах композиторы продолжают обращаться именно к традиционному роялю, в очередной раз доказывая, что его потенциал является безграничным даже в условиях новой музыки.

Как и раньше, значительно более важным оказывается не включение новоизобретённых приёмов, а смысловое наполнение фортепианной партии, причины, по которым инструмент используется тем или иным образом.

Отдельный большой раздел данной главы представляет собой «презентацию» сочинений, фортепианная партия которых является не просто неординарной, а

исключительной. Из внушительного списка сочинений были выбраны пять, на наш взгляд, самых показательных с точки зрения включения фортепианной партии. Это «Первая камерная симфония» Э. Денисова, опера «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, Третья симфония Н. Корндорфа, балет «Утраченные иллюзии» Л. Десятникова и Четвёртая симфония А. Шнитке. Практически все относятся к категории жанровых микстов, поскольку в них – независимо от принадлежности к сугубо инструментальной или сценической сфере – фортепиано является полноценным солистом. Всем им посвящены подробные анализы.

3.1 Традиционное использование рояля

3.1.1 Развитие традиций XIX века

Даже во второй половине XX века, изобилующей музыкальными экспериментами, влияние традиций остаётся очень велико. Использование оркестрового фортепиано в ряде сочинений воссоздает принципы, найденные композиторами ещё в XIX веке.

На удивление живучей оказалась тенденция *имитации народных инструментов*, в частности гуслей. Эта преемственность определённо видится в творчестве Р. Щедрина, что закономерно, учитывая его интерес к русскому фольклору. Композитор возвращается к самым истокам – простейшей из глинкинских моделей: аккордам-*arreggiato* у арфы и фортепиано, не усложнённым никакой другой фактурой (Пример 127). Это традиция в её чистейшем виде.

В одной из своих поздних работ – опере «Очарованный странник» – композитор уже не ограничивается роялем и арфой, включая в оркестр собственно гусли и балалайки (Пример 128).

Musical score for Arpe and P-no. The score is in 2/2 time and features arpeggiated chords. The Arpe part is written in a single staff, and the P-no part is written in two staves. The music consists of six measures of arpeggiated chords, with the first measure starting with a fermata.

Пример 127 – Финал балета «Конёк-Горбунок», эпилог, №66: «Общее величание и женские хороводы».

Musical score for Bal., Gusli, Harp, and Piano. The score is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes. The Bal. part is written in a single staff, the Gusli part is written in two staves, the Harp part is written in two staves, and the Piano part is written in two staves. The music consists of six measures of eighth notes, with the first measure starting with a fermata. The dynamic marking is *f secco*.

Пример 128.

Кажется удивительным, что Щедрин словно делает здесь шаг назад даже в сравнении с Глинкой: включение в оркестр оригинальных гуслей – более простой приём, чем имитация звучания гуслей.

В последней трети XX века не прерывается нить ещё одной традиции, заложенной Римским-Корсаковым и развитой Рахманиновым, – использовать фортепианный тембр для изображения *колокольного звона*. Г. Канчели в Третьей симфонии (с солирующим голосом без слов) использует рояль не только в качестве ударного инструмента, уплотняющего оркестровые аккорды. Экспрессивно-агрессивные аккорды сочетаются в ней с молитвенными эпизодами в вокальной партии и колокольным звоном. Колокольность здесь скорбная, не праздничная. Рояль имитирует как набатный голос большого колокола (часто в сочетании с самим колоколом, включённым в оркестр), так и корсаковский, «рассыпчатый» звон маленьких колокольчиков.

Кроме этих традиционных способов имитации в момент драматической кульминации Канчели *создаёт эффект звонницы* (Ц.30, Пример 129).

Пример 129.

Слышны и гудящий колокол в басу, и раскачивания. Кластеры ладонями, резкие и кричащие, «повисают» на фоне басовой октавы *cis*, которая звучит на несменяемой педали. Сплошная педаль в сочетании с настоящим колоколом превращает звучание оркестра во всеохватный набат.

Не менее значителен опус А. Эшпая «Кремлёвские куранты». Его название говорит само за себя. В качестве изображения колокольных перезвонов композитор включает в оркестр *четыре(!)* рояля, создающих невероятный звуковой объём. Приёмы изображения звонов и перезвонов в этой партитуре поражают своим богатством. Это и акцентированные многозвучные аккорды 4-х инструментов в унисон, и унисонное движение быстрыми длительностями (Пример 130). В

последнем случае все четыре фортепиано теряют своё исключительное солирующее положение, так как включены в общий нагнетательный процесс. Это своеобразный «фортепианный оркестр» внутри традиционного.

Пример 130.

Рояльный квартет звучит на протяжении всего сочинения. Пожалуй, нигде больше в современной оркестровой музыке колокольная имитация не преподнесена столь броско, ослепительно-ярко.

В музыке композиторов второй половины XX века рояль продолжает также использоваться *в качестве сценического «персонажа»*. Щедрин включает его в балет «Анна Каренина» в сцене салона княгини Бетси Тверской в первом действии (Пример 131). Не случайно эта очаровательная «фортепианная ригурнель¹⁷⁵» напоминает нам фортепианные соло из «Пиковой дамы». Известно, что Щедрин пытался передать «аромат» эпохи, обращаясь к сочинениям Чайковского¹⁷⁶. Отсюда

¹⁷⁵Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М. : Советский композитор, 1980. С. 62

¹⁷⁶См. там же, с.61

и возникают обороты из Второго квартета, которые «словно растворяются в неторопливом течении «домашнего» музицирования¹⁷⁷».

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano and Piano). The top system is labeled 'Piano' and the bottom system is labeled 'Pno.'. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The top system starts with a dynamic marking of *mf* and includes the markings *legato cantabile, poco rubato*. The bottom system starts with a dynamic marking of *pp*. The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff.

Пример 131.

И, всё же, отличий от Чайковского много. Значительно богаче фортепианная фактура: она уже не исчерпывается романсовым аккомпанементом, она разнообразна, самостоятельна, включает в себя как элементы импровизационности (быстрое движение шестнадцатыми), так и полифоническое изложение.

Эпизод солирующего на сцене рояля есть и в балете Денисова «Исповедь». Пережив душевную драму, главный герой, наконец, встречает Бригитту, даму своего сердца. Зритель знакомится с ней в тот момент, когда она находится у себя комнате и играет на фортепиано (Пример 132).

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano and Piano). The top system is labeled 'Piano' and the bottom system is labeled 'Pno.'. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The top system starts with a dynamic marking of *con Ped* and includes the marking *con Ped*. The bottom system starts with a dynamic marking of *con Ped*. The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff.

Пример 132.

¹⁷⁷ Там же, с. 62

Звучит вальс, неожиданно тональный, в чистом Ре мажоре. Общеизвестно, что именно эта тональность была особо любима композитором. Более того, специфической чертой его атональной музыки был тот факт, что Денисов охотно «выставлял на первый план восприятия "свою" тональность¹⁷⁸» (D=Denisov). Аккорды в аккомпанементе абсолютно стандартны, не выходят за пределы основных гармонических функций. Мелодия при этом очень изысканна и насыщена хроматизмами, настолько, что – не будь аккомпанемента – было бы трудно определить её тональность.

Как и в случае с «Анной Карениной» этот номер – вставной, это также домашнее музицирование, и оно также отсылает нас к определённой исторической эпохе, в данном случае, во Францию XIX века. Хотя сценически этот фрагмент, как и у Щедрина, очень напоминает аналогичные сцены в операх Чайковского и Римского-Корсакова, оба фортепианных соло драматургически проще, выполняют лишь фоновую роль.

3.1.2 Развитие традиций первой половины XX века

Ещё более, чем к традициям XIX века, композиторы обращались к опыту своих непосредственных предшественников Прокофьева и Хачатуряна, не стремившихся к выделению фортепианного тембра из общей оркестровой массы. Количество оркестровых произведений с использованием фортепиано резко возрастает, но при этом всё чаще оно *вообще не прослушивается*.

Возникает закономерный вопрос: как бы звучали эти произведения без рояля? Ответить на него, просто потому, что такой эксперимент, хоть и желателен, но невозможен, однозначно мы не в состоянии. Каждый случай индивидуален, ведь где-то фортепианная партия ограничена несколькими звуками, а где-то «заполняет»

¹⁷⁸См. Холопов Ю. Н. Эдисон Денисов. М. : Композитор, 1993. С.73-75

практически всю партитуру. Основные функции при этом остаются теми же, какими они были в прокофьевских и хачатуряновских балетах и симфониях. В подавляющем числе случаев рояль становится *дублирующим инструментом* в tutti или в звучании большей части оркестра. Как и ранее, в новой музыке фортепианные дублировки обычно выполняют конкретные функции. Уплотнение часто сочетается с ритмической «организацией» оркестра *по вертикали* в эпизодах tutti. Преимущественно имеются в виду аккорды, как бы «собирающие» звуки остальных оркестровых инструментов, либо унисонов (Пример 133).

The image displays a musical score for Example 133, featuring six staves: Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Piano part is marked *f marcato* and consists of dense, block-like chords. The Violin I and II parts are marked *f marcato* and *non div.*, featuring rhythmic patterns with accents. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts are also marked *f marcato* and *non div.*, with the lower strings playing a more melodic line. The score is divided into three measures, showing the interaction between the piano and the string ensemble.

Пример 133 – С. Слонимский. Вторая симфония, 2 ч., Ц.42:

Подобных примеров – великое множество. Они «рассыпаны» по разным сочинениям, встречаясь, как правило, не постоянно, а в отдельных фрагментах. Именно такой рояль у М. Вайнберга в Шестнадцатой симфонии, во второй части Семнадцатой симфонии (Ц.33), в Первой симфонии Б. Тищенко.

У некоторых композиторов этот приём становится чрезвычайно востребованным и начинает появляться буквально в каждом сочинении. Например, у Слонимского (Первая симфония – третья часть, Ц.72; Вторая симфония – вторая часть, Ц.42; Третья симфония – вторая, третья часть, Ц.58; Четвёртая симфония –

первая часть и финал); Андрея Эшпая (Вторая симфония, третья часть, Ц.33; Третья симфония, Ц.9, Ц.32, Ц.66; Четвёртая симфония, Ц.59; Пятая симфония, Ц.41, 87, 92); Щедрина (Первая симфония, первая часть, Ц.23, вторая часть, Ц.36, 67; Вторая симфония, Ц.15; балет «Конёк-горбунок» и др.).

Не проходит мимо этого приёма и Канчели. В Третьей симфонии (с Ц.1 и далее) такие организующие аккорды становятся неотъемлемой частью тематизма. В Шестой симфонии они совмещены с техническими новшествами; в Ц.34 фортепианные октавы звучат *с искусственным усилителем*. Только за счёт него рояль становится слышим.

Часто фортепиано применяется не в tutti, а *дублирует группу солирующих инструментов, иногда даже одного*. Эту функцию можно назвать **выделением партий отдельных инструментов**. При этом звучание рояля «вписывается» не в вертикаль, а *горизонталь, мелодическую линию*.

Таким приёмом пользовались многие композиторы первой половины XX века, но определяющим он стал именно для Прокофьева, его эстетики оркестрового фортепиано. Можно смело сказать, что данная традиция берёт начало именно в прокофьевском творчестве. Сам тембр рояля при этом является дополняющим, поэтому чаще всего не различим. Он сопровождает разные инструменты или группы инструментов, но устойчивые тембровые сочетания остаются прежними, классическими. Это усиление и обогащение тембра деревянных духовых, струнных (чаще всего это либо мелодические линии скрипок и альтов, либо подчёркивание басов виолончелей и контрабасов) и, разумеется, арфы.

Такое использование инструмента также приобретает характер тенденции. Б. Чайковский в «Севастопольской симфонии» (Ц.106) выделяет с помощью фортепианного звучания унисона арфы и контрабаса. Тищенко вводит этот приём в Третью симфонию (первая часть, т. 305), Щедрин – во Вторую (Ц.43), а также балет «Конёк-горбунок». Подобные дублировки-выделения встречаются в его балете едва

ли не на каждом шагу, но при этом оригинальных решений мы не найдем. Вайнберг в четвёртой части Семнадцатой симфонии не только сочетает рояль с солирующими инструментами, но и «вплетает» его в оркестровую ткань с поочерёдным выделением маленьких фрагментов различных оркестровых партий.

У Слонимского рояль наделяется данной функцией не реже, чем уплотняющей. Причём его любимым сочетанием становится *mix`т* тембров рояля и высоких деревянных духовых. Такой пример из Второй симфонии уже был приведен, но те же сочетания инструментов будут в Карнавальной увертюре (проведение темы в унисон у рояля и деревянных духовых), в Первой симфонии (первая часть – Ц.6, Ц.8; вторая часть – Ц.25; третья часть – Ц.63).

Достойный внимания пример есть в только что упомянутой Второй симфонии (вторая часть, Ц.40): фортепианные пассажи в двух руках (руки находятся в противодвижении) дублируют поочерёдно то деревянную духовую, то струнную группу. Они очень похожи на фортепианные пассажи из Второй симфонии Хачатуряна.

Как инструмент, «вычленяющий» и «окрашивающий» звучание других тембров, рояль встречается во Второй, Седьмой, Девятой, Восемнадцатой, Девятнадцатой симфониях А. Караманова. Однако его участие преимущественно исчерпывается отдельными интонациями, после чего он снова надолго исчезает.

Ещё одна функция фортепиано – привлечение его для придания акустической остроты определённым инструментам, либо же как *ударного инструмента* в чистом виде. Максимально его ударная природа проявляется, тем не менее, не соло, а в сочетании с ударной группой. Например, у Вайнберга в Восьмой симфонии («Цветы Польши»), в седьмой части «Варшавские собаки», введены *два* рояля, два *legni* (деревянные бруски), два ксилофона (Пример 134).

Allegro molto

2 Legni
S
A

Silofono 1
Silofono 2

Piano 1
Piano 2

Пример 134.

Это – предел ударности, жёсткости, диктуемой агрессивным характером музыки. Рояль здесь прослушивается, но он лишён своей индивидуальности, ведь все указанные участники сливаются в единый тембр, становятся как бы одним ударным инструментом.

Похожими примерами переполнены сочинения Слонимского. В Третьей симфонии (вторая часть, Ц.30) есть сочетание рояля и timpani. В третьей части Седьмой симфонии он появляется уже в дуэте с ксилофоном.

Особенно примечателен один из номеров балета «Икар» – «Ковка крыльев». М. Рыщарева в монографии, посвящённой композитору, очень точно характеризует этот эпизод: «Великолепно найдена тема, которая зрительно рисует и процесс

работы, и форму крыла, и упорную устремлённость ввысь, волю, энергию¹⁷⁹» (Пример 135).

The musical score for Example 135 consists of eight staves. The top two staves are for the Xylophone and Marimba. The Xylophone part begins with a *solob* marking and a *marc.* (marcato) tempo. It features a melodic line with various accidentals (flats and naturals) and a triplet of eighth notes. The Marimba part is marked *piu p* (pianissimo) and consists of a continuous, rhythmic pattern of eighth notes, with several triplet markings. The Piano part is in the bass clef and features a steady, rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts all play a similar rhythmic pattern of eighth notes, creating a dense, mechanical texture. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Пример 135.

Она называет звучание рояля в этом номере «стравинско-прокофьевско-бартоковским урбанистичным¹⁸⁰», отмечая, что подобная остигатная моторика для Слонимского, в целом, нетипична. Но в данном случае грандиозный состав ударных инструментов и общая механистичность номера, включая фортепиано, производят искомый эффект – блестяще передают процессковки.

Ударная функция рояля органично сочетается с дублированием мелодических линий. Такие примеры находим в опусах Вайнберга (Семнадцатая симфония, четвёртая часть, Ц.66) и, опять-таки, Слонимского (Первая симфония, Ц.6 в первой

¹⁷⁹Рыцарева М. Г. Композитор Сергей Слонимский: монография. Л. : Советский композитор, 1991. С. 105

¹⁸⁰Там же.

части и Ц.25 – во второй). В Третьей симфонии рояль звучит в унисон с группой деревянных духовых инструментов (флейты, флейты-пикколо, гобои, гобои-пикколо) и ксилофоном (первая часть, Ц.16).

Фортепиано в новой музыке часто выполняет функцию фактурного заполнения. Речь идет о тех случаях, когда некие общие формы движения заполняют лакуны оркестровой фактуры. При этом они мало привлекают к себе внимание, что наглядно демонстрируют Четвертая и Пятая симфонии Эшпая. Здесь представлены не только дублировки, но и типические приемы аккомпанирующей фактуры, которые практически не слышны.

Как мы видим, огромный пласт оркестровых сочинений с использованием фортепиано составляют те, в которых его тембр является вспомогательным. Проблема, которая при этом возникает, наметилась еще при анализе произведений Прокофьева и Хачатуряна – фактическая его *непрслушиваемость*. Хотя следует помнить, что «*непрслушиваемый*» – не значит «*бесполезный*». В этот период роль тембра становится особенно значительной. И рояль, пусть даже не распознаваемый отдельно, несомненно, придаёт другим инструментам новый тембровый оттенок. Это знали классики, знают и современные авторы.

Разумеется, есть немало сочинений, где фортепиано не теряется в оркестровой ткани, а становится ярким голосом оркестра. Это некий переходный момент между служебно-вспомогательной ролью и положением «рояль-солист». Фортепиано «стремится» стать равноправным солистом оркестра. Подобным образом к инструменту относился Шостакович.

В некоторых уже названных сочинениях встречаются небольшие фрагменты фортепиано-соло. Это, однако, исключения, но никак не тенденция. Отдельные «рояльные» интонации в большинстве симфоний Вайнберга, Слонимского и др. «тонут» в огромном количестве «вспомогательной» фортепианной фактуры и

кажутся скорее случайными. Но у того же Вайнберга есть пример, «выбивающийся» из этой тенденции.

Вторая часть Семнадцатой симфонии начинается с приглушённого «шелестящего» быстрого движения шестнадцатыми нотами (Пример 136).

The musical score for Example 136 consists of five staves. From top to bottom: Oboe, Clarinet, Trombone, Piano, and Viola. The Oboe and Clarinet parts feature long, sustained notes with dynamic markings like 'p' and 'pp'. The Piano part features a rapid sixteenth-note texture. The Trombone and Viola parts also feature long, sustained notes with dynamic markings like 'pp'.

Пример 136.

Рояль беспокойно «бормочет» на фоне чистых тембров других инструментов («белые» выдержанные ноты), не привлекая к себе особенного внимания. Этот фрагмент не стоил бы упоминания, если бы не возвращение похожей фактуры в конце части (Пример 137): шестнадцатые ноты переходят к клавесину, а сопровождающие звуки – вибратону, что сообщает этой музыке особую «фантастичность» звучания.

The musical score for Example 137 consists of three staves. From top to bottom: Clarinet (Cl.), Vibraphone (Vibr.), and Celesta (Cemb.). The Celesta part features a rapid sixteenth-note texture. The Clarinet and Vibraphone parts have long, sustained notes.

Пример 137.

Одним из самых ярких с точки зрения нашей темы сочинений по праву можно назвать Вторую симфонию А. Локшина – «Греческие эпиграммы». Особая роль рояля заявлена ещё до нотного текста; в списке инструментов есть чёткое указание, что рояль должен располагаться посередине сцены, перед хором и органом.

Это вокальная симфония, написанная в форме вариаций. Преобладающий экспрессивный тон партитуры временами внезапно сменяется «молитвенными» эпизодами органа или речитативами отдельных партий. Внешняя «броскость» достигается не за счёт мощных tutti, а благодаря разнообразию ярких тембров различных инструментов, которые будто селятся перекричать друг друга. Рояль является полноправным участником этого «ансамбля», постоянно «перебивая» другие инструменты своими экзотическими «репликами». Фактура всегда скупа, благодаря чему сочинение больше тяготеет к камерной (камерно-вокальной), чем к симфонической музыке.

Фортепиано в качестве оркестрового солиста наравне с привычными солистами деревянной и медной групп встречается и в некоторых опусах Щедрина. Soli традиционного, не «подготовленного» фортепиано обращают на себя внимание в «Автопортрете» и Второй симфонии («25 прелюдий для оркестра»). Четырнадцатая прелюдия носит название «Этюд» (Пример 138) и фактически является подражанием инструктивным этюдам или упражнениям Ганона (правда, с оркестровым сопровождением). Щедрин будто «идёт по следам» Шостаковича, написавшего подобный «этюд» в фортепианном цикле «Афоризмы».

Example 138 is a musical score for Piano I in 6/4 time. It is marked "solo" and "ff, con tutta la forza sempre". The score consists of two staves. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The music is characterized by its mechanical, repetitive nature.

Пример 138.

Механическое движение рояля, но в ином виде, мы видим и в 21 прелюдии (Пример 139).

Example 139 is a musical score for Piano I in 4/4 time. It is marked "pp, sempre, non legato, senza express." and "senza Ped.". The score consists of two staves. The right hand plays a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The music is characterized by its mechanical, repetitive nature.

Пример 139.

Преимущественно как самостоятельный, индивидуальный тембр, воспринимает рояль Денисов. Как известно, композитор удивительно последователен в своей эстетике и неизменно держится найденного собственного стиля. Некоторых его особенностей, касающихся фортепианного мышления, мы коснемся позже, при анализе Первой Камерной симфонии, в партитуре которой рояль фактически занимает одно из центральных мест. Но не менее показательна и Вторая Камерная симфония. В её драматургии роль фортепиано не так рельефна, но приёмы и тип фактуры те же. Это минимальное использование аккордовой техники (кроме отдельных кульминационных мест), общая дробность партии рояля, огромное количество трелей. Главными фактурными элементами становятся одновременное движение быстрых пассажей в обеих руках (Пример 140) и группы звуков *staccato*, разделённых между руками (Пример 141).



Пример 140.



Пример 141.

Очень часто Денисов использует характернейшие для его ритмического мышления фигуры особого ритмического деления (7:8, 9:8 и др.) – как при параллельном движении, там и в фортепианных «россыпях» звуков.

В попытке выявить основные тенденции традиционного использования фортепиано в оркестровом творчестве композиторов нового времени, разумеется, мы смогли не охватить весь объём созданной музыки. Но и этого достаточно, чтобы понять, что традиционного в ней значительно больше, чем может показаться на первый взгляд.

3.2 Новые тенденции. Сонорные эффекты

3.2.1 «Традиционная» сонорика

Понятие фортепианной сонорики привычно связывают с новой музыкой. Но её зарождение уходит корнями в весьма далёкие времена, и это не 60-е, и даже не в 20-е годы прошлого века. Первые фортепианные эффекты, которые в полной мере можно назвать сонорными, встречаются уже в творчестве композиторов-романтиков.

Достаточно вспомнить хотя бы бисерные шопеновские пассажи: они «опираются» на бас, и, хоть и играют практически на сплошной «полу-педали», создают ощущение не «грязи», а того «романтического флёра», который мы так привыкли слышать в музыке этого периода. Этот эффект достигается благодаря особой артикуляции, тонкому владению педализацией, но, в особенности, благодаря сочетанию крайних регистров (в среднем регистре такой чистоты добиться затруднительно). Крайние регистры не смешиваются между собой, а особая «напряжённая острота» верхнего регистра способна естественным образом прочищать сплошную педаль. Таким образом, *первые сонорные эффекты связаны с применением правой педали*, и ранние образцы этого явления относятся именно к эпохе романтизма. Но настоящим, подлинно сонорным «приёмом», правая педаль становится в творчестве Дебюсси.

Педаля Дебюсси – неотъемлемая часть акустической характеристики¹⁸¹ его произведений. Может быть, именно поэтому сам он ставит значок педали лишь в крайних случаях. Основным указанием на её присутствие становится «*запись педали через реальное звучание*¹⁸²». Имеется в виду то, что композитор всегда выписывает те длительности, какие должны звучать. Например, если бас длится целый такт – он именно столько и должен звучать, даже, если его невозможно удержать руками. Без использования педали добиться подобного совершенно невозможно. Если принять это в расчёт, мы поймём, что педаль у него практически не снимается.

Безусловно, при игре сочинений Дебюсси пианисты стремятся к максимальной прозрачности и чистоте, это подразумевает сам его стиль. Собственно, указание «Ped.» композитор даёт только тогда, *когда удерживание педали необходимо*, несмотря на возможную «грязь». Но даже в стремлении к чистоте бесконечное использование полу- и четверть-педали рождает вуалевый эффект. Педаль перестаёт быть прикладным средством для простого связывания звуков, перестаёт быть украшением, а становится способом достижения особого фортепианного тембра, *первым сонорным «инструментом»*.

Этот тезис чрезвычайно важен, ведь ровно тем же путём идут многие композиторы второй половины XX века для достижения простейших сонорных звучностей. Активное использование у рояля *сплошной педали* создает *новый оркестровый тембр*.

На первый взгляд, очень просто, но вместе с тем на удивление свежо, педаль используется в третьей части «Маленького триптиха» Г. Свиридова (Пример 142). У рояля, арфы и челесты – взволнованное отрывистое сопровождение; упругий, предельно сконцентрированный и напряжённый прием звукоизвлечения. Это не аккомпанемент: он играет более важную роль, чем флейтовая мелодия. Если мы

¹⁸¹См. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Как исполнять импрессионистов. М. : Классика-XXI, 2008. С. 7 - 29.

¹⁸²Там же, с. 23

попробуем сыграть мелодию отдельно, мы убедимся, что сама по себе она имеет совершенно иное настроение, эмоциональную краску: она просто певуча, протяжна, спокойна.

Allegro moderato ♩ = 108-112

The musical score consists of five staves. The top staff is for Flute, starting with a melodic line marked *f espress.*. The second staff is for Celesta, playing a rhythmic accompaniment of chords marked *ff*. The third staff is for Harp, also playing chords marked *ff* and *simile*. The fourth staff is for Piano, playing chords marked *f* and *con pedale sempre*. The bottom staff is for Violin I, starting with a melodic line marked *f espress. ma dolce*.

Пример 142.

Свиридов использует вроде бы стандартное сочетание тембров. Но благодаря удивительной ритмической чёткости три инструмента сливаются в единый монолитный тембр, который очень сложно дифференцировать на слух.

Хотя её практически не слышно, именно педаль становится тем самым «связующим звеном», условием для того, чтобы этот тембр состоялся. С одной стороны, она противостоит острым штрихам, как бы пытается их смягчить. С другой — постоянная глубоко нажатая педаль становится мощным резонатором.

Ведь что происходит при нажатии правой педали? Поднимаются все демпфера, и струны продолжают вибрировать даже после того, как клавиша отпущена. Но вибрируют *все струны*, а не только те, которые были нажаты. И они «ловят» *все* окружающие звуки, добавляя новые обертоны.

С этой способностью инструмента связаны интереснейшие случаи использования рояля *только нажатием правой педали*. В конце третьей части Второй симфонии Корндорфа – ремарка: «Удары демпферами по струнам. Исполняется педалью». Сам процесс «открытия» и «закрытия» фортепианных струн становится особым звуковым эффектом, практически неуловимым, но именно из таких тонкостей обычно выстраивается общая звуковая картина.

Во второй части Третьей симфонии Тищенко («Postscriptum») правая педаль остаётся нажатой до самого конца при том, что рояль не издаёт ни звука. При этом гобой должен играть в открытую крышку рояля, оставляя свой шлейф на педали (Пример 143).

II (Postscriptum)
5

Con tranquillo moto (♩ = 94–96)
padiglione in pianoforte

Ob. *p*

Piano (tacet) con Pedale destre

con Pedale sempre al Fine

Пример 143.

Но вернёмся, всё же, собственно к фортепианной игре с использованием педали. В «Севастопольской симфонии» Б. Чайковского запедаленный верхний регистр фортепиано создаёт почти неслышимую «дымку», покрывающую звучание струнных инструментов (Ц.16, Пример 144).

Похожим образом дополняет звучание струнных и Вайнберг в конце второй части Семнадцатой симфонии (Ц.42), с тем отличием, что здесь участвует уже вся струнная группа. А в Четырнадцатой симфонии на сплошной педали звучит большое фортепианное соло (Пример 145).

Piano *mp sempre una Pedale*

V-no I, solo

Viola *p*

Пример 144.

Piano

Ped.

6

*

Пример 145.

Не всегда педальные эффекты слышны явно, часто это лишь нюанс в общей картине. В симфониях Ю. Буцко при минимуме фортепианного звучания (большинство «соло» включают лишь отдельные звуки) педаль держится по несколько тактов («Симфония-речитатив», Ц.17, 24, 30 и др.; «Симфония в четырёх фрагментах»). Такие же незначительные «удерживания» отдельных аккордов можно встретить в опере Тищенко «Краденое солнце».

Добавление звуков вибратона или других «особых» инструментов к фортепианной партии – нередкий случай. В Шестнадцатой симфонии Вайнберга (Ц.27) вибратон звучит в унисон с фортепианными октавами на сплошной педали. В Шестой («Литургической») симфонии Эшпая в Ц.6 автор вводит противодвижение двух рук с указанной сплошной педалью, тоже в «сопровождении» вибратона (Пример 146).

The image displays a musical score for two instruments: Vibraphone (Vibr.) and Piano (Piano/Pno.). The score is written in 8/4 time and is divided into two systems. In the first system, the Vibraphone part begins with a melodic line marked 'p' and an 8va octave marking. The Piano part provides a complex rhythmic accompaniment, with a 'simile' marking indicating a similar texture. The second system continues the melodic development in both parts, with further 8va markings and a 'con Ped.' marking in the piano part.

Пример 146.

Происходит «сведение» и «разведение» регистров. По мере сближения двух линий благодаря педали происходит постепенное звуковое «размывание», исчезает фокус, чёткость восприятия. И точно также постепенно эта чёткость возрастает по мере того, как две линии расходятся. Это – естественный акустический эффект.

Среди всего многообразия примеров особого применения правой педали ничто не сравнится с «Русскими сказками» Н. Сидельникова. Создаётся ощущение, что это сочинение написано не для 12, а для 13 исполнителей, настолько рояль «традиционный» и рояль «запедальный» производят впечатление совершенно разных инструментов. Ведь невозможно сравнить зажигательную джазовую, фактически солирующую, фортепианную партию из номера «Леший с русалками хороводы водит» с роялем из первых номеров (Пример 147).

The image shows a musical score for two instruments: V-fono (Vibraphone) and P.no. (Piano). The V-fono part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *ppp* dynamic marking and a *scd.* (scordatura) instruction. The melody moves through various dynamics, including *p* and *pp*, and features a large glissando indicated by a thick black arrow. The P.no. part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It starts with a *pp* dynamic and a *scd.* instruction. The piano part includes a complex rhythmic pattern with triplets and a *sim.* (simulazione) instruction. The piece concludes with a *f* dynamic marking and a triplet.

Пример 147 – «Там за холмами земля русская», Ц.3.

Движение-глиссандо вибратона и полностью запедаленного фортепиано сливается в единый звуковой «мазок». Тянущая педаль становится *чуть ли не основным средством* объединения двух линий: вибратон и фортепиано движутся импровизационно-свободно, избавленные от необходимости точных совпадений. Такая свобода создаёт «ощущение ирреальной, словно возникающей в тумане далёкой картины¹⁸³».

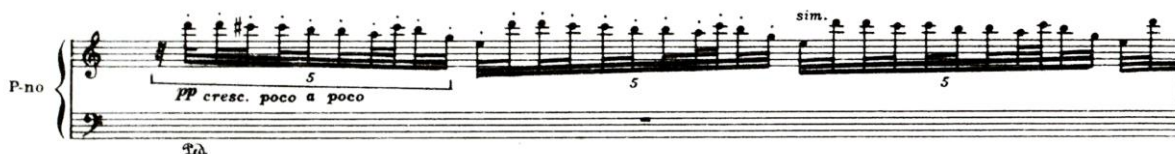
Ещё более «зрительно видимый» образ рождается в сочетании вибратона и рояля с педалью в номере «Цветы дивные на лугах горят; дунет ветер – они и попрячутся» (Пример 148). Но в нём изображаются не цветы и не луга, а лёгкое дуновение ветра, достаточное для того, чтобы цветы, подобно невесомым семенам одуванчика, тут же скрылись.

The image shows a musical score for two instruments: Vibrafono and Piano. The Vibrafono part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a *p* dynamic marking and a *secco* instruction. The melody moves through various dynamics, including *sf*, *mp*, and *mf*, and features a large glissando indicated by a thick black arrow. The Piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It starts with a *f* dynamic and a *scd.* instruction. The piano part includes a complex rhythmic pattern with triplets and a *sf sub. p* instruction. The piece concludes with a *pp* dynamic marking and a triplet.

Пример 148.

Разные приёмы игры звучат на педали по-разному. Стаккато на педали, например, обладает большой ясностью и способностью «прочищать» сплошное звучание (Пример 149).

¹⁸³Григорьева Г. В. Николай Сидельников. М. : Московская консерватория, 2014. С. 34



Пример 149 – «Высоко по небу журавли летят», Ц.1.

В этом эффекте не последнюю роль играет не только штрих, но и высокий безобертоновый регистр. Таким образом, педализация оказывается простейшим и одновременно сильно действующим средством в создании имитации журавлиного курлыканья.

3.2.2 Сонорно-алеаторические приёмы игры

Во второй половине XX века альтернативные способы звукоизвлечения обретают статус постоянных как в сольной фортепианной, так и в оркестровой музыке с участием рояля. Безусловно, в оркестре они во всех смыслах скромнее, но всё равно их разнообразие поражает.

Самым распространённым и уже почти «классическим» средством становятся по-разному исполняемые *кластеры*. Вайнберг в уже упомянутой Восьмой симфонии («Цветы Польши») в седьмой части («Варшавские собаки») среди прочих ударных приёмов использует *кластеры кулаком*, и этот вариант – при всей его радикальности – является самым «стандартным». В «Карнавальная увертюра» Слонимского кластеры встречаются регулярно (начиная с Ц.8). Канчели в Третьей симфонии использует кластеры ладонями (Ц.33). Любит кластеры и Щедрин. С басовых кластеров на педали начинается его Первая симфония.

В Третьей симфонии Тищенко во втором номере первой части с 346 такта «стартует» импровизация в заданном ритме. В ней встречаются выписанные кластеры, которые надо «играть предплечьем» (Пример 150).



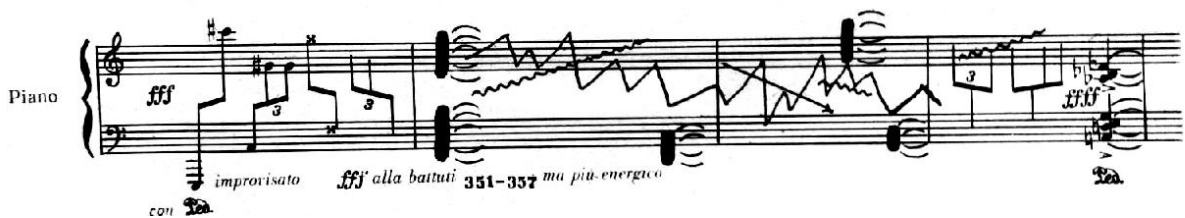
Пример 150.

Помимо этого, есть там и выписанные кластеры – шестизвучные фрагменты хроматической гаммы (Пример 151), которые играютя пятью пальцами (6 нот в правой руке помещаются за счёт нажатия двух нот первым пальцем):



Пример 151.

Аналогичный фрагмент с кластерами предплечьем есть и в третьей части симфонии (т.417-419, Пример 152).



Пример 152.

Жёсткие басовые кластеры часто появляются в музыке Гаврилина как изображение зла. В балете «Анюта» они встречаются в номерах «Департамент», «Сплетня» (почти полностью повторяет предыдущий номер); в оратории «Скоморохи» – «Шествие на Петровскую площадь», «Скоморохи на Невском», «Государева машина».

Кроме кластеров в категорию сонорно-алеаторических приёмов попадает и *pizzicato*. Техника, привычная для струнных смычковых инструментов, становится смелым решением в области фортепиано. В балете «Чайка» «щипание струн»

использует Щедрин (например, первое действие, Ц.6). Сидельников в «Русских сказках» использует как кластеры, так и *pizzicato*, причём – на педали (Пример 153).

The image displays a musical score for Example 153, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Piano (P-no), Violin (V-no), Viola (V-la), Cello (V-c), and Double Bass (C-b). The piano part begins at measure 7 with a pizzicato (pizz.) and flag technique, marked with a dynamic of *mp*. The violin and viola parts enter at measure 8 with a dynamic of *mp*, which then increases to *f*. The cello and double bass parts also enter at measure 8 with a dynamic of *mp*. The second system shows measure 9, where the piano part continues with pizzicato and flag techniques, marked with a dynamic of *p*. The cello and double bass parts continue with a dynamic of *mp*, and the violin and viola parts continue with a dynamic of *f*.

Пример 153 – «Пенье комариное да страхи болотные», Ц.8.

В Четвёртой симфонии Эшпая встречается ещё один приём. Это – «свободная ритмическая импровизация по открытым струнам» (Ц.6). Его использовали разные композиторы, но у Эшпая его своеобразие заключено в разнонаправленном движении (Пример 154).

P-no


pp


con Ped.

Пример 154.

Абсолютным «лидером» по количеству и разнообразию оригинальных приёмов игры на рояле несомненно становится «Концерт-буфф» Слонимского. Одних только *pizzicato* Слонимский выделяет три вида и обозначает их по-разному:

1. **pizz. gliss.** – glissando по струнам фортепиано.

2. **pizz**  – игра пианиста на струнах фортепиано пальцевым щипком (нужная струна находится исполнителем по молоточку беззвучно нажатой клавиши). Исполняется с педалью.

3. **pizz**  – удар кистью по струнам или произвольный аккорд на струнах в указанном регистре на педали. Репарка *pizz.* тут весьма примечательна, так как сопровождает не отдельный звук, а удар кистью. А это означает и возможность не пиццикатного удара.

22 Allegro

Fl. gr. muta Fl. picc. *Vivace brillante ben ritmato* $J = 144 (160)$

Fl.

Cadenza solo

Piano

ff marcato sempre (simile)

Piano col. bacch.

(по верхним струнам) (по средним струнам)

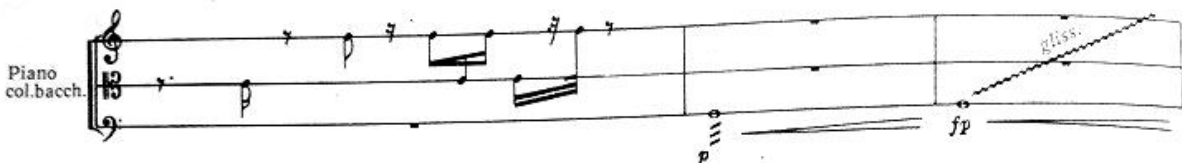
(по нижним струнам)

Tumba (Ossia Tom-tom tenore)

Пример 155.

Начиная с Ц.22 (раздел *allegro*) появляются *две отдельных* фортепианных партии, выписанных на разных строчках: партия традиционного фортепиано и партия *piano col.bacch.*, когда по струнам рояля играют палочками для ударных. Обозначается только ритмический рисунок и регистр: верхний, средний или нижний (Пример 155).

Это второе фортепиано становится ударным инструментом в буквальном смысле: *даже в партитуре оно попадает в ударную группу*. И по мере расширения партии начинает записываться уже на трёх строчках (Пример 156).



Пример 156.

Благодаря палочкам роялю становится доступен такой приём, как *тремоло на струнах* (2 такт на примере 156) и *glissando по струнам*, которое звучит совсем иначе, чем глиссандо, исполняемое руками.

В «Концерте-буфф» Слонимский не избегает и традиционных способов звукоизвлечения. Тем контрастнее на фоне ударно трактованного «обычного» рояля звучит новый, собственно, ударный тембр. Это потрясающая находка Слонимского. Он фактически добился эффекта звучания подготовленного инструмента, никак его для этого не подготавливая.

3.2.3 Подготовленный рояль

Подготовленное фортепиано становится не только сольным инструментом, но закономерно вводится и в оркестровую музыку. Традиционное рояльное звукоизвлечение сливается при этом с перкуссионным, давая совершенно новый тембр, а точнее, ряд тембров, ведь предметы, которые при этом могут

использоваться, чрезвычайно разнообразны. Образцов – более чем достаточно, но мы остановимся на тех из них, в которых подготовленный рояль играет не последнюю роль в формировании общей концепции.

Хрестоматийным примером включения в партитуру подготовленного рояля считается Concerto Grosso №1 Шнитке. До сих пор мы не упоминали его имени, поскольку место, которое у него занимает рояль – за исключением Четвёртой симфонии – необъяснимо незначительно.

Шнитке создаёт свой собственный, эксклюзивный оркестр; одной из его особенностей является создание новой, отдельной группы инструментов¹⁸⁴, «которым свойственна акцентированная атака звука с его последующим затуханием¹⁸⁵». Это традиционная клавишная триада – фортепиано, челеста, клавесин, – а также электрогитара, арфа, маримба, виброфон, колокольчики. Все эти инструменты решают общие задачи, во многом поэтому партия каждого не столь развёрнута. Фортепианная, например, часто исчерпывается отдельными аккордами, иногда даже отдельными звуками. В таком виде рояль у Шнитке встречается в огромном количестве сочинений: Первая, Третья симфонии, Concerto Grosso №3, оркестровые пьесы For Liverpool, Pianissimo, In Memoriam (оркестровое переложение фортепианного квинтета). В последних двух случаях автор включает в партитуру два рояля, но, учитывая минимальное количество фортепианных звуков, непонятно, для чего они ему нужны.

Concerto Grosso №1 – одно из самых известных сочинений Шнитке. Оно открывается темой подготовленного рояля (копейки между струнами), знаковой для данного опуса и даже для всего творчества композитора¹⁸⁶. Подготовленный рояль

¹⁸⁴См. Михеева С. Оркестр Альфреда Шнитке (на примере Первой симфонии) // Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: сборник статей. М. : Московская консерватория, 2017. С. 70-74

¹⁸⁵Там же, с. 71

¹⁸⁶Впервые она появляется в фильме «Как царь Пётр Арапа женил», правда, совсем в другой инструментровке.

буквально шокирует своим «расстроенным», «охрипшим» тембром. Давно замечено, что начальная тема не лишена налёта банальности. Этому способствует её строение – законченный период с чёткой каденцией, однако, есть в ней нечто и от импровизации, именно реальной, в духе наигрывания, что порождает эффект ностальгических воспоминаний о давно ушедшем (Пример 157).

The musical score for Example 157 consists of five staves. The top staff is for Pianoforte, marked 'Andante' and '(P) con amplificatore'. It features a melodic line with triplets and a bass line with sustained chords. The second staff is for Pianoforte (Pf.), showing a more active melodic line with slurs and a pedal point. The third staff is for Violin 1 (VI, 1^o solo), marked 'non vibr.' and 'pp'. The fourth staff is for Violin 2 (VI, 2^o solo), also marked 'non vibr.' and 'pp'. The fifth staff is for Viola (Vc. 1.), marked 'pp' and 'IV', with a 'muta in cemb.' instruction. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

Пример 157.

Функции развития материала, подготовки кульминаций и т.д. берёт на себя не подготовленный рояль, а клавесин. Вторжение первой ностальгической темы в постлюдии повторяет шоковый эффект начала. Таким образом рояль только открывает и закрывает сочинение, как бы обрамляя его «потрескавшейся» и «рассохшейся деревянной» рамой. В этом заключена его особая драматургическая роль, о чём много писали и – обоснованно, поскольку контраст реальности и «призраков прошлого» провоцирует самые разнообразные образные трактовки. Но тут есть и ещё один тонкий момент. Композитор не только передаёт ощущение старого времени благодаря имитации звучания расстроенного фортепиано, но и

«играет» схожестью его «тембра» с тембром клавесина, блестяще выполняя функции переключения от одного инструмента к другому.

Если Шнитке использует подготовленное фортепиано лишь в одном своём сочинении, преследуя конкретную образную цель, то Щедрин в своих сочинениях часто совмещает звучание «традиционного» и «нетрадиционного» инструментов. В партитуру уже упомянутой ранее Второй симфонии включены два рояля – Piano I (традиционное) и Piano II (с кнопками на молоточках). Но исполнитель при этом только один, т.е. инструменты никогда не звучат одновременно. Ещё Щедрин отмечает, что Piano II может быть заменено арфой.

Подготовленный рояль используется в симфонии значительно меньше, чем традиционный. Ему поручен только один сольный эпизод (Ц.113, Пример 158).

The image shows a musical score for Piano II, Example 158. It consists of two systems of music. The first system is marked 'solo' and 'p legatiss.' in both staves. The second system is marked 'Pno II' and shows a more complex texture with multiple voices in both staves. The score is in 12/8 time and features a mix of melodic lines and rhythmic patterns.

Пример 158.

Звучит двухголосный канон, «распределенный» между партиями правой и левой руки, причём, левая рука вступает на полтона выше.

В оригинальном варианте оперы «Не только любовь» рояля в составе оркестра нет. В то же время при создании версии для камерного оркестра Щедрин тоже привлекает два инструмента: и традиционный, и подготовленный, опять-таки с кнопками на молоточках. Партиям роялей принадлежит важнейшая роль в создании оркестровой фактуры, а два разных фортепианных тембра помогают избежать однообразия звучания камерного состава.

Таким образом одновременное задействование как традиционного, так и подготовленного рояля становится у Щедрина тенденцией. В «Озорных частушках», однако, используется только один инструмент, но «традиционно-подготовленный», совмещающий в себе обе функции, поскольку у него «подготавливается» только часть клавиатуры. Традиционное звучание возникает в начальных аккордах-кластерах (затем Ц.19, 1 такт до Ц.23 и далее). В Ц.23 внезапно появляется фортепианный аккомпанемент, представленный простейшей формулой «бас-аккорд», но это уже фортепиано «с бумагой на струнах», «quasi balalaika» (ремарки), которое аккомпанирует солирующей трубе (Пример 159).



Пример 159.

В сноске композитор указывает: «Под демпфера на струны положить лист бумаги (напр., газету) от фа малой октавы до ге второй октавы, либо положить на струны треугольник с палочками (сделать это надо заранее – перед началом исполнения)». Кажется удивительной возможность этой замены бумаги на треугольник, оставленной на усмотрение исполнителей, ведь шутливому указанию «quasi balalaika» больше подходит вариант с бумагой. Возможность использования треугольника связана, очевидно, с техническим удобством, которое будет объяснено далее.

До Ц.44 звучание «традиционного» и «подготовленного» инструментов чередуется, и этот ход хорошо продуман. Всё традиционное звучание (аккорды-кластеры, небольшое соло из Ц.33) отнесено только к крайним регистрам (аккорды – в высоком, соло – в низком), и *не затрагивает средний*, в то время как партия «подготовленного» инструмента аккуратно укладывается именно в указанный

Щедриным диапазон (от «фа» малой до «ре» второй октавы). Это даёт возможность задействовать не два инструмента на сцене, а только один.

Однако, нарушая наметившуюся логику, Щедрин заставляет в финале именно традиционный рояль дублировать высокие деревянные духовые в среднем регистре (с Ц.44). К этому фрагменту исполнитель должен привести инструмент «в порядок», для чего ему даётся достаточно времени, в течение которого рояль не звучит. По этой причине, в большинстве исполнений используется именно треугольник, который легко как положить, так и убрать. До конца концерта звучания подготовленного инструмента больше не возникает.

В Ц.35 начинается второе «балалаечное соло» (Пример 160). Полностью меняется фактура: вместо аккомпанемента мы слышим полноценное соло, которое на балалайке было бы доступно только виртуозам.

The image shows a musical score for Example 160. It consists of two systems of music. The first system is for Piano (Piano) and the second system is for Piano (Pno.). The Piano part is marked 'mp ritmico assoluto' and includes the instruction 'solo (с бумагой или треугольником на струнах, quasi balalaika)'. The Pno. part starts with a fermata and a '4' above the first measure.

Пример 160.

При этом прослушивается оно хуже, чем в первом фрагменте: несколько теряется в общем звучании, становясь лишь одним из контрапунктов.

Нельзя также не упомянуть остроумный эпилог – выписанный бис – который, к сожалению, почти никогда не исполняется. Он представляет собой продолжительное виртуозное фортепианное соло (Пример 161). Наконец-то на сцене звучит *только* рояль, и он уже не «изображает» никакой другой

инструмент¹⁸⁷.

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano and Piano). The score is in 2/2 time and consists of three systems. The first system is labeled 'Piano' and includes the instruction 'solo ff marcatis.' and 'sim.'. The second system is labeled 'Pno.' and the third system is also labeled 'Pno.'. The music features complex rhythmic patterns and chromaticism.

Пример 161.

Эпилогу Щедрин предпосылает и несколько развёрнутых ремарок: 1) Эпилог исполняется по желанию – в случае успеха «Озорных частушек» при публичном, концертном исполнении (это как бы «выписанный бис»). 2) В Эпилоге партию Piano желательно исполнять дирижёру. Дирижёр также может (*ad libitum!*) исполнять соло рояля в цифре 35. В этом случае, играя правой рукой (стоя!) левой продолжать дирижировать.

К сожалению, найдётся немного дирижёров, способных воплотить этот эффектный композиторский замысел. Эпилога нет даже на записях М. Плетнёва, хотя он, как никто другой, мог бы себе это позволить. Остаётся включить воображение и представить себе исполнение этого сочинения по композиторской задумке, и тогда мы увидим, что рояль на самом деле является неким

¹⁸⁷В полной мере потенциал фортепиано в этой музыке Щедрин раскроет уже в начале XXI века, сделав авторское переложение «Озорных частушек» для рояля соло («Частушки», Концерт для фортепиано соло, 2001)

драматургическим центром произведения, вокруг которого разворачивается небольшой инструментальный спектакль.

3.3 Эксклюзивные решения

3.3.1 Э. Денисов. Камерная симфония №1

Повторим аксиому. Денисов методично создаёт свой стиль и неуклонно ему следует. Поэтому не надо удивляться тому, что оркестровое фортепиано в его музыке существует по тем же законам, что и солирующее. Пожалуй, ни у одного другого композитора эта связь не прослеживается столь явно.

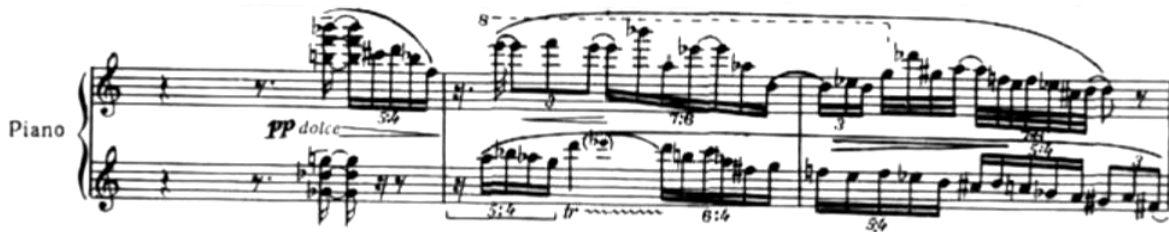
В Первой камерной симфонии партия рояля значительна в начальной и третьей частях, но полностью отсутствует в центральной второй. Первую часть открывает своеобразная экспозиция инструментов: сначала по очереди «высказываются» деревянные духовые (флейта, кларнет, гобой, фагот), далее струнная группа, затем медная и, наконец, фортепиано и вибрафон. Музыка начинается словно бы из ниоткуда, из «небытия», динамика всех инструментов – P и PP.

Почти все исследователи говорят о необычайной живописности звуковой материи Денисова. Да и сам он часто признавался, что научился у художников большему, чем у музыкантов. Среди музыкантов он выделял Дебюсси, опять же считая, что в его творчестве изначально лежит «феномен звука, воспринимаемый как краска-выразительность¹⁸⁸». Вот и здесь «зрительный» эффект поочерёдного появления инструментов едва ли не превосходит акустический. «Краски»

¹⁸⁸Гатаулина Н. А. Фортепианное творчество Эдисона Денисова: расширение звукового пространства инструмента в современном контексте художественной культуры : дисс... кандидата искусствоведения. М., 2014. С. 22

вступления импрессионистически воздушны. И это – чистая сонорика, даже если не брать в расчёт вибрафон.

В Первой камерной симфонии призрачный, таинственный тембр рояля напоминает даже не образы Дебюсси, а, скорее, скрябинские звучности (Пример 162).



Пример 162.

Это «вступление» фортепиано действительно ассоциируется со «звёздочками» из «Прометея»: им родственны как высокий регистр и трели, так и общий эмоциональный тон. Однако, фактура фортепианной ткани здесь специфически денисовская: подобное ритмически несовпадающее соотношение правой и левой рук встречается в его фортепианных сочинениях повсеместно.

Вспомним название одного из таких сочинений – «Точки и линии». Оно, уже само по себе, отсылает нас к живописи. Собственно, именно «*точки*» и «*линии*» можно назвать двумя главными элементами денисовской фортепианной фактуры – как сольной, как и в составе оркестра. Многие исследователи указывают на то, что «композитор часто пишет, как будто рисует «линии» и «точки» на некоем «фоне»¹⁸⁹».

Здесь мы видим – в буквальном смысле этого слова – одновременные самостоятельные *линии*, состоящие из фигур особого ритмического деления. Ю. Холопов и В. Ценова называют такую «сонорность линий» – «лирической вязью»¹⁹⁰. Она представляет собой «параллельное разновременное струение нескольких голосов в quasi – аритмичном и аметричном изложении. Голоса по возможности не

¹⁸⁹Холопов Ю. Н. Эдисон Денисов. М. : Композитор, 1993. С. 74

¹⁹⁰Там же, с. 64

имеют одновременных взятий, их рассредоточенность образует в результате «звучность-поток», приобретающий различные эмоциональные оттенки в зависимости от темпа, регистра, тембра, вертикальной и горизонтальной плотности «ВЯЗИ»¹⁹¹».



Пример 163 – Pour Daniel (1989).

Пример 164 – Отражения (1989).

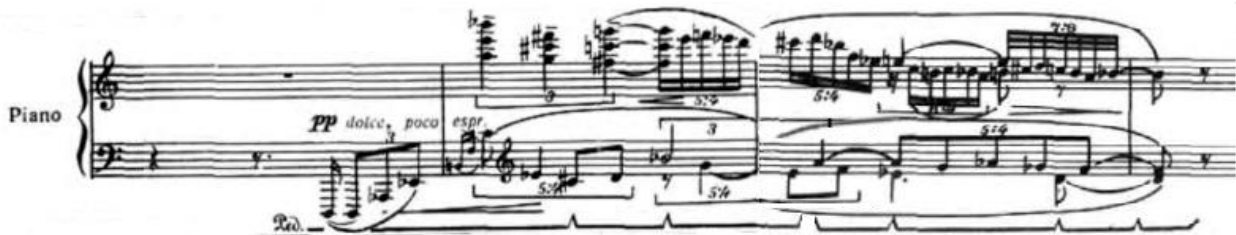
Отметим, что у Денисова этот приём чрезвычайно сложен технически: замысловатые переключения ритмов в правой и левой руке по факту невозможно исполнить ровно. Композитор будто бы и не предполагает абсолютной ритмической

¹⁹¹Там же.

точности, идеально высчитанных длительностей, ему куда важнее ощущение гибкости и «независимости» каждой из линий.

Вот несколько типичных примеров из фортепианной музыки (Примеры 163 и 164). Без преувеличения, *мы не найдём ни одного фортепианного сочинения Э. Денисова, где бы этот прием отсутствовал.*

При следующем появлении рояля оркестр замолкает. Нестройное многоголосие, звуковые линии различных инструментов уступают место фортепианному звучанию, явно солирующему. Его тема поднимается «из глубины» в верхний регистр (снова ассоциации со Скрябиным), в правой руке остаются всё те же фигуры особого ритмического деления, а в левой фактура меняется: появляется простейшее двухголосие¹⁹² (Пример 165).



Пример 165.

После небольшой двухтактовой паузы-дыхания рояль продолжает свою партию, на этот раз не один, а в ансамбле с кларнетом и виброфоном, к которым постепенно подключаются другие инструменты. У рояля – аккорды! (Пример 166). Это достаточно редкое явление у Денисова, ведь его фортепианной фактуре как правило не свойственна плотность, она разряжена. Но даже в аккордах (!) сохраняется особый ритм – 5:4.

¹⁹²Подобного достаточно и в сольной фортепианной музыке: точно такая же фактура начинается, например, с пятого такта «Отражений».

Piano

pp

pp

p *espr*

5:4

5:4

Пример 166.

При следующем появлении фортепиано – новый интересный приём: звуковые пятна, «мазки», имеющие не только слуховой, но и – вновь! – *выраженный визуальный эффект*. В партитуре они также зрительно напоминают пятна – не «кляксы», чего не терпит автор, а выписанные фигуры (Пример 167).

Fl.

pp *poco espr*

Tr-ne

Vibr.

PPP dolcissimo

Piano

PPP dolcissimo

Red.

40

43

5:4

5:8

5:8

pp

Red.

Red.

Пример 167.

Н. Гатаулина сравнивает такие мазки с кластерами, разложенными на педали, выделяя их как отдельный авторский фортепианный приём – «фигурированные кластеры¹⁹³». Звуки здесь специально пальцами не удерживаются, и сами пятна-кластеры достаточно короткие: они сразу переходят в нижнем голосе в чистую трель. В фортепианной музыке Денисова подобные места встречаются постоянно и в самых различных вариантах: звуков может быть больше или меньше, они могут дополнительно удерживаться пальцами или нет, и т.д. (Пример 168).

Пример 168 – «Знаки на белом».

В первой части симфонии подобные разложенные кластеры постепенно отходят на второй план, но при этом продолжают украшать, расцвечивать оркестровую ткань.

Практически в точке золотого сечения первой части находится фортепианная каденция (Пример 169).

¹⁹³Там же, с. 76-77.

The image displays a piano score for measures 109 through 118. The score is written for the left and right hands of a piano. Measure 109 is marked 'poco rit.' and 'Tranquillo'. The tempo is 'poco rit.' and the mood is 'Tranquillo'. The dynamics are 'p' (piano) and 'dolce' (sweet). The score features complex rhythmic patterns, including 5/4 and 7/8 time signatures. The score is divided into four systems, each starting with a double bar line. The first system covers measures 109-111, the second covers 112-114, the third covers 115-117, and the fourth covers 118. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Пример 169.

Такого продолжительного соло не было ни у одного инструмента. Доминирующее значение рояля слушатель фиксирует с самого начала части: чего стоит хотя бы то, как «прислушиваются» к его появлению другие инструменты. Этот эпизод окончательно придаёт сочинению концертные черты: по своему свободному импровизационному характеру он действительно *написан как каденция фортепианного концерта*.

После неё рояль появится только в конце части с тремя крошечными соло: каждый раз это нисходящее четвертное одноголосное движение в басу, состоящее всего из нескольких звуков. Фортепианные фрагменты разделены общим звучанием остальных инструментов, сначала в тихой динамике, а затем на *ff*. Рояль соло противопоставляется звучанию целого оркестра, и последнее слово остаётся за ним: часть заканчивается уходом в глубокие фортепианные басы.

Во второй части (скерцо) рояля нет вовсе. Он появляется в финале, образуя с первой частью смысловую арку. Фактура фортепиано и приёмы игры остаются прежними, но *характер звучания меняется радикально*, будто бы хаос и сумбур второй части переворачивает всё с ног на голову. Уже в первом фортепианном соло, зрительно чрезвычайно похожем на начальные реплики в первой части, тем не менее, не остаётся и следа от первоначальных таинственных «скрябинских» переливов и мерцаний. *Музыка становится абсолютно осязаемой, плотной, звучит реальное forte*, в фактуре появляются аккорды, стоит ремарка *espressivo* (Пример 170).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Piano' and includes the marking 'espr.' (espressivo). It features a complex rhythmic structure with various note values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The second system is also labeled 'Piano' and includes the marking 'p' (piano). It continues the rhythmic and melodic development from the first system. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

Пример 170.

Рояля в заключительной части больше, чем в первой, но, кроме первого соло он, в основном, звучит вместе со струнными солистами. Каждый инструмент словно что-то доказывает, не слыша другие, поддерживая экспрессию на грани боли.

Надо специально отметить, что в третьей части появляется новый – для данного опуса – фактурный «приём», который впоследствии будет часто использоваться во Второй камерной симфонии: «раскладывание» быстрых звуков между руками, иногда перемежающееся паузами, иногда нет. Это те самые «точки» - «россыпи-всплески точек»¹⁹⁴ (Курсив – мой, О.К.)» - второй важнейший тип фортепианной фактуры Денисова – то, что Н. Гатаулина называет «пуантилистической сонорностью»¹⁹⁵:

В т.30 этот приём сопряжён с эстетикой крика (Пример 171).



Пример 171.

Казалось бы, выход Денисова за пределы собственной провозглашаемой неоднократно эстетики – культ утончённой красоты, страх перед грубой материей, открытой экспрессией – невозможен. Но перед нами как раз пример такого выхода! И это говорит не о слабости позиции её автора, а о его силе. Одновременно не забудем, что драматическая экспрессия у Денисова и у того же Шнитке или Щедрина – явления, всё-таки, несопоставимые.

¹⁹⁴Там же, с. 65

¹⁹⁵Гатаулина Н. А. Фортепианное творчество Эдисона Денисова: расширение звукового пространства инструмента в современном контексте художественной культуры : дисс... кандидата искусствоведения. М., 2014. С. 63

Рояль постепенно возвращается к звучностям первой части: мерцающим и таинственным, но выдержанные звуки струнных, которых не было в первой части, сообщают музыке напряжение и тревожность. Желанного успокоения не происходит. Симфония заканчивается *восходящим одноголосным движением у рояля*, на этот раз не сольного, но хорошо прослушиваемого. Напомним, что первая часть заканчивалась одноголосным *нисходящим* фортепианным движением.

Неповторимый индивидуальный стиль Эдисона Денисова, как уже было сказано, универсален, един для всех составов. Выскажем предположение, что *этот стиль во многом формируется в «недрах» фортепианной музыки, в контексте рояльной клавиатуры и ее фактурного потенциала*. Стоит ли удивляться, что он столь органичен в любой фортепианной музыке композитора – как сольной, так и в контексте симфонических партитур. Этот базовый тезис следует дополнить еще одним, связанным непосредственно с только что рассмотренным опусом. Как бы ни было интересно анализировать собственно фортепианные приёмы, «ядром» концепции является именно перевоплощение рояльного звучания, его полная трансформация от первой к третьей части. В этом отношении сумбурная и суетливая вторая часть словно становится своеобразным кривым зеркалом, изменяющим «цвет», настроение, «состояние» музыки, что более всего заметно именно в фортепианной партии, как одной из основных, своим масштабом *придающей симфонии черты фортепианного концерта*.

3.3.2 С. Слонимский. Опера «Мастер и Маргарита»

«Мастер и Маргарита» - несомненно, одна из вершин музыкального театра Слонимского. Идея написать краткую по времени оперу и, при этом, максимально полно воплотить в ней глобальный замысел Булгакова, кажется, выходит за грань реальности. Слонимский, однако, превосходно справился с поставленной задачей,

фактически совместив все пространственно-временные пласты романа в один. Перед нами «блестящий пример современного философско-интеллектуального театра¹⁹⁶», который достигнут минимальными, но точно найденными музыкально-драматургическими средствами.

«Мастер и Маргарита» – камерная опера в полном смысле этого слова. В ней преобладают камерные звучности, приближенные к акустическим параметрам вокальной миниатюры: сплошь и рядом партии героев сопровождает один, два или три инструмента. Даже в кульминационных эпизодах их количество куда меньше, чем нужно для tutti.

Выбранный путь самоограничения, тем не менее, не привел к принижению значимости оркестра, который играет в опере чрезвычайно важную роль и нигде не является аккомпанирующим. «Облик» солистов соотнесен со сценическим действием. *Слонимский трактует инструментальные тембры в контексте портретной галереи булгаковского романа*, тем самым наследуя традицию Шостаковича и отчасти Стравинского со столь характерной для них идеей инструментального театра¹⁹⁷. *Это рождает целостную и законченную систему лейт-тембров*, которая имеет большее значение, чем обычная лейтмотивная. В неё вписано и фортепиано.

Не будучи на особом положении, оно, все же, занимает в «Мастере и Маргарите» место одного из лидеров. Это утверждение требует комментариев. Первое. Оно появляется только в Иерусалимской части оперы. По мнению исследователей, распределение инструментов здесь следующее: рояль и труба характеризуют Иуду, виолончель и гобой – Иешуа, pizzicato контрабаса – Каифу,

¹⁹⁶Комарницкая О.В. Русская опера XIX - начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: дисс. ... доктора искусствоведения. М. : 2011. С. 485

¹⁹⁷Девятова О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурол. исслед. Екатеринбург : Изд-во Ур. ун-та, 2003. С. 51

кларнет и бас-кларнет – Пилата¹⁹⁸. Такова общая картина, которая, однако, имеет некоторые оговорки, речь о которых пойдёт далее.

Второе. Весьма неожиданно рояль входит в группу солистов, *характеризующих отрицательных персонажей*. Чем вызвано это решение, сложно сказать. Ещё одна загадка – сочетание рояля с тубой, ведь семантические точки их соприкосновения, на первый взгляд, отсутствуют. Здесь, очевидно, действует один из законов музыкального искусства в целом: не инструмент определяет совпадение с образом, а тот материал, который ему предписывается.

«Свидетельство» Иуды (Ц.45) становится одной из центральных сцен с участием фортепиано. Она начинается с «дуэта» тубы и голоса Иуды. Партия рояля (с Ц.48) ограничена резкими кластерными аккордами в сочетании с ударными (tamburo) и – как альтернатива – общими формами движения (Пример 172).



Пример 172.

Фортепиано обретает в опере ещё одну ипостась, уже сугубо театральную: *в начале речи Иуды на сцену выкатывается рояль, а в конце его закатывают за кулисы*. Композитор подчёркивает исключительность, судьбоносность этого эпизода, и таким простым, даже грубым, приёмом, добивается невероятного эффекта. Пространственное воздействие на зрителя, его потрясение от неожиданности сценического хода становится важнее музыкальной составляющей. Визуальная характеристика рояля перекрывает простейший материал, порученный ему.

¹⁹⁸См. Комарницкая О.В. Русская опера XIX - начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: дисс. ... доктора искусствоведения. М. : 2011. С. 502

Роль фортепиано как лейт-тембра Иуды является основной, но не единственной. Его тембр также слышен в сценах с участием Понтия Пилата. Ещё один отрицательный персонаж, но более сложный, чем Иуда, не такой однозначный.

Хронология событий в опере еще прихотливее, чем в романе Булгакова: из-за необходимости организовать огромное количество сюжетных событий в ограниченных временных рамках, они начинают перемешиваться, меняться местами, иногда идти вспять. Логично законченную картину помогают создать случайные на первый взгляд вторжения отдельных басовых кластеров рояля. Они появляются: когда Пилат выносит приговор Иешуа (самое начало), в сцене казни (середина), а также в конце оперы, когда Воланд освобождает Пилата. Кластеры звучат и между репликами: «Свободен! Ты свободен!», «Он ждёт тебя!», «О, боги, боги», «Какая пошлая казнь!», «Но ты мне, пожалуйста, скажи: ведь её не было!», «Молю тебя, скажи: не было!». Когда хор и Иешуа подтверждают, что казни не было («Это тебе померещилось»), кластеры стихают. Удивительное решение, фиксирующее процесс смыслового «иссякания» одного и того же приёма, связанного с развитием сложнейшего образа мировой литературы. Если бы этого не было, можно было бы утверждать, что «Мастер и Маргарита» - единственный в своём роде пример программной лирики, в которой семантические функции рояля не выходят за пределы негативной образности.

3.3.3 Н. Корндорф. Третья симфония

На российской премьере симфонии в октябре 2015 года, дирижёр и друг Николая Корндорфа, Александр Лазарев, со сцены процитировал адресованное ему

письмо композитора, в котором тот обозначил суть концепции своего сочинения¹⁹⁹.
«Эта симфония – как бы три попытки достичь – очень условно – Рая...».

Грандиозная заявка воплотилась в поистине грандиозном сочинении. Общее время звучания партитуры – 90 минут без перерыва, состав исполнителей также впечатляет: большой симфонический оркестр, хор мальчиков, мужской хор, фортепиано, орган и чтец.

«Три попытки» достижения рая – отражают три разных образных сферы, представленных в трёх частях симфонии. Однако, при прослушивании подобные аналогии возникают не всегда: в некоторых случаях мы безусловно соглашаемся с авторским определением, а иногда оно вызывает большие вопросы. По-видимому, слова композитора об *условности* этих попыток – это и есть некий ключ к интерпретации замысла, не доведённого самим автором до чётких определений.

Первая часть симфонии – это соединение материального и нематериального. *Область нематериального* – «ангельский» хор (хор мальчиков), ксилофон, струнные в верхнем регистре. *Воплощение материального* – вселенская, космическая сила оркестрового tutti и органных басов. При этом духовное и материальное стремятся как бы дополнить друг друга, *являются двумя полюсами единого целого*. Несмотря на это, в целом в части доминирует созерцательная медитативность.

Вторая часть – quasi скерцо, и здесь возникает очередной вопрос к авторской программе, поскольку характер музыки не вызывает ассоциаций ни с «раем», ни с какими бы то ни было иными субстациональными материями. Вся часть построена как одно большое crescendo: постепенно, один за одним прибавляются инструменты, растёт динамика, формируясь в единый волевой импульс. Очевидно, что по контрасту с первой частью, вторая воплощает идею движения как такового.

Что стоит за этим противопоставлением, сказать сложно. Возможны только предположения.

¹⁹⁹См. Николаева Е. А. Послание миру: о Третьей симфонии Николая Корндорфа // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства. 2018. Вып.32. С. 132-138

В Третьей части Корндорф совмещает обе эти ипостаси. Она построена на материале первой, но постоянно прерывается резкими кульминациями или взрывами меди. Изначальной медитативности в ней уже нет. Можно предположить, что путь достижения рая видится автору во взаимопереходах от созерцания и углублённой работы мысли к активному действию, в синтезе первого и второго.

Несмотря на заявленную солирующую роль рояля (он стоит посередине сцены) Корндорф практически не использует его внутри частей, ограничивая его функцию лишь фактурным заполнением. Исключительную роль инструмент приобретает в каденциях, завершающих первые две части, которые звучат как *осмысление тех «событий», что разворачивались в оркестре*. Несмотря на скромным объём фортепианной партии в симфонии в целом, само по себе наличие каденций привносит в сочинение жанровую коннотацию *фортепианного концерта*.

«Вдохновлённая небесными образами музыка²⁰⁰», состояние «подвижной неподвижности²⁰¹», «музыка тихих созерцаний²⁰²» - каких только поэтических характеристик не давали исследователи первой фортепианной каденции. Она начинается практически незаметно – сначала подхватывая звучание ксилофона и тишайшие тремоло струнных. Мы не сразу замечаем, что рояль остаётся один. Вся каденция – это неизменные аккорды рояля, играющего четверти и половинки, практически до самого конца – в верхнем регистре (Пример 173).

Эффект достигнут удивительный. Звучат вроде бы неполные кластеры, но это не привычные «крики» или аморфные, малоподвижные «звуковые пятна», здесь они приобретают совершенно иную функцию, *которую хотелось бы назвать богозрением*. Рояль, как и оркестр ранее, воплощает божественное начало, но если масштаб оркестра – это целая вселенная, то рояль – тихий, молитвенный, человеческий голос. Таков итог первой части.

²⁰⁰Пантелеева Ю. Н. О художественных тенденциях в современной русской музыке: поэтика стиля Николая Корндорфа (80-90-е гг). М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. С. 34

²⁰¹Там же.

²⁰²Там же, с. 16

The image shows three systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The notation is dense, featuring many chords and clusters of notes. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'no' (no dynamics) scattered throughout. The music appears to be a cadence, with a complex harmonic structure.

Пример 173.

Вторая фортепианная каденция, завершающая вторую часть, принципиально отличается от первой. Вновь звучат кластеры, как и в первой каденции, но теперь это – адские вопли на грани истерики²⁰³. Пианист захлёбывается, словно пытается каждый раз играть ещё громче, но это невозможно, поскольку аккорды и кластеры с самого начала уже «бьются» на грани стука. Две фортепианные каденции столь же контрастны между собой, как и первые две части симфонии.

После третьей, самой неоднозначной из всех, части фортепианной каденции, естественно, *нет*. Рояль больше не является сторонним наблюдателем, не даёт оценки предшествующим событиям, в нём отсутствует рефлексивное начало. Ближе к концу опуса он гармонично, «не событийно» вписывается в оркестр, словно

²⁰³К сожалению, привести нотный пример в данном случае затруднительно, поскольку ноты недоступны, за исключением отдельных фрагментов, написанных от руки и в таком виде включённых в научные публикации.

отыскав в нём, наконец, своё место. Возможный смысл такого окончания – обретение, нахождение искомого, метафизический причал...

3.3.4 Л. Десятников. Балет «Утраченные иллюзии»

Балет Леонида Десятникова на сюжет Бальзака представляет для нас особый интерес, поскольку его можно считать самым ярким примером использования оркестрового фортепиано в балетной партитуре последних десятилетий.

В своём интервью на премьере балета в Большом театре Леонид Десятников откомментировал это явление: «Здесь важно иметь в виду, что главному герою соответствует тембр фортепиано. Иногда эта музыка звучит, как *романтический концерт для фортепиано с оркестром*. Это вообще романтическая история, и действие происходит в романтическую эпоху, и романтическое фортепиано – это совершенно особый стиль в музыке²⁰⁴».

С главным героем, Люсьеном, в течение спектакля происходят серьёзные внутренние изменения, он переживает самые различные эмоциональные состояния. Первые шаги в искусстве и удивительная духовная чистота, первая влюблённость, головокружение от успеха и предательство этой влюблённости – всё это блестяще реализовано композитором *через фортепианный тембр*.

Роялю в балете поручены три важные функции. Первая – чисто внешняя: *сам инструмент часто присутствует на сцене*, поскольку в нескольких эпизодах Люсьен музицирует или сочиняет. Во-вторых, фортепианный тембр является знаком его физического пребывания на сцене, *иллюстрирует его действия*. В-третьих, *фортепиано воплощает чувства Люсьена, олицетворяет его сокровенный внутренний голос*.

²⁰⁴Курсив – мой, О. К.

Во второй сцене первой картины Люсьен впервые ярко заявляет о себе как композитор. Реплика: «Люсьену предлагают исполнить его сочинение и усаживают за рояль». *Инструмент находится на сцене с самого начала картины, и танцор, исполняющий партию Люсьена, действительно садится и начинает «играть».*

Звучит развёрнутая романтическая пьеса. Сам Десятников отрицает наличие в балете цитат или прямых отсылок, хотя признаёт несомненные шопеновские и шумановские влияния, а также свою вдохновлённость французской фортепианной музыкой. Ассоциации с французским романтизмом особенно остро ощущаются именно в этом эпизоде. Значительны также отсылки к листовскому стилю.

Начальный период напоминает Утешение Des-dur (Пример 174). Цитат здесь нет, но тональность, аккомпанемент левой руки (разложенные арпеджио) и сам умиротворённый характер музыки невольно наталкивают на эту параллель.

♪ circa 104

36

37

Пример 174.

Очень интересно решена сценография этой вариации, предложенная Алексеем Ратманским. В тот момент, когда Люсьен садится за фортепиано, на сцене гаснет свет, и все остальные персонажи – танцоры, Корали, Камюз, директор театра –

замирают и оказываются в тени. После нескольких тактов «пьесы» Люсьен встаёт из-за инструмента и начинает исполнять свою вариацию. Эта сцена – момент высшего единения с искусством, желания продемонстрировать все свои возможности, настоящая исповедь Люсьена-художника. В конце он вновь садится за инструмент и «берёт» последний звук. Сцена освещается, остальные персонажи оживают.

58 *♩ circa 138*

P-no *f*

P-no

P-no *10* *dim.* *mp*

59 *8^{va}*

P-no *f* *mp*

P-no *f* *mp*

P-no

Пример 175.

Вторая картина первого действия начинается со сцены сочинения нового балета для возлюбленной Люсьена Корали. Он вновь – за фортепиано. В этой музыке романтические черты угадываются менее явно, хотя благодаря фактуре аккомпанемента, а также полной хроматизмов мелодии закономерно рождаются ассоциации с ноктюрнами Шопена (Пример 175). Чуть позже, когда эта мелодия переходит к оркестру, мы начинаем улавливать и другие черты сходства, о которых говорил Десятников, – с французской музыкой, и особенно с музыкой французского кино, настолько она кажется непритязательной, на грани шлягера.

Сцену сочинительства сменяет роскошное *Adagio* Корали и Люсьена. Появление Корали вдохновляет его. Люсьен вновь садится за фортепиано, Корали сначала внимательно слушает его, затем начинает танцевать.

Звучит очередная «пьеса». Это вновь романтическая музыка, но с большим количеством диссонансов, которые уже не позволяют делать вывод о влиянии конкретных композиторов-романтиков. Корали становится его музой, он сочиняет легко и непринуждённо.

Фортепианная партия постепенно изменяется, в конце концов полностью отдавая мелодическую линию оркестру. Гобой ведёт очень простую и незамысловатую тему, и, как это часто бывает в фортепианных концертах, рояль начинает обрамлять её общими формами движения: мелодизированными пассажами, арпеджио (Пример 176). На первый взгляд, он выполняет орнаментальную функцию. Но на самом деле, сложно сказать, что здесь важнее – «сопровождение» фортепиано или мелодия. Обе музыкальные темы из второй картины становятся сквозными, не единожды повторяясь в течение балета.

Переломной в сюжетном плане становится Сцена карточной игры Люсьена – 5 картина. Её организуют «противники» – Камюзо и Герцог. Будучи картёжными профи, они подыгрывают Люсьену, которому «сказочно везёт». Эта игра становится

последней ступенью его успеха. И фортепианная партия в этой сцене — фантастически виртуозна, почти вызывающе виртуозна (Пример 177).

77
Tempo precedente ♩=96

Пример 176.

Пример 177.

Технические приёмы сменяют друг друга, как в калейдоскопе: бегающие вверх-вниз блестящие пассажи, постоянные секунды и другие диссонансы, острый, упругий ритм. Мы видим и гаммы (Пример 178), и параллельное движение рук триолями (Пример 179), и форшлаги (Пример 180).

Пример 178.



Пример 179.



Пример 180.

Люсьен совершенно опьянен: атмосферой, успехом у женщин, признанием публики, удачей в игре. Он окончательно теряет голову, а фортепианная партия постепенно становится всё более залихватской, виртуозной, на грани развязности. Это – не «доброе» скерцо. В нём нет ни значительности содержания, ни подлинного веселья. Происходит перелом в сознании героя. Он предаёт любовь Корали.

Седьмая картина внешне будто бы повторяет вторую. И та, и другая – это сцена сочинения Люсьеном музыки к новым балетам: во второй картине он писал «Сильфиду» для Корали, в седьмой – «В горах Богемии» для Флорины. Но она по сути своей совершенно иная: Люсьен уже не свободный художник, он вынужден писать музыку под диктовку Герцога. В начале картины, когда Люсьен показывает ему эскизы нового балета, *фортепиано в оркестре не звучит*, несмотря на то, что на сцене Люсьен сидит за инструментом и играет на нём. И напротив, рояль появляется именно в те моменты, когда Люсьен встаёт, возмущённый тем, что его музыка не нравится. Это решение, внешне кажущееся парадоксальным, на деле оборачивается глубокой мыслью. Сочиняя новый балет, Люсьен уже лишён творческой свободы, *его подлинный внутренний голос умер*, поэтому молчит и фортепиано. По этой же причине не звучит рояль и в постановке балета «В горах Богемии», ведь по существу это не музыка Люсьена, она продиктована ему Герцогом. Именно такие решения выводят партию фортепиано на совершенно новый, особенный уровень: не просто лейт-тембра, но оркестрового двойника центрального персонажа.

Продолжая резюме. Фортепиано в «Утраченных иллюзиях» имеет *самостоятельную драматургическую значимость*. Наиважнейшую. Оно становится «конспектом» личностных метаморфоз главного героя. Какие коррективы жанрового определения в связи с этим напрашиваются сами собой? Да, конечно, это балет, но – с чертами фортепианного концерта, второй, после «Петрушки» Стравинского. Кроме жанрового сходства в этих партитурах, однако, нет ничего общего. Начиная с национальной окраски и трактовки самого фортепиано до роли романтических традиций, отрицаемых Стравинским и превознесённых Десятниковым.

3.3.5 А. Шнитке. Четвёртая симфония

Первоначальный замысел Четвёртой симфонии Шнитке по сути был близок фортепианному концерту. Как вспоминал сам композитор, «Вначале я думал, что это будет камерная симфония с солирующим фортепиано. Но в процессе работы счёл необходимым добавить ещё два солирующих клавишных инструмента – клавесин и челесту. Это было вызвано тем, что музыкальный материал потребовал своеобразного «варьированного канона», непрерывного имитирования партии фортепиано родственными тембрами²⁰⁵». Таким образом триада клавишных во главе с роялем стала важнейшей составляющей сложной драматургии этого опуса.

Стоит заметить, что само по себе введение триады клавишных не является для Шнитке чем-то исключительным: в оркестровых сочинениях композитора она возникает достаточно регулярно. Другое дело, что обычно её роль оказывается куда скромнее, а слышимое звучание фортепиано – вообще минимально. В этом отношении Четвёртая симфония – исключительный пример.

Общеизвестно, что в Четвёртой симфонии А. Шнитке параллельно сосуществуют два уровня программы. Первый – это экуменистическая идея

²⁰⁵Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: сборник статей / редактор-составитель Е. И. Чigareва. М. : Московская консерватория, 2017. С. 211

«единения всех религий как путь к духовному единству человечества²⁰⁶». В основу симфонии легли четыре темы, сочинённые композитором в разных ладах, которые соответствуют различным конфессиям: «синагогальная», «григорианская», «лютеранская» и «православная». Темы приходят к объединению в коде.

Второй уровень – католический Розарий – диктует саму форму симфонии. Розарий (от лат. «rosarium» – венок из роз) – это традиционные католические чётки, а также молитва, которая читается по этим чёткам. Сам Шнитке в беседах с А. Ивашкиным поясняет это следующим образом: «Розарий – это пятнадцать тайн. На мне висят четки, и если идти по ним, то это и есть розарий. Пятнадцать тайн – три цикла по пять. Тайны радостные, тайны скорбные и тайны славные. Тайны радостные – это Благовещение, встреча с Елизаветой, Рождество, Сретение (Обрезание), Обретение Его в храме Иерусалимском [...]. Пять скорбных тайн: борение в Гефсиманском саду, пленение, осмеяние и издевательства, венчание терновым венцом, Голгофа и распятие. И пять славных тайн: Воскресение, Вознесение, Нисхождение Святого Духа на апостолов, Успение Богородицы и Венчание небесной славой. Это – формула Четвертой симфонии, три цикла по пять. Роза как символ Богородицы. Я взял это из латинского молитвенника²⁰⁷». Симфония строится точно по схеме Розария: она одночастна, но состоит из трёх разделов по пять вариаций.

На первый взгляд очень естественной кажется попытка рассмотреть каждую вариацию с точки зрения её программы – соответствующей ей «тайны». Однако, какое бы исследование, посвящённое этой симфонии, мы ни взяли, комментарии на эту тему будут самые общие, если вообще будут. Почему? Ответ прост: параллели с сюжетом практически не считаются при прослушивании. И в этом опус сходен с Третьей симфонией Корндорфа. Слышны некоторые общие моменты: чуть более светлые тона «радостных» и «славильных» тайнств, а также глубокий трагизм

²⁰⁶См. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск : Аркаим, 2002. С. 168-171

²⁰⁷Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин. М., 1994. С. 70-71

вариаций, отражающих страдания и распятие Христа. Но о каких-либо слуховых ассоциациях конкретных вариаций с конкретными евангельскими сюжетами если и можно говорить, то только при изначальном детальном знании программы.

В этом отношении очень примечательно замечание Ивашкина, сделанное во время беседы с композитором: «Я понимал, что за всем слышимым что-то стоит, но что именно – не мог понять до тех пор, пока ты мне не рассказал²⁰⁸». С этим связано и то, что в условиях концертного исполнения программа обычно *зачитывается со сцены, а также прописывается в программках полностью.*

Фортепиано (при поддержке двух других клавишных инструментов) становится важнейшим носителем доминантной эмоции в каждом из трёх разделов симфонии. Его партия настолько обширна, что её подробный анализ мог бы стать темой самостоятельного большого исследования. Мы же ограничимся отдельными моментами.

Характеризуя сочинение, В. Холопова подчёркивает, что «внутренней моделью Четвёртой симфонии стала не драма, а ритуал²⁰⁹», и что композитор заменяет привычные «динамические волны» совершенно иным развитием музыкального материала: «относительно ровными плато²¹⁰». Вне всякого сомнения это так: и преобладание медленных темпов, «гасящих энергию²¹¹», и отсутствие волнообразной динамики, и сама вариационная форма (особенно в крайних разделах) во многом вводят слушателя в интеллектуально-созерцательное восприятие этой музыки.

На это можно возразить, что центральный, «скорбный» раздел не вписывается в эту концепцию, ведь его трагизм очевиден. Однако, это противоречие лишь внешнее: Шнитке уникальным образом сочетает в нём как драматическое развитие, так и ритуальность. Кульминация раздела настолько продолжительна, что также

²⁰⁸Там же, с. 70

²⁰⁹Холопова В. Н. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М. : Сов. композитор, 1990. С. 205

²¹⁰Там же, с. 206

²¹¹Там же.

представляет собой «плато», правда с совсем иным градусом накала. Е. Чигарёва называет этот феномен *медитативно-конфликтной драматургией*²¹², сформировавшейся в 80-е годы и ставшей для композитора одной из ведущих. Несомненно, перед нами именно такой пример.

Шнитке – крупнейший после Шостаковича трагик, в этом есть что-то от высшего предназначения. В Четвёртой симфонии трагичны даже крайние разделы, которые по своей программе соответствуют «радостным» и «славильным» таинствам. Что же говорить о центральном!

В фортепианной партии это отражается в нарастающем «потоке» кластеров. Он начинается в эпизоде N²¹³ (Ц.66) с почти «монотонных» трёхзвучных клякс, стабильно повторяющихся на сильную долю (Пример 181).



Пример 181.

«Эти мрачные монстры – дети музыки XX века – чаще всего в нашем сознании ассоциируются с крайней степенью выражения агрессии, деструкции²¹⁴», – описывает кластеры Шнитке С. Вартанов. По мере развёртывания этот самого пугающего из всех разделов симфонии, они усложняются: сначала появляются оригинальные кластеры с форшлагами: они звучат как «подъезды», «завывания» (Пример 182).

²¹²Чигарева Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке. Очерки. СПб. : Композитор, 2012. С. 16

²¹³Буквенные обозначения являются авторскими и выделяют начала не только 15 вариаций, но и первые проведения основных четырёх тем, разделы фортепианных каденций, вокальные соло, которые не входят в число вариаций. Таким образом в общей сложности получается 22 буквенных обозначения.

²¹⁴Вартанов С. Кластеры в фортепианной музыке Шнитке // Творчество А. Г. Шнитке в контексте отечественной и мировой культуры: сборник статей по материалам научно-практической конференции, посвященной 70-летию со дня рождения Альфреда Гарриевича Шнитке, 24-25 ноября 2004 г. Саратов : Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. С. 3



Пример 182.

Затем, в эпизоде О, появляются более усложнённые ритмические рисунки: чередование триолей, квинтолей и обычных шестнадцатых, синкопы (Пример 183).



Пример 183.

Точно так же, как и в концерте для фортепиано и струнного оркестра, нагромождения кластеров в Четвёртой становятся своеобразным «многозначным символом непознаваемо-тёмного: зла, жестокости, насилия, бессознательного страха смерти, чёрной дыры небытия²¹⁵». Это уже не просто инструментальные страсти Христа: музыка словно рисует самые жуткие сцены из Апокалипсиса. Психологическое воздействие на слушателя оказывается при этом невероятно сильным, и оно – поистине страшное.

Второй раздел (скорбные таинства) оказывается самым «читаемым» и понятным слушателю с точки зрения программы. Но и здесь мы можем говорить скорее об общей эмоциональной окраске: вычленив конкретные религиозные сюжеты из сплошного драматического нагнетания, более или менее точно сопоставить вариации с приписываемым им сюжетом – практически невыполнимая задача.

Этот раздел – центральная ось всего сочинения. М. Томина справедливо подчёркивает, что важной особенностью данной симфонии является её

²¹⁵Там же, с. 4

*симметричность*²¹⁶. Она проявляется как в эмоциональном тоне (светлое – мрачное – светлое), так и в структуре: если в центральном разделе все вариации слиты в одну, то вариации крайних разделов разделены паузами.

Третий раздел – не что иное, как реприза формы. Начало первого (Пример 184) и начало третьего (Пример 185) раздела с солирующими клавишными представляют собой *смысловую арку*.

Example 184 is a musical score for three instruments: Cello (Cel.), Celesta (Cemb.), and Piano (Pno). The tempo is marked 'Andante poco pesante'. The score is divided into three measures, labeled 1, 2, and 3. Pedal markings are present throughout.

Пример 184 – Эпизод А (начало первого раздела).

Example 185 is a musical score for three instruments: Cello (Cel.), Celesta (Cemb.), and Piano (Pno). The tempo is marked 'Andante poco pesante'. The score is divided into four measures, labeled 1, 2, 3, and 4. Pedal markings are present throughout.

Пример 185 – Эпизод Q (начало третьего раздела).

²¹⁶Томина М. Четвёртая симфония А. Шнитке. Особенности драматургии и стиля. // Альфреду Шнитке посвящается: К 65-летию со дня рождения: Из собр. "Шнитке-центра". Вып. 2. М. : МГИМ им. А. Шнитке, 2001. С. 154

Несмотря на различия в фактуре, *репризность очевидна*. Обе вариации написаны для солирующих клавишных, обе состоят из «искорёженных» октав: постоянно звучат большие септимы.

Начала крайних разделов представляют собой варьированные каноны. Для Шнитке это его собственный стандарт, в каком-то смысле, клише: канон становится основой для целых крупных разделов Первой, Второй, Третьей симфоний, Первого Concerto Grosso и ряда других сочинений. И в Четвёртой это, разумеется, актуально не только для клавишных, но для всех оркестровых групп. Весь первый, «радостный» раздел симфонии целиком написан в этой технике, все вариации без исключения. Третий, «славильный» – в подавляющем большинстве тоже, хоть и с некоторыми отступлениями.

Эпизод D из первого раздела знаменует собой апогей колокольности, и это не случайно. Данная вариация – одна из немногих, где связь программы с музыкой прямая, так как колокольный звон возвещает о рождении Христа. В оркестре задействован не только сам колокол, но также гонг и колокольчики. При этом в эффекте колокольности чрезвычайно велика роль именно клавишных (Пример 186).

The image shows a musical score for three piano parts: Celeste (Cel.), Cymbal (Cemb.), and Piano (Pno). The score is written in a single system with three staves. The Celeste part is in the top staff, the Cymbal part in the middle, and the Piano part in the bottom. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *ff*, *f*, and *simile*. A dashed box highlights a specific section of the music.

Пример 186 – только партии клавишных.

Мелодия движется интервалами и как будто описывает круг, звучит квази-золотой ход валторн, который поочередно проходит у рояля, клавиесина и челесты.

Это круговое бесконечно повторяющееся движение весьма точно имитирует колокольные перезвоны. Тут оказывается уместной даже «фальшивость» созвучий. Сам по себе звук колокола очень сложен, кроме основной высоты он содержит огромное количество обертонов, он как бы «нечист» – в чём и заключается его своеобразие. Парадоксальным образом партии колокола, гонга, а затем и колокольчиков с поддержкой вибрана написаны очень скупо, однообразно, в отличие от яркой колокольной имитации у клавишных.

Неточный канон клавишных представлен и в эпизоде F. В основе «беготни» клавишной триады, а затем и струнных – начальная интонация темы, проходящей у трубы (Пример 187).

The musical score for Example 187 consists of several staves. At the top left, there is a circled 'F' above a boxed '23', with a '3' below it, indicating a triplet. The staves are labeled as follows: Tr. (Trumpet), Vbf. (Vibraphone), Cel. (Cymbal), Pno (Piano), Vno I (Violin I), Vla (Viola), and Vc. (Violoncello). The Tr. part features a melodic line starting with a 'p' dynamic. The Vbf. part has a rhythmic pattern with a 'p' dynamic. The Cel. part has a rhythmic pattern with a 'p' dynamic. The Pno part has a rhythmic pattern with a 'p' dynamic. The Vno I, Vla, and Vc. parts have a rhythmic pattern with a 'p' dynamic. The score is written in a 3/4 time signature.

Пример 187.

Тема трубы, многократно уменьшённая (вместо восьмых – 32-е), превращается в фон. Традиционно в подобной роли обычно используются струнные инструменты как самые мобильные и приспособленные к исполнению виртуозных элементов, это стандарт. Оригинальность данного решения заключается именно в наличии триады

клавишных: они экспонируют эту фактуру и задают некий алгоритм, т.к. затем её подхватывают и струнные. Это – абсолютно оригинальный приём Шнитке, который до него не встречается.

В симфонии чрезвычайно важна роль фортепианных каденций. Само их наличие *связывает это сочинение с жанром фортепианного концерта*. В очередной раз мы обязаны отметить эту зависимость. Достаточно напомнить, что то же самое происходит и в Первой камерной симфонии Денисова, и в Третьей симфонии Корндорфа. Есть развёрнутая фортепианная каденция – хотим мы того или нет – *автоматически возникают не только ассоциации, но и реальные связи с фортепианным концертом*.

Каденции в Четвёртой симфонии переходят в вокальные эпизоды, которые завершают первые два раздела партитуры.

В каденциях обостряется скрытая неудовлетворённость тем, что заявленная Шнитке программа не может быть трактована напрямую, слишком буквально. Об этом уже шла речь. В фортепианных каденциях искать какие-либо параллели с сюжетами ещё сложнее, если это в принципе возможно. Вне всякого сомнения здесь на первый план выходит сугубо концертное начало: обе каденции, но особенно – первая, полностью сопоставимы по трудности и объёму с каденциями настоящего концерта. *И эта концертная идея несомненно оттесняет на второй план концептуальную*.

Первая каденция очень продолжительна и кажется монолитной, представляя собой одно сплошное *crescendo*. Однако, при ближайшем рассмотрении в ней обнаруживается внутренняя граница, которая делит её на две части. Первая половина – это итог первого раздела симфонии. Она построена на теме, бывшей до этого основной, кроме того, с Ц.26 снова начинается имитация (Пример 188).

The image shows a musical score for piano, labeled 'Пример 188'. It consists of six systems of staves. The first system has two staves, both marked 'pno'. The second system also has two staves, both marked 'pno'. The third system has two staves, both marked 'pno'. The fourth system has two staves, both marked 'pno', with a measure number '28' in a box above the right staff. The fifth system has two staves, both marked 'pno'. The sixth system has two staves, both marked 'pno'. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features complex textures with multiple voices and dynamic markings such as p, mp, and mf. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Пример 188.

Можно сказать, что здесь *рояль вбирает в себя всю триаду клавишных*: также чётко выделяются три голоса, вступающих каноном, как это было ранее у фортепиано, клавесина и челесты. Постепенно фактура становится всё более сложной. С исполнительской точки зрения каденция крайне непианистична. Уже она одна убедительно доказывает, что Шнитке с роялем был на «вы». Партия записана словно клавирный вариант оркестровой партитуры. Мы чётко видим движение и

путь развития каждого голоса, в нашем случае – трёх клавишных, однако, что касается непосредственно исполнительских комментариев, как это исполнять одному человеку, Шнитке оказывается на удивление скуп. Отдельные – в основном очевидные – указания не носят систематического характера и никак не спасают положения. Многие фрагменты требуют расшифровки и больших усилий, чтобы просто понять, какой рукой что играет. Как следствие, партия фактически не читается с листа и требует либо редакции, которую исполнитель должен сделать самостоятельно, либо крепкого выучивания наизусть. Хотя логика Шнитке-композитора более чем понятна: его запись наглядно показывает голосоведение. Возникающие при этом трудности, связанные с недостаточным вниманием к исполнительским деталям, на наш взгляд, неоправданы.

Когда рояль доходит до кульминации, имитационность исчезает, уступая место кластерам и многозвучным, кричащим, акцентированным аккордам. Эта, условно вторая, половина каденции – уже не «итог» первого раздела симфонии, но *предвосхищение второго* (Пример 189).

Пример 189.

Фортепианная каденция, завершающая второй раздел симфонии, по своему образному смыслу полностью противоположна первой. Она также полифонична, но «варьированного канона» в ней нет. В четырёхголосии чётко выделяется лирическая мелодия (Пример 190).

The musical score for Example 190 is a piano cadence in 4/4 time, marked Moderato. It begins with a piano (*p*) dynamic and a circled 'P' above the staff. The score is divided into measures 85, 86, 87, and 88. The key signature has one sharp (F#). The music is polyphonic, featuring a prominent melodic line in the upper voice. The score is divided into measures 85, 86, 87, and 88. The key signature has one sharp (F#).

Пример 190.

Рояль нигде не превышает динамики *P* и *pp*. Мелодия верхнего голоса переходит в вокализ контральто, сопровождаемый таинственным, почти

мистическим «дрожанием» флейтового тремоло и вибратона. Это один из самых лиричных и неожиданно красивых разделов симфонии.

Композиторский почерк Шнитке в Четвёртой симфонии, как всегда, легко узнаваем. Тем не менее, её особое положение в симфоническом наследии автора вряд ли нуждается в доказательстве. Его обеспечивают многие факторы: и уникальная «двойная» программа, и введение хора, и – также – особое использование клавишных инструментов. Никогда их роль не достигала такого масштаба, ведь здесь *они в том или ином виде звучат в каждой вариации*, более того, часто становятся носителями тематического материала. И ещё: именно клавишные в самом начале задают постоянный диссонирующий код звучанию, «ломающийся» только в эпилоге.

Хоровая кода становится подлинным итогом сочинения. Она снимает то колоссальное напряжение, что переживает слушатель на протяжении всего опуса. В ней, наконец, снимаются все противоречия: «экуменистическая» программа завершается объединением всех четырёх заявленных тем. Связь с темой Розария также несомненна: кода, входящая в часть, посвящённую славильным тайнам, как никакой другой фрагмент отражает его идею, хотя установить прямое выражение конкретного сюжета здесь по-прежнему сложно.

Находит своё разрешение и обострённая диссонантность симфонии. Музыка звучит в чистом, «выпрямленном» Ре мажоре, «по сравнению с которым все предшествующие лады воспринимаются постфактум как искривления ясного и светлого мажора²¹⁷». Здесь, наконец, впервые все инструменты, включая клавишные, приходят к чистой октаве «ре».

²¹⁷Там же, с. 154

Заключение

От Глинки до Шнитке... Такой диапазон персоналий заложен в самой теме диссертации. В процессе ее исследования было проанализировано внушительное количество партитур, исчисляющееся трехзначной цифрой. Каждая из них внесла свою лепту в создание общей картины. Каждая была важна вне зависимости от объема, сложности и смысловой нагрузки фортепианной партии.

Когда мы рассматриваем какое-либо большое явление, никогда не следует забывать, что мы имеем дело в первую очередь с *идеей в самом высоком, Платоновском, значении этого слова*, а не просто с набором музыкальных примеров и даже не с комплексом тенденций. Почему мы упорно называем оркестровое фортепиано «феноменом» и «большим явлением», почему именно его мы уверенно выделяем из всего большого списка оркестровых инструментов? Прежде всего потому, что рояль изначально таковым не является. Его природа – иного свойства, и предназначен он для других задач. Рояль – *«сам себе оркестр»*, автономность – естественное его состояние, его природа. Для любого прочего оркестрового инструмента создание уз и связей с другими является *не только закономерным, но зачастую – необходимым*. Как бы ни был выразителен и прекрасен голос скрипки, флейты, гобоя или виолончели, в одиночку он не способен на многое из того, что доступно фортепиано. Оно может обеспечить и солирующие голоса, и сопровождение – как по отдельности, так и одновременно, быть органичным и в камерных помещениях, и на многотысячных современных площадках, рождать подлинную мощь, вплоть до конкуренции с полномасштабным симфоническим звучанием.

По этой причине его появление в оркестре можно в определённом смысле расценивать как «случайное»: в какой-то момент характеристики тембра

заинтересовали Глинку и позволили ему воплотить свой оригинальный замысел. Этот удачный эксперимент постепенно перерос в традицию, стал началом длинного пути, который продолжается по сей день. «Случайное» обрело статус закономерного.

Каждое появление фортепиано в оркестре имеет свои художественно-драматургические причины и выполняет определенные функции. Их немало и они поддаются систематизации:

- конкретно-изобразительная;
- колористическая;
- динамическая;
- ритмоорганизующая;
- выделяющая;
- ударная функции.

Специфика темы продиктовала комплексный подход к анализу выбранных произведений, который существенно отличается от анализа сольной фортепианной литературы. Он включает в себя:

- собственно музыковедческий ракурс – проблемы общего содержания опуса, его образно-эмоциональной составляющей, драматургии, формы, гармонии и т.д.;
- исполнительский ракурс – всесторонний анализ технических средств, использованных композитором для решения драматургических задач;
- тембровый ракурс – анализ партитуры как с точки зрения тембровых сочетаний инструментов, так и с точки зрения раскрытия индивидуальных характеристик фортепианного тембра.

Не надо доказывать, что три названных ракурса исследования существуют только во взаимодействии, правда, временами сложном, означающем не равноправие ролей, а, скорее, их субординацию.

Анализ технических возможностей рояля как таковых невозможно отнести только к проблеме виртуозности, ведь они получают в оркестре широкую трактовку, включая такой, казалось бы, неявный фактор, как *прямая выразительность звука, обилие исполнительских нюансов, широкий диапазон разнообразных туше, зачастую ничем не уступающих сольной фортепианной музыке*. Если же иметь в виду собственно виртуозный план, то в опусах, *явно приближающихся к концертному жанру или имеющих его черты*, фортепианная партия зачастую столь сложна, что для её исполнения нужен подлинный мастер.

Многое в этом вопросе зависит от *наличия или отсутствия у композитора пианистического образования и собственной концертной практики*. Это обстоятельство закономерно оказывает влияние не только на сложность и объём фортепианной партии, но и на степень её исполнительского удобства, а также косвенно – на общее количество сочинений с использованием оркестрового рояля. Впрочем, из этого правила достаточно исключений.

Практически каждая проанализированная партитура в той или иной степени ставила вопрос тембровой сочетаемости фортепиано с другими оркестровыми инструментами. Мы могли убедиться, что на протяжении своей истории оркестровый рояль был представлен практически во всех инструментальных комбинациях. Однако, нам не составит труда выделить наиболее часто встречающиеся из них:

– *«классическое» сочетание рояля с арфой*, впервые применённое Глинкой, и не утратившее актуальности до сих пор;

– сочетание рояля *с деревянными духовыми и со струнной группой*, получившее широкое распространение в начале XX века. Фортепиано чаще всего дополняет их характеристики собственными, придаёт рельефность их звучанию;

– в последней трети XX века фортепиано становится регулярным участником *ударной группы*, и на этот раз уже само перенимает их акустические свойства.

Всю историю оркестрового фортепиано в русской музыке справедливо разделить на три этапа: это весь XIX век, переходящий в начало XX столетия; центральный, заканчивающийся на рубеже 50-60-х годов и новая музыка. За почти двухсотлетнее существование этот феномен пережил рождение, становление, резкий взлёт, свои, не всегда очевидные, кризисы, и, наконец, уверенно перешагнул границу прошлого и настоящего столетий.

Каждый период имеет свои особенные черты. В сочинениях Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского, Глазунова, Аренского использование рояля – всегда редкое явление, как уже говорилось, «штучные» образцы. Фортепиано задействовано в небольших фрагментах и всегда мотивировано решением конкретной художественной задачи. Поражает особое отношение композиторов к инструменту: везде он выпукло слышен, везде красиво «представлен» слушателю. В сознании композиторов ещё оставалось ощущение, что *фортепиано в оркестре – почётный, но всё же гость. Отсюда – ощущение значительности каждого отрывка, несмотря на то, что почти все они очень непродолжительны.*

В сочинениях Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна *введение оркестрового фортепиано приобретает уже постоянный характер.* Хорошо это или нет? С одной стороны, количественный рост свидетельствует о формировании сильной тенденции, мимо которой пройти нельзя. С другой – любое явление, поставленное «на поток», начинает постепенно терять свои неповторимые черты, тот творческий импульс, благодаря которому оно изначально рождается.

Однако, первая половина XX века – это ещё только начало процесса «глобализации» и «эмансипации» фортепианного тембра. Не будет преувеличением назвать этот период *«золотым веком» оркестрового фортепиано*, ведь в творчестве Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна всё ещё сохраняется его индивидуальное начало. Каждый из композиторов формирует свой

собственный стиль его использования, и еще нет его окончательного уравнивания с другими инструментами.

То, что происходит с оркестровым роялем начиная с 60-х годов XX века, нельзя рассматривать в отрыве от современной музыки, современного искусства в целом. Бессмысленно отрицать, что последние десятилетия – время перманентного, едва ли не тотального, экспериментаторства, эпатажности, плюрализма художественных течений и форм. Всё искусство словно скандирует: «Нет ничего невозможного!», изобретая всё более изысканные способы выражения, и композиторы в этом процессе занимают далеко не последнее место. Одновременно, также бессмысленно отрицать, что это время отмечено чертами глубочайшего духовного кризиса человечества. Налаженная внешняя сторона жизни сопровождается обострением важнейших внутренних проблем, в том числе нравственной ментальности. Искусство (и музыка в частности) – тот индикатор, тот камертон, который во все времена безошибочно отражает состояние общества и его ценности. Вариативность форм, поражающая воображение, становится сегодня ничем иным, как попыткой – пока малоубедительной – найти новые смыслы взамен утраченных.

Пафос нашей темы, безусловно, не так высок, однако и в ней можно проследить естественную связь с текущими процессами. Общее преклонение перед всем ярким, внешне броским породило особые приёмы фортепианной игры, и даже ***появление, фактически, нового инструмента*** – подготовленного рояля, который, в свою очередь, из сольной фортепианной музыки перешёл в оркестровую.

И всё же, анализ большого количества партитур приводит к парадоксальному выводу. В то же самое время, когда создание новоизобретенных средств все больше становится самоцелью, происходит активный ренессанс и восстановление традиций XIX и начала XX века. Причем число подобных примеров значительно превосходит

авангардные. Несмотря на эпатажность отдельных сочинений, рояль в оркестре преимущественно *продолжает использоваться традиционно*.

Какова же дальнейшая судьба такого феномена, как оркестровое фортепиано? Это вопрос столь же риторический, как и вопрос о судьбе всей академической музыки. Появляются всё новые и новые интересные опусы современных авторов, где инструмент используется многофункционально и в самых различных симфонических составах. Но особенно вдохновляет и даёт надежду не этот факт, а *жизнеспособность традиционного, «старого» рояля и изначальных его функций в случаях введения в состав оркестра*, что говорит и о его потенциале и впечатляющих перспективах на будущее.

Список литературы

1. 55 советских симфоний / Сост. и общая ред. Б. А. Арапова, А. Н. Дмитриева, Г. Г. Тигранова. – Л. : Советский композитор, 1961. – 459 с.
2. А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни: к 25–летию "Фонда А. Н. Скрябина" / Сост. А. С. Скрябин. – М. ; Спб : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 415 с.
3. А. Н. Скрябин: Сборник статей: К столетию со дня рождения 1872 – 1972 / Ред. и сост. С. Павчинского, общ. ред. В. Цуккермана. – М. : Советский композитор, 1973. – 546 с.
4. Агафонников, Н. Н. Симфоническая партитура: Вопросы практической оркестровки / Н. Н. Агафонников. – Л. : Музыка, 1967. – 150 с.
5. Акопян, Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – Спб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 473 с.
6. Александров, Г. В. Эпоха и кино / Г. В. Александров. – 2–е изд. – М. : Политиздат, 1983. – 336 с.
7. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 1 и 2 / А. Д. Алексеев. – 2–е изд. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
8. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: в 3 ч. Ч. 3 / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1982. – 286 с.
9. Алексей Иванович Кандинский: воспоминания, статьи, материалы / Отв. ред. Е. Г. Сорокина. – М. : Прогресс–Традиция, 2005. – 252 с.
10. Альфред Шнитке: на пересечении прошлого и будущего: сборник статей / редактор–составитель Е. И. Чигарева. – М. : Московская консерватория, 2017. – 219 с.

11. Альфреду Шнитке посвящается : К 65–летию со дня рождения: Из собр. "Шнитке–центра". Вып. 2. – М. : МГИМ им. А. Шнитке, 2001. – 245 с.
12. Альшванг, А. А. А. Н. Скрябин / А. А. Альшванг. – М. ; Л. : Музгиз, 1945. – 52 с.
13. Альшванг, А. А. Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1 / Сост. А. М. Сеславинская. – М. : Музыка, 1964. – 432 с.
14. Альшванг, А. А. Клод Дебюсси: Жизнь и деятельность, мировоззрение и творчество / А. А. Альшванг. – М. : Музгиз, 1935. – 94 с.
15. Альшванг, А. А. П. И. Чайковский / А. А. Альшванг. – М. : Музгиз, 1959. – 702 с.
16. Анатолий Константинович Лядов. – Спб. : Композитор, 2005. – 167 с.
17. Антонова, Ю. П. К вопросу о темброво–выразительных возможностях фортепиано в симфоническом оркестре (на примере балета И. Стравинского "Петрушка") / Ю. П. Антонова. – Алма–Ата, 1990. – 26 л.
18. Антонова, Ю. П. Фортепиано как инструмент симфонического оркестра / Ю. П. Антонова // Научно–методические проблемы преподавания в специализированном ВУЗе искусств. – М., 1997. С. 147–164
19. Асафьев, Б. В. Избранные труды: в 5 т. Т. 5 / Б. В. Асафьев. – М. : Изд–во академии наук СССР, 1958. – 388 с.
20. Асафьев, Б. В. М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1978. – 311 с.
21. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
22. Асафьев, Б. В. О балете: статьи, рецензии, воспоминания / Сост. А. Н. Дмитриев. – Л. : Музыка, 1974. – 296 с.
23. Асафьев, Б. В. О музыке Чайковского: Избранное / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 376 с.

24. Асафьев, Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1968. – 324 с.
25. Асафьев, Б. В. С. В. Рахманинов / Б. В. Асафьев (Игорь Глебов). – М. : Искусство, 1945. – 27 с.
26. Асафьев, Б. В. Симфонические этюды / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1970. – 262 с.
27. Баева, А. А. "Слышать музыку глазами": взаимодействие искусств в театре И. Стравинского: монография / А. А. Баева. – М. : Государственный институт искусствознания, 2015 – 133 с.
28. Балаш, Б. Искусство кино / Б. Балаш. – М. : Госкиноиздат, 1945. – 203 с.
29. Балаш, Б. Кино: Становление и сущность нового искусства: Пер. с нем. / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
30. Бандура, А. И. Александр Скрябин / А. И. Бандура. – Челябинск : Аркаим, 2004. – 381 с.
31. Барсова, И. А. Книга об оркестре / И. А. Барсова. – М. : Музыка, 1969. – 231 с.
32. Батюшков, К. Н. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н. В. Фридмана. – М. ; Л. : Советский писатель, 1964. – 353 с.
33. Батюшков, К. Н. Стихотворения / К. Н. Батюшков. – М. : Советский писатель, 1948. – 344 с.
34. Берберова, Н. Н. Чайковский / Н. Н. Берберова. – Спб. : Лимбус-пресс, 1997. – 256 с.
35. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Ч. 1 / Перевод, ред., вступит. статья и коммент. С.П. Горчакова. – М. : Музыка, 1972. – 307 с.
36. Берченко, Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Э. Берченко. – М. : Классика – XXI; 2008 – 370 с.

37. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост., авт. вступ. ст. А. В. Ивашкин. – М. : РИК "Культура", 1994. – 302 с.
38. Благодатов, Г. И. История симфонического оркестра / Г. И. Благодатов. – Л. : Музыка, 1969. – 312 с.
39. Блок, А. А. Собрание сочинений: В 8 т. Т.4: Театр / Под общ. ред. В. Н. Орлова. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1961. – 602 с.
40. Блюмбаум, А. Б. Оживающая статуя и воплощённая музыка: контексты «Строгого юноши» / А. Б. Блюмбаум // Новое Литературное Обозрение. 2008. №89. С. 138–190
41. Богданова, А. В. Андрей Эшпай / А. В. Богданова. – 2-е изд. – М. : Сов. композитор, 1986. – 142 с.
42. Богданова, А. В. Оперный театр Шостаковича / А. В. Богданова. – М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. – 247 с.
43. Богданова, А. В. Оперы и балеты Шостаковича / А. В. Богданова. – М. : Советский композитор, 1979. – 208 с.
44. Брянцева, В. Н. С. В. Рахманинов / В. Брянцева. – М. : Советский композитор, 1976. – 645 с.
45. Быков, В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Как исполнять импрессионистов / Сост. О. В. Невская. – М. : Классика–XXI, 2008. 136 с. С. 7 – 29.
46. Бэлза, И. Ф. Александр Николаевич Скрябин / И. Ф. Бэлза. – М. : Музыка, 1983. – 176 с.
47. В высоте небес. О музыке Эдисона Денисова: к 85-летию со дня рождения (1929–1996): материалы научно–практической конференции / Ред.–сост.: Е. О. Купровская. – М. : Московская консерватория, 2015. – 174 с.

48. Валькова, В. Б. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сборник статей / В. Б. Валькова. – Тамбов: Издательство Першина Р. В., 2016. – 198 с.
49. Василенко, С. Я. Балеты Прокофьева / С. Я. Василенко. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – 76 с.
50. Васина–Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово: в 2 ч. Ч.1. Ритмика / Ин–т истории искусств М–ва культуры СССР. – М. : Музыка, 1972. – 148 с.
51. Вершинина, И. Я. Ранние балеты Стравинского: Жар–птица. Петрушка. Весна священная / И. Я. Вершинина. – М. : Наука, 1967. – 223 с.
52. Вишневецкий, И. Г. Сергей Прокофьев / И. Г. Вишневецкий. – М. : Молодая гвардия, 2009. – 701 с.
53. Вольные мысли: К юбилею С. Слонимского / Ред.–сост.: Т. Зайцева, Р. Слонимская. – СПб. : Композитор, 2003. – 612 с.
54. Вопросы музыкальной формы: сборник статей. Вып. 2 / Под ред. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1972. – 359 с.
55. Воробьев, И. С. Композиторы русского авангарда / И. Воробьев, А. Синайская. – СПб. : Композитор, 2007. – 156 с.
56. Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. Т. 1 / Сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. – 4–е изд. – М. : Музыка, 1974. – 479 с.
57. Гаккель, Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л. Е. Гаккель. – М. ; Л. : Советский композитор, 1976. – 296 с.
58. Гаккель, Л. Е. Фортепьянное творчество С. С. Прокофьева / Л. Е. Гаккель. – М. : Музгиз, 1960. – 172 с.
59. Гатаулина, Н. А. Фортепианное творчество Эдисона Денисова : расширение звукового пространства инструмента в современном контексте художественной культуры: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Н. А. Гатаулина. – М., 2014. – 195 с.

60. Глебов, И. Книга о Стравинском / И. Глебов. – Л. : Тритон, 1929. – 398 с.
61. Глинка, М. И. Автобиография. Заметки об инструментровке / М. И. Глинка. – Л. : Музгиз, 1937. – 36 с.
62. Гнилов, Б. Г. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): дисс... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Б. Г. Гнилов; – М., 2008. – 446 с.
63. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века: В 3 т. Т. 1: 1836–1856 / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1969. – 464 с.
64. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века: В 3 т. Т. 2: 1857–1872: 1836–1856 / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1971. – 334 с.
65. Гозенпуд, А. А. Русский оперный театр XIX века: В 3 т. Т. 3: 1873–1889 / А. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1973. – 326 с.
66. Голубовская, Н. И. О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. – Л., Музыка, 1985. – 143 с.
67. Горностаева, В. В. Два часа после концерта / В. В. Горностаева. – Дубна : Свента, 1995. – 223 с.
68. Гращенкова, И. Н. Абрам Роом / И. Н. Гращенкова. – М. : Искусство, 1977. – 265 с.
69. Григорьева, Г. В. Николай Сидельников / Г. В. Григорьева. – М. : Московская консерватория, 2014. – 175 с.
70. Григорьева, Г. В. Первая опера Шостаковича – "Нос" / Г. В. Григорьева // Музыка и современность: Сборник статей. Вып. 3 / Сост. Т. А. Лебедева. – М. : Музгиз, 1965. – 326 с.
71. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80–е годы / Г. В. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 206 с.

72. Д. Д. Шостаковичу посвящается: К 100–летию со дня рождения композитора / Ред.–сост. Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2007. – 488 с.
73. Данилевич, Л. В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество / Л. В. Данилевич. – М. : Советский композитор, 1980. – 302 с.
74. Данилевич, Л. В. Последние оперы Н. А. Римского–Корсакова / Л. В. Данилевич. – М. : Музгиз, 1961. – 280 с.
75. Данилевич, Л. В. Юношеские произведения Д. Д. Шостаковича / Л. В. Данилевич // Музыкальное наследие. Т. II. Ч. 1: Сборники по истории музыкальной культуры СССР. – М. : Музыка, 1966. – 298 с.
76. Девятова, О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурол. исслед. / О. Л. Девятова. – Екатеринбург : Изд–во Ур. ун–та, 2003. – 405 с.
77. Дедусенко, Ж. В. О стиле фортепианных сонат Скрябина позднего периода (на примере 5 и 7 сонат) / Ж. В. Дедусенко. – Харьков, 1992. – 32 л.
78. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество Д. Д. Шостаковича / В. Ю. Дельсон. – М. : Советский композитор, 1971. – 247 с.
79. Дельсон, В. Ю. Скрябин: Очерки жизни и творчества / Под ред. С. Аксюка. – М. : Музыка, 1971. – 430 с.
80. Дельсон, В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Ю. Дельсон. – М. : Советский композитор, 1973. – 285 с.
81. Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.–сост. И. А. Бобыкина. – М. : Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки: Антиква, 2000. – 567 с.
82. Добин, Е. С. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора / Е. С. Добин. – М. : Искусство, 1961. – 228 с.
83. Долинская, Е. Б. Театр Прокофьева: исследовательские очерки / Е. Б. Долинская. – М. : Композитор, 2012. – 374 с.

84. Домбровская, О. В. Музыкальный авангард Шостаковича в начале 1950–х годов. О музыке к кинофильму «Римский–Корсаков» / О. В. Домбровская // Киноведческие записки. 2018. №111. С. 210–214
85. Древняя Русь и славяне / Отв. ред. и автор предисловия Т. В. Николаева. – М., 1978. – 447 с.
86. Друскин, М. С. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 4: Игорь Стравинский / М. С. Друскин. – СПб. : Композитор, 2009. – 584 с.
87. Евсеева, Т. И. Творчество С.С. Прокофьева–пианиста / Т. И. Евсеева – М. : Музыка, 1991. – 107 с.
88. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование: дисс.... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Т. К. Егорова. – М. : 1998. – 463 с.
89. Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред.–сост. К.Н. Рычков – М. : Научно–издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 200 с.
90. Закревский, Ю. А. Звуковой образ в фильме / Ю. А. Закревский. – М. : Искусство, 1970. – 128 с.
91. Запорожец, Н. В. А. К. Лядов. Жизнь и творчество / Н. В. Запорожец. – М. : Музгиз, 1954. – 215 с.
92. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02 / К. В. Зенкин. – М., 1996. – 304 с.
93. Зингер, Е. М. Фортепианное творчество А. Н. Скрябина / Е. М. Зингер. – Новосибирск, 1989. – 290 л.
94. Иоффе, И. И. Музыка советского кино: основы музыкальной драматургии / И. И. Иоффе. – Л. : Гос. муз. НИИ, 1938. – 168 с.

95. Иоффе, И. И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино / И. И. Иоффе. – Л. : Государственный музыкальный научно исследовательский институт, 1937. – 412 с.
96. История русской музыки: в 10 т. Т. 6: 50–60–е годы XIX века / ред. Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский. – М. : Музыка, 1989. – 382 с.
97. Как исполнять импрессионистов / Сост., вступ. ст. О. В. Невская. – М. : Классика–XXI, 2008. – 136 с.
98. Как исполнять Моцарта / Сост. А. М. Меркулов. – М. : Классика–XXI, 2010 – 184 с.
99. Как исполнять Рахманинова / Сост. и вступ. ст. С. В. Грохотов. – М. : Классика–XXI, 2003. – 161 с.
100. Каталикова, О. Я. Влияние западноевропейской фортепианной музыки на русские симфонические партитуры XIX века с участием рояля / О. Я. Каталикова // Вестник Саратовской Консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 4 (14). С. 62-70
101. Каталикова, О. Я. Рояль – аудиовизуальный герой советского киноэкрана / О. Я. Каталикова // Музыкальная академия. – 2021. – №3. С. 198-210.
102. Каталикова, О. Я. Трактовка рояля в балете Стравинского «Петрушка». Первая и вторая редакции: сходства и различия / О. Я. Каталикова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2021. – №3. С. 27-38.
103. Карагюлян, Э. Г. Симфоническое творчество Арама Хачатуряна / Э. Г. Карагюлян. – Ереван : Армгосиздат, 1961. – 191 с.
104. Келдыш, Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю. В. Келдыш, вступ. статья О. Левашевой. – М. : Сов. композитор, 1978. – 511 с.
105. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / О. В. Комарницкая. – М. : 2011. – 757 с.

106. Комкова, Н. М. Фортепианное творчество Клода Дебюсси среднего и позднего периодов и проблемы его интерпретации: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Н. М. Комкова. – М., 1980. – 174 с.
107. Конен, В. Д. Театр и симфония: Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Д. Конен. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1975. – 376 с.
108. Красовская, В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с.
109. Краткая история советского кино / А. Грошев, С. Гинзбург, И. Долинский и др. – М. : Искусство, 1969. – 615 с.
110. Кремлев, Ю. А. Клод Дебюсси / Ю. А. Кремлев. – М. : Музыка, 1965. – 792 с.
111. Кремлев, Ю. А. Эстетические взгляды С. С. Прокофьева: по материалам высказываний / Ю. А. Кремлев. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 155 с.
112. Куреляк, А. А. О религиозном символизме в музыке Ю. Буцко: исслед. очерк / А. А. Куреляк. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 93 с.
113. Левая, Т. Н. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. – М., 1974. – 447 с.
114. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 164 с.
115. Линь Цзы Ин. Фортепианное творчество Сергея Слонимского в контексте школы исполнительского мастерства : диалектика традиции и новаторства: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Линь Цзы Ин. – Спб., 2016. – 195 с.
116. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 494 с.
117. Лист, Ф. Ф. Шопен / Пер. и примеч. С.А. Семеновского, Общ. ред. Я. И. Мильштейна. – М. : Музгиз, 1956. – 428 с.

118. М. И. Глинка: Сборник материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. – М. ; Л. : Музгиз, 1950. – 391 с.
119. Майкапар, А. Е. Et in Arcadia Ego: до и после Пуссена [Электронный ресурс] / А. Е. Майкапар / Режим доступа : <https://www.maykapar.com/et-in-arcadia-ego> (дата обращения 11.09.2021).
120. Мартынов, И. И. Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество / И. И. Мартынов. – М. : Музыка, 1974. – 560 с.
121. Мейер, К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время / К. Мейер. – Спб. : Композитор: DСH, 1998. – 551 с.
122. Меликсетян, С. В. Русский музыкальный конструктивизм: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / С. В. Меликсетян. – М., 2011. – 304 с.
123. Мельникова, А. Н. Синестетическая интерпретация творчества Эдисона Денисова: на примере инструментальных произведений: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / А. Н. Мельникова. – Новосибирск, 2011. – 282 с.
124. Месхишвили, Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина / Э. П. Месхишвили. – М. : Советский композитор, 1981. – 272 с.
125. Милка, А. П. Сергей Слонимский: Монографический очерк / А. П. Милка. – Л. ; М. : Сов. композитор, 1976. – 110 с.
126. Мильштейн, Я. И. Ференц Лист / Я. И. Мильштейн. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1999. – 651 с.
127. Михайлов, М. К. А. К. Лядов: Очерк жизни и творчества / М. К. Михайлов. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1985. – 206 с.
128. Мысли о Моцарте / Сост., вст. ст. А. М. Меркулов. – М. : Классика–XXI, 2004. – 218 с.
129. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.

130. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 5-е изд. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.
131. Никитин Б. С. Сергей Рахманинов. Две жизни / Б. С. Никитин. – М. : Классика–XXI, 2008. – 205 с.
132. Николаева, А. И. Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина: На примере произведений малой формы / А. И. Николаева. – М. : Советский композитор, 1983. – 104 с.
133. Николаева, Е. А. Послание миру: о Третьей симфонии Николая Корндорфа / Е. А. Николаева // Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства, 2018, Вып.32. – с.132–138
134. Николай Корндорф. Материалы. Статьи. Воспоминания / Ред.–сост.: Е. А. Николаева, И. В. Вискова, Г. Ю. Аверина. – М. : Московская консерватория, 2015. – 295 с.
135. Новоселова, А. Е. Симфонии Андрея Эшпая: поэтика жанра: монография / А. Е. Новоселова. – М. : МГУКИ, 2014. – 256 с.
136. Олеша, Ю. К. Избранное / Ю. К. Олеша. – М. : Художественная литература, 1974. – 574 с.
137. Орлов, Г. А. Русский советский симфонизм: Пути. Проблемы. Достижения / Г. А. Орлов. – М. ; Л. : Музыка, 1966. – 332 с.
138. Очерки истории советского кино: В 3 т. Том 3: 1946–1956 / под ред. Ю. С. Калашникова. – М. : Искусство, 1961. – 778 с.
139. Очерки советского музыкального творчества / Ред. коллегия: Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг. – М. ; Л. : Музгиз, 1947. – 320 с.
140. Павчинский, С. Э. Произведения Скрябина позднего периода. Мелодическое и ладогармоническое развитие / С. Э. Павчинский. – М. : Музыка, 1969. – 102 с.

141. Павчинский, С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина / С. Э. Павчинский. – М. : Музыка, 1979. – 236 с.
142. Пантелеева, Ю. Н. О художественных тенденциях в современной русской музыке: поэтика стиля Николая Корндорфа (80–90–е гг.) / Ю. Пантелеева. – М. : Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. – 95 с.
143. Паустовский, К. Г. Избранные произведения: в 3 т. Т.3 / К. Г. Паустовский. – М. : Русская книга, 1995. – 512 с.
144. Первый век нашего кино: энциклопедия / К. Э. Разлогов. – М. : «Локид-Пресс», 2006. – 910 с.
145. Пианисты рассказывают: Сборник / Сост., общ. ред. и вступ. ст. М. Г. Соколова. Вып.1. – М., 1990. – 176 с.
146. Поветкин, В. Н. Новгородские гусли и гудки: опыт комплексного исследования / В. Н. Поветкин // Новгородский сборник: 50 лет раскопок Новгорода. – М. : Наука, 1982. – с.295–322
147. Польшяева, Е. Г. Русский музыкальный авангард 1910–х годов: К вопр. об истоках "новой музыки" XX в.: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. – М., 1993. – 226 с.
148. Понизовкин, Ю. В. Рахманинов – пианист, интерпретатор собственных произведений / Ю. В. Понизовкин. – М. : Музыка, 1965. – 95 с.
149. Прокофьев, С. С. Автобиография / С. С. Прокофьев. – М. : Советский композитор, 1973. – 702 с.
150. Прокофьев, С. С. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи и интервью / Сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. – М. : Советский композитор, 1991. – 285 с.
151. Прохорова, И. А. Родион Щедрин: Начало пути / И. А. Прохорова. – М. : Сов. композитор, 1989. – 69 с.

152. Пушкин, А. С. Сочинения: В 3 т. Т.1. Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма / А. С. Пушкин. – М. : Худож. Лит., 1985. – 736 с.
153. Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее: сборник статей / Ред.–сост. И. А. Скворцова. – М. : Московская консерватория, 2016. – 248 с.
154. Римский–Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / Н. А. Римский–Корсаков. – 8–е изд. – М. : Музыка, 1980. – 453 с.
155. Римский–Корсаков, Н. А. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Т. 1. Текст / Под. ред. М. Штейнберга. – М. ; Л. : Музгиз, 1946. – 339 с.
156. Рогаль–Левицкий, Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. Т. 1 / Д. Р. Рогаль–Левицкий. – М. : Музгиз, 1953. – 482 с.
157. Рогаль–Левицкий, Д. Р. Современный оркестр: в 4 т. Т. 4 / Д. Р. Рогаль–Левицкий. – М. : Музгиз, 1956. – 315 с.
158. Рубцова, В. В. Александр Николаевич Скрябин / В. В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 447 с.
159. Рыцарева, М. Г. Композитор Сергей Слонимский: монография / М. Г. Рыцарева. – Л. : Советский композитор, 1991. – 251 с.
160. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / Сост., ред., примеч. и вступ. статьи С. И. Шлифштейна. – 2–е изд. – М. : Музгиз, 1961. – 707 с.
161. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. – М. : Классика–XXI, 2003. – 389 с.
162. Сабанеев, Л. Л. Скрябин / Л. Л. Сабанеев. – М. ; Петроград, 1923. – 197 с.
163. Сабина, М. Д. Шостакович–симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.
164. Сабольчи, Б. История венгерской музыки / Б. Сабольчи, пер. с венг. Йожеф Губер. – Будапешт : Корвина, 1964. – 245 с.

165. Савенко, С. И. Мир Стравинского / С. И. Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 327 с.
166. Савшинский, С. И. Леонид Николаев: Пианист. Композитор. Педагог / С. И. Савшинский. – Л. ; М. : Музгиз, 1950. – 190 с.
167. Семенюк, О. А. "Новый Вавилон" Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино: дисс.... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / О. А. Семенюк. – М., 2020. – 344 с.
168. Симонянц, Е. М. Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI столетий: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Е. М. Симонянц. – М., 2014. – 244 с.
169. Славина, Е. В. "Прометей" А. Н. Скрябина в контексте русской идеалистической философии начала XX века / Е. В. Славина. – М., 1995. – 16 с.
170. Славяне и Русь: сб. статей к 60-летию академика Б. А. Рыбакова / Отв. редактор Е. И. Крупнов. – М. : Наука, 1968. – 477 с.
171. Слонимский, С. М. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования / С. М. Слонимский. – М. ; Л. : Музыка, 1964. – 230 с.
172. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. Исследование / А. С. Соколов. – 2-е изд. – М. : Композитор, 2007. – 272 с.
173. Соколова, О. И. Симфонические произведения С.В. Рахманинова / О. И. Соколова. – М. : Музгиз, 1957. – 134 с.
174. Соловцов, А. А. С. В. Рахманинов / А. А. Соловцов. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1969. – 174 с.
175. Соловцов, А. А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество / А. А. Соловцов. – 2-е изд. – М. : Музгиз, 1960. – 467 с.

176. Степанова, И. В. К 100–летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... / И. В. Степанова. – М. : Фортуна ЭЛ, 2007. – 314 с.
177. Степанова, И. В. Музыка как константа русской литературы. Александр Куприн / И. В. Степанова – М. , 2019. – 416 с.
178. Стравинский, И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Общ. ред. М. С. Друскина. – Л. : Музыка, 1971. – 414 с.
179. Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский. – М. : Композитор, 2005. – 464 с.
180. Тараканов, М. Е. Стиль симфоний Прокофьева: Исследование / М. Е. Тараканов. – М. : Музыка, 1968. – 432 с.
181. Тараканов, М. Е. Творчество Родиона Щедрина / М. Е. Тараканов. – М. : Советский композитор, 1980. – 328 с.
182. Творчество А. Г. Шнитке в контексте отечественной и мировой культуры: сборник статей по материалам научно–практической конференции, посвященной 70–летию со дня рождения Альфреда Гарриевича Шнитке, 24–25 ноября 2004 г. / Отв. ред. Варламов Д. И. – Саратов : Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2006. – 53 с.
183. Теоретические проблемы музыки XX века: Сборник статей. Вып. 1. / Ред.–сост. Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1967. – 512 с.
184. Тигранов, Г. Г. Армянский музыкальный театр: Очерки и материалы: в 2 т. Т.2 / Г. Г. Тигранов. – Ереван : Айпетрат, 1960. – 309 с.
185. Уилсон, Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками / Э. Уилсон, пер. с англ. Ольги Манулкиной. – Спб. : Композитор, 2006. – 536 с.
186. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С.Е. Фейнберг. – М. : Классика – XXI, 2001. – 335 с.

187. Фокин, М. М. Против течения: воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма / М. М. Фокин. – 2-е изд. – Л. : Искусство, 1981. – 510 с.
188. Фрид, Э. Л. Музыка в советском кино / Э. Л. Фрид. – Л. : Музыка, 1967. – 200 с.
189. Хадеева, Е. Н. Колокольная образность в русском музыкальном искусстве XIX–начала XX века: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Е. Н. Хадеева. – Казань, 2004. – 177 с.
190. Хараджян, Р. И. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна / Р. И. Хараджян. – Ереван : Айастан, 1973. – 194 с.
191. Хачатурян, А. И. О музыке, музыкантах, о себе / Арам Хачатурян. – Ереван : Изд-во АН АрмССР, 1980. – 325 с.
192. Хачатурян, А. И. Статьи и воспоминания / А. И. Хачатурян. – М. : Советский композитор, 1980. – 422 с.
193. Хачатурян, А. И. Страницы жизни и творчества: Из бесед с Г. М. Шнеерсоном / А. И. Хачатурян. – М. : Советский композитор, 1982. – 200 с.
194. Хентова, С. М. Молодые годы Шостаковича: Д. Д. Шостакович в годы Великой Отечественной войны: в 2 кн. Кн. 1 / С. М. Хентова. – Л. ; М. : Советский композитор, 1975. – 331 с.
195. Холл, Д. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Д. Холл; перевод и вступ. ст. А. Е. Майкапара. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
196. Холопов, Ю. Н. Эдисон Денисов / Ю. Н. Холопов, В. Ценова. – М. : Композитор, 1993. – 288 с.
197. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 310 с.
198. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – М. : Сов. композитор, 1990. – 346 с.

199. Холопова, В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.00 / В. Н. Холопова. – М., 1967. – 407 с.
200. Холопова, В. Н. Композитор Альфред Шнитке / В. Н. Холопова. – Челябинск : Аркаим, 2002. – 253 с.
201. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства: Учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова. – 4-е изд. – СПб. : Лань, 2014. – 319 с.
202. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – 2-е изд. – СПб. : Лань, 2010. – 366 с.
203. Холопова, В.Н. Русская музыкальная ритмика / В. Н. Холопова. – М. : Советский композитор, 1983. – 281 с.
204. Хубов, Г. Н. Арам Хачатурян: Монография / Г. Н. Хубов. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1967. – 439 с.
205. Цуй Хайхуэй. Балеты Игоря Стравинского / Цуй Хайхуэй. – Нижний Новгород, 2012. – 155 с.
206. Цыпин, Г. М. А. С. Аренский / Г. М. Цыпин. – М. : Музыка. – 1966. – 179 с.
207. Чигарева, Е. И. Художественный мир Альфреда Шнитке. Очерки / Е. И. Чигарева. – СПб. : Композитор, 2012. – 367 с.
208. Чулаки, М. И. Инструменты симфонического оркестра: Пособие / М. И. Чулаки. – 4-е изд. – СПб. : Композитор, 2004. – 220 с.
209. Шилова, И. М. Фильм и его музыка / И. М. Шилова. – М. : Советский композитор, 1973. – 229 с.
210. Шумилин, Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Д. А. Шумилин. – СПб., 2008. – 247 с.

211. Щедрин, Р. К. Родион Щедрин: автобиографические записи / Р. К. Щедрин. – М. : АСТ, 2008. – 286 с.
212. Эшпай, А. Я. Непрошедшее время: Беседы раз. лет / А. Я. Эшпай. – М. : Композитор, 2000. – 87 с.
213. Юзефович, В. А. Арам Хачатурян / В. А. Юзефович. – М. : Советский композитор, 1990. – 295 с.
214. Ярешко, А. С. Колокольные звоны России: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств / А.С. Ярешко. – Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2005. – 283 с.
215. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский; Предисл. С. Савенко. – 3–е изд. – Л. : Музыка, 1982. – 262 с.
216. Ярустовский, Б. М. Симфонии о войне и мире / Б. М. Ярустовский. – М. : Наука, 1966. – 368 с.