

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ**

**ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО**

На правах рукописи



**Соболев Алексей Юрьевич**

**ДИРИЖЕРСКОЕ ИСКУССТВО МИХАИЛА ПЛЕТНЕВА В КОНТЕКСТЕ  
ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЙ РУССКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Специальность 17.00.02- Музыкальное искусство

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Работа выполнена на кафедре

Истории русской музыки

Научный руководитель –

доктор искусствоведения

профессор Кривицкая Е.Д.

Москва - 2014

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. МИХАИЛ ПЛЕТНЕВ – ДИРИЖЕР.....	10
1.1. Общая характеристика.....	10
1.2. Творческие принципы Плетнева.....	14
1.3. Дирижерские методы Плетнева в его работе с РНО.....	20
Глава 2 Интерпретация Михаила Плетнева Пятой симфонии П.И. Чайковского .....	59
2.1. Эволюция дирижерского стиля М. Плетнева на примере его интерпретации Пятой симфонии Чайковского.....	59
2.2. Исполнительский и сравнительный анализ Пятой симфонии П.И. Чайковского.....	84
Глава 3 Произведения русской музыки конца XIX – первой половины XXвв. в интерпретации Михаила Плетнева .....	104
3.1. «Остров мертвых» С.В. Рахманинова .....	104
3.2.«Поэма экстаза» А.Н. Скрябина .....	116
Заключение .....	156
Список литературы .....	163

## Введение

### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

#### Актуальность темы исследования.

Михаил Васильевич Плетнев – выдающийся пианист, дирижер, композитор, общественный музыкальный деятель. «...Восхищает необычайная глубина Плетнева-музыканта и Плетнева-человека, его беззаветная преданность музыке. Музыка и только музыка является главным действующим лицом в его концепциях. Поэтому там царит особая возвышенная атмосфера. ...Это рахманиновская традиция, заключающаяся в особом состоянии русской души, ее родниковой чистоте и огромной живительной силе»<sup>1</sup>.

Вступив в третье тысячелетие, Михаил Плетнев сосредоточил свое творчество на дирижерской деятельности. Наивысшие достижения Плетнева-дирижера связаны, прежде всего, с исполнением русской музыки, где он продолжает традиций великих русских маэстро, среди которых: С.В. Рахманинов, С. Кусевицкий, Н.С. Голованов, Е.А. Мравинский, Е.Ф. Светланов. Дирижерский стиль и интерпретации Михаила Васильевича вызывают все больший интерес среди дирижеров профессионалов, музыкальных критиков, искусствоведов, музыковедов. «Искусство Плетнева несет заряд такой силы, который способен не только затронуть самые глубокие струны человеческой души и интеллекта, но даже оказать существенное влияние на музыкальное мышление своих современников, на их понимание самого *существа* музыки как искусства, на их понимание

---

<sup>1</sup> Кокорева Л. Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2003. – С. 68.

жизни.....»<sup>2</sup>. «Плетнев-интерпретатор наделен одним редчайшим качеством – высочайшей культурой чувства. Это особенно ценно при исполнении Чайковского. Отсюда чувство меры в сверхэмоциональных подъемах, в трагедийных кульминациях, в скорбных мелодиях. Он не пытается порясти мощью оркестрового звучания, громогласностью, но впечатляет внутренней экспрессией. Трагизм кульминации *Шестой* у Плетнева можно назвать “скованным трагизмом”. В этой специфической эмоциональной сфере индивидуальность Плетнева – пианиста и дирижера проявляется очень ярко»<sup>3</sup>

Существующие публикации о дирижерском творчестве Михаила Плетнева представляют собой отзывы на его выступления, краткие очерки, этюды, наброски, публицистические статьи. Вместе с тем, дирижерское творчество Михаила Плетнева пока не стало предметом специального теоретического рассмотрения. Так, в российской и зарубежной литературе в настоящий момент отсутствуют комплексные исследования особенностей интерпретации Михаила Плетнева, эволюции его дирижерского стиля и художественных принципов, методов его репетиционной работы с оркестром. Необходимость изучения этих проблем для понимания феномена Плетнева-дирижера, его вклада в музыкальную культуру и составляет актуальность данного исследования.

**Цель данной работы** – представить целостный творческий портрет М. Плетнева-дирижера как интерпретатора русской музыки.

**Задачи исследования:**

- выявить и систематизировать эстетические принципы Плетнева;

---

<sup>2</sup> Кокорева Л. Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2005. – С. 8.

<sup>3</sup> Там же. – С.118.

- охарактеризовать методы репетиционной работы Плетнева на примере его дирижерской деятельности с Российским национальным оркестром;

- разработать методологию для анализа интерпретаций Плетнева;

- провести сравнительный анализ интерпретаций русской симфонической музыки М. Плетнева с другими дирижерами для выявления особенностей его подхода;

- проследить эволюцию дирижерского стиля Плетнева на отдельных примерах его интерпретаций русской симфонической музыки.

**Объектом исследования** является творчество М. Плетнева-дирижера, оригинальный художественный мир, возникающий в результате его исполнительской деятельности.

**Предметом исследования** являются средства воплощения этого мира.

**Материалом исследования послужили:**

- рабочие записи репетиций, концертных выступлений и компакт-диски, где запечатлены интерпретации Михаила Плетнева, осуществленные им с РНО;

- материалы личных бесед автора с Михаилом Плетневым;

**Степень изученности темы диссертации.**

Дирижерская деятельность М. Плетнева, его методы работы с оркестром, творческие принципы, особенности интерпретации и эволюция исполнительского стиля пока не стали предметом специального теоретического исследования, хотя отдельные аспекты его дирижерского искусства уже затрагивались в отечественной литературе – упомянем, прежде всего, труды Л. Кокоревой и Л. Токаревой. В этих работах рассматривается исполнительское творчество Михаила Плетнева в целом с описанием некоторых аспектов его сольной фортепианной, дирижерской и композиторской деятельности. Собранные в этих трудах факты, критические

оценки являются бесценной биографической базой и намечают пути для дальнейшего исследования артистической деятельности Плетнева в более углубленном и сфокусированном на отдельных проблемах направлении. Существенную помощь в осмыслении особенностей интерпретаций М. Плетнева, эволюции его исполнительской манеры играет корпус критических статей, опубликованных в СМИ с момента дебюта М. Плетнева-дирижера. Фиксация живых впечатлений позволяет реконструировать те или иные концертные выступления артиста, понять, насколько убедительно были воплощены его концепции. Ни диссертаций, ни монографий, где бы рассматривались методы и принципы репетиционной работы Михаила Плетнева с оркестром, а также особенности его интерпретаций на примере русской симфонической музыки на сегодняшний день не существует.

**Методология** исследования основана на многоаспектном анализе, на сочетании исторического, теоретического, исполнительского и культурологического подходов. Автор данной работы опирался на труды исследователей в области дирижерского исполнительства (Л. Гинзбурга, К. Кондрашина, И. Мусина, Б. Хайкина), методологии репетиционной работы К. Кондрашина, И. Мусина. В поле зрения были также современные диссертационные исследования, посвященные проблемам дирижерского творчества («Эстетический анализ творчества Евгения Светланова» Ю.В. Соколовой, «Дирижерская интерпретация музыкального произведения (генезис и эволюция)» М.В. Федорова, «Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров» Е.В. Конорева).

Поскольку в орбите исследования оказалось симфоническое творчество Чайковского, Рахманинова, Скрябина, то показалось необходимым привлечение трудов Н. Николаевой, Ю. Розановой, Е. Сорокиной, М. Михайлова, Б. Шлецера, А. Кашперовой, Н. Кашкина, Ю. Энгеля,

содержащие важные исторические свидетельства, как о рассматриваемых партитурах, так и об их интерпретациях, прежде всего, премьерных.

Интерпретации Плетнева анализируются не только в теоретическом и историческом аспектах, но и с точки зрения исполнителя-практика. Работая более 10 лет в РНО и участвуя, как скрипач, на всех репетициях маэстро, диссертант имел уникальную возможность наблюдать работу М. Плетнева с оркестром, обсуждать отдельные детали его концепций. Беседы с М. Плетневым составили особый пласт диссертации, придав достоверность исследовательским гипотезам автора.

**Научная новизна** данного исследования заключается в том, что впервые поставлена проблема специфики дирижерской интерпретации М. Плетнева на примере его трактовок музыки русских композиторов. Для решения этой проблемы специально разработана аналитическая модель, необходимая для фиксации моментов репетиционной работы Михаила Плетнева с Российским национальным оркестром (РНО). Впервые формулируются и систематизируются его основные эстетические принципы, и в их ракурсе рассматриваются особенности интерпретаций Плетнева симфонических произведений русских композиторов.

Впервые предложен сравнительный анализ интерпретаций Плетнева с трактовками других дирижеров, сохранившихся в аудиозаписях. Впервые обобщены особенности дирижерского стиля Плетнева и его взаимосвязь с русской исполнительской традицией. Также, впервые, автором ставится вопрос об эволюции дирижерского стиля Михаила Плетнева и освещаются основные принципы его репертуарной политики на сегодняшний момент.

**Научные положения, выносимые на защиту:**

1. Михаил Плетнев – продолжатель традиций русской дирижерской школы.

2. В творчестве М. Плетнева присутствует взаимовлияние композиторской и дирижерской деятельности. В своих интерпретациях он выступает в роли «соавтора», выявляя художественный потенциал, зашифрованный в авторском тексте.

3. Исполнительский и сравнительный анализ интерпретаций Плетнева выявляет эволюцию его дирижерского стиля.

4. Деятельность Плетнева-дирижера представляет интерес для теоретических исследований. Изучение различных записей (аудио и видео) его концертов и репетиционной работы с РНО имеют практическую значимость и необходимы для исследования исполнительских интерпретаций дирижера.

5. Образно-эмоциональный подход лежит в основе принципов репетиционной работы Плетнева с оркестром.

6. Эстетические принципы Плетнева влияют на его методы работы с оркестром.

**Теоретическая и практическая значимость работы** определяется тем, что предлагаемая модель комплексного, структурированного подхода в сравнительном анализе интерпретаций Плетнева может быть применена, как для изучения творчества других дирижеров-исполнителей, так и вообще экстраполироваться на анализ любой симфонической и инструментальной музыки, рассматривая ее в неразрывном единстве теоретического и исполнительского аспектов. Материалы данной диссертации могут быть полезны не только практикующим профессиональным дирижерам, но также дополнить курсы истории и теории дирижерского исполнительского искусства, анализа музыкальных произведений, а также могут применяться, как методологическая и практическая основа для курсов современной педагогики оперно-симфонического дирижирования.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского 01 октября 2013 года.

Основные положения диссертации изложены в статьях, опубликованных в научных журналах из списка рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ. На основе материалов диссертации был прочитан доклад на Международной научной конференции «Исполнительские и педагогические концепции выдающихся музыкантов XIX-XX веков» (Московская секция), (9-11 декабря 2009 года, МГК имени П.И. Чайковского). Также был опубликован доклад на Второй международной научной интернет-конференции «Музыкальная наука на постсоветском пространстве» (15 января – 15 мая 2011 года, РАМ имени Гнесиных).

Цели, задачи и методы исследования определяют структуру данной работы, состоящей из введения, трех глав, заключения, библиографии и приложений.

## **Глава 1. МИХАИЛ ПЛЕТНЕВ – ДИРИЖЕР**

### **1.1. Общая характеристика**

Прежде чем говорить о Плетневе-дирижере, необходимо дать краткую характеристику его исполнительского стиля как пианиста, поскольку многие качества дирижерских интерпретаций Михаила Васильевича являются прямым продолжением его поисков в области фортепианного искусства.

Плетнев является одним из представителей игумновской школы. Его игру отличают изысканность и тонкость исполнения, отсутствие аффектации и внешней позы. Как и многие пианисты этой школы (к примеру, Я. Мильштейн, Я. Флиер), Михаил Васильевич особое внимание уделяет звучанию, жизненности исполнения. Атака звука, снятие, тембральное разнообразие – все это в центре внимания артиста.

Желание Плетнева достигнуть максимально дифференцированного звукоизвлечения на рояле обуславливает его требовательность к качеству инструмента. Это касается не только динамических и колористических возможностей рояля, но и работы его механики. Неслучайно маэстро перед выступлением детально обсуждает с настройщиком, как именно необходимо подготовить инструмент к его концерту.

Столь же дифференцированно Плетнев относится к звучанию оркестра, добиваясь отражения в звуке своих творческих намерений и идей, предъявляя высокие профессиональные и художественные требования к каждому исполнителю.

Одним из важных исполнительских качеств Михаила Васильевича является большая агогическая гибкость, то есть его способность менять темп, масштаб звучания (по амплитуде от камерного до оркестрального) в

интерпретациях музыки разных культур и эпох. Мы сразу ощущаем разницу между кристально чистым звучанием моцартовских сонат и сочным, певучим тембром, который приобретает рояль, когда Плетнев играет произведения Чайковского. Все это можно отнести и к его дирижерским интерпретациям. Динамика, штрихи, музыкальное произношение, агогическое дыхание как средства художественной выразительности играют важную роль в оркестровом звучании для Михаила Васильевича. Исполняя сочинения разных стилей и эпох, он естественно переходит с итальянского языка (музыкального) на немецкий (оперы Россини – симфонии Бетховена, Брамса, Брукнера), с французского – на английский (симфонические сочинения Равеля, Дебюсси – оркестровая музыка Бриттена), с финского – на русский (произведения Сибелиуса – сочинения Чайковского, Рахманинова, Римского – Корсакова, Глазунова).

Особое внимание необходимо уделить виртуозной стороне исполнения Плетнева. Техническая сторона его игры напоминает ювелирную работу, где каждая деталь, выразительный штрих не воспринимается отдельно, а скорее является неотъемлемой частью единого целого. Даже в самом сложном и неудобном пассаже Михаил Васильевич демонстрирует необыкновенную легкость, «искристость» и инструментальную выразительность, обращая внимание слушателя на те элементы (курсив: *sforzando*, акценты), которые зачастую многими упускаются из виду. Отсюда и стремление артиста добиться высшей простоты исполнения, в которой различные технические «спецэффекты» служат для воплощения главной идеи сочинения.

Яркая виртуозность игры Плетнева-пианиста, которая выражается в стремительно быстрых темпах некоторых его интерпретаций, во многом повлияла на формирование его взглядов как дирижера на технические возможности современного оркестра. Дирижируя симфоническими произведениями Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Глазунова, он

достигает предельно быстрых темпов исполнения технически сложных эпизодов. Так, например, в существующей записи Плетнева Третьей сюиты Чайковского<sup>4</sup> с Российским национальным оркестром, в Скерцо (третьей части) маэстро берет темп, где «четверть»  $\approx$  168 ударов.

Говоря об исполнительском стиле Михаила Васильевича, отметим ритмическую сторону его исполнения. В своих концепциях (фортепианных и дирижерских) Плетнев стремится избегать однообразного в метрическом отношении звучания, делая мельчайшие агогические *rubato* не только там, где они обозначены в партитуре, но и внутри каждой мелодической линии.

Использование Плетневым агогических нюансов, фермат, цезур и пауз (звучания тишины) можно в рамках анализа его исполнительских принципов охарактеризовать, пользуясь определением Л. Гинзбурга, как метод сопоставления «эмоциональных пятен»<sup>5</sup>, что позволяет достигнуть высшей степени экспрессии исполнения. Более подробно мы рассмотрим этот метод в следующем параграфе.

Но если в своем фортепианном исполнительстве Михаил Васильевич имеет бóльшую свободу для выражения различных идей и задач, то, выступая в роли дирижера, ему приходится сталкиваться с тем, что эту свободу в известной степени ограничивают общие особенности и законы оркестрового ансамбля.

В рецензиях на его «Бетховенские академии» (цикл концертов, состоявшийся в 2005–2006 годах) мы находим подтверждение этому наблюдению: «Если как интерпретатор фортепианных произведений Плетнев свободно нарушает любые законы и границы, то, перевоплощаясь в

---

<sup>4</sup> Запись сделана компанией Deutsche Grammophon.

<sup>5</sup> Гинзбург Л. Избранное. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 65.

дирижера, он соблюдает равновесие между нормами стиля и оригинальностью прочтения»<sup>6</sup>.

Впервые встав за дирижерский путь в начале 80-х годов XX века, Плетнев и по сей день находится в постоянном развитии и творческом поиске. Он прошел сложный путь, на котором его исполнительский стиль и мануальная техника эволюционировали в сторону высокого мастерства и профессионализма. Эта эволюция заключается в переходе от несколько сдержанной манеры дирижирования к более артистически раскрепощенной, эмоциональной, к свободному музицированию, увлекающему за собой артистов оркестра и публику. В жесте дирижера отражается не просто исполнительский прием или ритмическая пульсация, он передает художественные образы и смысл исполняемого произведения.

Необходимо отметить также взаимосвязь и взаимовлияние композиторской и дирижерской деятельности Плетнева.

Композиторский опыт очень помогает маэстро: всегда ощущаешь, как он охватывает внутренним слухом всю партитуру во время исполнения, идеально выстраивает форму, вслушивается в тематическое развитие и подчеркивает его, стремясь одновременно и находиться внутри музыки, и видеть произведение как бы со стороны.

В своих концепциях Михаил Васильевич всегда выступает в роли «соавтора». По мнению маэстро, в интерпретации очень важно выявить художественный потенциал, зашифрованный в авторском тексте: «...нужно быть верным духу произведения, а не тому, как оно написано»<sup>7</sup>. Исходя из вышесказанного, подчеркнем высокую степень исполнительской свободы в обращении Плетнева с авторским текстом.

---

<sup>6</sup> *Кривицкая Е.* Лирические интонации и маршевая поступь // Культура. 2005. № 51. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.kultura-portal.ru/search.php?search=%2B%D0%9F%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B5%D0%B2%20%2B%D0%91%D0%B5%D1%82%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BD&pub\\_id=705655](http://www.kultura-portal.ru/search.php?search=%2B%D0%9F%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B5%D0%B2%20%2B%D0%91%D0%B5%D1%82%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BD&pub_id=705655)

<sup>7</sup> *Токарева Л.* Музыкальные открытия Михаила Плетнева. – М.: Известия, 2009. Титульный лист.

Так, по словам музыканта: «Рихтер считал и декларировал, что он играет точно то, что написано в нотах. Но, несмотря на его уверения, это было не так. Он играл более того, что написано. Другие считают, что имеют право на самостоятельную интерпретацию текста и на отступления. Но отступления бывают разные... Обратим внимание, что у Рахманинова написано в нотах, и как он это играет. Баркарола, которую он сочинил в 17 лет и которую играют все дети, в его записи 1919 или 1921 года не имеет ничего общего с нотным текстом. В его исполнении это не баркарола, а что-то очень драматичное. Но мне нравится такое исполнение. В таком виде она мне нравится больше, чем в том, как написана...

Рахманинова как-то спросили:

– Интересно ли Вам слушать, как другие интерпретируют Ваши сочинения?

– Да, интересно. И чем более расходится исполнитель с моей интерпретацией, тем мне интереснее»<sup>8</sup>.

Для Плетнева нотный текст – лишь схематический материал, «мертвый слепок», который, подобно математическому уравнению со многими неизвестными, нуждается в глубоком анализе и выявлении этих «неизвестных», о которых в нотах прочитать невозможно по той причине, что их просто нельзя зафиксировать в нотной записи.

## 1.2. Творческие принципы Плетнева

У каждого дирижера есть свои творческие принципы, которые воплощаются в индивидуальных методах репетиционной работы с оркестром. Успех концертного выступления во многом зависит от того,

<sup>8</sup> Кокорева Л. Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2003. – С. 39.

какими принципами руководствуется дирижер и какие методы он применяет в подготовительном (репетиционном) процессе. Под творческими принципами, мы понимаем совокупность правил, которым следует Плетнев для достижения поставленных перед собой и музыкантами РНО творческих задач.

Одним из важнейших творческих принципов Михаила Плетнева-дирижера является художественное воспитание коллектива. Это выражается в репертуарной политике: оркестр должен не просто постоянно работать над сочинениями разных стилей, но шлифовать «базовые» произведения. Обязательно в каждом концертном сезоне РНО исполняется венская классическая симфония, чаще всего Бетховена, но также сочинения Гайдна, Шуберта, Моцарта; последовательно осваивается австро-немецкий постромантизм в лице Вагнера, Брукнера, Малера и т.д. Важнейшей частью репертуара РНО является наследие русских композиторов. Приоритет принадлежал вначале Чайковскому и Рахманинову, но в дальнейшем были сыграны монографические программы из сочинений Танеева, Римского-Корсакова, Глазунова.

Плетнев не ограничивается рамками симфонического репертуара. Включая в программы РНО оперную и балетную музыку, маэстро открывает перед оркестрантами дополнительные возможности для выражения творческих идей. Кроме того, активно осваивая оперный репертуар, Михаил Васильевич развивает в коллективе РНО важнейшее качество, которое отличает высококласные коллективы, – искусство владения аккомпанементом. Методы формирования и развития Плетневым у музыкантов РНО навыков аккомпанемента мы рассмотрим в следующем параграфе.

В процессе репетиционной работы над тем или иным сочинением музыкантам прививается чувство стиля, отрабатываются определенные

приемы, характерные для музыки той или иной эпохи (подробнее об этом речь пойдет в разделе, посвященном репетиционной работе).

«Репертуарное воспитание» оркестра играет важную роль не только в профессиональном, но и в духовном развитии коллектива. Исполняя произведения различных жанров, стилей и эпох, оркестранты овладевают качеством, которое заключается в умении мгновенно перестраиваться из одного эмоционального состояния в другое. Разнообразие репертуара ставит перед исполнителями не только образно-эмоциональные, но и технологические задачи, преодолевая которые, оркестр приобретает важный профессиональный опыт.

В подтверждение результатов применения Плетневым вышеописанного принципа приведем высказывания некоторых дирижеров и музыкантов современности, работавших с РНО. Семен Бычков, наш бывший соотечественник, до недавнего времени возглавлявший оркестр западногерманского радио (WDR) в Кельне, в интервью с автором данной работы поделился своими наблюдениями: «Впечатление оркестра очень искреннего, а когда сочинение известное, когда оно любимо, например вторая симфония Рахманинова, любовь к этой музыке слышна в звучании оркестра. Она проявляется в способности музыкантов очень гибко и проникновенно фразировать мелодические линии, в умении и желании мгновенно перестраиваться из одного звукового состояния в другое. Все это очень ценные качества, и для меня они наиболее важны в музыке»<sup>9</sup>.

Также приведем высказывание известного скрипача и дирижера Максима Венгерова: «Этот коллектив очень гибкий... Каждый музыкант – это как хорошо настроенная струна инструмента... Безусловно, нужно отдать

---

<sup>9</sup> *Соболев А.* Беседы с мастерами. Семен Бычков // Музыкальная жизнь. 2010. № 6/1092. – С. 20.

дань Михаилу Васильевичу, создавшему такой феноменальный инструмент»<sup>10</sup>.

Рассмотрим в рамках анализа творческих принципов Плетнева его взгляды на аутентичное исполнительство.

По мнению маэстро, многочисленные попытки некоторых современных исполнителей играть в аутентичной манере (на «старых» инструментах) музыку Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Малера, безусловно, представляют большой интерес, но все то, что заложено в сочинениях этих композиторов, физически невозможно было выявить на инструментах того времени. «Я убежден, что Бах, Бетховен, Лист, были бы в восторге от наших инструментов. А мы опять хотим их засадить за маленький маломощный рояль. Конечно, нужно заботиться о том, чтобы не нарушать строй чувств и мыслей композитора. Но все равно у каждого поколения свое слышание музыки. Невозможно остановить время, тем более повернуть его вспять»<sup>11</sup>.

Невозможность, по словам Плетнева, «остановить время», можно воспринимать еще и как физическую неспособность услышать музыку Баха, Моцарта, Листа так, как слышали ее их современники. Ведь каждое новое поколение привносит свою лепту в музыкальное восприятие.

Сегодня нам представляется практически нереальным услышать музыку «ушами» иной эпохи. Недостаточно использовать аутентичные инструменты. Необходимо воссоздать старые интерьеры, помещения того времени, наполнить их публикой, одетой в старинные костюмы, так как все это во многом влияет на акустические условия исполнения. Но в особенности кажется невозможным повернуть вспять слуховые представления наших дней, «поврежденные» слуховым опытом предшествующих поколений,

---

<sup>10</sup> Интервью Максима Венгерова телеканалу «Культура» 13.09.2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.newstube.ru/media/festival'-rno-zavershilsya-na-filosofskoj-note>. Дата обращения: 17.09.2010.

<sup>11</sup> *Кокорева Л.* Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2007. – С. 38.

эволюционировавшие на протяжении столетий. Ведь с появлением первых поездов, скоростных экспрессов, реактивных самолетов менялись представления людей как о скорости, так и о громкости звука.

Стремление Плетнева достичь эталонного исполнительского результата, а также большая требовательность как к себе, так и к артистам оркестра, – все это составляющие высокой художественной ответственности, которую можно определить как один из творческих принципов Плетнева.

Также необходимо отметить важный аспект, сформировавший метод Плетнева в его работе с оркестром (подробнее об этом – в следующем параграфе), который заключается в умении маэстро выявить в каждом исполнителе чувство индивидуального отношения к исполняемому произведению.

Под индивидуальным отношением мы понимаем полную концентрацию внимания и профессиональных навыков, желание слушать и слышать друг друга, способность деликатно уступать друг другу ведущую мелодическую линию, стремиться привнести собственную исполнительскую и художественную идею, сопереживать и осмысливать исполняемое, не выходя за рамки интерпретации. Все эти качества, по мнению маэстро, присутствуют обыкновенно у исполнителей струнного квартета. По убеждению Михаила Васильевича, каждый музыкант оркестра «должен ощущать себя подобно солисту в квартете, ясно осознавая свою роль в общем звучании всего коллектива»<sup>12</sup>.

Отношение маэстро к дирижерскому исполнительству как одной из форм просветительской деятельности также можно охарактеризовать как творческий принцип Плетнева. Этому принципа придерживались в своем творчестве и его старшие предшественники, среди которых: С. Рахманинов, С. Кусевицкий, Е. Светланов.

---

<sup>12</sup> Из личной беседы М. Плетнева с автором настоящего исследования.

Другой особенностью творческого подхода Михаила Васильевича является стремление к естественности, простоте, непосредственности как к наибольшей силе художественного воздействия. Этот принцип выражается, как в мануальной технике маэстро, так и в его интерпретациях, методах работы с оркестром, взглядах, артистическом облике.

Плетнев считает, что «...добиться эффектов – не сложно, значительно труднее добиться простоты...»<sup>13</sup>. Эту глубокую идею, маэстро воплощает в своем творчестве. Так, например, в мануальной технике Михаила Васильевича, нет ничего лишнего, что отвлекало бы внимание исполнителя и слушателя от музыки, нет лишних движений, «спецэффектов», самолюбования. Иными словами, маэстро больше любит «музыку в себе, чем себя в музыке». В своих интерпретациях Плетнев вживается в исполняемое сочинение, как будто бы он сам его написал, и стремится наиболее простыми средствами выразить его основную идею, показать его значение в современном слышании и понимании.

Желание Михаила Васильевича поделиться с публикой накопленными знаниями и опытом посредством дирижерского искусства является важнейшей и основополагающей составляющей его творческой деятельности. В этом контексте интересна проблема понимания маэстро смысла, предназначения искусства, места и роли художника в нем.

Для Плетнева классическая музыка – «необъятное море всевозможных оттенков, это море, в котором можно утонуть, в котором можно и плавать с удовольствием по поверхности, в котором можно уйти в глубины и разыскивать там необыкновенные вещи...»<sup>14</sup>. Этот процесс поиска в его творчестве бесконечен и представляет огромный интерес для исследования. Наиболее подробно мы коснемся этой проблемы в разделе,

---

<sup>13</sup> *Кокорева Л.* Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2007. – С. 64.

<sup>14</sup> *Токарева Л.* Музыкальные открытия Михаила Плетнева. – М.: Известия, 2009. Титульный лист.

посвященном интерпретациям Михаила Васильевича симфонических произведений русских композиторов.

### **1.3. Дирижерские методы Плетнева в его работе с РНО**

В работе с РНО Михаил Плетнев придерживается определенной методики, позволяющей ему эффективно и качественно выстраивать репетиционный процесс. Первый раз дирижер чаще всего предпочитает проигрывать сочинение от начала и до конца без остановок. При этом если во время исполнения допускаются незначительные ошибки, Михаил Васильевич не утомляет музыкантов частыми повторами и остановками, стремясь сохранить творческую атмосферу и целиком охватить произведение. Далее он тщательно прорабатывает различные детали исполнения и в завершении проигрывает сочинение несколько раз целиком, закрепляя результат. Важно, что маэстро добивается на репетиции взаимопонимания и максимальной продуктивности.

Основной частью репетиционной работы Плетнева являются его поиски необходимого оркестрового звучания, колорита. Под звуковым колоритом мы понимаем не только смену динамики, но и красочность, тембровое богатство, насыщенность, глубину, певучесть, выразительность и проникновенность оркестрового звучания.

Звук, по мнению Плетнева, представляет собой большую ценность и требует к себе очень бережного отношения, поскольку, будучи одним из ярких средств музыкальной выразительности, он содержит в себе важную информацию и смысл. Плетнев внес большой вклад в развитие культуры звукоизвлечения у музыкантов РНО.

Одним из принципов Михаила Васильевича в работе над звуком является формирование в сознании оркестранта индивидуального отношения

к звучанию как важнейшему комплексу взаимодополняющих моментов, которые основаны на общем представлении артиста об играемом произведении, знании сфер его образного содержания. Под отношением подразумевается и определенная степень свободы выражения творческой фантазии исполнителя, а также увлеченное стремление каждого творить, привносить что-то новое, осмысленно выражать в звуке то, что несет в себе музыка, любить ее. Как уже было сказано выше, для Плетнева важно, чтобы каждый музыкант оркестра стремился исполнять свою партию, подобно участнику струнного квартета. Для достижения эффекта «камерного музицирования» маэстро часто использует принцип минимизации жеста. Максимально сужая амплитуду тактирования, Михаил Васильевич «заставляет» оркестрантов предельно внимательно слушать друг друга.

В оркестровом аккомпанементе Плетнев не стремится «тянуть» за собой солиста или навязывать ему свою волю. Дирижер создает комфортную атмосферу, при которой солист чувствует себя уверенно и может максимально раскрыть свой художественный потенциал. В некоторых случаях Михаил Васильевич дирижирует наизусть<sup>15</sup> для наилучшего контакта с исполнителями.

Маэстро стремится пробудить в каждом исполнителе творческое, артистическое чувство. По мнению Михаила Васильевича: «невозможно играть взволнованную музыку не сопереживая, будучи абсолютно спокойным...»<sup>16</sup>. На репетициях с РНО маэстро неоднократно повторяет, что манера игры и внутреннее состояние артистов должны соответствовать уровню музыкальной экспрессии исполняемого сочинения, его характеру и содержанию. Благодаря своему авторитету и умению увлечь своими идеями исполнителя, а также благодаря знанию технологии и специфики

---

<sup>15</sup> Например, в рамках 2-го международного фестиваля РНО (сентябрь 2010) М. Плетнев продирижировал оперой «Золушка» Дж. Россини в концертном исполнении наизусть, включая речитативы.

<sup>16</sup> Цитата из репетиционной работы с Плетневым.

звукоизвлечения инструментов оркестра, Плетнев добивается максимальной выразительности и красочности звучания.

Анализируя методы работы Плетнева в этом направлении, рассмотрим вначале его видение проблематики оркестрового строя и интонирования. На репетиции маэстро не допускает интонационных неточностей, воспитывая в музыкантах ощущение постоянного внимательного самоконтроля и умения мгновенно «подстраиваться», «пристраиваться» к ансамблю. Это ощущение, по мнению Михаила Васильевича, необходимо постоянно развивать и совершенствовать. Оркестровое исполнительство требует хорошо развитого «нетемперированного слуха» («детемперированного»<sup>17</sup>), так как оркестр почти на две трети состоит из нетемперированных инструментов (например, струнная группа). Благодаря высокоразвитому «исполнительскому слуху», Плетнев замечает и исправляет интонационные погрешности как в кульминационных унисонах *tutti*, так и в быстрых пассажах солистов.

Главной особенностью маэстро в работе над произведением является его способность «предсказать» тот окончательный вариант исполнения, которого необходимо достичь. В поисках технологии оркестрового звукоизвлечения, динамики, штрихов и т.д. он опирается на свой исполнительский и педагогический опыт. В работе над динамикой Михаил Васильевич часто обращает внимание музыкантов на нюансы *p* и *pp*. По его мнению, в этих нюансах содержится множество красок, способных оказывать наибольшее эмоциональное воздействие на слушателя.

Рассматривая индивидуальный подход Плетнева к звукоизвлечению, отметим два основных момента, которые придают звучанию «очеловеченность»<sup>18</sup>, «жизненность»: во-первых, принцип непрерывного, постоянного развития каждой ноты. Многие музыканты, по мнению

<sup>17</sup> Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. Неоконченная книга. – М.: Советский композитор, 1984. – С. 57.

<sup>18</sup> Мусин И. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2007. – С. 164.

Плетнева, «красиво взяв ноту, сразу же теряют к ней всякий интерес, а это большая ошибка... Необходимо очень внимательно развивать ее с помощью вибрации и техники правой руки...»<sup>19</sup>.

И второе – это принцип мелодической завершенности, когда и каждая нота, и фраза в целом имеют свое начало, развитие и завершение.

Фразировка и динамика в понимании маэстро неразрывно связаны между собой. Часто на репетициях Михаил Васильевич просит музыкантов исполнять некоторые нюансы и фразировочные линии утрированно выпукло, проводя параллели с игрой артистов драматического театра. Это позволяет достигать большой выразительности музыкальной темы. В работе над динамикой Плетнев стремится к максимальной гибкости и естественности переходов от *ppp* к *fff*. Также, по мнению маэстро, для достижения бóльшего динамического контраста в кульминациях необходимо начинать исполнять *crescendo* значительно позже, нежели чем оно обозначено у автора. Кроме того, с точки зрения Михаила Васильевича, важно умение и желание оркестрантов делать *diminuendo*, сохраняя в звуке импульс эмоционального напряжения.

В вопросах динамики, дирижер категорически не приемлет любые проявления прямолинейности, «обыденности», формальности. По мнению Плетнева, нюансы *forte* или *piano* имеют тысячи различных оттенков, и от желания это услышать и умения воспроизвести во многом зависит успех концерта. В особенности маэстро призывает к большей деликатности в исполнении динамических оттенков. Это выражается, прежде всего, в необходимости уступать ведущую тематическую линию, передавая ее другим солирующим голосам, не утяжеляя ее и не мешая этому процессу аккомпанементом.

---

<sup>19</sup> Из личной беседы автора с М. Плетневым.

Особой теплоты, выразительности, насыщенности, «человечности» оркестрового звучания Плетнев достигает за счет широкого использования техники вибрато смычковых инструментов. По мнению маэстро, вибрато создает таинственную атмосферу, способную «магически» воздействовать на слушателя. Большого внимания, как полагает Михаил Васильевич, этот прием заслуживает в нюансах *piano*, *pianissimo*. Именно тогда трепетное вибрато в сочетании с легким, почти беззвучным движением смычка создает прозрачность звучания, которым славится РНО.

Работая над фразировкой, динамикой, балансом звучности, Плетнев, также уделяет значительное внимание музыкальной «дикции» – штрихам – как средству эмоциональной выразительности. Главным для маэстро в работе над штрихами является содержательная сторона исполнения, его интересует не внешний эффект, а тот образ, характер звука, который стоит за тем или иным штрихом.

В особенности тщательно Плетнев отрабатывает с оркестром приемы штриховой техники, характерные для произведений различных стилей и эпох, достигая при этом свободы и естественности перехода от музыки Брамса – к Бетховену, от Баха – к Шостаковичу, Стравинскому и т.д. Например, по мнению маэстро, штрих *detacher* в произведениях Брамса необходимо исполнять очень певучим насыщенным звуком, с определенной атакой. Важно стремиться с *vibrato* «пропеть» (вызвучить) каждую ноту, используя, по возможности, «широкий» смычок. Этого же принципа исполнения необходимо придерживаться в игре пунктирных ритмов (четверть с точкой – восьмая, восьмая с точкой – шестнадцатая). Здесь, считает Плетнев, важно доиграть четверть с точкой практически до конца смычка, затем смычок переносится к колодке для исполнения пунктирной восьмой или шестнадцатой. Возникающий при переносе смычка в нижнюю

половину микролюфт способствует лучшему ритмическому и ансамблевому балансу.

Однако в произведениях Брамса встречаются и другие ритмические группировки, среди которых: восьмая, шестнадцатая пауза и шестнадцатая, требующие иного исполнительского приема, чем пунктир. Приведем в качестве примера фрагмент Концерта для фортепиано с оркестром № 2 Брамса (пример 1). Некоторые пианисты, по мнению Михаила Васильевича, совершают ошибку, играя данный ритм, как пунктир (в примере отмечено красным карандашом), сильно укорачивая шестнадцатую, почти превращая ее в 32-ю, устремляя ее в следующую долю.

Пример 1. И. Брамс. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

Klav.

Аналогичный ритм неоднократно исполняется в оркестровых *tutti* (как показано на примере 2 (фрагмент обведен синим карандашом)).

Пример 2. И. Брамс. Концерт для фортепиано с оркестром № 2

52

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

1Viol.

2Viol.

Br.

Viol.

K.-B.

B

B

Следовательно, согласно Плетневу, в подобных эпизодах важно соблюдать единый ритмический принцип исполнения у солиста и оркестра.

Пунктирный штрих в произведениях Бетховена (за исключением «легатных», лирических эпизодов), также необходимо исполнять через небольшой люфт, но принцип исполнения этого штриха уже иной, чем в произведениях Брамса. В зависимости от характера и содержания фрагмента, нужно стремиться исполнять пунктир в нижней или в средней части смычка, распределяя его рационально и компактно. По мнению Плетнева, «нет необходимости использовать весь смычок и пытаться сыграть как можно ярче, громче. Больше внимания нужно уделить ритмичности и ансамблевой точности...»<sup>20</sup>. Для этого, как полагает маэстро, нужно собранно (небольшим смычком) играть пунктир, делая небольшие люфты перед пунктирной нотой для лучшей ритмической и ансамблевой организации.

*Staccato*, так же как и вышеперечисленные штрихи, имеет множество различных оттенков. В зависимости от контекста, в произведениях Бетховена, Брамса, Моцарта, маэстро рекомендует начинать *staccato* с определенной атаккой и «со струны» (важно не поднимать смычок высоко, а играть максимально близко к струне). В произведениях И. Штрауса, как считает Плетнев, в основе исполнения *staccato* лежит несколько иной технологический принцип. Штрих исполняется преимущественно весом смычка, контролируемым броском «с воздуха»; аналогичным образом исполняется *ricochet*.

В основе штриха легато, а также комбинированных штрихов исполняемых совместно с легато, лежит принцип мелодической и интонационной завершенности. Большое значение, считает Плетнев, имеет не только правая, но и левая рука. Необходимо стремиться «передавать» вибрационное состояние от звука к звуку, руководствуясь в первую очередь вокальными принципами построения фразы и ее дыхания, придавая им инструментальное воплощение.

---

<sup>20</sup> Из репетиционной работы с оркестром.

В интерпретациях Плетнева темп и ритм отражают характер и образ исполняемого произведения, а также являются средством художественной выразительности. В понимании маэстро эти понятия неразделимы и во многом определяются не только предписаниями (письменными указаниями) автора, но и смыслом, содержанием сочинения. По мнению Плетнева, наряду с культурой звука, проблематикой строя и интонирования, основу репетиционного процесса составляет «темпоритмическое воспитание» коллектива.

В репертуар РНО с момента основания оркестра входит весь цикл симфоний Бетховена. По словам Михаила Васильевича, это лучшая база для формирования и развития навыков единого темпоритмического ощущения коллектива. Путем многочисленных повторений, длительной работы, переиграв с РНО практически весь классический оркестровый репертуар, Плетнев добился четкого, сбалансированного, напряженного, единого чувства ритма у всего оркестра, но, по его словам, это ощущение необходимо постоянно совершенствовать, доводя до автоматизма, так как оно имеет свойство стремительно «улетучиваться».

Общеизвестно, что в медленном темпе труднее всего удержать интерес публики к исполняемому сочинению, важно не потерять смысловое направление музыкального движения, иными словами, сохранить «жизненность» исполнения. Михаил Васильевич добивается этого даже в самом медленном темпе за счет свободного дыхания музыкальной линии, особой выразительности агогических нюансов. Эта выразительность заключается, по мнению маэстро, в необходимости делать минимальные агогические (ритмические) отклонения сообразно с динамикой мелодии внутри каждой, даже самой короткой фразы, но – не меняя при этом общего темпа. Создается впечатление живого, естественного дыхания, что и

приводит к непрерывному движению музыки, ощущению постоянного ожидания, предвкушения.

Как и в своем фортепианном творчестве, дирижируя, Михаил Васильевич широко использует «выразительные средства агогики»<sup>21</sup>. «Под агогикой подразумеваются постепенные изменения темпа, которые, так же как и изменения динамики, служат средством выразительности исполнения»<sup>22</sup>. Примечательно, что в результате этих изменений общий темп остается неизменным.

Границы стилистической свободы и разнообразия агогических нюансов, по мнению Михаила Васильевича, определяются художественным наполнением произведения, а в их основе лежит принцип естественного, вокального интонирования. Руководствуясь этим принципом, маэстро сводит воедино агогические и динамические нюансы, достигая большей свободы и гибкости исполнения. В особенности это проявляется в мелодически ярких эпизодах, когда вместе с замедлением исполняется *diminuendo*. Синтезируя динамические и агогические средства музыкальной выразительности, Плетнев воплощает свой исполнительский принцип «изменения фокусного расстояния»<sup>23</sup>, что способствует усилению экспрессии, эмоциональной выразительности. Данный исполнительский принцип, по мнению Михаила Васильевича, напоминает процесс фокусировки резкости изображения при фото и видео съемке. Так, например, для того чтобы детальнее рассмотреть тот или иной объект фотосъемки, его целесообразнее приблизить при помощи объектива, установив необходимую резкость изображения. Такой же принцип распространяется и при исполнении музыкального эпизода. С точки зрения Плетнева, музыкальный фрагмент также можно «приблизить» для того, чтобы «рассмотреть», выявить в нем массу разнообразных

<sup>21</sup> Мусин И. Язык дирижерского жеста. М.: – Музыка, 2007. – С. 167.

<sup>22</sup> Там же. – С. 165.

<sup>23</sup> «Принцип изменения фокусного расстояния» - формулировка Михаила Плетнева.

исполнительских деталей (штрихов, динамики, акцентов, агогики и т. д.). Так, изменяя фокусное расстояние в процессе исполнения, Плетнев «фокусирует резкость» на том или ином музыкальном фрагменте «увеличивая» или «отдаляя» его, исходя из роли и значения конкретного эпизода в драматургической концепции целого. В вышеописанном принципе есть также важная деталь: «приближение» (большая детализация исполнения) или «отдаление» (меньшая детализация исполнения) не связаны с изменениями темпа. Так, используя принцип «изменения фокусного расстояния» дирижер выявляет многочисленные детали, как в быстрых и стремительных темпах, так и в медленных, не нарушая общую конструкцию формы и авторские обозначения темпов. Этот метод широко применяли в своем исполнительском творчестве такие выдающиеся предшественники Плетнева, как: С. Рахманинов<sup>24</sup>, Н. Голованов, Е. Светланов.

В основе понятия ритмической точности лежат два аспекта. Первый – ритм механический – подразумевает метрономическую точность исполнения, исключая агогические нюансы. Второй – ритм художественный – допускает использование агогики и других средств музыкальной выразительности в рамках содержания и стиля исполняемого произведения<sup>25</sup>. Для Плетнева точность ритма не представляет ценности, если она воспринимается исполнителем в отрыве от общего художественного результата. В работе над этим принципом Михаил Васильевич использует различные средства мануальной техники – «приемы ритмизованной отдачи»<sup>26</sup>.

В особенности это касается исполнения пунктирного ритма, где при помощи ритмического удлинения или укорачивания пунктирной доли можно менять характер и содержание исполняемого. Подробнее это будет

<sup>24</sup> Гинзбург Л. Избранное. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 64–65.

<sup>25</sup> Мусин И. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2007. – С. 169.

<sup>26</sup> Мусин И. Техника дирижирования. Л.: Музыка, 1967. – С. 129.

рассмотрено в третьей главе работы на примере интерпретации Плетневым «Поэмы экстаза» А. Скрябина.

Также для достижения большей ритмической упругости и ясности ансамбля при исполнении часто повторяющихся длительностей (четвертей, восьмых), Михаил Васильевич применяет метод долевого заполнения. В таких эпизодах, по мнению маэстро, необходимо мысленно дробить каждую последующую длительность, заполняя ее более мелкими. Благодаря этому приему создается внутридольное движение, способствующее укреплению ритмической пружины и препятствующее тенденции к общему ускорению.

Точность ритма и слаженность ансамбля во многом определяются дирижерским жестом. Жест Плетнева – внятный и информативный, он также обладает способностью убеждать и «заражать» как исполнителей, так и слушателей. Для устранения ритмических недостатков и ансамблевых неточностей, Михаил Васильевич применяет следующие методы и приемы мануальной техники: прием изменения тактирования в сторону большей четкости и утрированной (метрономической) ритмичности жеста; прием отдельного, выборочного руководства группами инструментов (вплоть до отдельных голосов), которые нуждаются в более внимательной (индивидуальной) ритмической проработке.

В репетиционной работе с РНО Михаил Плетнев применяет как средства мануальной техники, так и метод взаимодействия посредством слова. В приведенных ниже таблицах, рассмотрим основные проблемы и методы их решения, которые маэстро использует в своей репетиционной работе с РНО.

Таблица 1

Методы взаимодействия посредством мануальной техники

Темпоритм, агогика		Динамика	
Проблема	Способы устранения	Проблема	Способы устранения
Общая ритмическая и ансамблевая неточность	Прием изменения тактирования в сторону большей четкости и утрированной (метрономической) ритмичности жеста. Прием отдельного, выборочного руководства группами инструментов (вплоть до отдельных голосов), которые нуждаются в более внимательной (индивидуальной) ритмической проработке. Разучивание в более сдержанном темпе. Пример 3	Непроизвольное <i>diminuendo</i> при движении смычка от колодки к концу	Объединяющий жест левой рукой, указывающий направление мелодической линии и развитие динамики. Пример 4.
Темповая и внутридольная неровность	Метод долевого заполнения. Пример 3	Формальное завершение мелодической фразы, потеря интереса исполнителя к концу темы	Активный, наполненный жест, показывающий характер, смысл, устремление музыкальной темы, а так же необходимость полной отдачи и личного участия каждого исполнителя. Примеры 5 и 5а
		Распространенные ошибки, связанные с усилением динамики при восходящем движении в мелодии	Жест левой рукой или обеими руками, сдерживающий преждевременное <i>crescendo</i> .
Ритмическая неточность триольного пунктира	Применение триольных афтактов. Стремление объединить несколько ритмических группировок в одну линию (по музыкальной фразе), не делая смысловые остановки («столбы»), прерывающие мелодическое устремление. Пример 6	Преждевременное <i>crescendo</i> при движении к кульминации	Минимальная амплитуда жеста, сдерживающая общее преждевременное <i>crescendo</i> . Наполненный энергичный жест
Потеря выразительности	Широкий и выразительный	Вялость, формальность,	Наполненный, содержательный жест.

Темпоритм, агогика		Динамика	
Проблема	Способы устранения	Проблема	Способы устранения
звучания за счет укорачивания неполной доли затакта	неполный ауфтакт. (Необходимо вибрировать затакт, устремляться в сильную долю, пропевая затакт)	исполнения <i>diminuendo</i>	Левая рука и мимика показывают характер звука, интенсивность вибрации, эмоциональность, выразительность динамики
Ощущение суеты, торопливости за счет ритмического запаздывания неполной доли, возникающей после паузы (в быстром темпе)	Широкий ауфтакт, без толчков. Принцип внутридольного заполнения	Непроизвольное <i>diminuendo</i> перед <i>sub. piano</i> . Пример 7	Энергичный жест, обрывающийся на последней доле перед <i>sub. piano</i> . В некоторых случаях возможна незначительная агогическая цезура
Неритмичное исполнение затакта, состоящего из нескольких звуков в неполной доле	Лаконичный ауфтакт с обозначением предшествующей доли		
Ансамблевая неточность в исполнении множества звуков в неполной доле	Полный, задержанный ауфтакт		
Ощущение ритмической суеты в восходящем движении шестнадцатыми	Полный, лаконичный ауфтакт, с обозначением предшествующей доли		
Исполнение повторяющихся ритмических группировок с ускорением в быстром темпе	Ясный ауфтакт, без резкой отдачи. Левая рука показывает характер исполнения (очень острый, ритмичный штрих, преувеличенная артикуляция)		
Ансамблевая неточность исполнения мелодических пассажей	Полный ауфтакт с широким взмахом, движение с устремлением к кульминационной точке		

Таблица 2

## Методы взаимодействия посредством слова

Исполнительско-технологическая сфера		Образно-эмоциональная сфера	
Проблема	Способы устранения	Проблема	Способы устранения
Интонационные, звуковысотные неточности (дисгармония, нарушение звукового баланса)	Воспитание в музыкантах самоконтроля и умения мгновенно «подстраиваться», «пристраиваться» к ансамблю. Качественная настройка оркестра до начала репетиции. Развитие «детемперированного слуха»	Проблема целостного (фактурного) охвата произведения. Отсутствие перспективы музыкального движения	Частые проигрывания произведения целиком. Минимум остановок из-за мелких, незначительных неточностей и ошибок исполнения
Несоответствие характера звучания и уровня динамики. Отсутствие полноценного представления исполнителей об образно-эмоциональном содержании произведения, его структуре. Эмоциональная отстраненность	Формирование индивидуального отношения к звучанию. Разъяснение образно-эмоционального содержания произведения, основных идей и задач интерпретации. Стремление заинтересовать исполнителя	Формальность, отсутствие жизненности, одухотворенности исполнения	Принцип (непрерывного) постоянного развития каждой ноты. Принцип мелодической завершенности, когда и каждая нота, и фраза в целом имеют свое начало, развитие и завершение. Широкое использование техники вибрато смычковых инструментов
Дисбаланс звучности. Отсутствие баланса как между отдельными (сольными голосами), так и между группами инструментов	Краткий структурный анализ музыкального произведения. Разъяснение как группам, так и (при необходимости) индивидуально роли и места каждого музыканта в общем звучании оркестра. Применение «образного» (артистичного, эмоционального) дирижирования	Отсутствие дыхания внутри фразы	Широкое применение агогической фразировки

Ансамблевая неточность при исполнении одновременно различных ритмических группировок и штрихов	Детальная проработка индивидуально (по группам), а в заключение обязательное совместное исполнение	Потеря интереса и внимания публики при исполнении эпизодов в медленном темпе	Необходимость делать минимальные агогические (ритмические) отклонения сообразно с динамикой мелодии внутри каждой, даже самой короткой фразы, но – не меняя при этом общего темпа
Неточное исполнение акцентов, <i>sforzando</i> с учетом стиля и содержания произведения	Разъяснение особенностей и различий исполнения акцентов и <i>sforzando</i> применительно к разным жанрам и стилям. Обращение внимания исполнителя на смысловое значение каждого акцента и его значение с точки зрения содержания произведения	Необходимость достижения большей экспрессии звучания, эмоциональной выразительности	Метод сопоставления эмоциональных пятен, как принцип синтеза динамических и агогических средств музыкальной выразительности
Несинхронность штрихов внутри струнной группы	Необходимость играть точно «по руке», вне зависимости от кажущегося акустического эффекта	Формальность исполнения взволнованной по характеру музыки, отсутствие внешних и внутренних эффектов сопереживания	Разъяснение необходимости и достижение полной отдачи и артистической увлеченности собственным исполнением
Несоответствие штрихов содержанию и характеру исполняемой музыки	Разъяснение особенностей и различий исполнения штрихов применительно к разным жанрам и стилям. Детальная проработка		

Рассмотрим вышеописанные методы взаимодействия на конкретных примерах, начиная с фрагмента увертюры музыки П.И. Чайковского к трагедии «Гамлет» (пример 3).

## Пример 3. П.И. Чайковский. Музыка к трагедии У. Шекспира «Гамлет». Увертюра

The image displays a page of a musical score for the Overture to Hamlet by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cr.), Trumpet (Trb.), Trombone (Trba.), and Timpani (Tp.). The second system includes staves for the string section (Archi). The score is marked with a box containing the number '12' and a '2' above it. Red annotations, including arrows and circles, highlight specific musical phrases and dynamics across the woodwind and string parts. The dynamic marking *mf* is visible in several places. The page number '280' is located at the bottom right of the score.

Для устранения ритмических и ансамблевых проблем в этом эпизоде<sup>27</sup> Плетнев (с метрономической точностью) отдельно прорабатывает пунктирный ритм в мелодии у первых, вторых скрипок и флейты, а синкопированные аккорды – у басов, медных и деревянных духовых. Маэстро предлагает играть пунктирный ритм *secco*, компактным и отрывистым штрихом преимущественно в нижней части смычка, исполняя первую заливочную восьмую пунктира коротко – *staccato* (практически как шестнадцатую).

При этом следует фразировать следующим образом: исполняется *crescendo* к 3, 5 и 9 тактам ц. 12 (и далее по такому же принципу), от *sub. mp* до *fortissimo*. Такой фразировки придерживаются и голоса, исполняющие синкопированные аккорды, с небольшой разницей в нюансе (басы, «дерево» и «медь»). По мнению Михаила Васильевича, «духовым и басам здесь важно устойчивое, упругое и единое ритмическое ощущение основных долей, для этого струнным необходимо подчеркивать эти основные доли...»<sup>28</sup>. Пример 3а.

Пример 3а. П.И. Чайковский. Музыка к трагедии У. Шекспира «Гамлет». Увертюра

---

<sup>27</sup> Проблемные места обведены в примере красным карандашом. Стрелки указывают на то, что в результате исполнения, синкопированные аккорды в аккомпанементе звучат одновременно с сильной долей в мелодии.

<sup>28</sup> Из личной беседы автора с Плетневым.

12 *Secco*

Fl. *sbp* *sf* *sbp*

Ob. *p* *cresc.* *mf* *sbp*

Cl. *p* *mf* *sbp*

Fg. *p* *mf* *sbp*

Cr. *p* *cresc.* *mf* *sbp*

Trb. *p* *sbp*

Trba. *p* *sbp*

Tp. *sbp*

T-t.

*Secco*

Archi *sbp* *sf* *sbp*

*sbp* *sf* *sbp*

*sbp* *sf* *sbp*

*sbp* *sf* *sbp*

Для решения динамической проблемы, связанной с произвольным ослаблением звучания при движении смычка вниз от колодки к концу, например, в симфонии П.И. Чайковского «Манфред» (примеры 4 и 4а<sup>29</sup>), маэстро рекомендует больше внимания уделять развитию (динамическому и мелодическому) каждой ноты и при помощи мануальной техники, «приглашающим жестом», указывает направление движения фразы и агогические оттенки<sup>30</sup>.

Пример 4. П.И. Чайковский. «Манфред». Первая часть

The image shows a musical score for the strings (Archi) in the first part of the first movement of Tchaikovsky's 'Manfred' symphony. The score consists of four staves. Red circles are drawn around specific notes in the upper staves, highlighting areas of concern for dynamic control.

Пример 4а. П.И. Чайковский. «Манфред». Первая часть

The image shows a musical score for the strings (Archi) in the first part of the first movement of Tchaikovsky's 'Manfred' symphony. The score consists of four staves. Blue annotations, including arrows and dynamic markings like 'cresc.' and 'ff', are added to the score to indicate phrasing and dynamics.

<sup>29</sup> Проблемные места обозначены в примере красным карандашом.

<sup>30</sup> Динамика и мелодическая фразировка указаны в примере 4а синим карандашом.

Для устранения темповой и внутридольной неровности, связанной с необходимостью одновременного исполнения разных ритмических и технологических (штриховых) эпизодов (см. пример 5<sup>31</sup>), Плетнев применяет метод внутридольного заполнения. В основе этого метода, как уже замечалось, лежит принцип ритмического дробления каждой крупной доли более мелкими: четверть мысленно делится на две восьмые, или четыре шестнадцатые.

Пример 5. П.И. Чайковский. Симфония № 6. Первая часть (*Allegro non troppo*). 4–6 такты буквы A

---

<sup>31</sup> Проблемные места обведены красным карандашом.

The image shows two systems of musical notation. The first system includes staves for Cl. I., Viol. I div., Viole div., and Celli div. The second system includes staves for Cl. I., Cor. I. II., and Viol. I div. with vocal lyrics. A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the first system, which is repeated in the second system. The lyrics are: "cre - seen - do" and "cre - seen - do".

Этот же принцип используется при исполнении в быстром темпе шестнадцатых, следующих после паузы (пример 5а) или более крупных длительностей – половинок с точкой и т.д. (пример 5б). Также важно, по мнению Михаила Васильевича, не выбиваться из общего контекста по ритму, характеру звучания, темпу и эмоциональному состоянию.

Пример 5а. П.И. Чайковский. Симфония № 6. Первая часть (*Allegro non troppo*). 9–11 такты

Пример 5б. И. Брамс. «Немецкий реквием», оп. 45. Шестая часть (Andante). 201 такт.

На материале приведенного ниже фрагмента (примеры 6 и 6а), рассмотрим использование Плетневым агогических и динамических средств выразительности.

Красным карандашом обозначены динамические и агогические проблемы, связанные с отсутствием ясного направления мелодического развития и интонационных тяготений.

Пример 6. И. С. Бах. Сюита № 3 (BWV 1068). Ария.

The image displays two systems of a musical score for the Aria from Suite No. 3 (BWV 1068) by J.S. Bach. The score is written for four staves: Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. & C.). The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 8. Red annotations highlight specific issues: in the first system, a large red oval encircles the first two measures, with red arrows pointing to the notes in the Violin I part, indicating a lack of clear melodic direction. In the second system, red annotations include a circle around the first measure of the Violin I part, a circle around the first two measures of the Violin II part, and a circle around the first two measures of the Viola part, all pointing to notes that lack clear dynamic oragogic emphasis. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

Помимо общего *crescendo* к ноте соль в мелодии у первых скрипок (Пример 6а, 2-й такт), каждая опорная мелодическая нота (*d*, *e*, *fis*) воспринимается как новая динамическая ступень и имеет внутреннюю выразительность, которая определяется степенью усиления звучности и экспрессии. Первое агогическое расширение возникает во второй половине

второго такта, после чего следует большое *diminuendo*. Перед началом 3-го такта в мелодии дирижер делает небольшой люфт (дыхание). Заключительная кульминация исполняется в 4-м такте, сопровождаемая агогическим расширением.

Пример ба. И. С. Бах. Сюита № 3 (BWV 1068). Ария.

The image shows two systems of a musical score for the first movement of Suite No. 3 by J.S. Bach. The score is for Violin I (VI.I), Violin II (VI.II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc.C.). The first system includes handwritten blue annotations: 'espressivo' with a dashed line above the first staff, 'pp crescendo' with a wedge below the first staff, 'f' with a wedge below the second staff, and 'pp' with a wedge below the second staff. The second system includes 'poco rit' above the first staff, 'f' with a wedge below the first staff, 'mp' with a wedge below the first staff, 'p' with a wedge below the first staff, 'tr' above the first staff, 'pp' with a wedge below the first staff, 'p' with a wedge below the first staff, and 'p' with a wedge below the first staff.

Благодаря этим незначительным нюансам и внимательному отношению исполнителей удалось избежать таких недостатков, как: формальное исполнение фразировки, потеря направления мелодического развития.

В случаях неритмичного исполнения триольного пунктира, связанных с запаздыванием пунктирной доли с последующим ускорением темпа в триолях (см. пример 7)<sup>32</sup>, Михаил Васильевич применяет триольный ауфтакт, а также предлагает музыкантам мысленно объединить несколько ритмических групп в одну линию (по развитию фразы), не прерывая единое мелодическое устремление (пример 7а, отмечено синим карандашом).

Пример 7. П.И. Чайковский. Пятая симфония. Первая часть (*Allegro con anima*)

Пример 7а. П.И. Чайковский. Пятая симфония. Первая часть (*Allegro con anima*)

<sup>32</sup> Проблемный фрагмент отмечен красным карандашом.

Для предотвращения произвольного *diminuendo* перед *sub. piano* (пример 8, эпизод обведен красным карандашом) maestro показывает средствами мануальной техники усиление звучности (*crescendo*), которое обрывается на последней доле, усиливая резкий динамический провал в начале третьего такта – *sub. pianissimo* (отмечено синим карандашом).

Пример 8. Л. ван Бетховен. Увертюра «Кориолан». Такты 142–145.

The image shows a musical score for five instruments: VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Cb. The score covers measures 142 to 145. A red oval highlights a crescendo in measures 142-144, and blue circles mark the 'pp' dynamic in measure 145. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *cresc.*

*Pianissimo* (в третьем такте примера 8) наступило внезапно из-за нарастающего *crescendo*, которое препятствует произвольному ослаблению звучания перед *sub. pianissimo*.

Во избежание ритмических проблем при исполнении в быстром темпе звуков в неполной доле затакта (пример 9, проблемные места обведены красным карандашом), Плетнев применяет полный ауфтакт с незначительной задержкой.

Пример 9. Р. Штраус. «Дон Жуан». 7–9 такты буквы **P**

The image shows a musical score for five string instruments: Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, and Basso. The score is divided into two sections. The first section, marked 'stringendo', contains measures 7, 8, and 9. The second section, marked 'a tempo, giocoso', contains measures 10, 11, and 12. Red circles are drawn around the rhythmic patterns in measures 7, 8, and 9 of the Violine I and II staves, highlighting the 'problematic places' mentioned in the text. The Basso staff shows a long note in measure 7, followed by a rest in measure 8, and a note in measure 9. The Viola and Violoncello staves have similar rhythmic patterns. The Violine I and II staves have a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

В случаях возникновения ритмической суеты и ансамблевых неточностей при исполнении шестнадцатых в восходящем движении (пример 10, фрагменты выделены красным карандашом), Михаил Васильевич применяет полный, лаконичный ауфтакт, с обозначением предшествующей доли.

Пример 10. Л. ван Бетховен. Симфония № 7. Первая часть (*Poco sostenuto*). Такты 9–14

The image shows a musical score for the first four parts of a string section: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The score covers measures 9 to 14. Each part has a dynamic marking of *dimin.* followed by *pp* and then *cresc.* There are three large red circles drawn around the first three measures of each part, indicating a specific performance technique. Handwritten labels in blue ink are placed to the left of each staff: 'Violino I', 'Violino II', 'Viola.', and 'Violoncello e Basso.'.

Дирижер также предлагает исполнять штрих *spiccato* (преимущественно первым и вторым скрипачам) в середине смычка и использовать при этом как можно меньше смычка, понижая нюанс с двух до трех *piano* (пример 10а, обозначено синим карандашом). Такой исполнительский ход во многом повышает не только точность ритма в целом, но и качество общего ансамбля (в частности, между первыми и вторыми скрипачами, поскольку из-за специфической рассадки РНО большая дистанция между группами первых и вторых скрипок «провоцирует» некоторые ансамблевые проблемы). Также, этот технологический прием требует повышенного самоконтроля от каждого исполнителя, высокой степени ответственности и осознания своей индивидуальной роли в общем звучании.

Пример 10а. Л. ван Бетховен. Симфония № 7. Первая часть (*Poco sostenuto*). Такты 9–14

The image shows a musical score for four string instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Bassa. The score covers measures 9 to 14. Handwritten annotations in blue ink are present throughout. At the top, the words "middle bow" are written. In each part, the word "dimin." is written above the first measure, and "ppp" is circled in blue. Blue arrows point to specific notes in measures 10, 11, and 12, indicating performance instructions.

Во избежание произвольного ускорения при исполнении повторяющихся ритмических группировок в быстром темпе (пример 11, проблемные места обведены красным карандашом), Михаил Васильевич жестом показывает характер исполнения, подразумевая острую, преувеличенную артикуляцию.

Пример 11. П.И. Чайковский. «Щелкунчик». Увертюра. 11–16 такты буквы С

The image shows a musical score for Violini I and II Divisi. The top two staves are labeled 'violini I Divisi' and the bottom two are 'violini II Divisi'. The first two staves have red circles around them, indicating problematic passages. The second two staves have blue accents above certain notes. Dynamics markings include *mf* and *f*.

Для устранения ансамблевых неточностей в мелодических пассажах (пример 12, проблемные фрагменты обведены красным карандашом), Плетнев часто применяет полный афтакт с широким взмахом, движение (обеими руками), показывающее необходимость исполнять пассажи с устремлением к кульминационной точке (обозначено акцентами синим карандашом).

Пример 12. П.И. Чайковский. Торжественная увертюра «1812 год»

The image shows a page of musical score for a symphony, featuring staves for Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpets, Military Tambourine, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is annotated with red circles and blue arrows, highlighting specific musical passages and dynamics like "cresc." and "dim.".

Рассмотрим на конкретных примерах некоторые методы Плетнева, приведенные в таблице № 2, которые основаны на словесных разъяснениях маэстро.

В случаях нарушения звукового баланса вследствие дисгармонии и интонационных неточностей (пример 13, проблемные места выделены красным карандашом), Плетнев не ограничивается только локальным решением этой задачи.

Михаил Васильевич развивает у музыкантов представление о высоком качестве интонирования, способность подстраиваться друг к другу, самостоятельность выбора исполнительских и технологических решений, а также высокую степень ответственности у каждого из них. Приведем в

качестве примера описание одного из фрагментов репетиции маэстро с РНО. Воспользовавшись небольшой паузой (во время остановки оркестра), один из солистов попросил маэстро уточнить ноту, которая, по всей видимости, была неточно написана в его партии («не читалась»). Плетнев ответил: «Ну, а Вы сами как думаете, исходя из гармонии и тональности этого эпизода?». Музыкант, подумав, ответил: «Фа-диез». «Вот именно, фа-диез», – сказал Михаил Васильевич, – «молодец! Здесь не может быть другой гармонии...»<sup>33</sup>.

Такая модель общения с музыкантами способствует развитию большей самостоятельности музыкального мышления, уверенности, заставляет музыкантов активно и осмысленно участвовать в общем процессе исполнения, а не только формально воспроизводить свою партию, во всем полагаясь на ответственность и профессионализм дирижера.

---

<sup>33</sup> Из репетиционной работы Плетнева с РНО.

Пример 13. П.И. Чайковский. Увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». 28–36 такты

The image displays a musical score for five instruments: Flute (Fl.), Clarinet in A (Cl. (A)), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), and Horn in F (Cor. (F)). The score spans measures 28 to 36. Red annotations highlight specific musical phrases and dynamics across the staves. Dynamics include *mf*, *p*, and *ppp*. A measure number '30' is visible above the Flute staff.

В примере 14 мы рассмотрим одну из технологий использования маэстро агогических и динамических нюансов, позволяющих ему достигать большой свободы, выразительности и жизненности оркестрового звучания<sup>34</sup>. Этот пример выбран не случайно, так как, по мнению Михаила Васильевича, в произведениях Рахманинова можно обнаружить множество красивых, «бесконечно мелодичных» тем, которые требуют от исполнителя большого мастерства. Синим карандашом обозначены детали нюансировки, агогики, фразировочные линии и указания маэстро относительно характера и способа звукоизвлечения. Первое незначительное агогическое движение возникает в 5-м такте ц. 53 (обозначено прямыми горизонтальными стрелками), а

<sup>34</sup>[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=hJ3Epb8jA5k>. Дата обращения 12.09.2009.

дугообразная стрелка показывает мелодическое устремление. В 6-м такте незначительное агогическое замедление (обозначенное значком *ritenuto*) пропорционально ускорению в 5-м такте.

Пример 14. С. Рахманинов. Симфония № 2. Третья часть. Ц. [53]–[54]

The image shows a musical score for Violino I, measures 53-55. The score is in G major and 4/4 time. Measure 53 starts with 'p cantabile' and 'mf'. Measure 54 has 'mf' and 'pp'. Measure 55 has 'pp', 'f', and 'poco a poco cresc.'. Handwritten annotations in blue ink include 'SUL D expressive', 'ritenuto', and various dynamic markings like 'mp', 'dim.', 'pp', 'p', 'mf', 'pp', 'poco cresc.', and 'dim.'.

В 7-м такте вновь возникает агогическое движение к 9-му такту, переходящее в пропорциональное расширение с *diminuendo* к 10-му такту. Далее три такта до ц. [54] исполняются на одном дыхании (мелодическое устремление показано пунктирной дугообразной стрелкой), а вторая половина 12-го такта ц. [53] исполняется с большим агогическим расширением и *diminuendo* до трех *pianissimo*. В ц. [54] на первой же доле делается *crescendo*, словно открывая второе дыхание фразы и устремляя мелодическую линию к четвертому такту ц. [54] и т.д.

Исходя из вышеописанного, мы видим, что почти во всех случаях агогическое движение тесно взаимосвязано с усилением динамики, а

расширение, соответственно, с ослаблением. Этот принцип объединенного взаимодействия динамических и агогических средств выразительности и лежит в основе **жизненности, одухотворенности и естественности музыкального исполнения.**

В приведенных ниже примерах (15, 16), мы рассмотрим технологию исполнения *sforzando* и акцентов, используемую маэстро в зависимости от характера эпизода. По мнению маэстро, *sforzando* в 10-м такте (пример 15) должно быть сыграно исключительно за счет вибрационного импульса левой руки, без специальной атаки смычка (черточка синим карандашом над нотой «ля» в 10-м такте показывает необходимость более легатной, экспрессивной атаки, без удара смычком или разного рода толчков).

Пример 15. Л. ван Бетховен. Симфония № 3 «Героическая». Первая часть.

The image shows a musical score for the first part of the first movement of Beethoven's Symphony No. 3. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The tempo is 'Allegro con brio, 3/4-60'. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *pp*, *cresc.*, *sf*, and *sforzando* (*sfzp*). A blue arrow points to a note in the 10th measure of the Violino I part, indicating a specific performance technique.

Этот прием также обуславливается исходя из содержания самой музыки: в трактовке Михаила Васильевича, тема, возникающая в мелодии у первых скрипачей (7-й такт), отражает образ внутренней мотивации

человека, «идеи, которая подобно ростку, пробивается сквозь препятствия и появляется на свет...»<sup>35</sup>.

Для воплощения вышеописанного содержания маэстро предлагает расставить нюансировку следующим образом: первым скрипкам необходимо начать свою тему в нюансе *pianissimo* и делать *crescendo* на такт позже, чем обозначено в партитуре (в 8-м такте). Дугообразная прерывистая стрелка (синим карандашом) обозначает мелодическое устремление (движение фразы). После исполнения *sforzando* (вибрационным приемом левой руки) происходит резкий динамический контраст – *sub. piano*, который отражает удивление, сомнение.

От точности исполнения акцентов в следующем примере 16 зависит не только характер исполнения, но и ритмическая дисциплина. Для того чтобы избежать замедления темпа и вялости атаки в триолях на вторую долю (проблемные места обведены красным карандашом), необходимо, согласно Плетневу, активно (*staccatissimo*) акцентировать первую и последнюю ноту каждой реплики у флейты, гобоя, кларнета и фагота, сохраняя мелодическое устремление к сильной доле (показано синим карандашом).

Пример 16. П.И. Чайковский. Сюита № 3 op. 55. Scherzo. 7–11 такты

---

<sup>35</sup> Из репетиционной работы с РНО.

The image shows a musical score for four instruments: Fl. II., Ob., Cl., and Fag. The score is written on four staves. The music consists of rhythmic patterns with accents. Red circles are drawn around specific groups of notes in each staff, indicating areas of concern for synchronization. Blue dashed lines with arrows connect these circled groups across the staves, showing the intended relationship between the instruments. The annotations are primarily in the first and second measures of the excerpt.

В случаях возникновения несинхронности в исполнении штрихов в струнной группе, в особенности между первыми и вторыми скрипками из-за упоминавшейся большой дистанции между группами (пример 16а, проблемные места обведены красным карандашом), Михаил Васильевич предлагает играть строго по руке (наизусть, практически не смотря в ноты), так как музыканты, находящиеся в на максимальном расстоянии друг от друга, слышат отзвук с некоторым опозданием, а следовательно, и играют значительно позже.

Пример 16а. Д. Шостакович. Симфония № 5. Финал, ц. 131

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola Archi, Violoncello, and Basso. The score is written in a single system with five staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as 'Allegro' with a metronome marking of 100. The score consists of several measures of music. Red circles and lines are drawn over the score, highlighting specific passages in the Violino I, Violino II, and Viola Archi parts. The Basso part has a long, low note that spans across several measures.

Мы рассмотрели на конкретных примерах некоторые методы и принципы репетиционной работы Плетнева с РНО. В действительности, данные методы представляют собой части единого целостного подхода, основанного на образно-эмоциональном принципе воздействия маэстро. В основе этого принципа лежит ассоциативный метод, для которого характерно осмысленное исполнение произведения, исходящее из его характера и образного наполнения. Благодаря вышеописанному подходу, Плетнев создает атмосферу, в которой каждый музыкант интуитивно применяет средства выразительности и технические приемы, необходимые для решения тех или иных исполнительских задач, обусловленных содержанием сочинения.

## Глава 2 Интерпретация Михаила Плетнева Пятой симфонии П.И. Чайковского

### 2.1. Эволюция дирижерского стиля М. Плетнева на примере его интерпретации Пятой симфонии Чайковского

За свою 25-летнюю дирижерскую деятельность Михаил Плетнев дважды записывал полный цикл шести симфоний Чайковского с РНО (в 1996<sup>36</sup> и 2009-2010<sup>37</sup> годах), а также делал записи отдельных симфоний: в 1997 году Первая и Пятая, в 1998 – Вторая, Третья и Шестая. В 1999 – Четвертая<sup>38</sup>.

В данной работе не предполагается анализировать все вышеперечисленные интерпретации, так как это – сложная масштабная задача, скорее уровня докторской диссертации. Однако, на примере сравнения трактовок одной симфонии, осуществленных в разные периоды дирижерской деятельности артиста, можно проследить некоторые особенности эволюции его интерпретации. Выбор Пятой симфонии связан с тем, что в ней проявился дирижерский опыт Чайковского. Об этом свидетельствуют детали нотирования нюансов, фразировки, темпов, о чем в своем исследовании писал русский дирижер Кирилл Кондрашин<sup>39</sup>. Также Пятая симфония, является первой из симфоний Петра Ильича (созданных на момент 1888 года), премьеры которой прошла под управлением самого автора. Поэтому особенно интересно проанализировать, как выявляются эти аспекты (наряду с образной концепцией музыки) в интерпретации М. Плетнева.

---

<sup>36</sup> Запись осуществленная звукозаписывающей компанией Deutsche Grammophon (1996).

<sup>37</sup> Запись осуществленная звукозаписывающей компанией компания Pentatone.

<sup>38</sup> Запись осуществленная звукозаписывающей компанией Deutsche Grammophon.

<sup>39</sup> Кондрашин К. Дирижерское прочтение симфоний П.И. Чайковского. – М.: Музыка. – С.4-5

В первом варианте интерпретации Плетнева<sup>40</sup> преобладает лирико-драматический характер исполнения. Это проявляется в стремлении дирижера усилить контраст между лирическими, светлыми и трагическими, роковыми образными сферами симфонии. Особое внимание дирижер уделяет подробному и точному воспроизведению авторского текста, вплоть до мельчайших деталей это касается не только сопоставления темпов, но и динамики, штрихов, выявления тембровой дифференциации и выстраивания оркестрового баланса (пример 17, 18).

Темп главной партии (*Allegro con anima*), как в первой записи (1996), так и во второй (2010) метрономически идентичен (четверть = 91), но сама идея, характер и принцип исполнения этого эпизода отличаются:

Аккордовое сопровождение в аккомпанементе у струнной группы, в первом варианте звучит более определенно в нюансе *p*. Во втором варианте динамическая дистанция между темой, исполняемой кларнетом и фаготом в унисон, и аккомпанирующими голосами увеличивается до нюанса *pp*, что усиливает значение мелодической линии в главной партии и делает ее более рельефной и выразительной (в том числе и по балансу звучности). Вышеописанными средствами Плетнев подчеркивает и усиливает тембровую дифференциацию оркестровых функций.

Также во второй записи (2010) дирижер стремится подчеркнуть усложнение фактуры при помощи детальной и выразительной фразировки: так например, мелодические гаммаобразные ходы у двух кларнетов и фагота, которые появляются при втором проведении темы главной партии (у скрипок и альтов) 2-й такт буквы B, исполняются с *crescendo* и *diminuendo* (пример 17).

---

<sup>40</sup> Запись входящая в комплект из Шести симфоний (1996 год)

Пример 17. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 3-й такт буквы В.

The image shows a musical score for the first movement of Tchaikovsky's Fifth Symphony, measures 1-4. The score includes parts for Flute I, Flute II, Flute III, Oboe, Clarinet in A, and Bassoon. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a prominent syncopated rhythm in the woodwinds, with red markings highlighting specific rhythmic patterns and dynamics like 'p' (piano) and 'a 2' (second ending).

Приведем еще один пример выявления Плетневым тембровой дифференциации в аккомпанементе к побочной партии. В исполнении самой темы в двух интерпретациях (1996 и 2010 гг.) существуют принципиальные различия: в первом варианте подчеркивается ритмическое противопоставление деревянной группы с тематической линией у кларнетов и аккомпанирующими синкопами у валторн. Этот эффект достигается за счет более акцентированного исполнения синкопированного ритма валторнами (пример 18).

Пример 18. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, п.п.

20

The image shows a page of a musical score for the first part of the fifth symphony by Pyotr Ilyich Tchaikovsky, starting at measure 20. The score is arranged in five staves. The top staff is for Oboe (Ob.), the second for Clarinet (Cl.), the third for Bassoon (Fag.), the fourth for Horns I and II (Cor. I. II.), and the fifth for Horns III and IV (Cor. III. IV.). The woodwinds (Ob., Cl., Fag.) play a melodic line with dynamics ranging from *f* to *ff*. The horns play a rhythmic accompaniment with dynamics ranging from *mf* to *f*. Red circles and arrows highlight specific rhythmic and dynamic details in the horn parts.

В звучании темы (первой побочной партии) в трактовке 2010 года, обращает внимание тембровая дифференциация струнной и деревянной духовой групп (по балансу), а противопоставление ритмических фигур (синкоп) в аккомпанирующем материале у гобоя, фагота и валторн отходит на второй план.

Приведем пример, в котором отражается стремление Плетнева наиболее точно передать штрихи, артикуляцию и другие исполнительские детали авторского текста:

Во втором такте буквы  $\boxed{D}$ , в партитуре Чайковского аккорд у тромбонов написан в нюансе *f*, а у валторн – *ff*, такая нюансировка приравняет оба аккорда по балансу звучности. Как в первой, так и во второй записи эти аккорды исполняются в динамическом развитии направленном к 3-му такту буквы  $\boxed{D}$ , а трезвучие у валторн играется с незначительным *crescendo*, что усиливает динамическое устремление к

первой доле следующего такта (здесь также проявляются черты континуальной фразировки). (Пример 19).

Пример 19. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 1-й такт буквы **D**.

The image shows a page of a musical score for the first measure of the letter 'D' in the first movement of Tchaikovsky's Fifth Symphony. The score is written for five parts: Corni in F (I and II), Trombe in A (I and II), 3 Tromboni, e Tuba, and Timpani in G, D, F. The music is marked with dynamic accents like 'ff' and 'sempre ff'. Handwritten annotations include red circles around 'ff' and 'f' markings, and blue arrows pointing to specific notes in the horn parts.

Новая ритмическая фигурация (восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая), которая впервые появляется в симфонии в первом такте буквы **D**, в обеих записях идентичны по идее и принципу исполнения (пример 19а). Волевой характер этого эпизода достигается за счет усиления пунктирного ритма.

Пример 19а. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 1-й такт  
буквы **D**

Все три ноты ритмической фигуры исполняются с акцентами, а первая и третья играют коротко, с точками, что придает эпизоду решительность.

Уже в интерпретации 1996 года, в характере фразировки присутствуют элементы континуальности, которые приобретут широкое воплощение в более поздней концепции 2010 года (пример 20). В основе континуальности фразировки лежит принцип вокального интонирования. Добиваясь такого качества оркестрового звучания, которое можно соотнести с проникновенным, лирическим пением, Плетнев следует русской исполнительской традиции, идущей от Сергея Рахманинова, Николая Голованова, Евгения Мравинского и Евгения Светланова. Евгений

Федорович считал одним из важнейших качеств оркестра, которое делает его звучание неповторимым, нестереотипным – **это способность петь**. В подтверждение вышесказанному, приведем фрагмент интервью со Светлановым: «С бывшим оркестром СССР мне удалось после тридцати лет труда выработать особое качество пения, ибо хороший оркестр – это оркестр, способный петь. Именно поэтому крупные оперные оркестры часто бывают особо выразительными, благодаря балансу – тому легкому слиянию, которое они должны культивировать в работе с певцами. В Москве есть один человек, которому мы обязаны за увековечение такой традиции – Николай Голованов, он, во главе оркестров Большого театра и Радио СССР, первым смог достичь этой глубокой и лирической певучести»<sup>41</sup>.

Во вступлении наблюдаются существенные различия в способе и характере фразировки темы у 2-х солирующих кларнетов. В более ранней записи присутствует повествовательный характер изложения. Это достигается за счет округлой фразировки и стремлению к равномерному звучанию унисона, в котором проявляются элементы континуальности (здесь пока нет выраженной тенденции к внутреннему интонационному и динамическому развитию, как в интерпретации 2010 года), но отсутствие *diminuendo* на длинных нотах (половинках), показывает стремление дирижера выстраивать непрерывные мелодические линии. (См. пример 20 и 20а)

Пример 20. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, вступление.

---

<sup>41</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/force\\_convictions3.pdf](http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/force_convictions3.pdf).

Andante. ( $\text{♩} = 80$ )

I.  
Flauti. II.  
III (Piccolo).  
Oboi.  
Clarineti in A.  
Fagotti.

В поздней записи в теме вступления (унисон 2-х кларнетов) большая интонационная выразительность достигается за счет незначительных crescendo на длинных нотах (половинках, см. пример 20а), смысловое значение которых не столько в усилении звука, сколько в развитии каждой ноты, ее мелодическому устремлению.

Пример 20а. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, вступление.

Andante. ( $\text{♩} = 80$ )

I.  
Flauti. II.  
III (Piccolo).  
Oboi.  
Clarineti in A.  
Fagotti.

Crescendo кларнетов во 2-м и 4-м тактах придают теме характер внутренней тревоги, звучание делается напряженным, таинственным, словно предвосхищающим будущие драматические кульминации. Преобладает

волнообразная, нервно-контрастная, выпуклая динамика и выразительная континуальная фразировка. Взволнованность звучания также достигается за счет более экспрессивного звукоизвлечения контрабасов, роль которых по балансу значительно усиливается, в сравнении с более ранней записью.

Внутренняя борьба, острая конфликтность образов, составляющая проблематику симфонии и концепции Плетнева, разрешается в финале сочинения. Уже свыше ста лет многие дирижеры и музыковеды пытаются приоткрыть тайный замысел симфонии Чайковского, который сокрыт в финале этого произведения. Общеизвестно, что существуют две полярные точки зрения, которые по разному раскрывают проблему основной идеи финала Пятой симфонии. По одной версии: финал – это победное шествие фатума, олицетворяющее торжество злых сил. Эта версия основывается на том, что лейттема проходящая сквозь все части симфонии, имеет зловещий, мрачный, трагический характер и по смыслу близка теме рока из Четвертой симфонии<sup>42</sup>. Ее мажорное проведение в финале лишь усугубляет трагический исход всей симфонии.

В обеих же интерпретациях Плетнева воплощается другая идея: по мнению дирижера<sup>43</sup>, в процессе драматического противостояния и развития тем в симфонии, лейттема, которая проходит через все части симфонии сублимируется и являет собой торжество жизнеутверждающего начала, что также отражает и мажорная тональность финала.

Во второй версии, как и в первой, преобладает лирико-драматический характер исполнения. Идеи континуальности, которые в первой интерпретации воплотились в сопоставлении темпов между разделами формы, трансформировались во второй трактовке и приобрели важнейшее драматургическое значение и смысл (см. пример 20а и 21). Появился особый,

<sup>42</sup> Кондрашин К. Дирижерское прочтение симфоний П.И. Чайковского. – М.: Музыка. – С.141.

<sup>43</sup> Из личной беседы автора настоящего исследования с Михаилом Плетневым (27.12.2011г.).

динамичный характер неумолимого внутреннего движения, устремления вперед, что обуславливает и лежит в основе непрерывной, объединяющей фразировки. Так, в первой записи (1996 года), в эпизоде с 1-го по 13 такты буквы  $\square$  (пример 21), преобладает идея чередования нюансов по два такта – от *f-ff* к *mf-p*.

Пример 21. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 4-й такт  
буквы С.

The image shows a page of a musical score for the 4th measure of the first movement of Tchaikovsky's Fifth Symphony. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flutes I, II, and III; Oboes I and II; Bassoon; Horns I, II, III, and IV; Trombones I, II, and III; Tuba; Timpani; Violins I and II; Viola; Cello; and Double Bass. The score is annotated with blue vertical lines and red circles highlighting specific notes. Handwritten red annotations include "SS-S" and "ms-p".

Соответственно этому принципу фразировка у деревянных и медных духовых выстраивается следующим образом: восходящие реплики у флейт и гобоя не переходят одна в другую, а играютя отрывисто – такой характер достигается за счет исполнения восьмых *staccato*, в результате чего образуются небольшие люфты, препятствующие плавному соединению мелодических линий. По этой же причине аккорд у второго кларнета и медных духовых во второй половине 6-го такта буквы С играетя отдельно от предыдущего, в другом характере, кроме того, акцент, который возникает в момент взятия звука у медных только усиливает эффект, разбивая фразировку по два такта (отмечено в примере 21 красным и синим карандашом). Если вышеописанный принцип фразировки в первой записи можно охарактеризовать, как **сопоставление динамических пластов (по два такта), что придает ему некоторую дискретность**, то во второй, большее внимание уделяется длительному **горизонтальному динамическому развитию, континуальности (по 4 такта)**. Это достигается посредством фразировки, которая объединяет музыкальную мысль не по два, а по четыре такта.

Мелодические ходы у флейт и гобоя плавно соединяются друг с другом, посредством удлинения последней восьмой в каждой фигурации (в примере 22 отмечено черточками – *tenuto*).

Пример 22. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 4-й такт буквы

С.

The image shows a page of a musical score for the first movement of Tchaikovsky's Fifth Symphony, specifically the 4th measure. The score is written for a full orchestra and includes the following parts: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Flute III (Fl. III), Oboe (2 Oboe), Clarinet (2 Clarinet), Bassoon (2 Bassoon), Horns (Horn I and II), Trombone (3 Trombone), and Tuba (Tuba). The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *mf*, *f*, *mp*, and *ff*. A blue vertical line marks the beginning of the 4th measure, and a red vertical line marks the end of the 4th measure. A red oval highlights the first two measures, and a red triangle highlights the third measure. A blue vertical line is drawn at the beginning of the 4th measure.

В третьей части симфонии, также есть похожее место (три такта до буквы **A**), где в интерпретации 1996 года во фразировке струнных присутствует элемент дискретности (пример 23). Такое ощущение возникает вследствие того, что мелодические ходы, возникающие сначала у первых и вторых скрипок, а потом у альтистов звучат прерывисто, как бы обособленно.

Пример 23. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 3-я часть «Вальс», 3 такта до буквы **A**.

Такой эффект достигается за счет округлой фразировки гаммаобразных ходов, путем исполнения *diminuendo* в конце каждой реплики и укорачивания, недоигрывания последней восьмой.

Трактовка того же самого фрагмента 2010 года, являет пример континуальной фразировки, где каждая реплика становится важным элементом общей мелодической линии (пример 23а)

Пример 23а. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 3-я часть «Вальс», 3 такта до буквы **A**.

The image shows a musical score for the first five staves of a passage from Tchaikovsky's Fifth Symphony, 3rd movement. The staves are labeled V-ni I, V-ni II, V-la, V-c, and Cb. The score shows a melodic line in the strings with various dynamics (p, dolce) and articulation (arco, accents). Red circles highlight specific notes in the first two staves, and blue arrows indicate the flow of the melodic line across the staves. A large 'A' with a 'p' is at the bottom right.

Что достигается в результате доигрывания каждой четвертой восьмой (как бы tenuto), а небольшие фразировочные акценты не нарушают общее движение мелодии к букве **A**, а придают легкое ощущение «двудольности» в трехдольном ритме.

Используя принцип изменения фокусного расстояния (пример 24), о котором упоминалось в предыдущей главе, Плетнев выстроил единую драматургическую линию, которая проходит динамичным сквозным движением через все части симфонии, в результате чего создается ощущение

цельности, «монолитности» всей конструкции музыкальной формы произведения. Также благодаря этому принципу дирижер отражает в звучании оркестра обостренное чувство внутреннего волнения. Такая трактовка присущая русской исполнительской традиции, идущая от Гаука, Голованова, Мравинского и Светланова. Приведем в пример одно из высказываний Евгения Федоровича Светланова относительно вышеописанной концепции: «Моим первым долгом является поддерживать ту трактовку в традиции истинно русской музыки, которая, опять-таки проистекает от Гаука. Евгений Мравинский, один из его старых друзей, всю свою жизнь тоже старался сохранить мощное и обостренное чувство волнения, исполняя симфонии Чайковского»<sup>44</sup>.

В десятом такте интродукции, в интерпретации 2010 года (Пример 24) появляется первая внутренняя кульминация, это нервная «вспышка», символизирующая страшное предчувствие. Для достижения вышеописанного эффекта, Плетнев использует принцип изменения фокусного расстояния<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/Confession4.pdf>.

<sup>45</sup> Принцип изменения фокусного расстояния мы рассматривали в Первой главе настоящего исследования.

Пример 24. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 9-й такт вступления.

«Увеличивая» данный музыкальный фрагмент, дирижер стремится отразить в нем множество исполнительских деталей. В особенности, crescendo достигает нюанса *piu f*, на первый план по балансу выступает тембр виолончелей их глубокий и проникновенный тон в характере *molto espressivo*, подобно человеческому голосу, придает звучанию искренность и жизненность.

В сравнении с первым вариантом записи 1996-го года, (см. пример 24а), уровень динамики во втором (см. пример 24.) достигает наивысшей динамической точки за все предыдущие 10 тактов вступления.

Пример 24а. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 9-й такт вступления.

Вышеописанный образ «страшного предчувствия» (пример 24), достигается посредством ритмического «перетягивания» на *crescendo* залигованной половинки и восьмой (почти на четверть в сравнении с предыдущим темпом), которая, внезапно обрываясь, достигает нюанса *piu f.* Последующие паузы (восьмая и четвертная) также незначительно расширяются по ритму (в примере 24 отмечено ферматами), что усиливает драматургический контраст последующего эпизода (11-й такт вступления).

При помощи агогических средств музыкальной выразительности, и применения вышеописанного принципа дирижеру удалось сгладить те «швы» между разделами формы, о которых писал Чайковский, и которые он причислял к недостаткам своей композиторской техники: «Если я не могу пожаловаться на бедность фантазии и изобретательности, то зато я всегда страдал неспособностью отделять форму... В былое время я был слишком небрежен, недостаточно сознавал всю важность проверки эскизов. От этого у

меня всегда были заметны швы, недоставало органического слияния в последовании отдельных эпизодов. Недостаток этот был капитальный, и только с годами я стал мало-помалу исправляться, но образцом формы мои сочинения никогда не будут, ибо я могу лишь исправить, но не вполне искоренить существенные свойства своего музыкального организма»<sup>46</sup>.

Элемент континуальности, который в концепции Плетнева 2010 года сублимируется в важнейший принцип сквозного развития, объединяет всю симфонию. Это имеет большое значение в особенности в первой части, где присутствует внутренняя замкнутость разделов сонатного Allegro, а также не редко отсутствуют плавные переходы между темами внутри самих разделов (например, переход от связующей к побочной партии). Ощущение замкнутости подчеркивается еще и тем, что главная тональность утверждается в интродукции, затем в главной партии и репризе.

Основные разделы формы - интродукция, экспозиция, разработка, реприза и кода внутренне обособлены друг от друга. Интродукция отделяется от Allegro con anima каденцией и четырехтактным вступлением к главной партии. Следующая грань, которая разграничивает связующую партию от побочной (пример 25) – два такта *pizzicato* у струнной группы в *un pochettino più animato* (в 13-м такте буквы G). Переход к репризе длительное пребывание на секундаккордовой гармонии (8 тактов) также несколько отделяет разработку от репризы.

Так, в трактовке Плетнева 1996 года, начиная с 10-го такта буквы G (подход к побочной партии), реплики струнных, валторн и фаготов звучат в динамическом увеличении от *pp* к *p*, что, по смыслу, словно предвосхищает наступление первой побочной партии. Такой эффект создает ощущение

---

<sup>46</sup> Кремлев Ю. Симфонии П.И. Чайковского. – М.: Госмузиздат, 1955. – С. 48.



Если в первой интерпретации появление побочной партии ожидаемо, то в более поздней трактовке (2010), наоборот, *pizzicato* в 13-м такте буквы **G**, наступает внезапно и стремительно (пример 25а), показывая новую драматургическую перемену, иной характер музыки.

Пример 25а. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 9-й такт буквы **G**.

Ob. Un pochettino più animato.

Cl.

Fag. *p*

*pp* C. I. II. *p*

*ppp* C. III. IV. *p*

*pp* Archi *pizz.* *ff* *pizz.* *ff* *pizz.* *ff* *pizz.* *ff*

mit.

Un pochettino più animato.

13991

Подчеркивая вышеописанный характер исполнения, Плетнев делает небольшое замедление в 12-м такте буквы **G**, и фермату на тактовой черте, тем самым задерживая наступление первой доли в *un pochettino più animato*, что усиливает резкий контраст и вносит элемент неожиданности в наступлении побочной партии. Такое стремление дирижера подчеркнуть

контраст перемены настроения и характера музыки, также является важнейшим элементом русской исполнительской традиции идущей от Голованова, Гаука, Мравинского и Светланова<sup>47</sup>.

«Трагическое содержание симфонии отразилось и в особенностях формы ее сонатного *allegro*. Отдельные его разделы – интродукция, экспозиция, разработка, реприза и кода – внутренне замкнуты»<sup>48</sup>. Несмотря на эту «внутреннюю замкнутость» отдельных разделов формы первой части, в интерпретации Плетнева драматургическая линия не прерывается ни на мгновение, а первая часть воспринимается целостно, как на одном дыхании. Единое сквозное движение, которое сглаживает все переходы между разделами формы, достигается за счет выпуклой агогической выразительности, являющейся неотъемлемой частью метода изменения фокусного расстояния (примеры 24, 25а, 26).

Идеи Плетнева относительно основного содержания и образной драматургии симфонии, которые отражены в первой записи (1996), в новой записи фактически не изменились. Единственное принципиальное различие двух интерпретаций наблюдается в трактовке коды первой части.

Кода является драматургической развязкой всего сонатного *Allegro*, а принцип и характер ее исполнения может изменить итог всей части. По мнению Кирилла Кондрашина, *ritenuto* в заключительном разделе коды не нужно исполнять до самого конца<sup>49</sup> первой части: «Здесь – шаг, безостановочная поступь, стремление. Именно поэтому надо сохранить *con anima* до конца части, последний аккорд снять точно на четвертом, слабом такте и оставить ощущение вопроса. У автора мысль не завершена, публика, впервые слушающая эту симфонию, должна ожидать: может быть еще

---

<sup>47</sup>[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/Confession4.pdf>.

<sup>48</sup>Розанова Ю. ИРМ т. 2. П.И. Чайковский. – М.: Музыка, 1981. – С. 114.

<sup>49</sup>Здесь речь идет о последних восьми тактах первой части симфонии.

последует какое-то утверждение? Нет, ничего не последовало, все закончилось вопросом без ответа»<sup>50</sup>.

Вышеописанная идея реализовалась в первой записи Плетнева, где *con anima* сохраняется до самого конца первой части, а снятие заключительного аккорда происходит ритмически точно<sup>51</sup> (пример 26), что создает ощущение незавершенности. Нюансы *crescendo* и *diminuendo* в последних четырех тактах не превышают нюанс *mp*.

Сохранились записи, которые Чайковский сделал в 1887-1888 годах в своей записной книжке. В них содержатся короткие наброски, «литературная программа» написанная композитором для Пятой симфонии: «Полнейшее преклонение перед судьбой, или, что то же, перед неисповедимым предначертанием провидения... Ропот, сомнения, жалобы, упреки к ...XXX. Не броситься ли в объятия веры?»<sup>52</sup>.

Пример 26. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 9-й такт буквы **Bb**.

<sup>50</sup> Кондрашин К. Дирижерское прочтение симфоний П.И. Чайковского. – М.: Музыка. – С.155.

<sup>51</sup> Заключительный аккорд «снимается» на 4-м «слабом» такте.

<sup>52</sup>[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.tchaikov.ru/symphony5.html>.

Во второй версии *ritenuto* начинается в шестом такте до конца первой части в мелодии у контрабасов (пример 26а). Здесь, и в заключительных 4-х тактах по балансу на первом плане зловещий тембр контрабасов (достигающий нюанса *mf*), что подчеркивает некоторую безысходность, трагичность всей первой части. *Ritenuto* в конце коды полностью меняет характер сонатного *Allegro (con anima)*, по окончании которого не ставится вопрос, а подводится предварительный итог, в котором подчеркивается трагический смысл.

Пример 26а. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 9-й такт буквы **Bb**.

The image shows a musical score for the 9th measure of the first movement of Tchaikovsky's Fifth Symphony. The score is written for four staves: Flute (Fag.), Timpani (Timp.), Violoncello (V-Cell.), and Contrabass (C-B.). The key signature is B-flat major. The score includes dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *mf*. A large red circle highlights the *rit.* marking above the Flute staff. Another red circle highlights the *mf* marking below the Contrabass staff. The word "non divisi" is written above the Violoncello staff. The score is annotated with red markings, including a large red circle around the *rit.* marking and a smaller red circle around the *mf* marking.

На примере сравнительного анализа двух интерпретаций Плетнева Пятой симфонии Чайковского, осуществленных в 1996 и 2010 годах, мы рассмотрели некоторые особенности эволюции трактовки дирижера. Они выражены в бóльшем применении дирижером агогических средств музыкальной выразительности с использованием принципа изменения фокусного расстояния, а также стремлении к континуальности фразировки,

единому сквозному динамическому движению, приводящему к целостному охвату всего произведения. В интерпретации 2010 года, Плетнев достигает более глубокой передачи тембровой дифференциации оркестровых функций, баланса и лирического певучего звучания оркестра, а также штрихов, акцентировки и других исполнительских деталей, отмеченных в авторском тексте.

Исполнительский анализ двух интерпретаций позволил выявить следующие черты творческой эволюции дирижера: основная исполнительская идея, которая была воплощена Плетневым в интерпретации 1996 года, нашла отражение и в его трактовке 2010 года, однако, она приобрела несколько иное воплощение. Так, например: стремление Плетнева в поздней трактовке Пятой симфонии к более естественной и выразительной фразировке, тяготение к крупным мелодическим линиям, что в совокупности с применением дирижером метода “изменения фокусного расстояния” привело к единому динамическому сквозному развитию, проходящему через все части симфонии и способствующему более целостному восприятию драматургической формы. Другая не менее важная сторона эволюции дирижера заключается в усилении драматического контраста и остром противопоставлении двух сфер (в трактовке 2010 года) – лирической и трагической. Плетнев достиг большой гибкости, непринужденности, жизненности оркестрового колорита благодаря использованию принципов вокального интонирования, один из которых основан на непрерывном развитии каждой исполняемой ноты за счет вибрационного состояния левой руки (у струнных), а также при помощи равномерного ускорения движения правой руки, что придает звучанию «очеловеченность». Другой – принцип мелодической завершенности, когда и каждая нота, и фраза в целом имеют свое логическое начало, развитие и завершение, подобно дыханию вокалиста. Тонкое применение *rubato* и агогики придает лирической составляющей его

интерпретации черты искренности и естественности. Вместе с тем, отчетливая артикуляция (выражающаяся во внимании к мельчайшим исполнительским деталям авторской партитуры), подчеркнутая тембровая дифференциация (выявление трагического, зловещего, безысходного характера в звучании тембров меди и контрабасов), контрастность и внезапность темпо-ритмических сопоставлений значительно усиливают драматическую составляющую концепции Плетнева.

## **2.2. Исполнительский и сравнительный анализ Пятой симфонии П.И. Чайковского**

В предыдущем параграфе, мы рассмотрели в общих чертах концепции Плетнева, которые относятся к разным периодам его творчества (1996, 2010).

Для сравнительного анализа в данном разделе были выбраны записи выдающихся представителей русской дирижерской школы: Сергея Кусевицкого<sup>53</sup>, Евгения Мравинского<sup>54</sup> и Евгения Светланова<sup>55</sup>. Сопоставляя исполнение Пятой симфонии Плетнева (запись 2010 года) с трактовками данных дирижеров, выделим их сходства и отличия, а также элементы русской традиции в трактовке Плетнева.

С творчеством вышеперечисленных дирижеров связаны яркие эпизоды расцвета отечественного дирижерского искусства XX столетия, что и обуславливает их выбор для сравнения.

---

<sup>53</sup> Запись 1944 года с Бостонским симфоническим оркестром. CD: The Boston. Serge Koussevitzky, Conductor // The sessions of November 22, 1944, Symphony Hall, Boston. Tchaikovsky Symphony No. 5, Berlioz, Debussy, Corelli. – BSO Classics, 441122

<sup>54</sup> Запись 1982 года с Ленинградским филармоническим оркестром.

<sup>55</sup> Запись 1990 года с Государственным академическим симфоническим оркестром СССР.

Далее проанализируем и сравним записи вышеупомянутых дирижеров в хронологическом порядке, начиная с трактовок Кусевицкого и Мравинского и заканчивая концепцией Светланова.

Интерпретация Сергея Кусевицкого (1944) содержит в себе некоторые элементы романтической традиции, которые были характерны для исполнения этого произведения Артуром Никишем. Никиш был последователем романтических исполнительских традиций идущих от Рихарда Вагнера – дирижера. Особенности этой традиции являлись: певучее, выразительное звучание оркестра, чуткое, «чувственное» и «живое» особенно при исполнении кантилены<sup>56</sup>, гибкость и ритмическая свобода *rubato* и агогики<sup>57</sup>.

Однако, Мравинский не вполне соглашался с существующей во времена Никиша исполнительской традицией, отмечая в ней черты излишней сентиментальности: «Конечно у Чайковского, и в особенности, в Пятой симфонии, имеется и некоторая доля, в лучшем смысле слова, сентиментальности, но это была другая эпоха. Когда появились дирижеры, (в частности, Никиш, который одним из первых ее исполнял), им, почему-то, бросилась в глаза именно эта сторона, сторона чувствительности, эдакого ложного, “блеющего” страдания (я имею в виду выразительность и характер *vibrato* у струнных). И вот, исходя из этой традиции, стало позволительно делать и произвольное *rubato*... Чувствительность – это одно, а слащавость – это совсем другое. Конечно, тут есть слезы, но слезы бывают даже от умиления самим собой, а бывают кровавые слезы. Мне кажется, что их тут не так много, но они кровавые»<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> См. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика, М.: Музыка. 1975. – С. 91-93.

<sup>57</sup> Там же.

<sup>58</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=d71tZZAhdN4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=d71tZZAhdN4).

В интерпретации Мравинского Пятой симфонии преобладает трагический характер. В одном из своих интервью, дирижер рассказывал: «Мне кажется, что **главное** в этой симфонии – это **трагизм**, единство каких-то пульсов, неумолимость движения и совершенно кованая форма»<sup>59</sup>. Это и объясняет соотношение темпов в заключительном разделе финала симфонии в трактовке Мравинского, о чем будет сказано ниже.

По мнению Светланова: «Слишком часто, исполняя их<sup>60</sup>, делают не те акценты, что нужно. Чайковский был самым смелым новатором среди русских композиторов. Его **перепады настроения**, его неги не имеют ничего общего с псевдо-сентиментальностью»<sup>61</sup>. Как видно из предыдущих высказываний Мравинского и Светланова, в существовавшей традиции исполнения симфоний Чайковского дирижеры отмечали значительное преобладание сентиментальности («псевдо-сентиментальности»), элементы которой были характерны для интерпретаций Артура Никиша и его последователей конца XIX, первой половины XX веков включая Кусевицкого. Выделим некоторые особенности, в которых проявляется сентиментальный характер исполнения в понимании Мравинского и Светланова:

- 1) Преобладание в звучании оркестра чрезмерно-выразительного, «блеющего» vibrato, преимущественно у струнных инструментов.
- 2) Обилие “произвольных” rubato.
- 3) Чрезмерное замедление темпов и всяческих мелодических оборотов.

---

<sup>59</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=d71tZZAhdN4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=d71tZZAhdN4).

<sup>60</sup> Здесь речь идет об исполнениях симфоний П.И. Чайковского.

<sup>61</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/Confession4.pdf>.

Если Мравинский, говоря о симфониях Чайковского, допускал в них “незначительную долю” сентиментальности, то Светланов считал иначе: «Но чего-чего, а сентиментальности в музыке Чайковского никогда не было, даже в его Сентиментальном вальсе»<sup>62</sup>. Исходя из высказываний Светланова и Мравинского видно, что русская исполнительская традиция (в XX веке) эволюционировала. В результате чего происходил постепенный отказ от элементов сентиментальности, присущим трактовке Никиша, которые считались более недопустимыми (в особенности – частые замедления темпов и *tempo rubato*).

Первые исполнения Пятой симфонии Чайковского Кусевицким относятся к 1909 году. Тогда же критики отмечали некоторые черты сходства и различия между трактовками Никиша и Кусевицкого. Это выражалось в выстраивании ясной и логичной драматургии сочинения, а также в пристальном внимании дирижера к различным деталям и штрихам партитуры: «Великолепно сыгранная» – первая часть, «... настоящий жар Чайковского, без тех задержек, к которым нас приучил Никиш»<sup>63</sup> (курсив мой. – А.С.) - во второй части, «... сыгранное с таким изяществом и легкостью, как нам, кажется, не приходилось слышать еще ни разу»<sup>64</sup> - о Trio из третьей части. О характере исполнения финала писали, что: «... в таком быстром темпе с таким натиском и стремительностью никто его до сих пор не исполнял. И если кое-какие детали оказались при этом скомканы, то, в общем, финал приобрел новую, интересную, а главное цельную физиономию, отвечающую его бодрой и энергичной сущности»<sup>65</sup>. Уже через несколько лет после очередного исполнения симфонии Кусевицким в Петербурге, появились следующие рецензии, отмечающие: «... цельность,

<sup>62</sup> [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://dirigent.ru/o-proizvedenijah/77-svetlanov-mus-segodna-3.html>.

<sup>63</sup> Юзефович В. Сергей Кусевицкий. Русские годы. – М.: Языки славянской культуры. 2004. – С. 263.

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> Юзефович В. Сергей Кусевицкий. Русские годы. – М.: Языки славянской культуры. 2004. – С. 263.

благородную страстность фразировки и огромный подъем»<sup>66</sup>, тонкое воплощение интерпретатором как драматических, так и лирических страниц симфонии, «... со времени дирижирования этой симфонии Никишем <...> мы такого исполнения в Петрограде не слышали»<sup>67</sup>. Анатолий Астров писал, что Кусевицкий: «... многое взяв от Никиша и чутко уловив дух новой эпохи, стал достойным продолжателем романтической школы в дирижерском искусстве»<sup>68</sup>.

Несомненно, тот факт, что Кусевицкий был учеником Никиша<sup>69</sup>, оказал влияние на его концепцию Пятой симфонии, однако, он глубоко переосмыслил существовавшую исполнительскую традицию, создав яркую, запоминающуюся интерпретацию. Отодвинув на дальний план сферу «чувствительности», Кусевицкий стремился отразить острый драматический контраст, конфликт лирического и трагического содержания симфонии. Таким образом, если условно разделить эволюцию русской исполнительской традиции на три этапа, то одним из первых, кто во времена Никиша предпринял попытки “отстраниться” от элементов сентиментального восприятия симфонии, был его ученик – Сергей Кусевицкий. Трактовка Мравинского – являет второй этап эволюции (она предполагает только незначительное присутствие оттенков сентиментальности “в лучшем смысле этого слова”). Интерпретации Светланова и Плетнева – это третий этап эволюции, который вовсе исключает любые проявления сентиментальности при исполнении симфонии. Светланов писал, что еще в годы его учебы в консерватории в классе Гаука, профессор категорически не допускал даже намека на сентиментальность: «Мне думается, что наиболее верным и глубоким истолкователем музыки Чайковского является наш замечательный

---

<sup>66</sup> Юзефович В. Сергей Кусевицкий. Русские годы. – М.: Языки славянской культуры. 2004. – С. 264.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Астров А. Деятели русской культуры С. А. Кусевицкий. – Л.: Музыка, 1981. – С. 63.

<sup>69</sup> В начале XX века Кусевицкий учился у Никиша в Германии.

выдающийся музыкант и дирижер Александр Васильевич Гаук. Я очень хорошо помню, как он учил нас именно бережному и тщательному отношению к замыслу композитора. *Если он видел, что получается сентиментально, получается как-то расслабленно, то моментально восставал против этого.* Гаук не уставал повторять то, что Чайковский – один из самых мужественных музыкантов, которых только знает мировая музыка. И он, безусловно, был прав. В своей исполнительской практике он давал замечательные образцы, записанные им на пленку и на пластинки, – характерное свидетельство того, что его взгляды не расходились с делом, то есть с его исполнением музыки великого композитора»<sup>70</sup> (курсив мой. – А.С.).

Концепцию Кусевицкого можно охарактеризовать как лирико-драматическую, и в этом она близка с трактовкой Плетнева<sup>71</sup>. Однако их исходные позиции (исполнительские принципы) различны. Запись 1944 года, сделанная Кусевицким с Бостонским симфоническим оркестром, создает ощущение предварительной продуманности, точного расчета дирижером мельчайших деталей исполнения, а импровизационность проявляется лишь в некоторых элементах агогики. Прежде всего, это касается сочетания темпов, которые продуманы и тщательно выверены логически. В этом смысле исполнительские принципы Кусевицкого и Мравинского схожи. В одном из своих интервью Мравинский отмечал роль и соотношение импровизационности и продуманности (заранее) в исполнительском процессе: «Что касается импровизации, то я вообще, противник самого исполнительского принципа – импровизации. Я как раз считаю, что вещь должна быть продумана и в основе своей фиксирована, целое намечено и твердо обосновано. И вот в пределах этого большого основного замысла, уже

<sup>70</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dirigent.ru/o-proizvedenijah/77-svetlanov-mus-segodna-3.html>.

<sup>71</sup> Об этом упоминалось в предыдущем параграфе.

сверх–задача – импровизационность. Элементы импровизации бесконечны и получаются на ходу. В живом исполнении всегда присутствуют находки, оттеняющие основной замысел, словно взгляд с какого-то нового ракурса<sup>72</sup>».

В исполнительском принципе Плетнева, элемент импровизации играет важнейшую роль. По мнению Михаила Васильевича во время выступления: «... очень многое зависит от акустики зала. Темп, характер звучания, динамика и агогика, их степень и баланс напрямую зависят от акустики. В зависимости от этого, нужно стараться очень чутко корректировать их. Например, в залах с гулкой акустикой, следует играть в несколько сдержанном темпе, чтобы сохранить ясность интонации и артикуляции и т.д. У Скрябина была ученица, которая ездила с ним повсюду и была практически на всех его концертных выступлениях. Она очень хотела понять, как именно нужно исполнять фортепианные произведения Скрябина и все время что-то записывала за ним, делала какие-то пометки в нотах, советовалась с композитором. Но она так и не поняла, как же нужно исполнять сочинения Скрябина, потому что он каждый раз играл свои сочинения абсолютно по-разному, последующее исполнение одного и того же произведения было не похоже на предыдущее. С моей точки зрения, невозможно заранее предопределить, как именно играть то или иное сочинение, так как кроме акустики, многое зависит и от настроения, характера звучания исполнителя в данный, конкретный момент игры. От того как именно будет сыграна первая фраза зависит и все последующее исполнение – темп, уровень динамики в кульминациях, агогические расширения и т.д.»<sup>73</sup>.

Принцип исполнительской импровизации Плетнева основан на его умении услышать партитуру в целом и в мельчайших деталях одновременно.

<sup>72</sup>[Электронный ресурс]. Режим доступа:  
[http://www.youtube.com/watch?v=d71tZZAhdN4&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=d71tZZAhdN4&feature=player_embedded)

<sup>73</sup> Из личной беседы автора с Плетневым, 08.04.2012 г., Москва, «Оркестрион».

Это важное качество для дирижера, подтверждает в своих комментариях к книге Ария Пазовского «Записки дирижера» Евгений Светланов: «Среди многих, необходимых для дирижера качеств Пазовский особо выделяет наличие специфического дирижерского слуха. Ни исполнительский талант, ни артистический темперамент, ни музыкальная эрудиция, ни даже абсолютный интонационный слух не в состоянии заменить это качество.

Речь идет об умении дирижера слышать партитуру, ее звуковой баланс, как в целом, так и в каждой группе в отдельности, что позволяет находить точно выверенное ощущение ансамблевой стройности звуковой вертикали и горизонтали. Чем тоньше развит у дирижера такой слух, тем больших художественных результатов добивается он в работе с оркестром»<sup>74</sup>.

Евгений Светланов в своих комментариях к книге Ария Пазовского, поддерживает точку зрения автора о том, что принцип импровизации в процессе интерпретации основан на предварительном и четком представлении дирижера о его исполнительских намерениях в процессе концертного выступления: «В главе “Перед репетициями” Пазовский совершенно справедливо подчеркивает, что подготовительный, так называемый застольный период работы дирижера над партитурой является решающим и заключает в себе все главное и существенное в интерпретации данного произведения. Иными словами, дирижер до того, как выйти на первую репетицию, должен иметь точный, отстоявшийся план трактовки сочинения. Для этого он должен быть предельно убежден в его правильности и целесообразности. Только тогда ему удастся увлечь каждого музыканта, сидящего в оркестре, сделать его своим союзником в художественной реализации этого плана, а в конечном итоге – артистом-единомышленником, без которого самые лучшие намерения дирижера останутся невоплощенными. Ничего случайного! Полное равновесие между

---

<sup>74</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dirigent.ru/o-proizvedenijah/90.html>.

рациональным и эмоциональным! Импровизация, но в строгих рамках задуманного. Как все это верно!»<sup>75</sup>.

Возвращаясь к концепции Кусевицкого, рассмотрим принцип соотношения темпов на примере первой части Пятой симфонии. Он основан на темповом обособлении разделов сонатного *allegro*, что имеет свою художественную логику. Она заключается в стремлении дирижера проиллюстрировать несколько разрозненные, красочные мелодические образы. Так, например: связующая партия в экспозиции первой части (2-й такт буквы **F**), Кусевицкий исполняет ее в замедленном темпе (*meno mosso*, где четверть с точкой  $\approx 80$  ударам) – пример 27, в отличие от первоначального темпа главной партии (Темпо I), где четверть с точкой  $\approx 93$  удара<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dirigent.ru/o-proizvedenijah/90.html>.

<sup>76</sup> Отметим, что в партитуре у Чайковского темп главной партии обозначен следующим образом: четверть с точкой  $\approx 104$  удара.

Пример 27. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 2-й такт буквы **F**.

♩. ≈ 80

The image shows a musical score for the first two measures of the letter 'F' in the first part of Tchaikovsky's Fifth Symphony. The score is written for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Flute I, Flute II, Flute III, Clarinet, Bassoon, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked as quarter note ≈ 80. The dynamics range from *sfp* (sforzando piano) to *p* (piano). The score is in 3/4 time and the key signature is one sharp (F#).

Далее, вопреки авторскому указанию Темпо I (8 тактов до **G**), дирижер сохраняет первоначальный темп начала связующей партии (ч. ≈ 80) пример 28, а в букве **G** – темп внезапно становится еще медленнее (ч. ≈ 60) с последующим замедлением в тактах 10,11, 12 литеры **G** (пример 29).

Пример 28. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 8 тактов до буквы **G**.

*J. ≈ 80*  
 (Tempo I. (J. ≈ 93))

Tempo I.

Пример 29. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, буква **G**.

*J. ≈ 60*  
*meno mosso*

**G**

19

Fag. *p* *pp* *pp*

C. I. II. *p* *pp* *pp*

C. III. IV. *p* *pp* *pp*

*arco* *pp* *pp* *pp* *pp*

**G**

Ob. *p* *pp* *pp*

Cl. *p* *pp* *pp*

Fag. *p* *pp* *pp*

C. I. II. *poco rit.* *p* *pp* *pp*

C. III. IV. *ppz.* *p* *pp* *pp*

*pizz.* *ff* *pizz.* *ff* *pizz.* *ff* *pizz.* *ff*

*Un pochettino più animato.*

*Un pochettino più animato.*

Пример 30. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 9-й такт буквы **G**.

Ob. Un pochettino più animato.

Cl.

Fag. *p*

C. I. II. *pp*

C. III. IV. *p*

V-ni I *pp* *p* *ff* pizz.

V-ni II *pp* *p* *ff* pizz.

V-le *pp* *p* *ff* pizz.

V-c. *pp* *p* *ff* pizz.

Cb. *pp* *p* *ff* pizz.

Un pochettino più animato.

В свою очередь Плетнев достигает того же результата используя принцип “изменения фокусного расстояния”. При помощи средств агогической выразительности и существенно не изменяя темпы (*crescendo*, как показано в примере 30), Михаил Васильевич в большей степени следует авторскому тексту. Отсутствие темпового “дробления” эпизодов сонатного *allegro* усиливает в интерпретации Плетнева сквозное динамическое развитие, то “неумолимое” движение вперед, которое отмечал Мравинский, рассказывая о своей концепции симфонии<sup>77</sup>.

<sup>77</sup>[Электронный ресурс]. Режим доступа:  
[http://www.youtube.com/watch?v=d71tZZAhdN4&feature=player\\_embedded](http://www.youtube.com/watch?v=d71tZZAhdN4&feature=player_embedded).

В этом исполнительская идея Плетнева близка с трактовками Мравинского и Светланова. В их интерпретациях ощущается единое сквозное развитие, проходящее через все части симфонии, что также подчеркивает единство ритмоинтонационных элементов симфонии. Так, например: в экспозиции первой части есть мотивное сходство между связующей и первой побочной партиями, которая звучит в том же ритмическом пульсе (шесть восьмых), а заключительная партия тематически близка первой побочной.

Есть сходства в трактовках Кусевицкого, Мравинского, Светланова и Плетнева в выстраивании оркестрового баланса, принципе дифференциации оркестровых функций, а также в артикуляции штрихов. Так, в каждом из вышеперечисленных концепций, при исполнении главной партии (*Allegro con anima*) преобладает значительная динамическая дистанция между солирующими и аккомпанирующими инструментами, что усиливает значение мелодической линии в главной партии и делает ее более рельефной и выразительной.

Новая ритмическая фигурация (восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая), которая впервые появляется в симфонии в 1-м такте буквы D, в исполнении Кусевицкого, Светланова и Плетнева играют идентично (Пример 31).

Пример 31. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, буква **D**.

The image shows a musical score for Example 31, featuring parts for 2 Trombe, 3 Tromboni e Tubi, Timpani, and Archi. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is characterized by a strong, punctuated rhythm with accents. The dynamic markings are *ff* (fortissimo) and *sempre ff* (always fortissimo). Red arrows indicate accents on the notes. The score is divided into two systems, with the first system ending at a box labeled 'D'.

Все три ноты исполняются с акцентами, а первая и третья играют коротко, с точками. Остро артикулированный пунктирный ритм придает эпизоду решительность, настойчивость. Оркестр под управлением Мравинского, играл иначе, делая мощный акцент на первую восьмую пунктира и несколько удлиняя ее.

Таким образом, Мравинский утрированно противопоставлял друг другу различные по ритму фигуры. Этот принцип сохраняется и в других аналогичных местах.

Также дирижеры стремятся подчеркнуть усложнение фактуры при помощи детальной и выразительной фразировки, например: мелодические гаммаобразные ходы у двух кларнетов и фагота, которые появляются при

втором проведении темы главной партии (у скрипок и альтов) 2-й такт буквы **B**, исполняются с *crescendo* и *diminuendo* (пример 32).

Пример 32. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, 3-й такт буквы **B**.

Отметим также сходства в характере фразировки. Во втором такте буквы **D**, в партитуре Чайковского аккорд у тромбонов написан в нюансе *f*, а у валторн – *ff*, такая нюансировка приравнивает оба аккорда по балансу звучности. В каждой из вышеперечисленных интерпретаций эти аккорды исполняются в динамическом развитии направленном к 3-му такту буквы **D**, а трезвучие у валторн играется с *crescendo*, что усиливает динамическое устремление к первой доле следующего такта (здесь также проявляются черты континуальной фразировки). (Пример 33).

Пример 33. П.И. Чайковский. Пятая симфония. 1-я часть, буква D.

В отличие от трактовок Кусевицкого, Светланова и Плетнева<sup>78</sup>, в которых тема рока, проходящая через все части симфонии, в финале сублимируется и звучит в мажоре, радостно, светло и победоносно, в исполнении Мравинского имеет трагический смысл. Приведем ниже высказывание дирижера, которое характеризует его концепцию:

«Я не разделяю точку зрения, которая гласит, что финал Пятой симфонии – это победа над всем, что следует победить... Я считаю, что этот мажор, знаете, очень страшный мажор. Именно на этом основании в заключительных страницах партитуры, где трубы “ведут тему”, я не играю медленно и помпезно, что может вызвать ложное впечатление торжественности, апофеозности. “Элемент шествия”, характер основной темы, который начался еще в первой части у кларнета и фагота, эта поступь, остается и в конце. Вот чем я объясняю довольно подвижный темп в коде

<sup>78</sup> Интерпретацию Плетнева мы рассматривали в первом параграфе второй главы данного исследования.

финала симфонии. Все это потому, что я не склонен рассматривать Пятую симфонию как победный праздник...»<sup>79</sup>. Второе проведение темы, которая звучит у труб в 19 такте коды (буква **Aa**), Мравинский исполняет в подвижном темпе: четверть  $\approx 92$  (пример 34), что значительно быстрее, чем у Кусевицкого (ч.  $\approx 70$ ), Светланова (ч.  $\approx 75$ ) и Плетнева (ч.  $\approx 75$ ).

Пример 34. П.И. Чайковский. Пятая симфония. Финал, 2 т. до **Aa**.

The image shows a page of a musical score for the finale of Tchaikovsky's Fifth Symphony, measures 19-21. The score is written for multiple staves, including woodwinds and strings. There are handwritten blue annotations: 'J ≈ 92' at the top right and 'J ≈ 92' at the bottom right. A red bracket labeled '2 Trombe' points to the second trumpet part in measure 20. The tempo marking 'marziale, energico, con tutta' is visible in measure 20.

<sup>79</sup>[Электронный ресурс]. Режим доступа:  
[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=d71tZZAhdN4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=d71tZZAhdN4).

Ниже приведем высказывание Светланова, в котором дирижер разъясняет свою исполнительскую идею финала:

«Финал открывается мажорным вступлением, и мы без труда узнаем, что это звучит опять лейттема, только уже в ми мажоре, в отличие от ми минора начального. Но этот мажор довольно неустойчив. Он не окончательный. Для того чтобы прийти к итогу симфонии, еще надо преодолеть очень многое. И действительно, вслед за ним задумчивыми и несколько напряженными аккордами подготавливается сонатное Allegro. Оно врывается бурно, и затем в одном темпе Чайковский строит огромную конструкцию вплоть до коды. Здесь не меняется темп, за исключением небольшого замедления перед репризой.

Эта огромная нагнетающая стихия не может не вызвать напряженности восприятия у слушателя. К чему же приведет нас композитор, каков будет итог этого произведения?

Итог радостный. Гимном, величавым гимном звучит заключение этой симфонии, и основная тема звучит здесь по-настоящему насыщенно, радостно, ликующе, жизнеутверждающе. Надо сказать, что вот такое безоговорочное разрешение конфликтной ситуации — пример, далеко не частый в музыке Чайковского»<sup>80</sup>.

Проведенный в данном параграфе сравнительный анализ интерпретаций Пятой симфонии выявил следующие черты, которые характерны для концепций Кусевицкого, Мравинского, Светланова и Плетнева:

- 1) Певучее и выразительное звучание оркестра.
- 2) Выявление в оркестровом колорите множества оттенков, а также яркая тембровая и динамическая дифференциация оркестровых функций.

---

<sup>80</sup>[Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dirigent.ru/o-proizvedenijah/77-svetlanov-mus-segodna-3.html>.

- 3) Глубокое, обостренное чувство волнения, которое ощущается, как слушателем, так и исполнителями на протяжении всего представления (это воплощается как в сочетании темпов, так и в принципе фразировки)
- 4) Ясность, логичность в выстраивании общей драматургии цикла, ощущение целостности, «монолитности» формы.
- 5) Неумолимое и динамичное движение вперед, объединяющее все части симфонии.
- 6) Острый драматический контраст (воплощается во фразировке и сочетании темпов), противопоставляющий лирическую и трагическую сферы содержания симфонии.

Вышеупомянутые особенности в той или иной степени характерны для концепций Пятой симфонии Кусевицкого, Мравинского, Светланова, Плетнева, что показывает непосредственное отношение интерпретации Плетнева к русской исполнительской традиции.

### **Глава 3 Произведения русской музыки конца XIX – первой половины XXвв. в интерпретации Михаила Плетнева**

#### **3.1. «Остров мертвых» С.В. Рахманинова**

Произведения Рахманинова особенно часто включаются в концертные программы РНО. С момента своего основания, коллектив под руководством Михаила Плетнева исполнил все симфонические произведения, концерты для фортепиано с оркестром, «Рапсодию на тему Паганини», оперы «Алеко», «Мона Ванна», «Франческа да Римини».

Как уже упоминалось, напрашивается параллель между Плетневым и Рахманиновым. В их творчестве гармонично сочетаются фортепианная, дирижерская и композиторская деятельности. Это художники романтической эстетики. В своих дирижерских принципах Плетнев опирается и продолжает традиции Рахманинова. Это выражается во внимании дирижера к деталям и психологическим аспектам содержания исполняемого произведения и в этой связи высоким требованиям к качеству оркестрового звучания.

По мнению Михаила Васильевича: «... в идеале оркестр должен звучать, как рояль у Рахманинова. Ведь какая бы ни была сложная фактура, Рахманинов играет так, что какой-то элемент звучит, а все остальное убрано. Нет ни одной бессмысленной ноты. В звучании Рахманинова нет этой обыденности. Что-то слышишь, а о чем-то можно только догадываться... Ведь кто-то должен взять на себя смелость играть так тихо... создавая эту уникальную атмосферу звучания»<sup>81</sup>.

Из вышеперечисленных сочинений Рахманинова для последующего анализа мы выбрали «Остров мертвых», так как Плетнев часто включает это сочинение в программы своих концертов. Также в интерпретации дирижером

---

<sup>81</sup> Из репетиционной работы с РНО.

этого сочинения ярко проявляются его исполнительские и художественные методы.

Как известно, «Остров мертвых» был написан Рахманиновым в 1909 году во время пребывания композитора в Дрездене, под впечатлением увиденной им черно-белой репродукции одноименной картины швейцарского художника символиста Арнольда Бёклина. Автором этой гравюры был известный немецкий художник, график и скульптор Макс Клингер (Max Klinger), который создал офорт по образцу третьего варианта картины Беклина в 1855 году<sup>82</sup>. Подчеркнем, что черно-белая репродукция картины содержит в себе особое магическое воздействие. По силе образно-психологического воздействия репродукция Клингера не уступает и, возможно, даже превосходит оригинал. Она как-то зримо передает завораживающую тишину мертвой воды, словно скрывающей в себе страшную угрозу, отражая сумрак затянувшегося мглой неба. Могучие скалы, туманно освещенные луной, как врата, раскрывшие свои вечные объятия для бесчисленных душ усопших. В центре острова изображены устремленные ввысь кипарисы, как символ мрачного умиротворения. Лодка, в которой мифический Харон перевозит усопшего, медленно преодолевает сопротивление воды на пороге вечного покоя бухты забвения.

В одном из своих интервью Рахманинов вспоминал: «Впервые я увидел в Дрездене только копию замечательной картины Беклина. Массивная композиция и мистический сюжет этой картины произвели на меня большое впечатление, и оно определило атмосферу поэмы. Позднее в Берлине я увидел оригинал картины. В красках она не особенно взволновала меня. Если бы я сначала увидел оригинал, то, возможно, не сочинил бы моего “Острова мертвых”. Картина мне больше нравится в черно-белом виде»<sup>83</sup>.

<sup>82</sup>См. об этом:[Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.maranat.de/agr\\_02\\_10.html](http://www.maranat.de/agr_02_10.html).

<sup>83</sup> *Рахманинов С.* Литературное наследие. Советский композитор. – М., 1978. – С. 30.

На генеральной репетиции к концерту в Гштааде<sup>84</sup>, над оркестром был расположен большой экран, на котором изначально разместили картину Бёклина в цветном изображении, но, после просьбы Плетнева, ее заменили на черно-белую. По мнению Плетнева, осознание того, что Рахманинов создал это произведение под впечатлением именно черно-белой репродукции картины очень важно для адекватного понимания, исполнения, а также прослушивания этого произведения.

Разумеется, что существует взаимосвязь создания Рахманиновым симфонической картины «Остров мертвых» с культурными влияниями того времени. Прежде всего, с эпохой модерна, и ее представителями в разных областях искусства. Например, в живописи появляются произведения с похожей тематикой: «Остров любви» Сомова, «Над вечным покоем» Левитана<sup>85</sup>.

В музыкальном творчестве можно отметить произведения Дебюсси – «Остров радости», «Затонувший собор», «Сирены», «Море». Рeger, вдохновленный творчеством Бёклина, создает несколько поэм, одна из которых – «Остров мертвых». В произведениях Рахманинова тема «мистического острова» воплощается и в романсе «Островок», написанном на стихи Шелли, а также в замысле оперы «Таинственный остров», так и не реализованном композитором.

Первое исполнение симфонической картины «Остров мертвых» Михаилом Плетневым с РНО состоялось в Москве 27 апреля 1994 года в самом начале творческого пути коллектива. На протяжении последующих лет (1999, 2000, 2004, 2005, 2006, 2010) и по сей день Михаил Васильевич неоднократно включал в концертные программы РНО это произведение

---

<sup>84</sup> Концерт прошел 30 августа 2008 года в Гштааде (Швейцария), в рамках фестиваля имени И.Менухина.

<sup>85</sup> См. об этом: *Скворцова И.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве. – М.: Композитор. – 2009. – С.10.

Рахманинова, а в 2000 году сделал блестящую запись Первой симфонии и «Острова мертвых» с одной из лидирующих звукозаписывающих компаний мира – «Deutsche Grammophon»<sup>86</sup>.

В своей концепции Плетнев посредством звука, подобно живописцу проявляет одноименную картину Бёклина, рисуя в сознании музыкантов и публики удивительные мистические образы и характеры: здесь и холодный, томный, сумрачный лунный свет в темах гобоя и валторны (см. далее, пример 35), который, то появляется, то исчезает в мертвой тишине воды, нарушаемой лишь тихими, мерными движениями весел, и многоликие образы мечущихся душ у скрипок, в смятении ищущих вечного покоя (эпизод в Es-dur)... В интерпретации Плетнева заключен симбиоз чувственного и изобразительного, который с точки зрения музыкального содержания так явственно ощущается в романтическом искусстве XIX века и, безусловно, в творчестве Рахманинова.

Пример 35. С. Рахманинов. «Остров мертвых», 8-й т. ц. 1.

6 Hörner  
in F.

Есть и еще одна очень важная деталь, которая так ярко отличает трактовку Плетнева. В его концепции это произведение воспринимается не статично, а динамично. То же самое происходило и на сцене. По изначальному замыслу во время исполнения «Острова мертвых» на концерте в Гштааде, на протяжении всего концерта при помощи компьютерных спецэффектов на проецируемой картине, лодка медленно приближалась к

<sup>86</sup> Звукозаписывающей компанией Deutsche Grammophon диск записан в 2000 году.

острову. Дирижер не только по средствам музыкального исполнения, но и наглядно попытался передать сложное и противоречивое психологическое состояние. Движение лодки в момент полного окружающего оцепенения. Таким образом, Плетнев как бы «овеществляет» репродукцию Клингера. Сохраняя интенсивность и психологическое напряжение даже в передаче внешне спокойных, статичных образов музыкант в своем исполнении подтверждает слова Рахманинова:

«спокойствие – это не значит безмятежность и равнодушие. Необходима высокая интенсивность музыкального чувства»<sup>87</sup>.

Ведь для исполнителя представляет большую трудность, при всем многообразии оттенков, различных динамических и исполнительских вариантов, «охватить» произведение целиком, не потерять направление музыкального движения, сохранив жизненность и целостность исполнения.

Общеизвестно, что Рахманинов после первого исполнения «Острова мертвых» был «атакован» критикой в адрес формы самого произведения, ее чрезмерной длине, что, возможно, побудило композитора, в последствии, сделать четыре значительные купюры. Первая купюра - с 4-го такта ц. [5] на ц. [6]. Вторая – с 1-го такта до ц. [9] на ц. [10]. Третья – с 4-го такта на 11-й такт ц. [11]. Четвертая, и последняя купюра – с 9-го такта ц. [12] скачек на 5-й такт ц. [13] (Tranquillo).

Плетнев в концертных исполнениях выполняет первые три «авторские» купюры, а в единственной существующей записи<sup>88</sup> купюры вовсе отсутствуют. В отношении купюр в этом произведении у разных исполнителей существуют противоречивые точки зрения. По мнению одного из самых ярких и востребованных дирижеров современности Владимира Юровского, купюры вообще не нужны, так как музыка Рахманинова очень

<sup>87</sup> Рахманинов С. Литературное наследие. – Т. 1. – Советский композитор. – М.: 1978. – С.130.

<sup>88</sup> Звукозаписывающая компания Deutsche Grammophon, 2000.

интересна и богата различными красками и вариантами исполнения: «... Рахманинов потрясающе передал в “Острове мертвых” суть океана, суть времени. “Все течет — все изменяется”, и два раза войти в одну и ту же воду нельзя. Таким образом, рахманиновский a-moll на 5/8 все время предстает в каких-то разных ритмических вариантах. Самое главное для меня в этом произведении – это невероятное богатство вариантов. В этой музыке нет тверди, только море, только вода...

На самом деле, для меня – это первый шедевр (не считая “Волшебного озера” К.Лядова) современного минимализма. Рахманинов начал с элемента описательного, а перешел к элементу метафизическому. Для меня это произведение представляет ценность не столько, как программная музыка, а именно, как музыка невероятно богатая различными деталями, и оркестровыми и гармоническими. И, пожалуй, это сочинение, наравне с «Всенощной», мое любимое произведение Рахманинова»<sup>89</sup>.

В интерпретации Плетнева, купюры сделаны с таким расчетом, чтобы ни на секунду не отвлечь внимание слушателя, чтобы на протяжении всего исполнения держать публику в постоянном «напряжении», внимании.

Лирико-драматическая, с яркими элементами музыкальной изобразительности концепция маэстро гипнотически воздействует на слушателя. Плетнев устремился дальше от созерцательного повествования в сторону чувственной изобразительности, не только рассказывая, но и убедительно изображая музыкально творение Бёклина до мельчайших психологических деталей. В сравнении с авторской (рахманиновской) интерпретацией, есть важная деталь, в ритмической сетке 5/8, символизирующей воду. Рахманинов делает значительное общее *crescendo*, придавая большой трагизм характеру звучания.

---

<sup>89</sup> Из личной беседы автора с Владимиром Юровским, 2009.

## Пример 36. С. Рахманинов. «Остров мертвых», 2 т. до ц. 1.

Плетнев же, долгое время не выходит за рамки *p*, делая лишь локальные *crescendo* и *diminuendo*, но, при этом, без общего *crescendo*, словно подготавливая грандиозную по масштабу кульминацию.

Важную роль в трактовке дирижера играет вступление: здесь особенно интересен характер звука его динамическая окраска, покоящаяся на глубине десяти *p*.

«Безнадёжно тихо...» — так можно охарактеризовать динамику оркестрового звучания во вступлении, что очень точно соотносится со словами А. Беклина: — «Я создал здесь такую тишину, что от каждого шороха должно становиться страшно...»<sup>90</sup>.

В вопросах выстраивания дирижером баланса оркестрового звучания можно провести параллель с сольной концертной деятельностью Плетнева-пианиста, когда он с огромным успехом выступал в самых разных залах, акустические особенности которых были, мягко говоря, несоразмерны между собой. Плетнев очень хорошо знает, как именно нужно расположить оркестр

<sup>90</sup> Из телепередачи о Рахманинове «Гении», режиссер А. Кончаловский, телеканал Культура. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=c6iL276yV3k>.

на сцене, для того чтобы, по его же словам — «спроецировать звук на последний ряд зала», и какой динамический баланс необходимо выстроить для этого<sup>91</sup>.

Одним из важнейших элементов музыкальной изобразительности в интерпретации «Острова мертвых» Плетневым, является музыкальная имитация воды и ее движения.... Здесь представляет большую трудность для оркестра не только попеременное чередование ритмических группировок пять восьмых, но и выразительная динамическая фразировка.

По замыслу маэстро, необходимо избегать общего *crescendo*. Но, при этом, тематическое развитие достигается за счет разной выразительности ритмических группировок и стремлении сделать смысловую опору на каждую третью долю квинтоли. Эта смысловая опора, по мнению Плетнева, почти наглядно, изображает погружение в воду и упор весла. Это тихие гребки медленно движущейся к острову лодки<sup>92</sup>.

Тема, появляющаяся впервые у валторны (в 13-м такте ц.1), которая, впоследствии звучит у гобоя, кларнета, флейты и скрипок, в трактовке Плетнева можно назвать «темой лунного света». Она, как отблеск, возникает для того, чтобы всего лишь на мгновение осветить окружающий мрак, и снова исчезнуть в глубине воды ... Звучание солирующей валторны очень точно, почти наглядно, ассоциируется с холодным, туманным лунным светом, освещающим могучие скалы острова.

---

<sup>91</sup> Токарева Л. Музыкальные открытия Михаила Плетнева. М.: Известия. – 2006. – С. 110.

<sup>92</sup> Здесь Плетнев использует принцип изменения фокусного расстояния, о котором упоминалось в предыдущих главах настоящего исследования.

## Пример 37. С. Рахманинов. «Остров мертвых», 16-й т. ц. 14.

- a tempo (♩ = 66)

В среднем эпизоде в (Es-dur, пример 37), мелодия у скрипок звучит очень выразительно, выпукло, с элементами тревоги и смятения. Этот эпизод можно трактовать, как «изображение» тревожных душ усопших, ищущих вечного забвения. Здесь возникает явная ассоциация с рахманиновской «Франческой да Римини», вспоминаются слова Данте: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria...» («Нет более великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливом в несчастье...»), пример 38).

## Пример 38. С. Рахманинов. «Франческа да Римини».

(♩ = 52) *f*

Francesca

Net bo - le - e ve - li - koj

Paolo

Net bo - le - e ve - li - koj

V. I

V. II

Fl. Ob.

Vle. Cl. Arpa

Vlc. Ch.

*mf*

В этом контексте лейтмотив «Dies irae» у солирующего кларнета, воспринимается, как зловеющий голос с того света (как комментировал на репетиции Плетнев), пример 39.

Пример 39. С. Рахманинов. «Остров мертвых», 11-й т. ц. 22.

2 Klarinetten in B.

Baßklarinette in B.

*pp poco sforzando*

*pp poco sforzando*

Большое значение, в своей трактовке, Михаил Васильевич придает появлению просветленного D-dur'a (пример 40), в заключительном разделе произведения. Перед его наступлением, он делает небольшое замедление, как бы предчувствуя его, и, стремясь прожить, насладиться каждым мгновением этого дивного гармоничного созвучия...

Пример 40. С. Рахманинов. «Остров мертвых», 2-й т. ц. 25.

По мнению Плетнева: «появление тональности D-dur здесь не случайно. Это место — совершенно гениальное. В ре мажоре присутствует некий намек на какой-то луч света, просветление... но тут же все это закрывает мрак... Это необходимо показать музыкально...»<sup>93</sup>.

Говоря о преемственности и развитии рахманиновских традиций Плетневым, отметим: - романтический подход с элементами символизма в его исполнительской манере. Как уже упоминалось выше, романтический принцип выражается в стремлении дирижера передать сложное, противоречивое психологическое состояние в содержании этого произведения. Элементы символизма отчетливо проявляются в характере передаваемых дирижером тем образов лунного света, воды, движущейся к острову лодки, теней и бесчисленных душ усопших. При помощи метода изменения фокусного расстояния, Плетнев преодолевает замкнутость,

<sup>93</sup> Запись репетиционной работы Михаила Плетнева с РНО сделанная автором.

статичность и однообразие многократно повторяющихся ритмических группировок. Выстраивая непрерывную драматургическую линию, большое внимание дирижер уделяет психологическому значению образов.

Здесь возникает главный вопрос: способен ли дирижер в своей интерпретации передать идею и смысл произведения, колористические оттенки, эмоциональную выразительность и образность звучания убедительнее, чем это сделал бы сам автор?

По словам Рахманинова: «Не всегда композитор является идеальным дирижёром – интерпретатором своих сочинений. Мне довелось слышать великих художников-творцов – Римского-Корсакова, Чайковского, – дирижировавших своими произведениями, и результат был поистине плачевный. Из всех музыкальных призваний дирижирование стоит особняком – это индивидуальное дарование, которое не может быть благоприобретённым. Чтобы быть хорошим дирижёром, музыкант должен иметь огромное самообладание. Он должен уметь сохранять спокойствие... в его основе должны лежать совершенная уравновешенность мышления и полный самоконтроль. Дирижируя, я испытываю нечто близкое тому, что я ощущаю, управляя своей машиной, – внутреннее спокойствие, которое даёт мне полное владение собой и теми силами – музыкальными или механическими, – которые подчинены мне»<sup>94</sup>.

Несомненно, Плетнев в своей концепции показал, что, невзирая на кажущуюся внешнюю статичность композиции «Острова мертвых», в сюжете картины запечатлены динамичные, живые образы, тонкие психологические состояния и драматические переходы от скорбно взволнованно нарастающего пафоса в кульминациях до момента наивысшего просветления в ре мажорном эпизоде. В интерпретации Плетнева ярко и

---

<sup>94</sup> Рахманинов С. Литературное наследие. – Т. 1. – М.: Советский композитор, 1978. – С.130.

убедительно изображен суровый трагизм вечной жизни, скрывающийся под покровом таинственного забвения «Острова мертвых».

И в этом трактовка Плетнева близка с интерпретацией Рахманинова. Приведем цитату из статьи Энгеля, современника Рахманинова, написанную им под впечатлением от московской премьеры «Острова мертвых», в которой дирижировал сам автор: «Проникнут музыкой и бёклиновский "Остров мертвых", эти тихие заводи, эти загадочные стены-скалы, к которым медленно подплывает ладья с тенью усопшего, эти колоссальные кипарисы, верхушки которых, чуть склонившиеся от слабого дыхания ветра, чернеют на фоне бледной зари, мерцающей над обителью мертвых. И музыка Рахманинова... прекрасно вводит нас в это таинственное, манящее жуткое царство. Но затем фантазия уносит композитора дальше живописца или, вернее сказать, в сторону от него. Вместе с занимающейся зарей Рахманинов хочет заглянуть по ту сторону бёклиновских стен; не в преддверие, а в самую обитель мертвых. И, заглянув, видит там не сумерки жизни бёклиновского античного элизиума, а чуть ли не дантовский ад и чистилище, с терзаниями, отчаянием, скрежетом зубным. Об этом говорят беспокойные, ползучие хроматизмы средней части "Острова мертвых" Рахманинова, ее страстно извивающиеся мелодии; ее тяжкие, доходящие до мощных, трагических взрывов, подъемы. Конец опять приближает к Бёклину и достойно заканчивает эту сильную, но довольно далекую от своего заглавия пьесу»<sup>95</sup>.

### 3.2.«Поэма экстаза» А.Н. Скрябина

Обращение Михаила Плетнева к творчеству Александра Скрябина произошло еще в период расцвета его сольной фортепианной карьеры. Существует несколько записей маэстро, выпущенных на CD в 1997 году

<sup>95</sup>[Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.belcanto.ru/rachmaninov\\_isle.html](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_isle.html).

звукозаписывающей компанией Virgin Classics. Среди них: 24 прелюдии оп. 11, Соната № 4 оп. 30, Соната № 10 оп. 70, Прелюдия оп. 51 № 2, Прелюдия оп. 49 № 2, «Reverie» оп. 49 № 3, Три пьесы оп. 45, Поэма оп. 52 № 3, Танец оп. 51 № 4, Две пьесы оп. 57.

Сегодня совершенно очевидно, как велико в отношении музыки А.Н. Скрябина значение просветительской деятельности Михаила Плетнева. В одном из интервью, проходившем в Доме-музее композитора по окончании юбилейного вечера, приуроченного к 120-летию со дня его рождения, Михаил Васильевич говорил о необходимости более частого исполнения музыки Скрябина, как в России, так и за рубежом, где, по его словам, ее знают плохо. Эту идею Плетнев воплощает в своей репертуарной политике, дирижируя «Поэмой экстаза», «Reverie», «Прометеем», Первой, Второй и Третьей симфониями в крупнейших городах России, Европы, Америки и Азии как со своим оркестром (РНО), так и с лучшими оркестрами мира, среди которых Royal Concertgebouw Orchestra (также существует запись «Поэмы экстаза», сделанная Михаилом Васильевичем с этим прославленным оркестром в 2010 году). В 1999 году maestro с РНО выпустил запись «Поэмы экстаза» и Третьей симфонии на крупнейшей звукозаписывающей компании Deutsche Grammophon.

В своих интерпретациях Плетнев стремится, прежде всего, отразить культуру того времени, в котором жил и создавал свои произведения Скрябин. Возвращая публику и исполнителей в атмосферу рубежа XIX–XX веков, Михаил Васильевич показывает, как важно сегодня знать особенности этой эпохи, понимать старый язык интеллигенции, на котором разговаривал композитор. Для того чтобы по настоящему осознать и прочувствовать музыку Скрябина, необходимо всецело погрузиться в мир *Fin de siècle*.

На это указывает и очерк современника Скрябина, музыкального критика и журналиста Бориса Шлецера, опубликованный в «Русской

музыкальной газете»: «16 февраля в русском симфоническом концерте в первый раз будет исполнено последнее произведение А.Н. Скрябина “Поэма экстаза”. Произведение это так значительно и так ново по своему содержанию и по форме своего выражения, что, для полного и верного понимания его, недостаточно прослушать, хотя бы и внимательно, поэму в концерте или прочесть текст, сопровождающий ее, но необходимо понять самую личность композитора, рассмотреть, хотя бы вкратце, эволюцию его творчества, и определить основные черты, характеризующие его творчество. Лишь тогда нам станет вполне понятным колоссальный замысел “Поэмы экстаза” и значения ее для жизни и искусства»<sup>96</sup>.

Многочисленные *rubato*, гибкие *diminuendo* и стремительные *crescendo* в трактовке Плетнева очень точно изображают исполнительский стиль самого Скрябина, так ярко и нервно, но не нервозно, передававшего музыкальные краски. Интересно привести цитату из статьи В. Чинаева, посвященной исполнительской манере композитора:

«В исполнительском стиле Скрябина, как и в его композиторском творчестве, конечно, многое было от его времени. Скрябин – Символист (а среди исполнителей таковым он был, пожалуй, единственный) – это неуловимо хрупкая ритмика, “вьющаяся” агогика, это “отравленность” ощущения, как он сам характеризовал свой звуковой мир, проводя параллель к искусству Бальмонта; это своеобразное сочетание звуковой аскетики и предельно утонченного эротизма, а отсюда и избегание “открытой”, тривиальной чувственности, “здешней” образности; это причудливый симбиоз экстатической грандиозности – поистине космичности – и рафинированного камерного шарма. Это принципиально новое ощущение музыкального времени, в котором по сути уже преодолена привычная повествовательная “линейность” – время здесь может быть мигом,

---

<sup>96</sup> Шлецер Б. [Очерк] // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 5. – С.113.

превращаться в безвременное пространство, становится сферической оболочкой “формы-шара” и опять сжиматься до мига, до россыпи мигов, иначе говоря, исполнительское время Скрябина – это уже чистая игра свободного сознания. Наконец, звуковой образ скрябинского рояля – уже не романтического, “бесколоритного” в ортодоксальном понимании»<sup>97</sup>.

Приведем также несколько высказываний современника композитора, свидетельствующих о звуке и исполнительском стиле Скрябина-пианиста. «Растрепанное, нервное письмо Скрябина чрезвычайно трудно усваивается пальцами: они здесь не подскажут механически пассажа. Требуется и огромный запас нервной энергии. Скрябин требует, чтобы исполнитель был соткан из одних нервов из одной порывистости»<sup>98</sup>.

«Игра господина Скрябина как-то удивительно вяжется с его общими музыкальными обликами: в ней, кажется, нет и проблесков того, что именуется пианизмом, т.е. красоты тона, силы удара, разнообразия, но при всем этом мне никогда не приходилось слышать такого нарастания, такого подъема, который дал Скрябин в исполнении *dis-moll*'ного этюда.

Эмоциональная сторона его игры всегда ярка и захватывающа, так что сознаешь, что слышишь не пианиста и все таки покорно следуешь за ним, за движениями его души, и, как я уже говорил, вряд ли кому из пианистов удастся дать столько энергии и подъема в драматических пьесах, и столько поэзии и настроения в различных “*andante*”»<sup>99</sup>.

Воспоминания современников, а также рецензии исследователей артистической деятельности Скрябина-пианиста, позволяют выдвинуть предположение о влиянии его фортепианного стиля на формирование традиции исполнения оркестрово-симфонических произведений

<sup>97</sup> Чинаев В. Исполнительское искусство Скрябина в свете художественных тенденций конца XIX – начала XX века // Исполнительские и педагогические традиции Московской консерватории. – М.: Московская консерватория, 1993. – С. 35–36.

<sup>98</sup> Г. П-въ. Рубрика – концерты // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 46. – С.1033.

<sup>99</sup> Г. П-въ. Рубрика – концерты // Русская музыкальная газета. – 1909. – № 12. – С. 341.

композитора. Согласно свидетельству современника и друга Скрябина Л. Сабанеева, «звуки, обычно бесцветно-бледные, начинали отливать всеми красками оркестра»<sup>100</sup>. Это говорит нам о том, что секрет убедительности скрябинского таинственного, бесхребетно-призрачного звучания, возможно, таился в том, что композитор «предслышал» звучание более объемное и образное, чем позволяли колористические возможности рояля. Оркестровое богатство красок, невесомая пластика и нервная полетность мелодики делают невозможным исполнение его симфонических произведений не тем звуком, которого добивался автор.

Об этом неоднократно говорил и сам Скрябин: «Ах, зачем они играют мои вещи этим материальным, этим лирическим звуком, как Чайковского или Рахманинова?! Тут должен быть минимум материи. Они не понимают этого ощущения, когда в звуке нужна такая опьяненность, когда звук меняется уже извлеченный раз, меняется от какого-то психического сдвига, ощущения»<sup>101</sup>. Этого изменения звука, «уже извлеченного раз», можно в полной мере достигнуть, лишь вселяя в него жизненную вибрацию струнных инструментов оркестра, что мы и слышим в интерпретации «Поэмы экстаза» Михаила Плетнева, осуществленной с РНО.

Еще одним важным аспектом оркестрового звучания в понимании Скрябина и Плетнева является то, что объемность звучания не ассоциируется с его силой, мощностью. Сам композитор говорил о «синтезе грандиозности с утончением»<sup>102</sup>.

Исследуя многочисленные воспоминания современников, можно предположить, что в игре Скрябина, даже в самых напряженных и драматических эпизодах со сложной фактурой, редко присутствовали

<sup>100</sup> Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – С. 119.

<sup>101</sup> Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. – М.: Музгиз, 1925. – С. 256–257.

<sup>102</sup> См. об этом: Михайлов М. А. Н. Скрябин. Краткий очерк жизни и творчества. – М.: Музыка, 1966. – С. 54.

тяжесть и агрессия, ощущалась тенденция к облегчению звучания, даже наряду со стремлением к «грандиозности». В этой связи прослеживается параллель между оркестровыми стилями Скрябина и Дебюсси, для творчества которого также характерна изысканность, утонченность, обилие красок и мельчайших нюансов. Так, в своем исследовании Л. Гуревич отмечает: «Оркестр Дебюсси количественно иногда мал, иногда же достаточно велик (троечный и четверной составы), но никогда композитор не стремится к большей звучности. Преобладает очень мягкое звучание, нередко даже камерное. Tutti утрачивает свое прежнее значение, так как не означает громкости и силы звучания. Дебюсси стремится к чистым тембровым краскам (можно провести аналогию с техникой “раздельного мазка”, характерной для импрессионистической живописи), но сама музыка, ее необычность делает знакомые тембры неузнаваемыми, они звучат как новые. Большое внимание уделяется штрихам, приемам звукоизвлечения. Особое значение приобретают лейттембры, способствующие преодолению некоторой импровизационности формы (“Послеполуденный отдых Фавна” – флейта соло, “Облака” – английский рожок solo, “Празднества” – три трубы)»<sup>103</sup>. Однако, если в своих оркестровых сочинениях Дебюсси редко выходит за рамки нюанса *ff*, то в кульминациях симфонических произведений Скрябина оркестр нередко достигает мощного, масштабного звучания в нюансе *fff*. Для реализации такого мощного звучания Скрябин использует большой состав оркестра. Так, например, партитура «Поэмы экстаза» написана композитором для четверного состава оркестра, в который включены флейта-пикколо, английский рожок, бас-кларнет, контрафагот, 8 валторн, 5 труб, 2 арфы, орган, а также многочисленная струнная группа.

В своей интерпретации «Поэмы экстаза» Плетнев демонстрирует мастерское владение оркестровым звуком, максимально полно выявляя

<sup>103</sup> Гуревич Л. История оркестровых стилей. – М.: Композитор, 1997. – С. 120–121.

исполнительский потенциал музыкантов. Для дирижера важнее всего найти ту звуковую краску, которая наиболее убедительно передавала бы настроение и художественный образ произведения. По мнению Плетнева: «Объемность звучания – не в его силе, а в его прозрачности...»<sup>104</sup>. Создавая особенную, прозрачную атмосферу, в которой гармонично сочетаются искрометная динамичность и утонченная эротика скрябинской лирики, дирижер словно приоткрывает бесчисленные тайны автора «Поэмы экстаза», а также возвращает почти забытые традиции, показывая их влияние на современное исполнительское искусство.

Создание «Поэмы экстаза» приходится на зарубежный период творчества композитора, когда многочисленные материальные трудности и неразрешимые семейные конфликты не способствовали плодотворной работе. К этому времени Скрябин уже обладал значительным багажом, насчитывающим более 300 сочинений в самых разнообразных жанрах. Среди них – произведения как для фортепиано: вальсы, мазурки, ноктюрны, прелюдии, экспромты, сонаты, фантазии, концерты, поэмы, – так и для большого симфонического оркестра: симфонии, симфонические поэмы...

Обосновавшись в небольшой арендованной квартире на окраине Больяско (Италия), Скрябин самым активным образом ведет работу над «Поэмой экстаза». Одновременно с этим композитор создает Пятую сонату, а также целую серию фортепианных пьес, в том числе оп. 52: № 1 «Поэма», № 2 «Загадка», № 3 «Поэма томления».

«Здесь, в Boliasco, я нахожусь наконец в обстановке, которая не только не мешает мне сосредоточиться и работать, как это было почти всю мою жизнь, но которая успокаивает и окрыляет воображение»<sup>105</sup>, – пишет

<sup>104</sup> Из личной беседы автора с Михаилом Плетневым.

<sup>105</sup> Кашперова А. Письма Скрябина. – М.: Музыка, 2003. – С. 388.

Скрябин одной из своих бывших учениц М. Морозовой, с которой их связывали дружеские отношения<sup>106</sup>.

В Больяско композитор общается с представителями русской интеллигенции. Знакомство Александра Николаевича с Плехановым, в то время находящимся в эмиграции, вскоре переросло в теплую дружбу. Они посвящали много времени беседам, горячо и увлеченно отстаивая свои точки зрения в многочисленных вопросах взаимодействия философии и искусства.

«Эскизы текста и музыки “Поэмы экстаза” были написаны в течение лета 1905 г. Стихотворный текст был издан несколько месяцев спустя автором в Женеве; он представляет собой небольшую брошюру в 15 стр. Окончание же музыкальной части поэмы несколько затянулось, благодаря путешествию в Америку, и лишь осенью 1907 г. Скрябин совершенно окончил свое произведение, которое только на днях появилось в издании фирмы Беляева в Лейпциге»<sup>107</sup>.

Первое исполнение сочинения состоялось в Нью-Йорке 27 ноября / 10 декабря 1908 года под управлением М.И. Альтшулера<sup>108</sup>. Композитор очень волновался и много времени уделял подготовке к премьере, самым тщательным образом прорабатывая с дирижером детали исполнения, о чем он неоднократно писал в своих письмах: «...За последнее время нас навестили некоторые из наших знакомых, в том числе Альтшулер, с которым я много работал над “Поэмой экстаза”. Он хочет поставить ее со всей возможной роскошью и даже применить в первый раз световые эффекты»<sup>109</sup>.

---

<sup>106</sup> Морозова (Мамонтова), Маргарита Кирилловна (1873–1958) – пианистка-любительница, ученица Скрябина. Одна из директоров РМО. Оказывала Скрябину безвозмездную материальную помощь в размере 200 рублей ежемесячно с 1903 по 1908 год.

<sup>107</sup> Шлецер Б. [Очерк] // Русская музыкальная газета. – 1908. – № 6. – С. 156.

<sup>108</sup> Альтшулер, Модест Исаакович (1873–1963) – виолончелист, дирижер, общественно музыкальный деятель. В 1894 году окончил Московскую консерваторию по классу виолончели у профессора А. Э. фон Глена. Со Скрябиным его связывали теплые, дружеские отношения, которые зародились еще в консерваторские годы. Альтшулер являлся первым исполнителем всех симфонических произведений Скрябина в Америке.

<sup>109</sup> Кашперова А. Письма Скрябина. – М.: Музыка, 2003. – С. 477.

Это говорит о том, что сама идея использования светового сопровождения во время концертного исполнения зародилась у Скрябина еще до написания «Прометея».

Премьера «Поэмы экстаза» в России состоялась в Петербурге зимой 1909 года. Придворным оркестром дирижировал известный музыкант Гуго Варлих. Изначально российская премьера сочинения должна была пройти в Петербурге 16/29 февраля 1908 года в рамках Русских симфонических концертов под управлением Ф.М. Blumenфельда<sup>110</sup>, но по объективным причинам этому не суждено было произойти. Зимой 1908 года Blumenфельд выслал Скрябину в Лозанну срочную телеграмму, в которой очень просил Александра Николаевича приехать в Петербург и помочь ему в репетиционной работе над «Поэмой экстаза» в связи с трудностью произведения. В силу обстоятельств композитор не приехал, а поскольку оркестровые партии и партитура были высланы лишь за 20 дней до концерта, ввиду особой сложности сочинения Blumenфельд не решился готовить его в отсутствие автора, заменив Первой симфонией Скрябина.

«...На репетициях “Экстаза” мне прямо-таки необходимо быть, – писал композитор, – Blumenфельд тоже на этом настаивает; дирижеру ужасно трудно разобраться во всех деталях такой сложной композиции. Альтшулер сказал мне, что ни за что бы не разобрал партитуру, если бы я сам не сыграл ему ее несколько раз. <...> Приемы инструментовки новые, много полифонии, иногда трудно, не зная намерения композитора, решить, какой именно голос нужно выделить; обозначить же все в партитуре немыслимо. Я потому так много об этом говорю, что успех “Экстаза” на половину зависит от исполнения...»<sup>111</sup>. Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что сам Скрябин считал свое произведение очень сложным для исполнения.

<sup>110</sup> Blumenфельд, Феликс Михайлович (1863–1931) – русский пианист, дирижер, педагог, композитор.

<sup>111</sup> Кашперова А. Письма Скрябина. – М.: Музыка, 2003. – С. 504.

Дирижеру и оркестрантам вместо обычных двух-трех репетиций для подготовки к одному из концертных исполнений поэмы понадобилось шесть<sup>112</sup>.

Однако зимой 1909 года, на втором из Русских симфонических концертов, Blumenfeld все же продирижировал поэмой. Это было второе ее исполнение в России. В программу концерта были включены следующие произведения: Н. Римский-Корсаков – Симфонietta; А. Скрябин – «Желание», «Ласка в танце», Прелюдии *es-moll* и *e-moll*, «Загадка» (в исполнении автора); И. Витоль – «Драматическая увертюра»; И. Вышнеградский – «Тарантелла»; А. Скрябин – Пятая соната (в авторском исполнении); А. Скрябин «Поэма экстаза» (на бис композитор сыграл свой Вальс *op. 38*).

Судя по многочисленным рецензиям, публика очень живо отреагировала на этот концерт. «Ясно было одно, что его музыка одних сильно разочаровала, а других – заставила им заинтересоваться посерьезнее»<sup>113</sup>. «Своеобразное, сложное, местами поразительно прекрасное и блестящее здание воздвиг Скрябин в своей “Поэме экстаза”»<sup>114</sup>. «Успех “Экстаза” (внешний или внутренний, определить сейчас трудно), был внушительный»<sup>115</sup>.

В Москве «Поэма Экстаза» впервые прозвучала в рамках симфонического концерта, состоявшегося в феврале 1909 года, куда вошли также Третья симфония и Пятая соната Скрябина (последняя – в исполнении автора). В программке был помещен тематический анализ «Поэмы экстаза», а так же содержание Третьей симфонии.

---

<sup>112</sup> *Энгель Ю.Д.* Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 243.

<sup>113</sup> Г. П-въ. Хроника – Петербургские концерты // Русская музыкальная газета. – 1909. – № 09. – № 6–7. – С.174.

<sup>114</sup> Там же. С. 175.

<sup>115</sup> Там же. С. 176.

В своей рецензии на концерт Н.Д. Кашкин писал: «...Скрябин в качестве композитора является очень крупным талантом, одним из выдающихся в настоящее время <...> Как в своих больших симфониях, так и в маленьких фортепианных пьесах, г. Скрябин очень ярко передает свои личные переживания, и его можно назвать одним из субъективнейших композиторов нашего времени. Высшей точкой, какой достигло его творчество, для нас представляется Третья симфония, носящая название “Божественной поэмы”. Эта музыка сама говорит за себя, представляя живой художественный организм, общее же ее содержание вполне определяется множеством подзаглавий, разбросанных в партитуре, как, например: “Борьба”, “Наслаждения”, и так далее. Но композитору оказалось этого недостаточно, и он присочинил еще довольно длинную программу, представляющую какую-то мертвую, отвлеченную схему, не особенно связно изложенную.

Нам кажется несомненным, что не музыка сочинена на эту программу, а, напротив, программа сочинена на совсем уже готовую музыку, в сем последняя совершенно не нуждалась. Напыщенность набора слов, составляющего программу Четвертой симфонии “Поэмы экстаза”, достигает еще большей степени. Неужели эти обрывки и фразы, намекающие на известное философское учение, могут служить каким-нибудь пояснением для живой и необыкновенно сильной по выразительности музыки? Музыка г. Скрябина в тысячу раз богаче содержанием, мыслью и поэзией, нежели все подобные программы, и лучше было бы, чтобы и в дальнейшем творчестве он положился на свой действительно сильный талант и не возлагал бы никаких надежд на мертвые, якобы философские схемы»<sup>116</sup>.

Вскоре после московской премьеры «Поэмы экстаза» современник Скрябина Ю. Энгель писал: «Вчерашний симфонический концерт, программа

---

<sup>116</sup> *Кашкин Н.Д.* Концерт А.Н. Скрябина // Русское слово. – 1909. – № 60. – С. 6.

которого состояла исключительно из сочинений Скрябина, собрал множество публики. Отношение слушателей к замечательной музыке Скрябина далеко не было единодушным. Меньшинство восторженно аплодировало и без конца вызывало автора (были и подношения: венки, цветы); большинство недоумевало. Но и последнее является уже шагом вперед по пути признания Скрябина “большой публикой”, потому что его Второй симфонии в свое время даже шикали. Теперь же <...> шиканья не было, хотя кое-где и слышались возгласы негодования. Во всяком случае, Скрябин так встряхнул Московскую музыкальную публику, как уже давно ее никто не встряхивал.

Чем ближе к концерту, тем напряженной становилось на репетициях и настроение публики, все более многолюдной... Тут можно было видеть чуть ли не всех музыкантов Москвы (многих – со скрябинскими партитурами), но также немало лиц обычно не бывающих на репетициях – настолько всеобщий, горячий интерес возбудила музыка Скрябина еще до “официального” своего исполнения. Трудно описать то возбуждение, которое царило на этих репетициях. Незнакомые люди, случалось, заговаривали друг с другом, яростно спорили или же восторженно пожимали друг другу руки; бывали и еще более экспансивные сцены, волнения и энтузиазмы. Тоже происходило в вечер самого концерта <...> но еще в большем масштабе, так как Большой зал консерватории был переполнен публикой <...> Одно было для всех ясно, – что талант композитора грандиозно развернулся за время отсутствия из Москвы, что перед ним раскрываются какие-то неведомые дали, новые миры, где до него еще никто не бывал»<sup>117</sup>.

Еще при жизни Скрябина «Поэму экстаза» исполняли такие знаменитые дирижеры, как М. Альтшулер, Г. Варлих, Ф. Blumenфельд, Э. Купер, С. Кусевицкий, В. Сафонов (последний продирижировал «Поэмой

---

<sup>117</sup> *Энгель Ю.Д.* Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. 1898–1918. – М.: Советский композитор, 1971. – С. 243.

экстаза» в ноябре 1912 года в Петербурге, «став ее шестым русским интерпретатором»<sup>118</sup>).

В течение XX и в начале XXI века было сделано множество ярких и запоминающихся записей этого произведения, принадлежащих крупным дирижерам-интерпретаторам своего времени. Среди них – блестящее исполнение поэмы Михаилом Плетневым. Чтобы выявить индивидуальные черты данной трактовки и, в то же время, определить ее место среди других интерпретаций, для сравнительного анализа были выбраны записи еще четырех выдающихся музыкантов: Николая Голованова с Оркестром Всесоюзного радио и телевидения, Евгения Светланова с Государственным академическим симфоническим оркестром, Леопольда Стоковского с Хьюстонским симфоническим оркестром и Пьера Булеза с Нью-Йоркским филармоническим оркестром.

Выбор этот неслучаен. Так, творчество названных русских дирижеров относится к различным этапам развития одной традиции исполнения симфонической музыки.

Выдающийся русский дирижер **Николай Голованов** своим творчеством внес огромный вклад в формирование и развитие русской традиции оркестрового и оперного исполнительства. Он был первым исполнителем в России Третьей симфонии (с Государственным симфоническим оркестром Союза ССР, 11 июня 1943 года, Большой зал Московской консерватории) и «Симфонических танцев» (с оркестром Всесоюзного радио, 25 ноября 1943 года, Большой зал Московской консерватории) С. Рахманинова. В СССР Голованов первым продирижировал рядом произведений С.С. Прокофьева, среди которых: сюита из оперы «Игрок» (1932); Пятый фортепианный концерт, где в качестве солиста выступал сам автор (1932); Симфония № 4,

---

<sup>118</sup> Василий Ильич Сафонов, 1851–1918: К 150-летию со дня рождения. – М.: МГК, 2003. – С. 91.

«Классическая» (1933), Первая сюита из балета «Ромео и Джульетта» (1936) и др.

Николай Семенович также стал первым интерпретатором многих симфонических сочинений Н.Я. Мясковского: Шестой симфонии (1923), Приветственной увертюры (1939), Двадцатой симфонии (1940), Двадцать второй и Двадцать третьей симфоний (1942).

Голованов был младшим современником Скрябина и неоднократно присутствовал на его сольных концертах. Свои впечатления от общения с творчеством композитора дирижер описывает так: «Александр Николаевич Скрябин был вдохновенным исполнителем своих произведений, подлинным поэтом фортепиано. Тонкий и одухотворенный, он открыл мне новые, еще не изведанные миры, буквально ошеломил новизной гармонии, своеобразием оркестровой фактуры, откровением своих симфоний, “Экстаза” и “Прометея”, изысканностью фортепианного стиля»<sup>119</sup>.

Далее мы будем часто обращаться к деталям интерпретации «Поэмы экстаза» Голованова, так как, с точки зрения автора данного исследования, дирижер, несомненно, являлся одним из основателей русской традиции исполнения симфонических произведений Скрябина. Питательной средой для его интерпретаций и творческих поисков послужили впечатления от посещения концертов композитора. Трактовка Голованова «Поэмы Экстаза» отличается большой художественной индивидуальностью, неповторимостью, глубиной и осмысленностью содержания, яркостью темпо-ритмических и образно-динамических контрастов, многообразием звукоизобразительных эффектов и колористических приемов. Это исполнение имело магическое воздействие на слушателей.

---

<sup>119</sup> *Грошева Е., Руденко В.* Н.С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. – М.: Советский композитор, 1982. – С. 14,15.

В данной интерпретации преобладает образный характер звучания как оркестра в целом, так и отдельных инструментов (солирующих: трубы, скрипки, кларнета, флейты; струнной и медной групп). Здесь можно проследить идейное единство всего образного строя поэмы, музыкально выраженное в выпуклом, экстравыразительном звучании как струнных и деревянных духовых, так и медных духовых инструментов. Об оркестре Голованова («хождении по таинствам...») писал Г. Рождественский, называя Николая Семеновича чутким и пламенным интерпретатором симфонической музыки Скрябина<sup>120</sup>.

Исполнение Голованова отличает острый темповый контраст эпизодов, относящихся к лирической и полетно-динамической сферам сочинения. Четко выверенное соотношение темпов в данном случае говорит о ясности и продуманности дирижером формы и выстроенности линии драматургического развития «Поэмы экстаза».

Как уже было сказано выше, Голованов проявил себя как блестящий интерпретатор оперного репертуара, что придавало масштаб и театрализованность его симфоническим трактовкам. В «Поэме экстаза» это выражается, к примеру, в логичном построении формы с точки зрения драматургии произведения в целом и театрализованном значении используемых дирижером фермат. Рассуждая же о преемственности исполнительского стиля Голованова, можно привести точку зрения Л. Гинзбурга, который в своем исследовании выдвигает предположение о существовании стилистической связи исполнительских принципов Голованова и Рахманинова: «Такие исполнительские принципы можно охарактеризовать как сопоставление “эмоциональных пятен”, игнорирующее

---

<sup>120</sup> Прибегина Г. Николай Семенович Голованов. – М.: Музыка, 1990. – С. 122.

при этом структуру, конструкцию произведения<sup>121</sup>. Для определенного исполнителя подобное экспрессивное исполнение также “принудительно”, как и так называемое “академическое” исполнение для другого типа исполнителей»<sup>122</sup>.

Обращаясь к «Поэме экстаза» в исполнении Голованова, нельзя не согласиться с тем, что дирижер достигает высочайшей экспрессивности и яркости звучания оркестра в кульминационных моментах. Что же касается формы в целом, было бы неверным утверждать, что музыкант «игнорирует конструкцию произведения». Скорее наоборот, Голованов предельно ясно и логично выстраивает общую линию тематического развития, достигая наивысшей, грандиозной кульминации в заключительной «теме самоутверждения».

Описанный выше исполнительский принцип, который Гинзбург называет «принципом сопоставления эмоциональных пятен», находит прямое продолжение и развитие в творчестве Плетнева, в частности, в применяемом им методе «изменения фокусного расстояния», о котором говорилось ранее.

*Евгений Светланов* во многом явился продолжателем линии, начатой Головановым. В своем очерке Гинзбург также указывает на некоторую общность стилей Голованова и Светланова, говоря об исполнительской манере и репертуарной направленности обоих музыкантов. Безусловно, Светланов был очень ярким и самобытным дирижером. В своем творчестве он опирался на традиции, заложенные Рахманиновым и Головановым. Но в отличие от стиля Николая Семеновича, исполнительский почерк Евгения Федоровича, пользуясь определениями Гинзбурга, имел скорее

---

<sup>121</sup> В трактовке Плетнева вышеописанные принципы выражаются в исполнительском методе «изменения фокусного расстояния», о котором упоминается в первой главе настоящего исследования.

<sup>122</sup> Гинзбург Л. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 64–65.

«академическую», нежели «экспрессивную», направленность, что обуславливало и время, в котором жил Светланов.

Его версию «Поэмы экстаза» можно охарактеризовать как одну из выдающихся интерпретаций данного произведения. В подтверждение этому приведем высказывание Родиона Щедрина, в котором композитор подчеркивает индивидуальность трактовки дирижера: «Мне неоднократно приходилось быть свидетелем исполнительских откровений Светланова, ставших настоящими событиями в нашей музыкальной жизни. Так, я никогда не смогу забыть, как он дирижировал “Поэмой экстаза” на торжественном вечере в честь столетия со дня рождения Скрябина. Это была поистине поразительная, совершенная интерпретация – солнечная, исступленно-экстатическая и в то же время очень *строгая, мудрая*»<sup>123</sup> (курсив мой. – А.С.).

Вот еще одна цитата, которая отражает некоторые особенности трактовки Светланова «Поэмы экстаза»: «Трудно представить себе, что в руках может быть скрыта такая поэтичная нежность и такая мощная взрывчатая сила. Тот, кто слышал скрябинскую “Поэму экстаза” в исполнении Евгения Светланова, знает, что в оркестре, который на подступах к финалу, кажется, отдал уже все силы, дирижер находит какие-то неведомые источники энергии, и тогда у духовиков открывается второе дыхание, а скрипачи победоносно поднимают вверх свои инструменты, как бойцы – оружие для стрельбы по высоко летящим целям. Так с первых тактов сочинения Светланов лепит в нас особое состояние души, называемое восприимчивостью. Как же надо владеть формой и временем, в котором она раскрывается, чтобы удержать в руках, управлять этой испепеляющей все “плазмой” звука труб, волнами “звукового потока”. Поразительно, как ему

---

<sup>123</sup> Щедрин Р. О Евгении Светланове. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://dirigent.ru/mirovaja-kogorta/74.html>. Дата обращения 10.07.2013.

удается сохранить точность всех пропорций, когда в музыке бушует стихия и обнажаются бездны космоса»<sup>124</sup>.

*Михаил Плетнев*, являясь наследником замечательных традиций, заложенных Рахманиновым, Кусевицким, Головановым, Светлановым, сформировал на этой богатой основе свой собственный, индивидуальный и узнаваемый стиль исполнения, который можно охарактеризовать как симбиоз высшей музыкальной экспрессии и филигранной точности «академического» исполнения.

Многое объединяет Плетнева и автора «Поэмы экстаза». Обоим присуще особое романтическое мироощущение. Безусловно, это художники романтического плана. Известно, что Скрябин в годы учебы в консерватории находился под большим влиянием творчества Фредерика Шопена, что очень заметно в его ранних сочинениях: тяготение к жанрам прелюдии и мазурки, поэмы; пылкий, экспрессивный характер музыкального высказывания. В свою очередь Плетнев признан одним из лучших в мире исполнителей произведений Шопена, свидетельством чему служит множество записей<sup>125</sup>.

Яркие творческие индивидуальности Плетнева и Скрябина, активность обоих как в сольной исполнительской, так и в композиторской сферах, безусловно, объединяют музыкантов. С другой стороны, Скрябин не занимался дирижерской деятельностью, доверяя исполнение своих оркестровых произведений таким дирижерам, как Кусевицкий, Blumenfeld, Альтшулер, Варлих и др.

---

<sup>124</sup> О Евгении Светланове. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.stihi-rus.ru/2/svetlanov-rus.htm>. Дата обращения: 10.07.2013.

<sup>125</sup> Произведения Ф. Шопена, записанные Михаилом Плетневым на CD и вошедшие в мировую музыкальную сокровищницу: Соната № 2 d-moll op. 35; Ноктюрны № 5 Fis-dur op. 15, № 18 E-dur op. 62, № 20 cis-moll op. post, № 1 c-moll op. 18; Баркаролла Fis-dur op. 60; Скерцо № 2 b-moll op. 31 (Virgin Classics, 1988). Фантазия f-moll op. 49; Вальсы As-dur op. 34 № 1, a-moll op. 34 № 2, e-moll op. post; Экспромт As-dur op. 59; Три экосеза op. post; Этюды Ges-dur op. 10 № 5, gis-moll op. 25 № 6, c-moll op. 25 № 7; Соната № 3 h-moll op. 58 (Deutsche Grammophon, 1997). Andante-spiantato и Большой блестящий полонез op. 22 (Deutsche Grammophon, 1999). Четыре Скерцо op. 20, 31, 39, 54 (запись с концерта в Карнеги Холл, Deutsche Grammophon, 2001).

По мнению Плетнева: «... самая большая сложность в исполнении Скрябина оркестром в том, что он – композитор <...> индивидуализированного мышления. У него мало объективности в музыке»<sup>126</sup> (разрядка моя – А.С.). Оркестровое звучание в «Поэме экстаза», полагает дирижер, требует особого отношения. Уделив достаточно репетиционного времени поиску нужного звука, Плетнев воссоздал невероятный звуковой колорит путем сильного увеличения динамической дистанции между аккомпанирующими и сольными голосами<sup>127</sup>, в результате чего перед слушателем открывается бездонное космическое пространство, в котором невозможно увидеть, услышать все сразу, и каждое мгновение внимание привлекают новые явления, преобразующиеся в мерцающие, фосфоризирующие созвучия.

В трактовке дирижера драматургическое действие происходит в данный, конкретный момент концертного исполнения. Плетнев словно здесь и сейчас, на сцене проживает каждую интонацию, мелодическую линию. Невероятное изобилие динамических оттенков и контрастные темпоритмические сопоставления создают яркие художественные образы и стремительно погружают исполнителей и слушателя в происходящее. Публика, активно сопереживая, становится полноправным участником музыкального действия. Плетнев призывает слушателей и артистов оркестра глубоко проникнуть в интереснейший процесс исполнения. Повсюду царит таинственная атмосфера, наполненная необыкновенными, ирреальными созвучиями.

---

<sup>126</sup> Токарева Л. Музыкальные открытия Михаила Плетнева. – С.: Смоленская городская типография, 2006. – С. 206.

<sup>127</sup> В этом автор настоящего исследования убедился на репетициях М. Плетнева и РНО, в частности – к концерту, состоявшемуся 30 августа 2008 года в Гштааде (Швейцария) в рамках Фестиваля им. И. Менухина. Аккомпанирующие голоса придерживаются тончайшего *ppp* и исполняются без *vibrato*.

Активные смены темпа и ритма придают интерпретации Плетнева черты полетности. Михаил Васильевич усиливает динамическое развитие поэмы, выстраивая музыкальную экспрессию от утонченной прозрачности через активное движение к высшей степени лучезарности оркестрового звучания.

Интерпретация Плетнева очень масштабна. В ней, как уже отмечалось выше, заранее продуманы и отрепетированы с оркестром все основные темповые изменения, однако при этом ощущение таинственности, импровизационности не оставляет слушателя ни на миг. В каждой ноте, мотиве, музыкальной фразе происходит множество событий: изменяется характер звукоизвлечения, динамики, агогики, «музыкального произношения». Михаил Васильевич стремится музыкально изобразить космический холод Вселенной, вечный хаос, многочисленные загадочные созвездия, в недрах которых рождается мощный волевой импульс, преобразующийся впоследствии в грандиозный, ликующий экстаз.

Что касается дирижеров, представляющих зарубежную исполнительскую школу, здесь также имеет смысл говорить об одной дирижерской традиции. Записи «Поэмы экстаза» были осуществлены Стоковским и Булезом в разное время, однако они близки по характеру исполнения, соотношению темпов и образному содержанию. Этим и был обусловлен их выбор для анализа.

Остановимся подробно на некоторых фрагментах «Поэмы экстаза», ставших показательными для интерпретации Плетнева, и проследим, как их трактовка соотносится с другими анализируемыми исполнениями.

Одним из наиболее ярких эпизодов поэмы является ее начало, основанное на проведении одной из лейттем произведения – темы томления – в различных тембровых вариантах. Его предваряет нонаккорд, сразу приковывающий внимание зала.

В трактовке Плетнева первый нонаккорд возникает внезапно, подобно «прометееву аккорду», из ничего. Необыкновенное звучание оркестра, изображающее космос, холодный вселенский хаос, достигается благодаря утрированному, преувеличенному *ppp* у духовых и струнных инструментов, играющих начальный аккорд (пример 41).

Здесь Плетнев широко использует колористические возможности струнных (исполнительский принцип, который применял Л. Цейтлин в «Персимфансе»), это один из часто употребляемых приемов дирижера. Каждый из музыкантов струнной группы играет буквально «одним волосом», не материально, без погружения веса руки в струну. В случае отдельно взятого струнного инструмента это рождает лишь тихое, прерывистое «шуршание», в котором едва улавливается звуковысотность. Но если таким приемом играет группа, он производит очень яркое впечатление, вызывающее ассоциации с неким космическим холодом, вечным хаосом, а сочетание его с интенсивным *vibrato* придает струнной группе оркестра жизненность, устремленность, трепетность звучания.

В исполнении же Голованова вступительный аккорд звучит дольше (как бы с небольшой фермой). Акцентируя внимание слушателя на первом аккорде, дирижер показывает его смысловое и драматургическое значение, словно медленно открывает дверь в другое измерение.

Уже во вступлении Голованов применяет свой излюбленный прием «сопоставления эмоциональных пятен», который выражается в значительной ритмической и агогической свободе исполнения. Он словно стремится «раздвинуть» временные границы первого такта.

Плетнев также использует свой «метод изменения фокусного расстояния», однако преследует при этом иные художественные задачи. Так, если Голованов прибегает к темпо-ритмической выразительности, то Плетнев, в свою очередь, использует неисчерпаемый динамический и

колористический звуковой потенциал оркестра. В результате он предельно дифференцирует динамику (словно рассматривая данный эпизод через увеличительное стекло), не изменяя при этом темп и ритм.



Первый аккорд у Светланова возникает, как и у Плетнева, внезапно, однако здесь акцент сделан на том, чтобы органично подготовить вступление солирующей флейты. При этом *Diminuendo* осуществляется лишь в последнее мгновение, что создает ощущение полноты, досказанности и осмысленности первого нонаккорда (пример 42).





триоль, тем самым раздвигая границы музыкального времени, словно заколдовывая его (пример 44).

Пример 44. А. Скрябин. «Поэма экстаза». «Тема томления».

Трактовка Н. Голованова



Зарубежные дирижеры предпочитают придавать данной теме меньшую глубину, делая ставку на единство вступительного раздела. Так, флейта в трактовке Стоковского играет «тему томления» слегка отстраненно, легко скользя от ноты к ноте и не придавая большого значения триолям. И лишь в дальнейшем вступлении солирующей скрипки слышны слегка взволнованные интонации.

В исполнении Булеза соло флейты звучит деликатно и красиво, словно купаясь в волнах чутко аккомпанирующего оркестра. С особой кокетливой легкостью, без сожаления флейта расстаётся с каждой триольной восьмой, передавая этот характер солирующей скрипке. Лишая мелодическую линию особой «головановской» выразительности, дирижер устремляет общее движение музыкальной ткани вперед. Но следует заметить, что в этом движении оркестр успевает вызвучить каждый элемент фактуры, от арпеджированного хода у арфы до вступления челесты. Каждый инструмент буквально завораживает неповторимой красотой и совершенством тембра.

Следующий важный тематический элемент – соло кларнета в разделе *Lento. Soavemente* (8 тактов до ц. [1]) – в интерпретации Плетнева подтверждает его видение лирической сферы как деликатнейшего

музыкального материала (что, конечно, идет от самого Скрябина и его стремления к «нематериальному» звуку). В партии кларнета запечатлены нежные, женственные образы (пример 45).

Пример 45. А. Скрябин. «Поэма экстаза». Lento. Соло кларнета



При помощи тончайшего *pianissimo* маэстро создает прозрачайшую оркестровую ткань, символизирующую ирреальное космическое пространство, словно укутывая тему кларнета, чарующую экстравагантностью и неповторимостью линий. Этот необыкновенный эффект вновь достигается Плетневым путем усиления динамической дистанции между солирующими и аккомпанирующими голосами оркестра.

Тема солирующего кларнета передается второму кларнету и гобою не только на *crescendo*, но и со стремительным *accelerando*. Это внутреннее динамическое движение создает иллюзию томительного покачивания на волнах струящейся музыкальной фактуры (пример 46).

Пример 46. А. Скрябин. «Поэма экстаза». 6 тактов до ц. 1

Трактовка М. Плетнева

The image shows a musical score for Example 46, featuring five staves: Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Bassoon I (Fag. I), and Cor Anglais (Cor.). The Oboe staff has a blue circle around the handwritten marking "molto accel.". The Clarinet II staff has a "solo" marking. Dynamic markings include "p dolce espress." in the Oboe staff, "p espress." in the Clarinet II staff, and "pp" in the Bassoon I and Cor Anglais staves. A blue circle also highlights a section of the Clarinet II staff.

В трактовке этого соло у Светланова главное место занимает, напротив, динамика. Солирующий кларнет буквально очаровывает своим красивым, выпуклым и объемным звучанием, создающимся за счет выразительнейших *crescendo* и *diminuendo* (пример 47).

Пример 47. А. Скрябин. «Поэма экстаза». Соло кларнета

Трактовка Е. Светланова

The image shows a musical score for Example 47, featuring a single staff for Clarinet I (Cl. I). The score includes markings for "Fag. I.", "Lento. Soavemente.", "Solo.", and "p dolce espress.". A blue circle highlights a section of the score, and red arrows indicate dynamics.

Однако в целом, как и у Плетнева, это любование выразительнейшей скрябинской темой.

У Стоковского же, например, кларнет играет свой монолог очень певуче, но в конце делает, перебиваемый гобоем, вместе с *crescendo* значительное *accelerando*, словно опасаясь не успеть договорить свою фразу до конца (пример 48).

Пример 48. А. Скрябин. «Поэма экстаза». Соло кларнета  
Трактовка Л. Стоковского

The image shows a musical score for the woodwind section of Scriabin's 'Poem of Ecstasy'. The staves are labeled: Ob., Cl. I, Cl. II, Fag. I, and Cor. The clarinet part (Cl. I and Cl. II) is the focus, with a handwritten blue circle around the first measure containing the word 'accel.'. The second measure of the clarinet part has a 'solo' marking above it. Performance markings include 'p dolce espress.' for the oboe, 'p espress.' for the clarinet, and 'pp' for the bassoon and cor anglais. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Какой же предстает у Плетнева другая, полетная сфера поэмы?

Главная партия (*Allegro volando*) в исполнении Михаила Васильевича носит искрометный характер. Дирижер намеренно укорачивает пунктирный ритм, в результате чего тема приобретает стремительное динамическое развитие, и, достигая в кульминации предельного темпа через *molto accelerando*, словно улетает из поля зрения. Появление же ее готовит фермата (пример 49).

Пример 49. А. Скрябин. «Поэма экстаза». Главная партия  
Трактовка М. Плетнева

The image displays a musical score for the main part of Scriabin's "Poem of Ecstasy" as performed by M. Pletnev. The score is presented in two systems. The left system shows the main melodic line with various dynamics such as *pp*, *ppp*, and *pp*. The right system is a woodwind and string arrangement titled "Allegro volando". It includes parts for Fl. picc., Fl., Ob., Cor. Ing., Clar., Cor. III, Piatti, Arpa I, Viol., Vie., 6 Vel., and 4 Cb. The tempo is marked "Allegro volando" and the dynamics range from *pp* to *ppp*. The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and articulation marks.

Этот прием уходит корнями в русскую исполнительскую традицию. Так, перед *Allegro volando* Голованов делает еще более продолжительную фермату, чем Плетнев, наслаждаясь красивым и загадочным звучанием солирующих валторн. Многочисленные ферматы, которые использует дирижер в своей интерпретации «Поэмы экстаза», имеют не только важный

драматургический эффект. Они очень точно соотносятся с исполнительским стилем самого Скрябина, которого Голованов неоднократно слышал в живых выступлениях, как уже упоминалось выше. В сольных концертах Скрябин очень часто делал значительные паузы, ферматы для достижения определенного образного эффекта. В данном случае ферматы делят исполнение поэмы на своеобразные самостоятельные эскизы.

Указанная фермата усиливает контраст со следующим эпизодом, который экспонирует основной полетно-динамический образ. Голованов также подчеркивает этот контраст резкой сменой темпа – появлением сверкающего, нервного *allegro*.

В исполнении Евгения Светланова эпизод *Allegro volando* также содержит ярчайший динамический и темповый контраст. Как и в трактовках Плетнева и Голованова, здесь резко меняется движение, характер музыки становится порывистым, стремительным, суетливым.

В противоположность Плетневу, Голованову и Светланову Стоковский практически не делает цезуру перед *Allegro volando*, а тема полета по темпу (четверть  $\approx 100$ ) близка интерпретации этого эпизода Пьером Булезом (четверть  $\approx 83$ ). Она не вносит сильного контраста, но очаровывает изящной, «порхающей» экстравагантностью очень точно исполняемых пунктирных элементов и штрихов. *Molto accelerando*, обозначенное у Скрябина в 15-м такте ц. 2, Стоковский осуществляет на такт раньше.

Как уже было сказано, Пьер Булез исполняет *Allegro volando* в гораздо более сдержанном темпе (четверть  $\approx 83$ ), нежели Плетнев (четверть  $\approx 150$ ), Голованов (четверть  $\approx 135$ ) и Светланов (четверть  $\approx 145$ ). Ферматы перед началом главной партии у дирижера нет, что также сближает его со Стоковским. Несмотря на медленный темп, оркестр сохраняет прозрачность, легкость звучания, столь характерные для скрябинской полетно-

динамической сферы. Булез не делает резкого *accelerando* в отличие от рассматриваемых представителей русской дирижерской школы. Ускорение (*molto accelerando*) и активное *crescendo* совершаются лишь в самом конце эпизода.

Очень интересно трактует Плетнев еще две основополагающие лейттемы – «тему воли» и «тему самоутверждения», ведь они олицетворяют собой ведущий героический образ произведения и обладают колоссальным воздействием на слушателя. Волевая сфера являет собой резкий контраст лирической, предельно ярко отражая идею движения вперед.

«Тема воли» несет основную идею сопротивления. «Призыв к борьбе» – первая интонация трубы (gis – a – h – e) – обращает на себя особое внимание: в концепции Плетнева акцентируется не только первый (gis), но и второй (a) звуки (пример 50).

Пример 50. А. Скрябин. «Поэма экстаза». «Тема воли».

Трактовка М. Плетнева



Плетнев переосмысливает характер звука трубы, его окраску и динамику. Традиционно существуют две крайности: одни исполнители играют очень грубым, напористым, зловещим звуком, другие – слишком мягко. В трактовке Плетнева труба олицетворяет, прежде всего, волевое начало, и, оставив красивое и мягкое звучание инструмента, но увеличив при этом ритмическую интенсивность восходящего пунктира, дирижер создает музыкальный образ волевого утверждения.

Нужно сказать, что в поэме маэстро добился уникального, неповторимого звучания медной группы, в котором невероятная, гипнотизирующая роскошь певучей меди органично сосуществует с волевым, мужественным и стремительным характером музыки. В каждой ноте трубы, независимо от нюанса, будь то *pianissimo* или *fortissimo*, постоянно присутствует определенная настойчивость, мужественность.

Сама по себе идея острого контраста волевой сферы также была заложена уже Головановым. В трактовке дирижера резкий возглас «ритмов тревожных» (9-й такт ц. 3), предваряющих «тему воли», внезапно врывается в умиротворяющую, слегка меланхоличную идиллию. Засурдиненные валторны звучат очень резко, жестко и намеренно неприятно, благодаря чему усиливается контраст со следующим эпизодом – «темой воли» в очень благородном, мягком и выразительном звучании трубы.

Похожий путь избирает и Светланов. Лейтмотив «ритмов тревожных» в его интерпретации производит угрожающее, страшное впечатление за счет торопливого темпа триолей (четверть  $\approx 140$ ) и задавленного, напоминающего жужжание тембра валторн с сурдинами. Вслед за этим «тема воли» у трубы звучит, словно победоносный клич, взволнованно и бесстрашно, а «тема самоутверждения» имеет выраженный характер гимна, смелого и яркого.

Вновь можно констатировать иное обращение с темпами у дирижеров зарубежной школы. «Тема воли» у Стоковского звучит достаточно напряженно, но без агрессии, а «тема самоутверждения» по темпу значительно более сдержана (четверть  $\approx 120$ ), чем в интерпретациях Плетнева, Голованова и Светланова (четверть  $\approx 140$ ), хотя и более стремительна, чем в трактовке Булеза (четверть  $\approx 110$ ). Она носит победоносный характер, благодаря четким акцентам на каждую затактовую восьмую в партии трубы. У Скрябина эти акценты отсутствуют (пример 51).

Пример 51. А. Скрябин. «Поэма экстаза». «Тема самоутверждения».  
Трактовка Л. Стоковского

В интерпретации Пьера Булеза мотив «ритмов тревожных» звучит не так резко, как в исполнении Светланова и Голованова. В мягком и глуховатом тембре засурдиненных валторн слышна таинственная угроза, благодаря сильно замедленному темпу (четверть  $\approx 120$ ) и «отдаленному» звучанию (что по динамике сближает трактовки Булеза и Стоковского).

Тема «самоутверждения» у Булеза звучит грандиозно, даже помпезно – это также выражается в намеренно замедленном темпе (четверть  $\approx 115$ ) и усилении роли аккомпанемента, в котором триоли будто скандируются. При этом в манере звучания оркестра постоянно сохраняется необыкновенная легкость, свобода и ясность.

Наконец, рассмотрим еще один фрагмент поэмы – коду. Сам композиторский замысел, ведя за собой дирижеров-интерпретаторов, предполагает большее единство их трактовок этой части формы.

Первый раздел коды – Charmé («тема скрытых желаний», ц. 31) – исполняется Плетневым сладострастно, маняще. Интонации «вздохов»,

предшествующие заключительной кульминации всего произведения (4-й такт ц. 41, последний раздел второй части коды), в интерпретации дирижера звучат очень образно. Каждая фраза, помимо общего динамического устремления на *crescendo*, обладает внутренним дыханием и большой выразительностью, вырастая из недр тончайшего *pianissimo* до грандиозного *fortissimo* в «теме самоутверждения». Заключительный аккорд, символизирующий экстаз, в мощном и грандиозном звучании всего оркестра вызывает чувство безграничного восторга.

У предшественников Михаила Васильевича эпизод *Charmé* – выражение нежности. В исполнении Голованова он звучит, как воспоминание, за счет резкого замедления темпа и особой фразировке, напоминающей кружение, вальсирование. Яркого, насыщенного и лучезарного звучания дирижер достигает в заключительной кульминации – «теме самоутверждения». Несмотря на высочайшую силу звука, оркестр исполняет ее свободно, раскрепощено, без агрессии.

Перед наступлением *Charmé* Евгений Светланов, как и Николай Голованов, делает маленький люфт, паузу, чтобы подчеркнуть появление из тишины «темы скрытых желаний». Сам же эпизод олицетворяет нежнейший, светлый и женственный образ. Финальный аккорд в трактовке дирижера обладает буквально взрывной мощностью звучания.

Стоковский и Булез также в коде подчеркивают контрастные сферы, сопоставляя легкость «темы скрытых желаний» и мощь «темы самоутверждения».

В интерпретации Леопольда Стоковского *Charmé* изображает таинственный женский образ. Порхающую флейту дополняют лениво-кокетливые реплики гобоя и английского рожка в нюансе *mf*.

«Тема скрытых желаний» в исполнении Пьера Булеза звучит открыто и легко, словно светлый образ молодой девушки, беспечно спускающейся по ступенькам, а заключительная «тема самоутверждения» исполняется необыкновенно масштабно. Оркестр переливался тысячами сверкающих красок. Масштабности звука Булез достигает за счет предельной детализации фактуры, при которой в очень сдержанном темпе отчетливо слышны все инструменты.

Сравнительный анализ исполнений «Поэмы экстаза» Светланова и Плетнева выявил их безусловную опору на исполнительские традиции Голованова и, следовательно, принадлежность к русской традиции исполнения симфонической музыки. Это выражается, в частности, в чертах, которые были описаны выше: рельефном звучании струнных, деревянных и медных духовых; темповом контрасте эпизодов, относящихся к лирической и полетно-динамической сферам. Как и у Голованова, у Светланова и Плетнева присутствуют ферматы (цезуры), правда, по времени звучания значительно более короткие, чем у Николая Семеновича, что стилистически также сближает данные исполнения. Еще одним важным качеством, несомненно, объединяющим трактовки вышеперечисленных дирижеров, является продуманная, убедительная, выверенная и целостная драматургическая картина всего сочинения.

В записях зарубежных дирижеров – Булеза и Стоковского – несомненно, прослеживается общность в выборе соотношения темпов. В частности, эпизоды, относящиеся к полетно-динамической сфере, например, *Allegro volando*, играют значительно медленнее, чем аналогичные фрагменты в исполнении русских дирижеров – Голованова, Светланова и Плетнева. Обращение с темпами в интерпретациях последних позволяет во многом предположить высокую степень преемственности, восходящую к исполнительскому стилю Скрябина. Яркий ритмический контраст в

трактовках Голованова, Светланова и Плетнева придает большую динамичность драматургическому развитию «Поэмы экстаза» и обогащает ее образно-эмоциональную сферу.

Возвращаясь к интерпретациям дирижеров западной школы, можно предположить следующую причину таких необычно медленных темпов в полетно-динамических фрагментах. У Стоковского и Булеза преобладает роль лирического, созерцательного начала. В результате стремительные и полетно-динамичные эпизоды также приобретают лирическую направленность, и тем самым резкий темповый контраст двух образных сфер нивелируется.

Любая исполнительская традиция с течением времени переживает сильные изменения. Огромный пласт музыки, с которой мы имеем дело сегодня, относится к периоду, когда невозможно было при жизни автора зафиксировать ее исполнение на носителе звукозаписи. С каждым поколением менялись условия, влияющие на восприятие сочинений той или иной эпохи: роль музыки в обществе, характер концертной практики, скорость жизни, конструкция инструментов, новые веяния в отношении к динамике и агогике и т.д., и т.п. В результате произведение в том виде, в каком оно было задумано автором, с течением времени будто ускользает от нас.

Безусловно, не все, что привносится в трактовку какого-либо сочинения новыми поколениями музыкантов, плохо, и решающими факторами все равно остаются талант и вкус интерпретатора. Однако многие исполнители не видят иного пути, кроме следования определенным сложившимся штампам, без попыток понять, когда эти штампы появились и как они соотносятся с композиторским замыслом.

Есть и другой подход, весьма популярный в наши дни. Сегодня, когда историческое мышление стало одной из важнейших основ мировосприятия в

целом и искусствоведения в частности, исполнители все чаще пытаются максимально приблизиться к манере игры, современной самому сочинению (особенно ярко это проявилось по отношению к старинной музыке – в так называемом аутентизме). Но ведь и произведение, созданное 100 лет назад, нуждается в историческом подходе, и может быть, даже больше, чем сочинение отдаленной эпохи: если многие детали исполнения музыки Средневековья, Ренессанса и барокко навсегда потерялись во тьме веков, то в начало XX столетия еще можно попытаться проникнуть.

В абсолютном большинстве случаев бывает очень трудно увидеть, услышать и исполнить известное произведение так, как его играли, воспринимали в начале прошлого века. Невозможно физически воссоздать публику, залы, интерьеры, но можно и нужно почувствовать ту атмосферу, в которой жил и творил композитор, понять, что именно он хотел выразить в своем произведении, тем более что литературы, посвященной культуре Серебряного века, более чем достаточно. Также на помощь нам приходят голоса современников композитора: рецензии критиков, заметки музыкантов, воспоминания слушателей. Но самое главное, мы можем нащупать нить живой исполнительской традиции, передающейся от учителей к ученикам, и наша задача – выявить и сохранить ее.

В этом свете вряд ли будет преувеличением сказать о неопределимом значении русской дирижерской школы. Хотя мы не можем познакомиться с исполнениями «Поэмы экстаза» М. Альтшулера или Ф. Blumenфельда, нам доступна запись интерпретации Н. Голованова, слышавшего как игру самого Скрябина, так и трактовки поэмы современников композитора. Исполнительское искусство Николая Семеновича стало мостиком, дающим возможность и следующему поколению дирижеров найти ключи к скрябинскому видению этого произведения.

Одной из несомненных вершин в ряду интерпретаций «Поэмы экстаза» является трактовка Михаила Плетнева. Дирижер, безусловно, возрождает русскую традицию исполнения произведения. Опираясь на ее истоки, отраженные в исполнительском искусстве Голованова и Светланова, Михаил Васильевич своей трактовкой разрушает ложные исполнительские штампы, сложившиеся за XX столетие, разрушает оковы обыденности, воссоздавая первоначальный образ, задуманный композитором. «Поэма экстаза» в концепции Плетнева звучит глобально, это не экстаз одного человека, скорее – экстаз как символ, как идея, как жизнеутверждающий гимн всему человечеству. Такой подход необычайно созвучен как эстетике Серебряного века в целом, так и мировоззрению А.Н. Скрябина.

### **Заключение**

Настоящая диссертационная работа представляет собой попытку изучения и осмысления дирижерского творчества Михаила Плетнева. Исследованы особенности интерпретации дирижера произведений русских композиторов (Чайковского, Рахманинова, Скрябина), а также выявлена преемственная взаимосвязь трактовок Плетнева с русскими исполнительскими традициями, идущими от Рахманинова, Кусевицкого, Гаука, Голованова, Светланова, Мравинского. На примере исполнительского и сравнительного анализа Пятой симфонии Чайковского показаны черты эволюции дирижерского стиля Плетнева. Выявлены и рассмотрены художественные и эстетические принципы Плетнева, в контексте его дирижерско-исполнительской и общественно-музыкальной деятельности. Также выявлены и охарактеризованы некоторые методы репетиционной работы Плетнева с Российским национальным оркестром. В процессе исследования были получены следующие выводы.

Многие особенности Плетнева-пианиста и Плетнева-композитора значительно повлияли на его дирижерские интерпретации, а также формирование его взглядов как дирижера на художественные и технические возможности современного оркестра. С самого начала своей дирижерской карьеры, будучи всемирно известным артистом и обладая непререкаемым музыкальным авторитетом, и по сей день, в работе с оркестром Михаил Васильевич предъявляет к каждому музыканту самые высокие профессиональные и художественные требования. Прежде всего, это касается внимательного отношения к звуку, его ценности и культуре, наполненности, осмысленности исполнения, также принципов использования

агогики и динамической выразительности<sup>129</sup>, элементов стилистического и образного перевоплощения<sup>130</sup>, эмоциональности. Понимание дирижером акустических особенностей концертных залов влияет на его выбор того или иного темпа. В творчестве Плетнева присутствует взаимовлияние композиторской и дирижерской деятельности. В своих интерпретациях он выступает в роли «соавтора», выявляя художественный потенциал, зашифрованный в авторском тексте. В его дирижерских интерпретациях гармонично сочетаются ощущение продуманности и, вместе с тем, чувство свободной импровизационности. Превосходное чувство формы и способность выстраивать драматургическую линию, объединяя все части цикла в единое художественно осмысленное целое.

Богатая творческая активность и взаимовлияние композиторской фортепианной и дирижерской деятельности Плетнева обнаруживает его преемственность к русской школе: творчеству Рахманинова, Голованова, Светланова. Изучение Плетневым творчества выдающихся мастеров – Кусевицкого, Голованова – оказало значительное влияние на формирование, развитие и эволюцию его собственного дирижерско-исполнительского стиля.

В процессе рассмотрения и исследования творческих принципов Плетнева, выявлена их взаимосвязь и влияние на его методы репетиционной работы с оркестром. Одним из основных творческих принципов Плетнева является **разностороннее художественное развитие коллектива**. В первую очередь это отражается на его репертуарной политике. По средствам разнонаправленного репертуара Плетнев стремится развить у музыкантов оркестра большую гибкость и свободу исполнения сочинений различных стилей, жанров и эпох, от классических произведений Гайдна, Моцарта,

---

<sup>129</sup> Принцип изменения фокусного расстояния.

<sup>130</sup> Здесь проявляется способность Плетнева мгновенно перестраиваться из одного психологического состояния звука в другое, мгновенно меняя краску и характер звучания.

Бетховена, симфоний, балетов и опер, до джазовых сочинений, современных произведений конца XX, начала XXI века.

Михаил Васильевич поддерживает и поощряет идею формирования и организации концертов камерных ансамблей, состоящих из музыкантов РНО. По мнению дирижера, каждый музыкант оркестра «должен ощущать себя подобно солисту в квартете, ясно осознавая свою роль в общем звучании всего коллектива»<sup>131</sup>. Такой исполнительский принцип позволяет выявить в каждом исполнителе чувство индивидуального отношения к исполняемому произведению.

В процессе исследования дирижерской деятельности Плетнева выявлен принцип, который также подтверждает его преимущество к эстетическим позициям Рахманинова, Кусевицкого, Голованова, Светланова. Он выражается в отношении Плетнева к своей миссии, как к форме просветительской деятельности, в возрождении и исполнительской пропаганде произведений русских композиторов, организации благотворительных концертов РНО для детей<sup>132</sup>, идее возобновления<sup>133</sup> и организации гастрольных поездок по России в рамках Волжского турне РНО.

Политика Плетнева, ориентированная на открытость и доступность Российского национального оркестра для работы не только с известными российскими, но и знаменитыми зарубежными дирижерами, направлена на улучшение исполнительского уровня и повышения артистического имиджа коллектива РНО.

В работе показано, что в каждой своей интерпретации Плетнев стремится к простоте и естественности исполнительского воплощения

---

<sup>131</sup> Из личной беседы М. Плетнева с автором настоящего исследования.

<sup>132</sup> Циклы воскресных концертов для детей - «Волшебство музыки» в концертном зале «Оркестрион».

<sup>133</sup> Идея проведения всероссийского турне с оркестром на теплоходе по Волге принадлежит выдающемуся русскому дирижеру С.А. Кусевицкому. Он же первым со своим оркестром предпринял несколько таких гастрольных поездок еще в начале XX века.

музыкального содержания произведения, как к наибольшей силе художественного воздействия.

В рамках исследования творческих принципов дирижера, автор отметил политику активной поддержки Плетневым молодых перспективных дирижеров, которые благодаря Михаилу Васильевичу получают возможность регулярно выступать с концертами в роли дирижера с РНО, приобретая бесценный опыт общения с одним из лучших оркестров мира<sup>134</sup>. Высокая художественная ответственность Плетнева и осознание собственной роли и миссии в служении искусству. В этом принципе выражается большая требовательность дирижера как к себе, так и к каждому отдельному музыканту оркестра.

Анализируя репетиционную работу Плетнева с РНО автор показал взаимосвязь между эстетическими принципами дирижера и методами его работы с оркестром. Автор изучил методы репетиционной работы Плетнева, которые выражаются в: модели планирования репетиционного времени, принципах поиска колорита оркестрового звучания, проблемах интонирования и оркестрового строя, вопросах динамики, агогики и метра-ритма, а также в применении дирижером метода изменения фокусного расстояния. Проанализировав вышеперечисленное, автор показал, что данные методы представляют собой части единого целостного подхода, основанного на образно-эмоциональном принципе воздействия Плетнева. В основе этого принципа лежит ассоциативный метод, для которого характерно осмысленное исполнение произведения, исходя из его характера и образного наполнения.

---

<sup>134</sup> К таким концертам относятся выступления РНО на воскресных концертах в рамках проектов «РНО – детям» и «Волшебство музыки», а также концерты в Государственной Третьяковской галерее.

Исполнительский и сравнительный анализ двух разных интерпретаций Плетнева Пятой симфонии Чайковского, относившихся к разным периодам творчества дирижера (1996 и 2010 годов), позволил выявить следующие черты его творческой эволюции: стремление Плетнева в поздней трактовке к более естественной, выпуклой и выразительной фразировке, тяготение к крупным мелодическим линиям, что в совокупности с применением дирижером метода “изменения фокусного расстояния” привело к единому динамическому сквозному развитию. Усиление драматического контраста и острое противопоставление двух сфер (в трактовке 2010 года) – лирической и трагической. Плетнев достиг большой гибкости, непринужденности, жизненности оркестрового колорита благодаря использованию принципов вокального интонирования. Вместе с тем, отчетливая артикуляция (выражающаяся во внимании к мельчайшим исполнительским деталям авторской партитуры), подчеркнутая тембровая дифференциация (выявление трагического, зловещего, безысходного характера в звучании тембров меди и контрабасов), контрастность и внезапность темпо-ритмических сопоставлений значительно усиливают драматическую составляющую концепции Плетнева.

Для его интерпретации характерны следующие черты:

- 1) Певучее и выразительное звучание оркестра.
- 2) Выявление в оркестровом колорите множества оттенков, а также яркая тембровая и динамическая дифференциация оркестровых функций.
- 3) Глубокое, обостренное чувство волнения, которое ощущается, как слушателем, так и исполнителями на протяжении всего представления (это воплощается как в сочетании темпов, так и в принципе фразировки)
- 4) Ясность, логичность в выстраивании общей драматургии цикла, ощущение целостности, «монолитности» формы.

5) Неумолимое и динамичное движение вперед, объединяющее все части симфонии.

6) Острый драматический контраст (воплощается во фразировке и сочетании темпов, расстановке цезур и акцентов), противопоставляющий лирическую и трагическую сферы содержания симфонии.

Вышеупомянутые особенности, помимо концепции Плетнева, в той или иной степени характерны для интерпретаций Пятой симфонии Кусевицкого, Мравинского, Светланова, что показывает непосредственное отношение трактовки Плетнева к русской исполнительской традиции.

Исполнительский анализ симфонической поэмы «Остров мертвых» Рахманинова в трактовке Плетнева показал, что, невзирая на кажущуюся внешнюю статичность композиции «Острова мертвых» в сюжете картины, дирижер, при помощи агогики и «метода изменения фокусного расстояния» отразил динамичные, живые образы, тонкие психологические состояния и драматические переходы. Такая исполнительская идея сближает концепцию Плетнева с (существующей в аудиозаписи) авторской интерпретацией этого сочинения.

В своей трактовке «Поэмы экстаза» Скрябина Плетнев является преемником исполнительских традиций идущих от Голованова, Светланова. Анализ концепции Плетнева выявил некоторые особенности, которые характерны для его исполнения поэмы, так например: четкую дифференциацию голосов оркестра на солирующие и аккомпанирующие инструменты. Главная идея этой динамической дифференциации состоит в том, чтобы не перегружать прозрачность фактуры и не мешать солирующему инструменту играть тонко и свободно без форсирования звучания. Другой важный момент в трактовке Плетнева касается особой «нервной», гибкой фразировки тематического материала и богатство красок и колористических оттенков в звучании оркестра.

В рассмотренных в данном исследовании интерпретациях, Плетнев использует вместе с методом изменения фокусного расстояния, целостный образно-эмоциональный подход, который позволяет ему глубже раскрыть и передать по средствам исполнения основную художественную идею произведения.

### Список литературы

1. Артур Никиш и русская музыкальная культура. Воспоминания, письма, статьи: ред. Кутателадзе Л.М. – Л., 1975. – 200 с.
2. Аграновская М. Гражданин Европы. [Электронный ресурс] // Партнер – 2009 – №10. – Режим доступа: [http://www.maranat.de/agr\\_02\\_10.html](http://www.maranat.de/agr_02_10.html)
3. Алексеев А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX - первой половины XX века. – М., 1995. – 328 с.
4. Ансерме Э. Беседы о музыке. - Л.: Музыка, 1985. – 104 с.
5. Ансерме А. Статьи о музыке и воспоминания. – М.: Советский композитор, 1986. – 224 с.
6. Астров А. Деятель русской культуры С. А. Кусевицкий. – Л.: Музыка, 1981. – 192 с.
7. Берлиоз Г. Избранные статьи. – М.: Госуд. музык. изд-во, 1956. – 407 с.
8. Бернстайн Л. Музыка - всем. – М., 1975. – 259 с.
9. Беседы с Игорем Маркевичем/Сост., пер. с французского Е.Кривицкой. – М.: Композитор, 2003. – 120 с.
10. Бондаренко Ю. Михаил Плетнев и его оркестр // Литературная Россия. – 1991.– № 31.
11. Боулт А. Мысли о дирижировании//Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 7.– М., 1975.
12. Вагнер Р. О дирижировании. – СПб., 1900. – 97 с.
13. Вайдман П.Е. Симфония №5 П.И. Чайковского [Электронный ресурс]//Режим доступа: <http://www.tchaikov.ru/symphony5.html>
14. Видеозапись исполнения Симфонии №5 П.И. Чайковского, дирижер Е. Мравинский [Электронный ресурс]// Режим доступа:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=d71tZZAhdN4](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=d71tZZAhdN4)

15. Вуд Г. О дирижировании. – М.: Музгиз, 1958. – 104 с.
16. Гинзбург Л. Избранное. – М.: Советский композитор, 1981. – 304 с.
17. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика. – М.: Музыка, 1975. – 648 с.
18. Гинзбург Л. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. – М.: Советский композитор, 1981. – 299 с.
19. Грошева Е. Руденко В. Н. С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников. – М.: Советский композитор, 1982. – 296 с.
20. Грум-Гржимайло Т.Н. Об искусстве дирижера. – М., 1984. – 40 с.
21. Евгений Светланов. Дирижер. Композитор. Пианист/Составитель П. В. Лукьянченко. – М.: Музыка, 1987. – 159 с.
22. Еременко К. О перспективах развития симфонического оркестра. – Киев, 1974. – 261 с.
23. Ержемский Г.Л. О строении деятельности дирижера // Деятельность и психологические процессы. – АПН, 1977. – 20 с.
24. Ержемский Г.Л. Процесс идентификации в деятельности дирижера // Психология возрастных коллективов. – М., 1978. — С.52-53.
25. Ержемский Г.Л. Роль коммуникативных движений в комплексе психологических воздействий дирижера//Проблемы психологического воздействия (Межвузовский сборник). – ИвГУ, 1979. — С.93-100
26. Ержемский Г.Л. Психологические механизмы исполнительских действий дирижера//Психолог. журнал. – 1983. — № 2. — С.51-57.
27. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования. – М., 1983. — 80 с.
28. Ержемский Г.Л. К вопросу о психологической теории дирижирования

- // Научные основы прикладной психологии. – М., 1989. — С.169-170.
- 29.Ержемский Г.Л. Некоторые вопросы психофизиологии дирижирования//Музыканту исполнителю. – М., 1992.— С. 16-35.
- 30.Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера. – М., 1973. – 78 с.
- 31.Интервью с Карелом Анчеллом//Сов. музыка. – 1967. – № 6.
- 32.Интервью Максима Венгерова телеканалу «Культура» 13.09.2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.newstube.ru/media/festival'-rno-zavershilsya-na-filosofskoj-note>
- 33.Интервью с Светлановым Е.Ф. «Сила убеждения» [Электронный ресурс]//Режим доступа: [http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/force\\_convictions3.pdf](http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/force_convictions3.pdf)
- 34.Интервью с Светлановым Е.Ф. «Признание» [Электронный ресурс]//Режим доступа: <http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/Confession4.pdf>
- 35.Искусство Артуро Тосканини. Воспоминания. Биографические материалы. – Л., 1974. – 272 с.
- 36.Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. –Л., 1967.–109 с.
- 37.Канерштейн М. Вопросы дирижирования. – М.: Музыка, 1972. – 255 с.
38. Карс А. История оркестровки. – М., 1990.– 306 с.
- 39.Кашкин Н. Новый русский капельмейстер // Русское слово. – 1909 – 6 [19] ноября.
- 40.Кашперова А. Письма Скрябина. – М.: Музыка, 2003. – 719 с.
- 41.Кац А. Дирижер - это профессия второй половины жизни музыканта // Музыкальная академия – 1995 – № 3.
- 42.Клемперер О. Беседы об искусстве // Сов. музыка. – 1989. – № 3.
- 43.Коломийцов В. Концерты Кусевицкого // День – 1915 – 19 декабря.

44. Кондрашин К. Дирижерское прочтение симфоний П.И. Чайковского. М.: Музыка. 1977. – 160 с.
45. Кондрашин К.П. О дирижерском искусстве. – Л., М.: Советский композитор. 1970. – 152 с.
46. Кондрашин К.П. Мир дирижера (Технология вдохновения)/Беседы с канд. психологических наук В. Ражниковым. – Л., 1976. – 191 с.
47. Конорева Е.В. Музыка Клода Дебюсси в интерпретации французских дирижеров: дис. канд. искусств.:17.00.02 – М., 2012 – 189 с.
48. Коптяев А. Симфонический концерт. Выход Собинова и Кусевицкого // Биржевые ведомости – 1909 – 29 октября [12 ноября], вечерний вып.
49. Косачева Р. Наш современник. Из бесед с Г.Н.Рождественским. О музыкальном искусстве и творчестве дирижера // Мастерство музыканта-исполнителя. – М., 1976. – Вып. 2. – С. 291-334.
50. Кремлев Ю. Симфонии П.И. Чайковского. – М.: Госмузиздат, 1955. – с.
51. Кривицкая Е. Переворот в традициях // Газета «Культура», – 2006 – 08 июня.
52. Кривицкая Е. Лирические интонации и маршевая поступь // Культура. – 2005. – № 51.
53. Крылова Л. Евгений Светланов. – М.:1986.– 207 с.
54. Кокорева Л. Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2005.– 168 с.
55. Кокорева Л. Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2007.– 587 с.
56. Купер Э. Статьи, воспоминания, материалы. – М.,1988.– 272 с.
57. Лайнсдорф Э. В. защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации. – М., 1988. – 302 с.
58. Малер Густав. Письма. Воспоминания. – М.: Музыка 1964.– 636 с.

59. Малер Густав. Письма. Воспоминания. – М.: Музыка, 1968. – 636 с.
60. Малько Н.А. Основы техники дирижирования. – М. - Л.: Музыка , 1965. – 219 с.
61. Малько Н.А. Воспоминания. Статьи. Письма. – Л., 1972. – 383 с.
62. Малько Н. После гастролей в СССР // С. М., – 1959 – № 6.
63. Маркевич И. Высказывания//Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5. – М., 1970. – 205 с.
64. Маркевич И. Дирижирование - это тоже наука (Беседа с И. Маркевичем) // Муз. кадры. – 1966. – 31 октября.
65. Михайлов М. А.Н.Скрябин. Краткий очерк жизни и творчества. – М.: Советская Россия, 1973. – 150 с.
66. Михеева Л. Рахманинов «Остров мертвых». [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.belcanto.ru/rachmaninov\\_isle.html](http://www.belcanto.ru/rachmaninov_isle.html)
67. Мусин И. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2007. – 256 с.
68. Мусин И. Техника дирижирования. – Л.: Музыка, 1967. – 352 с.
69. Мусин И.А. О воспитании дирижера. – Л., 1987. – 247 с.
70. Мюнш Ш. Я - дирижер. – М., 1982. – 46 с.
71. Орлов Д. Дирижер, педагог, теоретик исполнительства (о Лео Гинзбурге) // С. М. – 1977 – №1.
72. Пазовский А. М. Дирижер и певец // С. М. – 1958 – № 3.
73. Переверзев Н. Исполнительская интонация. – М.: Музыка, 1989. – 208 с.
74. Поляков О.И. Язык дирижирования. – Киев, 1987. – 95 с.
75. Прибегина Г. Николай Семенович Голованов. – М.: Музыка, 1990. – 140 с.

- 76.г. П-въ. Рубрика — концерты. // Русская музыкальная газета. — 1908. — № 46.
- 77.г. П-въ. Рубрика — концерты. // Русская музыкальная газета. — 1909. — № 12.
- 78.Равичер Я. Василий Иванович Сафонов. — М.: МУЗГИЗ, 1959. — 368 с.
- 79.Ражников В. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. — М.: Сов. композитор, 1989. — 238 с.
- 80.Рахлин Натан. Статьи. Интервью. Воспоминания. — М., 1990.— 188 с.
- 81.Рахманинов С. Литературное наследие. — Т.1. — М.: Советский композитор, 1978. — 648 с.
- 82.Робинсон П. Караян. — М.: Прогресс, 1981 — 168 с.
- 83.Рождественский Г. Мысли о музыке. — М.: Советский композитор, 1976. — 200 с.
- 84.Рождественский Г. Преамбулы. — М.: Сов. композитор, 1989 — 304 с.
- 85.Розанова Ю. ИРМ т. 2. П.И. Чайковский. — М.: Музыка, 1981. — С.114
- 86.«Русская музыкальная газета». — 1909 — №6-7. С.174-176.
- 87.«Русское слово». — 1909 — № 26. С.5-6.
- 88.Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. — М., 1925. — 391 с.
- 89.Самосуд С.А. Статьи. Воспоминания. Письма. — М., 1984. — 232 с.
- 90.Светланов Е.Ф. Музыка сегодня [Электронный ресурс]// Режим доступа: <http://dirigent.ru/o-proizvedenijah/77-svetlanov-mus-segodna-3.html>
- 91.Светланов Е.Ф. Музыка сегодня [Электронный ресурс]// Режим доступа: <http://dirigent.ru/o-proizvedenijah/90.html>
- 92.Сидельников Л. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория.

- Исторический очерк. – М.: СК, 1991. – 309 с.
93. Сквицова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве. – М.: Композитор, 2009. – 354 с.
94. Соболев А. Беседы с мастерами. Семен Бычков // Музыкальная жизнь. – 2010. – № 6/1092. – с.20-23
95. Соболев А.Ю. О некоторых особенностях интерпретации Михаила Плетнева на примере «Поэмы экстаза» А. Скрябина [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2009. – №4. – С. 144–146.
96. Соболев А.Ю. «Остров мертвых» С. Рахманинова в интерпретации Михаила Плетнева [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыка и время. – 2010. – №7. – С. 19–23.
97. Соболев А.Ю. Кент Нагано: «Великая музыка должна быть доступна каждому». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2011. – № 1. – С. 116–117.
98. Соболев А.Ю. Кристоф фон Эшенбах: «Музыка должна идти от сердца к сердцу...». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2011. – №3. – С.95–96.
99. Соболев А.Ю. Симфонические шлагеры [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная жизнь. – 2012. – № 9–10. – С.55–56.
100. Соболев А.Ю. Пааво Ярви: «Формальная игра убивает музыку». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная жизнь. – 2012. – №12. – С.58–60.
101. Соболев А.Ю. Томас Зандерлинг: «Меня многому научил отец». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2012. – №4. – С. 120–121.
102. Соболев А.Ю. Андрей Бореико: «Каждый дирижер должен найти себе близких по духу композиторов своего времени». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2011. – №4. – С. 203–205.
103. Соболев А.Ю. Дирижерский мастер-класс [Текст] / А.Ю. Соболев

// Музыкальная академия. – 2011. – №4. – С. 205–206.

104. Соболев А.Ю. Некоторые особенности исполнения Шестой симфонии П.И. Чайковского на примере интерпретации Н.С. Голованова [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыка и время. – 2014. – №4. – С. 18–26.
105. Соколова Ю.В. Эстетический анализ творчества Евгения Светланова: дис.канд.фил.наук: 09.00.04 – М.,2008 – 156 с.
106. Стоковский Л. Музыка для всех. – М., 1959. – 216 с.
107. Телепередача о Рахманинове «Гении», режиссер А. Кончаловский, телеканал Культура. – 2003 – Режим доступа: [http://www.konchalovsky.ru/works/docfilms/Sergey\\_Rakhmaninov/](http://www.konchalovsky.ru/works/docfilms/Sergey_Rakhmaninov/)
108. Тимофеев Ю. Руководство для начинающего дирижера. – М.: ОГИЗ-Музгиз, 1935. – 132 с.
109. Токарева Л. Музыкальные открытия Михаила Плетнева. – М.: Известия, 2009. – 264 с.
110. Токарева Л. Музыкальные открытия Михаила Плетнева. – Смоленская городская типография, 2006. – 264 с.
111. Тосканини Артуро // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 6. – М.: Музыка, 1971 – 312 с.
112. Тюнеев Б. Концерты в Петрограде // Русская музыкальная газета – 1916 – №1 – 3 января.
113. Федоров М.В. Дирижерская интерпретация музыкального произведения (генезис и эволюция) : дис. канд.искусств.: 17.00.02 – М., 2011.–249 с.
114. Фомин В. Оркестром дирижирует Мравинский. – Л.: Музыка 1976. – 167 с.
115. Фомин В. Евгений Александрович Мравинский. – М.: Музыка, 1983. – 191 с.

116. Фридендер А. Размышления о дирижерской профессии // С.М. 1979 – № 3.
117. Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. Статьи. – М.: Композитор, 1984. – 240 с.
118. Чинаев В. Исполнительское искусство Скрябина в свете художественных тенденций конца XIX - начала XX века. Исполнительские и педагогические традиции московской консерватории: Сборник статей. – М.: 1993 – С. 35-36.
119. Шлецер Б. Очерк. // Русская музыкальная газета. – 1908 – № 5
120. Штраус Р. Размышления и воспоминания//Исполнительское искусство зарубежных стран. – Вып. 7. – М., 1975.
121. Элексир жизни - музыка. Герберт Караян о себе // Муз. жизнь. – 1983. – № 15.
122. Энгель Ю. Д. Глазами современника. Избранные статьи о русской музыке. – М.: Советский композитор, 1971. – 523 с.
123. Энгель Ю. Пятая симфония Чайковского под управлением Кусевицкого // Русские ведомости, – 1909 – 6 [19] ноября.
124. Юдин Г.Я. За гранью прошлых дней. – М., 1977. – 192 с.
125. Юзефович В.А. С Рождественским о Рождественском // Муз. исполнительство. - Вып. 10. – М., 1979.
126. Юзефович В.А. Беседа с Ю. Темиркановым//Сов. музыка. – 1976.
127. Яковлев В. Чайковский - дирижер//Сов. музыка. – 1940. – № 5-6.