

На правах рукописи

КАТАЛИКОВА Ольга Яковлевна

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

Специальность: 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2022

**Работа выполнена в ФГБОУ ВО
«Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»**

- Научный руководитель: **Степанова Ирина Владимировна,**
доктор искусствоведения, доцент
- Официальные оппоненты: **Стогний Ирина Самойловна,**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия
музыки имени Гнесиных»,
профессор кафедры аналитического
музыкознания
- Виноградова Анна Сергеевна,**
кандидат искусствоведения,
ФГБНИУ «Государственный институт
искусствознания»,
старший научный сотрудник
- Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
консерватория им. С. В. Рахманинова»

Защита состоится 12 мая 2022 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» (125009, Москва, ул. Большая Никитская, 13/6).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте https://www.mosconsv.ru/ru/event_p.aspx?id=175436

Автореферат разослан «_____» _____ 2022 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Рояль – общепризнанный «король инструментов». Он обладает такими возможностями, которые существенно превышают возможности его инструментальных собратьев, привычно занимающих в оркестре свои, веками закрепленные, места. Специфика «существования» фортепиано в условиях большого коллектива определила исследовательский пафос предлагаемой работы.

Фортепиано появилось в составе симфонического оркестра, ведущего свою историю с конца XVI века, достаточно поздно, лишь во второй трети XIX века. Это неудивительно, ведь и в повсеместный обиход оно входит лишь в бетховенское время. Ранее в западноевропейской музыке эпохи барокко постоянным участником оркестра был клавесин, выполнявший вместе со струнными роль *basso continuo*, позже исключённый за ненадобностью. Однако, несмотря на родственность этих двух клавишных, следует сразу уяснить, что «оркестровый клавесин» не стал предшественником «оркестрового рояля». Функция первого была прежде всего организующая, «технологическая». Оркестровый потенциал рояля несравним с потенциалом клавесина, и это обнаружили уже ранние случаи его введения в симфонический состав.

Где и когда он появляется впервые? Годом рождения этого примечательного явления стал 1831, когда Г. Берлиоз представил свою монодраму «Лелио». Затем последовал более чем полувековой перерыв: в 1886 году появилась на свет Третья симфония К. Сен-Санса. В России же включение рояля в состав симфонического оркестра ведет отсчет с 42 года XIX века, с глинкинского «Руслана и Людмилы». Глинка использует этот тембр не для колористического эффекта, как Берлиоз, а для имитации звучания гуслей.

С этого момента до рубежа XIX-XX веков, к которому русская и европейская музыка подходят уже синхронно, оркестровый рояль совершает стремительную эволюцию. Во-первых, происходит *расширение круга жанров, в которых он задействован*. Помимо оперы фортепиано получает прописку и в

балетах, и в программно-симфонических опусах, не затрагивая пока симфонию как таковую.

Во-вторых, эволюция происходит и с точки зрения *образных смыслов*. Первоначальная функция – имитирование народных инструментов – остается лишь одной из граней оркестровой жизни рояля. Правда, новые образные решения также довольно долго диктуются конкретными программами. К началу XX века оркестровая музыка с участием фортепиано делает лишь *первый шаг в сторону асемантической его трактовки*.

И, наконец, изменяется отношение к техническому потенциалу инструмента. С одной стороны, общая тенденция развития музыкального искусства естественным образом предполагает усложнение фортепианной партии. С другой, – «трудность» совсем не обязательно оказывается востребована, особенно тогда, когда композитору рояль важен просто как новая тембровая краска.

Музыка XX века представляет собой уже иную картину. Без преувеличения это время можно назвать «золотым веком» оркестрового фортепиано. Оно становится практически постоянным участником симфонического оркестра, образуя вместе с арфой *отдельную, самостоятельную группу*.

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

Фортепианной литературе и собственно фортепианному исполнительству посвящены сотни научных работ. Однако, каких-либо серьёзных исследований, которые бы освещали проблемы использования *рояля в качестве оркестрового инструмента*, фактически нет. Как правило, музыковеды отмечают его наличие лишь в тех случаях, когда фортепиано занимает одну из центральных позиций в партитуре и становится важнейшим проводником художественных идей, но такое случается крайне редко.

Тема исследования предполагает весьма обширный круг рассматриваемых вопросов. Однако, наиболее значимыми среди них оказываются следующие: это *образные* и *технические аспекты оркестрового фортепиано*, а также *тембровая сочетаемость с другими инструментами*. Как правило, эти проблемы рассматриваются в совокупности.

Особенности каждого конкретного сочинения диктуют подход к его анализу. Если фортепиано занимает в партитуре лидирующую позицию, наиболее важной становится *художественная суть* такого решения. В подобных случаях необходимо ответить на принципиальный вопрос: *почему именно роялю поручена столь значительная роль?* Если фортепиано в произведении представлено достаточно скромно, причины его появления, тоже, как правило, «более скромные», хотя именно такие партитуры в значительной степени составляют «звуковую базу» исследования, поскольку их – большинство.

С технической точки зрения феномен оркестрового фортепиано до настоящего момента остаётся практически полностью неосвещённым, в то время как в ряде партитур пианистические приёмы подчас не менее интересны и сложны, чем в сольной литературе.

Наконец, ещё одна, тонкая, часто неявная, но очень важная проблема касается исполнительской этики. Пианист, привыкший к автономности, либо участию в небольших ансамблях, впервые оказавшись в роли оркестрового музыканта, не всегда сразу способен постичь правила, по которым живёт огромный коллектив, а также осознать особенности взаимодействия рояля с другими инструментами. Всесторонний взгляд на специфику использования фортепиано в оркестре, предложенный в настоящей работе, способен сориентировать пианиста в его новом амплуа.

Степень разработанности темы. Данная проблематика была и остаётся в музыковедении малоизученной. Трудов, освещающих непосредственно проблему использования оркестрового фортепиано, чрезвычайно мало, и ни один из них не претендует на сколько-нибудь комплексный подход. На русском языке найдены только две статьи Ю. Антоновой, посвящённые теме оркестрового фортепиано. В

одной из них – «Фортепиано как инструмент симфонического оркестра»¹ – сформулированы основные тезисы, касающиеся сферы использования рояля в симфонической музыке. Вторая – «К вопросу о темброво-выразительных возможностях фортепиано в симфоническом оркестре (на примере балета И. Стравинского «Петрушка»²) – представляет собой достаточно подробный анализ фортепианной партии балета. Однако исследовательский интерес автора в обоих случаях связан преимущественно с технологическими особенностями и приёмами игры. Концептуальным причинам введения фортепиано в партитуру внимания практически не уделяется.

В работах по общетеоретическим проблемам оркестровки, нередко затрагиваются частные аспекты применения рояля. В «Большом трактате о современной инструментовке» Г. Берлиоза упоминание об оркестровом фортепиано достаточно поверхностно, несмотря на его первопроходчество в этом вопросе. В фундаментальном труде Н. Римского-Корсакова «Основы оркестровки» кратко обозначаются все его основные функции в сочинениях XIX века. Крайне важные замечания о сочетаемости тембра рояля с тембрами других оркестровых инструментов содержит интереснейшая книга Н. Агафонникова «Симфоническая партитура. Вопросы практической оркестровки». В ряде сборников, посвящённых инструментам симфонического оркестра (например, в широко известном пособии М. Чулаки «Инструменты симфонического оркестра»), оркестровое фортепиано удостоивается лишь общих характеристик. Неожиданную точку зрения высказывает Д. Рогаль-Левицкий в своём четырёхтомнике «Симфонический оркестр». Сам феномен оркестрового фортепиано кажется ему малозначительным³.

¹Антонова Ю. П. Фортепиано как инструмент симфонического оркестра // Научно-методические проблемы преподавания в специализированном ВУЗе искусств. М., 1997. С. 147-164

²Антонова Ю. П. К вопросу о темброво-выразительных возможностях фортепиано в симфоническом оркестре (на примере балета И. Стравинского «Петрушка»). Алма-Ата, 1990. 26 л.

³Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр (в 4 томах). Т.1. М. : Музгиз, 1953. С.14

Безусловно, при исследовании таких сочинений, как «Петрушка» или «Прометей», музыковедам сложно обойти вниманием феномен оркестрового фортепиано, ведь оно приближается по своей роли к полноценному солисту (см.: монографии о Скрябине И. Бэлзы, В. Дельсона, В. Рубцовой, Л. Сабанеева; работы о Стравинском И. Вершининой, М. Друскина, С. Савенко, Б. Ярустовского и других авторов). Но наблюдения, сделанные авторами в этих трудах, также имеют скорее частный характер.

Резюмируя вышесказанное, сформулируем **цель работы** – рассмотреть феномен оркестрового рояля в исторической перспективе и многообразии функций.

Для достижения поставленной цели были выдвинуты следующие **задачи**:

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

Таким образом, **объектом исследования** является симфоническая и оперно-балетная музыка отечественных авторов, в которой фортепиано фигурирует как равноправный участник оркестровой партитуры, а **предмет** составляет

применение фортепиано в составе симфонического оркестра в разные исторические периоды, его функции и роль в создании законченного художественно-музыкального образа.

Материалом исследования послужили многочисленные произведения русских композиторов с использованием рояля. Это собственно симфонические опусы, а также оперные и балетные партитуры. Более детально рассматриваются: оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки, «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко», «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова, «Нос» Д. Шостаковича, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского; балеты «Щелкунчик» П. Чайковского, «Раймонда» А. Глазунова, «Петрушка» И. Стравинского, «Утраченные иллюзии» Л. Десятникова; симфонические и программно-симфонические произведения А. Лядова, А. Аренского, А. Скрябина, С. Рахманинова, А. Эшпая, Р. Щедрина, А. Шнитке и других. В фокусе внимания одной из глав – классики XX века: И. Стравинский, Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян.

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

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

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

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

Научная новизна работы заключается в формировании чётких представлений о положении фортепиано в симфоническом оркестре, что стало возможным благодаря исследованию значительного количества сочинений с участием оркестрового рояля (исчисляется трехзначной цифрой). *Подавляющее большинство фортепианных партий было проанализировано впервые.* В

исследовании сделана попытка *проследить эволюционный путь применения оркестрового фортепиано от самых первых образцов до сегодняшнего дня*, что делает работу первопроходческой. Впервые оркестровое фортепиано рассмотрено в разных аспектах: как в техническом, так и в художественном, естественно, с выводами о совокупном результате.

Положения, выносимые на защиту:

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

половине XX века в творчестве композиторов-классиков, прежде всего Прокофьева и Шостаковича.

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

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

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

Апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории русской музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», обсуждалась на ее заседаниях и была рекомендована к защите (22.12.2021). Основные положения исследования отражены в трех публикациях в журналах, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации⁴.

⁴*Каталикова, О. Я.* Влияние западноевропейской фортепианной музыки на русские симфонические партитуры XIX века с участием рояля // Вестник Саратовской Консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 4 (14). С. 62-70; *Каталикова, О. Я.* Рояль – аудиовизуальный герой советского киноэкрана // Музыкальная академия. – 2021. – №3. С. 198-210; *Каталикова, О. Я.* Трактовка рояля в балете Стравинского «Петрушка». Первая и вторая редакции: сходства и различия // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2021. – №3 (35). С. 27-38.

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

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность выбранной темы исследования, обозначена научная новизна и практическая значимость работы, сформулированы цели и задачи, дан обзор музыковедческих источников.

В **Главе I «Рояль в русской оперно-балетной и симфонической музыке XIX - начала XX века»** представлен подробный анализ оркестровых сочинений с участием фортепиано указанного периода.

Раздел 1.1 посвящён русской опере XIX века. В *подразделе 1.1.1* рассмотрены партитуры, в которых тембр фортепиано в сочетании с арфовым используется для имитации звучания главного русского «былинного» инструмента – гуслей. Несомненно, арфа – наиболее близкий гуслиам оркестровый аналог. Однако, чаще всего в помощь арфе подключается фортепиано, ударная природа которого «конкретизирует» её гулкий тембр, позволяя добиться необходимого эффекта. Довольно редко, и преимущественно в технически

виртуозных эпизодах, для изображения тембра гуслей использовалось только фортепиано.

Впервые оркестровый «образ» гусяра-сказителя – легендарного Баяна – появляется в «Руслане и Людмиле» Глинки. Композитор «открывает» в этой опере все основные приёмы изображения гуслей, которые с незначительными модификациями будут встречаться в последующих операх сказочной или исторической тематики. В первую очередь это – *аккорды-арpeggiato*, главный технический элемент собственно гусельной фактуры, и некие общие формы движения у фортепиано и/или арфы, которые используются для имитации «разыгрывания».

Схожая картина наблюдается у Римского-Корсакова в операх «Майская ночь», «Снегурочка», «Садко». Заимствовав идею Глинки, Римский-Корсаков, не меняя сути, преломляет её сквозь призму собственной оперной эстетики. Корсаков делает более разнообразными фактурные рисунки как рояля, так и арфы. Во многом это связано с тем, что гусельный аккомпанемент приобретает жанровую окраску тех номеров, в которых задействован. Встречаются и романс, и колыбельная, и плясовой наигрыш. В последнем случае фортепианная партия может стать весьма виртуозной, как, например, в «Хороводной» из второй картины «Садко». Кроме того, именно в «Садко» Римский-Корсаков использует фортепиано для имитации не только гуслей, но и прочих народных скоморошских инструментов.

В подразделе 1.1.2 дан анализ оперных фрагментов, в которых рояль оказывается настолько важным, что обретает функцию не только равнозначного остальным, но – главного инструмента. С этим связано *его перемещение на сцену*. Фортепиано перестаёт быть только оркестровым инструментом, но становится важным непосредственным «участником» сценического действия. Подобные примеры демонстрируют оперы «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова и «Пиковая дама» Чайковского, где воспроизведена *ситуация домашнего музицирования*. Рояль получает здесь новую, очень оригинальную функцию и закладывает ещё одну традицию, отголоски которой сохранятся до начала XXI

века. Важно, что у русских классиков оба примера не являются вставными номерами. Наиболее наглядно это происходит во второй картине «Моцарта и Сальери», когда Моцарт демонстрирует свой «Реквием». К фортепиано добавляется *pizzicato* струнной группы и хор. Таким образом достигается уникальный драматургический эффект: одновременно с фортепианной «демонстрацией» звучит та музыка, которую внутренним слухом представляет и слышит сам Моцарт.

Раздел 1.2 посвящен вопросу использования в оркестре других клавишных инструментов: органа и челесты. Орган появляется как в контексте сюжета – например, в его исторической роли храмового инструмента («Орлеанская дева» Чайковского), так и в качестве некоего «экзотического» тембра, возникающего в сценах волшебства («Садко» Римского-Корсакова).

Челесту в оркестр впервые вводит Чайковский во втором действии «Щелкунчика». Вслед за ним для передачи волшебных, фантастических образов челесту использует его балетный последователь Глазунов. В «Раймонде» он явно заимствует у Чайковского и фактурные приёмы (равномерное движение шестнадцатыми), и сочетание челесты с арфой.

В *разделе 1.3* рассматриваются примеры включения оркестрового фортепиано в балетные партитуры. Таких произведений всего два: это «Спящая красавица» Чайковского и «Раймонда» Глазунова. Наибольший интерес представляет именно «Раймонда», поскольку она – единственное балетное сочинение XIX века, где рояль используется как полноценный солист. В этой партитуре Глазунов реализует практически весь диапазон технических и виртуозных возможностей инструмента и выводит оркестровое фортепиано на новый уровень, в какой-то степени предопределяя то место, которое оно займёт в симфонических и оперно-балетных сочинениях XX века. В центре нашего внимания оказывается третье «венгерское» действие «Раймонды». Несомненно, оно создавалось как своеобразное «посвящение» Ференцу Листу, чье творчество уже тогда олицетворяло венгерскую музыку в целом. Это обстоятельство стало

поводом к «наполнению» фортепианной партии техническими приёмами, введёнными Листом в широкое употребление.

В разделе 1.4 даётся обзор симфонических сочинений XIX – начала XX века. Таких примеров совсем немного. Некоторые полностью переводят былинно-гусельный «канон» в контекст оркестровой музыки («Былина» Калинникова, «Про старину» Лядова), хотя встречаются и оригинальные, не гусельные, решения. Таковы два номера из Третьей сюиты А. Аренского «Вариации».

Четвёртая вариация цикла – это «Менуэт», конкретнее – менуэт XVIII века. Не вызывает сомнений, что перед нами не просто жанровая стилизация, а удивительный, малоизвестный пример оркестровой версии *изображения музыкальной шкатулки*. Аренский очень точно находит тембры для своего сочинения. Все они – треугольник, колокольчики, фортепиано, скрипки и альты – звучат в самом верхнем регистре. Столь же мастерски создан эффект «разболтавшегося механизма» – аккорды-*arpeggiato* в партии колокольчиков. Наличие же фортепиано, с одной стороны, придаёт звучанию некую рельефность, с другой, – несомненно, является данью традиции русских «табакерочных» фортепианных пьес Даргомыжского и Лядова.

Предпоследняя, восьмая, вариация – мастерски написанный ноктюрн «a-la Шопен». Кроме ассоциации с ноктюрном, мы ощущаем в этой музыке схожесть с медленной частью e-moll`ного концерта. Не будет преувеличением сказать, что это – подражание, сделанное целенаправленно, подобно пьесе «Шопен» из «Карнавала» Шумана.

В Главе II «Рояль в оркестровой отечественной музыке первой половины XX века» представлены сочинения с использованием оркестрового фортепиано указанного периода.

Музыкальный материал *раздела 2.1* ограничен опусами Скрябина и Рахманинова: это «Прометей», а также немногочисленные рахманиновские произведения с участием оркестрового рояля.

Подраздел 2.1.1 посвящен симфонической поэме Скрябина «Прометей». Ей принадлежит совершенно особое место в истории русской музыки: это

единственный в своём роде опус, априори не допускающий формирования традиций на его основе. Уникальный образец синтеза различных видов искусств, собственно в музыкальном отношении является неким гибридом симфонической поэмы и фортепианного концерта с элементами программности. Определяющим началом в партии рояля становится восходящее движение: в подавляющем большинстве случаев она «взмывает» вверх, подобно огню, его языкам-всполохам. Это «вверх», как основная пространственная идея, представлено в сложных формулах скрябинской фортепианной фактуры

В *подразделе 2.1.2* анализируются сочинения Рахманинова. В то время как в XX веке рояль получает в оркестре, практически, постоянную прописку, Рахманинов, вольно или невольно, избегает эту тенденцию. У него всего три опуса с участием оркестрового фортепиано, причем два из них – вокально-симфонические. В «Трёх русских песнях» оно используется минимально и исключительно в привычном сочетании с арфой. По большому счёту, не находится объяснения, зачем композитору здесь нужен был именно фортепианный тембр. В симфонической поэме «Колокола» Рахманинов использует его для изображения колокольных переборов, не выходя при этом за рамки традиции, заданной Римским-Корсаковым.

Самой большой интригой было и остается появление рояля в «Симфонических танцах». Оно провоцирует, по крайней мере, два принципиальных вопроса: почему это происходит в последнем сочинении, в то время как фортепиано нет ни в одной из трех симфоний, ни в одном программно-симфоническом сочинении, написанном ранее? Почему более или менее развёрнутая партия есть только в первой части? Однозначных ответов на эти вопросы также нет. Кажется парадоксом, что влияние блестящего рахманиновского пианизма на симфоническую музыку оказывается весьма слабым. Но, не исключено, что повсеместное введение фортепиано в оркестр композитор расценивал лишь как некое проходящее модное веяние, и поэтому не придавал ему большого значения.

В разделе 2.2 проблема использования оркестрового фортепиано в симфонической музыке рассматривается на примере творчества отечественных классиков XX столетия – Стравинского, Прокофьева, Шостаковича и Хачатуряна. Он состоит из четырёх подразделов соответственно.

У каждого из композиторов складывается свой индивидуальный стиль использования фортепиано в оркестре. В первую очередь он зависит от общего симфонического стиля автора, а также того, был ли он сам играющим пианистом и насколько глубоко знал специфику инструмента.

В центре подраздела 2.2.1 – сравнительный анализ двух редакций балета «Петрушка». Они ощутимо отличаются как в плане оркестровки в целом, так и в отношении автора к роялю. В молодые годы индивидуальное восприятие им фортепиано до конца ещё не сформировалось, оно вводится достаточно небрежно и даже «случайно». К концу сороковых годов композитор начинает по-другому слышать инструмент как сам по себе, так и в составе оркестра. В ранней редакции «Петрушки» партия фортепиано часто ограничена общими формами звучания, в поздней (1947 год) Стравинский последовательно этого избегает. Он «берёжёт» его тембр для основной задачи: рояль в сочетании с деревянными духовыми становится оркестровым аналогом главного героя. Этот факт неоднократно отмечен исследователями.

В фокусе внимания – две первые картины, поскольку именно в них инструмент использован уникальным образом. Кульминацией первой становится «Русская». Фактура рояля без оговорок и натяжек сопоставима с виртуознейшей сольной фортепианной, недаром впоследствии Стравинский – минимально отредактировав – сделал переложение пляски для рояля соло, зарекомендовавшее себя в роли эффектного биса. Сцена «У Петрушки» – монолог живой куклы, самый сложный калейдоскоп контрастных эмоций: смятение, гнев, отчаяние, романтическая мечтательность. Здесь композитор практически не использует крупную технику. В партии рояля даже не «сложные пассажи» (И. Вершинина), а хаотичная смена всевозможных арпеджио, упирающихся в резкие акценты, ломаных интервалов и иных, самых *немыслимых фактурных рисунков*, постоянно

передающихся из руки в руку. Чтобы родилась такая фактура, нужен был единственный в своем роде сценический образ. Стравинский гениально воплощает через рояльный тембр внешнюю нелепость и угловатость Петрушки, его неумение, и одновременно, страстное желание «красиво» выразить свои чувства. В силу этой особенности черты фортепианного концерта в «Петрушке» – сохраняя генетическую связь с первоначальной идеей жанра – не имеют аналогов.

Систематизации функций оркестрового рояля в творчестве Прокофьева посвящен *подраздел 2.2.2*. В симфонической музыке классика фортепиано задействовано в подавляющем большинстве случаев, но, как правило, дублирует другие инструменты, либо группу инструментов. У рояля – выраженные *прикладные функции*. Еще одна его особенность – *непрослушиваемость*, везде или почти везде. Кажется, нет такого тембра, с которым Прокофьев не смешивал бы фортепиано. Более того, такой подход прослеживается и в отношении других участников оркестра: дублирование музыкального материала, создание тембровых *mixt`ов* вообще свойственно оркестровому мышлению композитора.

В процессе анализа партитур были выявлены следующие две основные функции рояля в его симфонической музыке:

– в качестве «уплотнения» *tutti* или динамического усиления оркестровой ткани. Чаще всего инструмент появляется в туттийных аккордах, как бы «собирая» в себе остальные оркестровые голоса, выполняя при этом роль ритмического «каркаса».

– дублирование мелодических линий солирующих инструментов, либо групп инструментов. В таких случаях он выполняет уже не уплотняющую, а выделяющую функцию: мы не слышим собственно фортепиано, но слышим, что в оркестровом звучании что-то меняется.

По-настоящему индивидуальное «лицо» рояль приобретает только в области лирики. Таковы фрагменты второй части Второй и медленных частей Четвёртой и Седьмой симфоний.

Парадоксальным образом композитор крайне редко использует рояль в качестве солиста. Есть в этом нечто необъяснимое. Но это – только на первый

взгляд. Прокофьев, так же, как Рахманинов – блистательный пианист и автор многочисленных опусов для рояля, – видимо, «не воспринимает» свой любимый инструмент в качестве солирующего в какой-нибудь симфонии. Он предпочтет этому написать собственно концерт для фортепиано с оркестром.

В *подразделе 2.2.3*, сделана попытка рассмотреть, как меняется отношение Шостаковича к включенному в его симфонические партитуры фортепиано. В этом смысле его творчество дает основание говорить о настоящей эволюции данного явления.

Уже в Скерцо ор.7 намечаются многие тенденции. Центральная из них связана с одной из самых существенных черт оркестрового мышления Шостаковича – *отношением к индивидуальным тембрам как к ярким инструментальным персонажам*. Кроме того, именно в Скерцо он открывает ещё одну важную грань фортепиано, которая затем раскроется в Первой симфонии – его уникальную техничность.

После этого фортепианная виртуозность постепенно уходит из оркестровой музыки Шостаковича. Невозможно сравнить оркестровое фортепиано Первой симфонии с фортепиано в Пятой, Седьмой и Тринадцатой симфониях. В них оно не претендует на особое положение, везде играя похожую роль – создавать жёсткий, ударный тематизм. «Колючий» тембр становится при этом проводником злой, наступательной энергии.

Разумеется, Шостакович использует оркестровое фортепиано не только в симфонических сочинениях, но и в других жанрах. Ещё одной важнейшей чертой рояля Шостаковича становится его удивительная *способность мимикрировать*. Ярче всего она проявляется в опере «Нос», причём внутри уже гротесковой, а не виртуозной, или трагической ипостаси. Фортепианные амплуа в «Носе» изменяются до неузнаваемости, от сцены к сцене.

Рояль нередко «фиксирует» выход на сцену определённых персонажей. Сочетанием тембров высокого фортепиано и домр отмечено появление Квартального надзирателя, предстающего за счет такого тембрового решения в комическом свете – вопреки его самоощущению. В сцене в Казанском соборе во

время «судьбоносной» встречи Ковалёва со своим носом-Статским советником входят две дамы. В оркестре в это время возникают маленькие фортепианные тираты, и это тоже гротескный ход. Они звучат энергично, даже настырно, как и поведение дам, пытаясь переключить внимание слушателя с интереснейших партий струнных (двигаются по звукам трезвучия вверх и вниз в кварто-квинтовых дублировках с флажолетами) и ксилофона с его «подпрыгивающим» соло. Это чисто «гоголевский» подход к характеристике сценических героев.

В *подразделе 2.2.4* рассматриваются сочинения Хачатуряна. Использование им рояля на первый взгляд сходно с прокофьевским, хотя его музыка значительно проще по своим приёмам и лишена прокофьевской полифоничности.

Яркий индивидуальный композиторский стиль Хачатуряна и здесь накладывает свой отпечаток: фортепиано не просто дублирует или «собирает» оркестровые голоса, но становится важнейшей ритмоорганизующей силой. Именно рояль, как никакой другой инструмент, несет в себе – для Хачатуряна! – неиссякающий заряд моторики и токкатности. Блестящей иллюстрацией тому могут послужить не только сольные сочинения (например, Токката или Соната), но и многочисленные оркестровые партитуры с участием фортепиано, где композитор просто упивается железной, упругой ритмикой.

Основной чертой оркестровых фортепианных партий Хачатуряна является преобладание параллелизмов в обеих руках над всеми остальными видами движения – то, что у других композиторов встречалось редко, в виде исключения. Этого избегали, скорее всего, дабы не «заслужить» упрек в примитивизме. Но Хачатурян подобного никогда не боялся. При этом фактурные рисунки параллельного движения двух рук у него очень разнообразны: это и гаммообразное движение, диатоническое и хроматическое, вверх и вниз, или по сложной траектории; арпеджио, короткие, либо ломаные; витиеватые линии, использование октав как частного случая параллелизмов.

Проблемный материал *раздела 2.3* связан с музыкой советского кино. Среди огромного числа примеров введения фортепиано в кинопартитуры выделяется весьма немногочисленная группа, где рояль выступает одновременно в качестве

закадрового и внутрикадрового инструмента. Его присутствие в кадре оправдано как сюжетно, так и с точки зрения общей музыкально-драматургической концепции фильмов. Такие решения обычно рождаются, когда налицо союз выдающегося режиссёра и выдающегося композитора, подлинных единомышленников. В центре исследования оказались «Новый Вавилон» Г. Козинцева и Л. Трауберга с музыкой Д. Шостаковича, «Весёлые ребята» – одна из самых ярких совместных картин Г. Александрова и И. Дунаевского и уникальная, но пока недооцененная партитура Г. Попова к фильму «Строгий юноша» (режиссер А. Роом). Во всех трёх случаях музыкальное сопровождение перестаёт быть простой иллюстрацией кадра, но становится важным драматургическим компонентом фильма.

Глава III «Рояль в отечественной оркестровой музыке второй половины XX века» оказалась при работе над темой самой сложной и объёмной. Понятие оркестровой музыки во второй половине XX века значительно расширяется, появляется огромное количество смежных жанров. Кроме того, композиторы не менее часто начинают включать в оркестр не только традиционное, но и приготовленное фортепиано. Одной из проблем при написании этой главы стала недоступность многих нотных материалов.

В *разделе 3.1* представлен широкий круг сочинений, которые развивают традиции использования оркестрового фортепиано, заложенные ранее. Мы ограничились классическими жанрами и сконцентрировали внимание на основных симфонических сочинениях М. Вайнберга, А. Эшпая, Б. Тищенко, С. Слонимского, Р. Щедрина, А. Шнитке, Э. Денисова и ряда других авторов. Была сделана попытка систематизации принципов включения рояля в симфонические партитуры этого времени, в результате чего был сформулирован важный вывод: как бы ни усложнялись с течением времени оркестровые опусы, рояль в основном продолжает использоваться в них именно традиционно. В *подраздел 3.1.1* вошли сочинения, которые последовательно развивают традиции XIX века, а в *подраздел 3.1.2* – традиции первой половины XX века.

Раздел 3.2 посвящён нетрадиционным случаям использования оркестрового фортепиано. Тенденции, возобладавшие в это время в произведениях для солирующего рояля, в полной мере проявляют себя и в случаях его введения в оркестр: колоссальное распространение получают сонорно-алеаторические приёмы игры и задействие подготовленного инструмента.

Особенности использования «традиционной» сонорики – специфических звуковых эффектов, полученных благодаря использованию правой педали, рассмотрены в *подразделе 3.2.1*. Прежде всего это применение сплошной педали, которая становится, по сути, новым сонорным «инструментом». У него свои эффекты. Самые интересные из них – только нажатие правой педали при «немой» клавиатуре. Например, в Третьей симфонии Тищенко (вторая часть) в открытую крышку рояля с нажатой педалью вторгается гобой, оставляя свои звуки на фоне обертонового шума-гудения рояльных струн.

В *подразделе 3.2.2* классифицируются примеры использования сонорно-алеаторических приёмов игры. В эту категорию вошли разнообразные кластеры, удары, щипки, глиссандо. Проблематика *подраздела 3.2.3* полностью сфокусирована на использовании оркестрового подготовленного рояля.

Раздел 3.3 – самый развёрнутый. Из внушительного списка сочинений были выбраны пять, на наш взгляд, наиболее репрезентативных с точки зрения включения фортепианной партии. Это «Первая камерная симфония» Э. Денисова, опера «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, Третья симфония Н. Корндорфа, балет «Утраченные иллюзии» Л. Десятникова и Четвёртая симфония А. Шнитке. Каждой партитуре была посвящена развёрнутая аннотация (*подразделы 3.3.1 – 3.3.5*). Все пять опусов относятся к категории жанровых микстов.

В «Утраченных иллюзиях» Десятникова партия рояля количественно сравнима с любым фортепианным концертом, при этом его функции выходят за пределы чисто инструментальной сферы. Одна из них – сугубо внешняя: рояль является сценическим атрибутом, на нем главный герой, Люсьен, музицирует, за ним же сочиняет. Фортепианный тембр также сопровождает и все его действия на сцене. Но, самое важное, он воплощает чувства Люсьена, олицетворяет его

сокровенный внутренний голос. Когда, во второй половине спектакля, этот голос «умирает», перестаёт звучать и рояль, даже во время очередного музицирования Люсьена. Все эти «амплуа» выводят партию фортепиано на совершенно новый уровень: не просто лейт-тембра, но *оркестрового двойника центрального персонажа*.

Сама собой напрашивается аналогия с «Петрушкой» Стравинского. В том числе, и в области жанра, представляющего собой гибрид балета и фортепианного концерта. Черты концерта есть и в партитурах Денисова, Корндорфа и Шнитке.

Исключением становится лишь опера Слонимского, где рояль задействован только в отдельных сценах. Однако, несмотря на небольшой объём партии, он является одним из важнейших лейт-тембров, причем характеризует почти исключительно отрицательных персонажей – Иуду и Понтия Пилата. Такой роли у фортепиано в оркестровой оперной музыке еще не было.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ЗаклЮчении сформулированы основные выводы, полученные в ходе исследования.

1. Эволюционный путь оркестрового фортепиано можно разделить на три этапа: весь XIX век, первая половина XX века и с 50х годов XX века по наше время. Каждый имеет свои отличительные черты.

– В XIX веке примеров включения оркестрового рояля немного, каждое решение – индивидуально и всегда мотивировано воплощением конкретной художественной задачи.

– Первая половина XX века – время, когда рояль получает в оркестре постоянную «прописку». С одной стороны, это значительно расширяет сферу его применения, с другой – сам феномен начинает терять свои уникальные черты.

– Последние десятилетия – время глобализации и эмансипации фортепианного тембра. Рояль становится рядовым инструментом оркестра.

2. Каждое появление фортепиано в оркестре имеет свои художественно-драматургические причины и выполняет определенные функции. Последних немало и они поддаются систематизации: конкретно-изобразительная, колористическая, динамическая, ритмоорганизующая, выделяющая, ударная.

3. Практически каждая проанализированная партитура в той или иной степени ставила вопрос тембровой сочетаемости фортепиано с другими оркестровыми инструментами. Мы могли убедиться, что на протяжении своей истории оркестровый рояль был представлен практически во всех инструментальных комбинациях. Однако, не составит труда выделить наиболее часто встречающиеся из них:

– «классическое» сочетание рояля с арфой, впервые применённое Глинкой и не утратившее актуальности до сих пор;

– сочетание рояля с деревянными духовыми и со струнной группой, получившее широкое распространение в начале XX века. Фортепиано чаще всего дополняет их характеристики собственными, придаёт рельефность их звучанию;

– в последней трети XX века фортепиано становится регулярным участником ударной группы, и на этот раз уже само перенимает их акустические свойства.

4. Анализ технических и сугубо пианистических возможностей инструмента невозможно отнести только к проблеме виртуозности, ведь они получают в оркестре широкую трактовку, включая такой, казалось бы, неявный фактор, как прямая выразительность звука, обилие исполнительских нюансов, широкий диапазон разнообразных туше, зачастую ничем не уступающих сольной фортепианной музыке.

5. На сегодняшний день, несмотря на эпатажность отдельных сочинений, рояль в оркестре преимущественно продолжает использоваться традиционно. Причем число подобных примеров значительно превосходит авангардные.

**Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных
Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего
образования Российской Федерации:**

1. *Каталикова, О. Я.* Влияние западноевропейской фортепианной музыки на русские симфонические партитуры XIX века с участием рояля [Текст] / О. Я. Каталикова // Вестник Саратовской Консерватории. Вопросы искусствознания. – 2021. – № 4 (14). – С. 62-70. – [0.95 п. л.]
2. *Каталикова, О. Я.* Рояль – аудиовизуальный герой советского киноэкрана [Текст] / О. Я. Каталикова // Музыкальная академия. – 2021. – №3. – С. 198-210. – [0.86 п. л.]
3. *Каталикова, О. Я.* Трактовка рояля в балете Стравинского «Петрушка». Первая и вторая редакции: сходства и различия [Текст] / О. Я. Каталикова // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2021. – №3 (35). – С. 27-38. – [0.74 п. л.]