

Грачев Вячеслав Николаевич
Vyacheslav Grachev

доктор искусствоведения, профессор кафедры инструментовки
Военного института (Военных дирижеров) Военного университета, г. Москва
doctor of art, professor at the Instrumentation
Department of Military Institute (Military conductors) of Military University, Moscow
e-mail: Gratch1948@yandex.ru

Кузина Елена Юрьевна
Elena Kuzina

преподаватель кафедры фортепиано Военного института
(Военных дирижеров) Военного университета, г. Москва
lecturer, Department of piano of the Military Institute
(Military conductor's) Military University, Moscow
e-mail: kuzina-eu@mail.ru

ОТРАЖЕНИЕ ОРКЕСТРОВЫХ ТЕМБРОВ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО (К ПРОБЛЕМЕ ОБОГАЩЕНИЯ СОДЕРЖАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНЕНИЯ)

**Orchestral sounds' reflection in the piano music by P.I. Tchaikovsky
(enrichment content to a problem in the performance)**

Ключевые слова: фортепианная фактура, оркестровый тембр, динамика, штрихи, ассоциация, прием исполнения.

Key words: piano texture, orchestral timbre, dynamics, strokes, association, piano technique.

Аннотация. В статье на примере двух фортепианных пьес из цикла «Времена года» П.И. Чайковского анализируется содержание, структура, тональный план, а также тембровые ассоциации, которые композитор использует для воплощения своих замыслов. В ней особо обращается внимание на приемы исполнения тембровых аллюзий на фортепиано.

Abstract. In the article on the example of the two piano pieces of the cycle "Seasons" by P.I. Tchaikovsky author analyzes the content, structure, tonal plan, and timbre associations, which the composer used to implement his plan. It draws attention to the separate receptions of performance on the piano timbre allusions.

Под пальцами гениальных пианистов рояль сверкает. Как им удастся превратить фортепиано в многокрасочный инструмент, подобие оркестра? Наряду с

ударно-клавишной спецификой и культурой пассажа в рамках двуручного исполнительства, в фактуре фортепиано воспроизводятся тембры самых различных инструментов. Для достижения большей выразительности исполняемой пьесы на уроке нередко обращаем внимание на соответствие той или иной клавишной фразы или мотива оркестровому тембру с особым эмоциональным наполнением. Вот звучит призывный глас трубы, рассыпается «бисером» серебристый пассаж флейты, «плачет» человеческим голосом гобой, рокошуют литавры, призывно звонят колокола. Обнаружение колористических возможностей фортепиано связано с выявлением тонких смыслов, сопутствующих их воплощению. А тембровые аллюзии (намекы), в свою очередь, помогают нахождению особых приемов интерпретации произведения на рояле.

Эффект оркестральности фортепианной игры неоднократно затрагивался в работах исследователей. Т.В. Афанасенко анализирует тембро-колористическую палитру в фортепианных произведениях Оливье Мессиана, отмечая поликрасочность фактуры, возникающей на основе тембровой имитации [1, 5]. О.А. Щербатова изучает звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях советских композиторов 1960-80-х годов [10]. Овчарова Т.В. осмысляет тембровые краски в фортепианной фактуре опять-таки О. Мессиана [5]. Шавинер М.А. выясняет тембро-колористические свойства фортепианной фактуры Й. Брамса [8].

В настоящей статье постараемся осмыслить особенности отражения тембровой палитры в фортепианной фактуре знаменитого цикла «Времена года», созданного П.И. Чайковским в 1875 г. по заказу Н.М. Бернарда [Н.М. Берnard – известный издатель из Санкт-Петербурга. Он предложил эпиграф и заголовок для каждой пьесы, а впоследствии и название – «Времена года» для всего цикла] и присутствующего в программах обучения пианистов на всех уровнях: от музыкальной школы до конкурса имени П.И. Чайковского. Благодаря гениальному дарованию композитора, в нем отпечатались миро-понимание и быт русского человека середины XIX в.; его образ жизни, сокровенные мечты и чаяния. Как замысел композитора воплощается в содержании и фактуре пьес «Март» и «Сентябрь» из цикла «Времена года» П.И. Чайковского?

Март это – время подготовки к православной Пасхе, период Великого поста. С началом весны у нас раньше радикально менялся уклад жизни: закрывались кабаки, мясные лавки, в воздухе появлялся запах кислой капусты. При этом душевный настрой людей переводился на молитвенные размышления о своих несовершенствах, грехах. Чайковский, исповедовавший православие, обобщенно отразил в «Марте» духовные чаяния своих современников, как бы сопоставляя в музыке образы небесного и земного. При этом он воплотил здесь и живописную картину весеннего пробуждения природы. В «Марте», как в эпиграфе А. Майкова, как и вообще во всей высокой культуре, небесное и земное тесно сопряжены. Ширь и красота необозримых полей, усыпанных в проталинах первыми цветами, запечатлена поэтом в сочетании с порывами свежего ветра и волнами света, пробивающимися сквозь облака. Им сопутствует щебетание птиц в вышине неба, воспевающих приход весны.

«Март» написан в трехчастной репризной форме с развивающей серединой (середина – с 12 по 30 тт.). Чайковский опосредованно отражает параллель небесного и земного, запечатленную в душе человека, вводя имитации фраз и мелодий, которые последовательно излагает в контрастных регистрах. Он по фразам проводит начальную мелодию в сопрановой (небесное) и басовой (земное) тесситуре (3 - 5 тт.). Мелодия развивающей середины также проходит последовательно в верхнем регистре (небесное – 11 т.) и – октавой ниже (земное – 20 т.). Композитор дает заглавную интонацию начальной мелодии в виде «мордента» (шестнадцатая с триолью тридцать вторыми длительностями), являющегося характерным мотивом в трелях жаворонка [если послушать пение жаворонка, выясняется, что для его трелей характерно сочетание быстрых, однотонных закличек в высочайшем регистре и фиори-тур, напоминающих морденты в классической музыке]. При этом интонация g-a-g-fis-(a)-g, наряду со щебетом птицы, отсылает к сакральному пониманию образа. Верхний контур аккомпанемента – d-es-d-c-(d), открывающего пьесу, автор строит на той же волнообразной интонации (~) [волнообразная интонация (мордент) является старинным благочестивым знаком церковного пения. В первом тысячелетии н.э. она фиксировалась в виде графического начертания (~) и отражала жест домашнего, руководящего хором], но подаваемой четвертными длительностями. Арочный силуэт гармоний аккомпанемента ассоциируется со старинным хоралом, изложенным в сопровождении псалмодирующего органного пункта [на мистическую роль аккомпанемента указывает В. Медушевский, сопоставляя его с функцией хора в античной трагедии. «С хора начиналось и им заканчивалось действие (подобно тому, как и в романсах партия фортепиано часто открывает и завершает произведение) <...> Хор имел право сообщать действующим лицам и зрителям волю богов, предрекать дальнейшие события, предостерегать и советовать, молиться, повествовать, восхвалять и порицать, оплакивать, выражать сомнение, сострадать, утешать» [4]. Чайковский многократно повторяет интонацию «мордента» в мелодии и хоральном сопровождении (см.: 23 - 27 тт. предыкта и 35, 39, 41 тт. репризы). Ее значимость становится очевидной, когда автор показывает идентичность мотива в мелодии и аккомпанементе (см.: d-es-d-c-d – в 1 т., d-es-d-cis-d – в 23 т.).

В среднем разделе (12-23 тт.) Чайковский дает просветление образа. Появляется мажорный лад (B-dur), динамика возрастает до f. В мелодии, которая устремляется в верхний регистр, штрих staccato сменяет legato. Влечение мелодии вверх ассоциируется с полетом птиц, а форшлагги как бы имитируют их щебетание. В то же время это – и образ сакрального порыва души ввысь, к небу. В. Медушевский связывает мелизматику и форшлагги в музыке со сферой духа. «Другой божественный архетип фактуры связан с фигурациями и идет от традиций фигурированного хорала и мелизматических органумов – пишет он. – Твердая силлабика, ясно очерченные мотивы — это как бы слова, а фигурации, общие формы движения, мелизматика, даже простые форшлагги, — веяния Духа» [4]. Сакральный акцент в среднем разделе Чайковский подчеркивает, сохраняя хоральные гармонии аккомпанемента на фоне псалмодии в басовом голосе (в). Их

статичность по контрасту дополняет порывистую полетность мелодической линии. Как особенности содержания и фактуры проецируются на тембры инструментов?

Вступительные аккорды в изложении на фортепиано (p) ассоциируются с хором валторн, звучащих на фоне басового голоса – фагота [восприятие фортепианной фактуры в данной статье локализуется в рамках возможностей духового оркестра]. Валторны в период Средневековья в «Мессе св. Хуберта» использовались для воплощения хоровой молитвы [2]. Основную тему в сопрановом регистре можно представить себе как грустную мелодию у гобоя, отражающую проникновенное человеческое высказывание. Она воплощает какой-то печальный вопрос, который, видимо, тревожит композитора. Начальная фраза при повторении дословно воспроизводится в нижнем регистре, ассоциируемая с тембром фагота. Затем с изменениями возвращается «гобойная тема», заканчиваясь в рамках начального периода (11 т.).

В среднем разделе (12-23 тт.) «порывистая» тема проводится трижды: два раза – в верхнем регистре и один раз – в среднем – на фоне сохраняемого «контура» сопровождения (20-23 тт.). Изложение мелодии в верхнем регистре (*staccato*) ассоциируется с серебристым тембром флейты (возможно, звучащим в октаву с кларнетом), тогда как в средней тесситуре ее можно со-поставить с характерным голосом английского рожка или саксофона-альта. Как эти тембровые ассоциации используем в процессе исполнения на форте-пиано?

Вступительные аккорды можно сыграть плавным касанием с глубоким погружением пальцев в клавиатуру, «пропевая» волнообразную интонацию в аккомпанементе и представляя мягкое звучание валторн на p. При этом с1 (2 т.) нужно почувствовать в созвучии ярче d1, чтобы выявить скрытое голосоведение в мелодии сопровождения d-es-d-c-d, а басовое gm на их фоне интонируем более приглушенно. «Гобойная мелодия» требует пластичного, певучего воспроизведения на фортепиано с подчеркнутым перетеканием звуков друг в друга (*legato*). В масштабе фразы постараемся добиться реализации общего устремления «гобойной темы» к верхней точке на *crescendo* и прослушать интонационный спад на *diminuendo* к d (5 т.), отражающий завершение печальной интонации вопроса. Чтобы воспроизвести тембр фагота на фортепиано при повторении мелодии в нижнем регистре (земные мысли), исполним ее более насыщенным звуком, добавляя вес руки.

В начале развивающего эпизода «флейтовую мелодию» играем легким, отрывистым касанием с экономичным жестом руки, воспроизводя полетную устремленность и прихотливую орнаментику флейты. Одновременно подразумеваем в исполнении порыв человеческой души к небу, ее полет ввысь, к «голубым безднам». Ту же мелодию в среднем регистре, сопоставляемую с английским рожком, подаем более плотным звуком, воплощая «земные» смыслы.

В пьесе «Сентябрь. Охота» П.И. Чайковский с удивительной точностью воспроизводит возбужденное, приподнятое настроение, присущее участникам охоты. Звуки лесных рогов в восприятии слушателя сливаются с ржанием коней, с нетерпеливым лаем гончих, с призывными кличками егерьей. «Сентябрь» написан в сложной трехчастной форме с контрастирующей серединой. Экспозиционный

раздел, воплощающий картину торжественного сбора охотников в предвкушении охоты, представляет собой простую трех-пятичастную форму, где начальный период, изложенный на основе «золотого хода» валторн [2], состоит из двух предложений. Первое предложение – 3-6 тт., второе, разомкнутое – 7-10 тт., плавно переходит в развивающую середину (10-16 тт.). Динамизированная реприза начинается с материала второго предложения с добавлением каданса на доминанте (D), как в первом предложении (17-20 тт.). Второе – повторяет мотивную структуру предыдущего. Оно не замкнуто и с 23 т. переходит в развивающий раздел, который, спустя 4 т., сменяется цепью кадансов-дополнений на тонике G-dur (27-32 тт.).

Контрастная середина (33-59 тт.) – масштабный эпизод, сначала – печальный по настроению, олицетворяет образ томительного нетерпения, сопутствующего охотнику, который ожидает (в засаде) приближение «большой охоты». Переход от молитвенного прошения к сомнению композитор воплощает, благодаря переключке фраз, изложенных в верхнем и среднем регистре на D к e-moll (33-40 тт.). Ряд триольных мотивов, появляющихся в дополнение к первой фразе, предшествуют возвращению «золотого хода» (47 т.), который, в свою очередь, сопоставляется с триольными интонациями. Интенсивное тематическое развитие приводит к аккордовой кульминации на скандируемой гармонии D к e-moll (57 т.). Структура начального раздела воспроизводится в репризе почти дословно (60-90 тт.).

Во вступительных фразах «Сентября» Чайковский как бы созывает участников охоты, повторяя октавные сигналы в пунктирном ритме. Одно-тонные гласы труб еще до нашей эры использовались в качестве кодовых сигналов, призывавших людей к сугубой молитве в храме, скликавших народ на богослужение, на войну, на праздник и т. д. «И были как один трубящие и поющие, издавая один голос к восхвалению и славословию Господа» (2 Парал. 5: 12-13). На фоне молитвенных сигналов труб у Чайковского звучит «золотой ход» в альтовотеноровой тесситуре, воплощающий фонико-визуальный символ рога, олицетворявший охоту в западном Средневековье [2, 212]. Там рог, а позднее – «золотой ход» валторн воплощал молитву об успехе охоты и – исполняемый в разных ритмах – подавался в качестве сигнала для управления ей [2]. Пунктирные октавы в фортепианном изложении ассоциируются с сигналами труб и корнетов, заимствованными в оркестровой палитре. «Золотой ход», естественно, сопоставляем со звучанием валторн. Фанфарные сигналы, переходящие в верхний регистр (7 т.), соотносим с фанфарными репликами труб и корнетов на фоне секундовых интонаций у тромбонов (7-8 тт.). В процессе развития, с нарастанием динамики (от *f* и выше) к этим инструментам как бы присоединяется весь оркестр (6-7 тт.). При повторении периода (17 т., *ff*) фортепианная фактура сопоставима с звучанием грандиозного *tutti* оркестра, в котором рельефно прослушиваются фанфарные сигналы валторн и восходяще-нисходящие ходы аккордов в нижнем регистре в исполнении тромбонов и басов (17-32 тт.).

В среднем разделе (33 т.) Чайковский, меняя содержание образа, дает тихую динамику на фортепиано (*p*), сдвигает тональный устой (D к e-moll), фактуру (ансамбль вместо *tutti*), опирается на *staccato* в мелодии, использует паузы между аккордами сопровождения. В лирической мелодии, которую можно «услышать» в

охлажденном звучании кларнета на р, автор, возможно, воплощает нетерпение персонажа, с надеждой ожидающего приближение зверя. Отклики мелодической фразы в среднем регистре ассоциируются с тембром английского рожка. Триольные юбилеи на staccato в басовом регистре удобны для воспроизведения на фаготе (42-44 т.). С усилением динамики трубных сигналов до f в альтовом регистре возвращается «золотой ход» валторн (47-48 т.). В кульминации среднего раздела прослушивается грандиозное tutti всего оркестра (57-59 т.).

В репризе начального раздела Чайковский передает всеобщую радость и торжество, охватившие участников в связи с успешным окончанием охоты. Приподнятое настроение отражается в фортепианной фактуре, благодаря введению однотонной репетиции октавами (триоли восьмыми, 80 т.). Клавирные сигналы триолями в музыкальной культуре ассоциируются с особо торжественными фанфарными гласами, вводимыми для подчеркивания все-общего ликования и метафорического славословия. Например, Дж. Верди поручает их фанфарам в репризе торжественного марша из четвертой картины второго действия оперы «Аида». Как приведенные оркестровые ассоциации претворяются в исполнении на фортепиано?

Фанфарные октавы во вступлении «Сентября» исполняем на низкой кисти, акцентируя опорные тоны на сильных долях. Постараемся «высветить» верхний звук в октаве, используя вес руки, чтобы добиться яркого, блестящего туше. «Золотой ход» валторн (3 т.) играем упруго (f), собранной рукой, представляя себе звонкую, ликующую звучность «меди». Фанфарные сигналы труб в сочетании с тромбонами в нижнем регистре исполняем активной рукой и крепкими пальцами, устремляясь на crescendo к опорным долям такта. Воспроизводя блестящее «тutti оркестра» (ff) в репризе (17 т.), добавим к весу рук усилие корпуса.

В среднем ансамблевом разделе (33 т.) сопрановую мелодию, ассоциируемую с кларнетом (р), подаем облегченным туше на едином движении руки с последующим гибким снятием кисти. Аналогично подаем аллюзию на английский рожок в мелодии среднего регистра, но добавляем больший вес руки. Воспроизводя тембр фагота в басу, активно скользим на staccato в нижнем регистре в восходящем движении триолями восьмых длительностей. Далее скандированно воспроизводим «золотой ход» валторн (f), используя тяжесть левой руки (47 т.), и одновременно подчеркиваем рельеф трубных сигналов – в правой руке. Аккорды tutti в кульминации требуют собранного исполнения всех тонов с подчеркиванием крайних тонов созвучия (57 т.). Фанфарные сигналы в репризе, изложенные триолями в октаву, стоит подавать громко, торжественно, устремляясь, как в экспозиции, к опорным тонам на сильных долях такта.

Как видим, П.И. Чайковский, будучи величайшим симфонистом, интуитивно использует в фортепианной фактуре «Времен года» тембровые «имитации», способствующие воплощению в цикле тонких оттенков содержания. В пьесе «Март» композитор, возможно, воплощая образ молитвенного размышления человека на фоне картины весеннего пробуждения природы, вводит в начальной теме аллюзию на тембр гобоя в сопровождении хора валторн и органной псалмодии фагота. Духовное осмысление образа, включающее молитвенное

прошение о покаянии и оставлении грехов, обуславливает пластичное исполнение «гобойной» мелодии певучим звуком с мягким перетеканием тонов на р. В развивающем разделе «Марта», где Чайковский дает прихотливую, полетную мелодию с множеством форшлагов, возможно, отражающую просветленный порыв человеческой души к небу (или щебет птиц), сыграем мелодию как бы в воспроизведении на флейте – легким, отрывистым касанием, с экономичным жестом руки.

В пьесе «Сентябрь» П.И. Чайковский средствами фортепиано передает настроение подъема и торжества людей, участвующих в большой охоте. Звуки фанфар и лесных рогов, воплощенные в рамках клавишной фактуры, символизируют ее начало. В средней части автор, отражая идею томления, ожидания на охоте, по-видимому, ассоциирует тему с холодноватым тембром кларнета (р). Этот раздел завершается как бы общим tutti оркестра, отражающим ликованием участников по поводу успешного завершения охоты. Более объемный образ «Сентября» обуславливает введение более разнообразных тембровых ассоциаций и специфических приемов их воплощения на фортепиано. Это – исполнение фанфарных октав на низкой кисти с акцентированием опорных долей такта, использование для воплощения tutti всего веса руки, даже – акцента корпусом, чтобы добиться яркого, блестящего звучания клавира на *f-ff* и др.

Случаи воплощения тембровых «аллюзий», рассмотренные при анализе двух клавишных пьес из «Времен года» Чайковского, позволяют обнаружить лишь некоторые приемы их претворения в процессе исполнения. Дальнейшее исследование помогло бы установить и иные связи между тембровым «прочтением», структурой содержания и способами подачи фортепианного оригинала. Ведь нередко пианисты просто играют ноты. Их обучение основам инструментоведения и инструментовки способствовало бы более адекватному осмыслению клавишной пьесы. Восприятие рояля как сосредоточия многообразия фактур и тембров помогло бы им обогатить содержание исполнения и помочь отказаться от бездумного воспроизведения нотного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасенко, Т.В. Темброколеристическая палитра в фортепианных произведениях Оливье Мессиана.: автореф. дисс. на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 2015.
2. Грачев, В.Н. «Золотой ход» валторн сквозь призму христианской символики // Музыкальная академия. – 2006. – № 2. – С. 207–214.
3. Либерман, Е.Я. «Работа над фортепианной техникой». М.: Классика – XXI, 2003.
4. Медушевский, В. Мистерия аккомпанемента // "Piano-Форум", №2 – 2014. <http://www.pianoforum.ru/>
5. Овчарова, Т.В. «Тембровая драматургия темы Бога в цикле «Двадцать взглядов на Иисуса-младенца» О. Мессиана // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. – Вип.104: Драматургічна організація музичного тво-ру : зб. наук. праць.– К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. – С.81–86.
6. Тимакин, Е.М. «Воспитание пианиста». М.: Музыка, 2009.

7. Шабунова, И.М. О функциях тембра в современной музыке.: автореф. дисс. на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / М.: МГК им. П.И.Чайковского, 1987.
8. Шавинер, М.А. Тембро-колористические свойства фортепианной фактуры И. Брамса. : автореф. дисс. на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Л., 1987.
9. Шмидт – Шкловская, А.А. «О воспитании пианистических навыков». М.: Издательский дом «Классика XXI», 2009.
10. Щербатова, О.А. Звуковой образ инструмента в сольных фортепианных произведениях отечественных композиторов 60-80-х годов XX века : автореф. дисс. на соиск. науч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Нижний Новгород, НГК им. М.И. Глинки, 2012.