

**ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ЭДИСОНА ДЕНИСОВА В РУСЛЕ
ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ РУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Творческое наследие Эдисона Денисова в жанровом отношении достаточно разнообразно: музыкально-театральная, оркестровая и камерно-инструментальная музыка, произведения для хора и голоса, инструментальный театр, электронная и конкретная музыка, музыка для кино, театра, теле- и радиопостановок, реконструкции-завершения, оркестровки произведений других авторов. Хотя композитор нередко признавался в потребности писать только вокальную музыку, все же количество инструментальных сочинений в его творчестве заметно преобладает. Сам Э. Денисов объясняет это обстоятельство существовавшим спросом, постоянными заказами от исполнителей-инструменталистов или издательств в основном на инструментальные произведения.

Однако, как отмечают исследователи, с течением времени стало очевидно, что дарование Э. Денисова-художника, находившегося в постоянных поисках новых тембровых красок, раскрылось на основе применения современных техник письма именно в сфере инструментальной музыки. И влияние композитора на последующие поколения музыкантов ощущается, исходя из осмысления развития российского музыкального искусства рубежа веков, прежде всего, в области инструментального творчества.

Яркую страницу инструментального творчества Э. Денисова занимает его фортепианная музыка. В беседах с Д. Шульгиным композитор признался, что очень любит рояль. Он намеренно ограничился малым числом произведений для фортепиано, считая, что найти нестандартную манеру письма, свой собственный подход к этому инструменту в XX веке, подобно А. Скрябину или К. Штокхаузену, очень трудно. Тем не менее, композитор подчеркнул, что рояль для него – тот инструмент, для которого ему почему-то хотелось писать. Поэтому неудивительно, что композитор, возвращаясь к творчеству после случившейся в 1994 году автокатастрофы, сочинил в первую очередь миниатюры для фортепиано – Три прелюдии.

Жанровое многообразие фортепианной музыки Эдисона Денисова созвучно основным жанрово-стилистическим тенденциям, характерным для русской фортепианной музыки советского периода (1950-е и 1960-1980-е годы).

Фортепианные сочинения композитора юношеского и консерваторского периодов – 21 прелюдия для фортепиано (1947-1949), «Классическая сюита» (Прелюдия, Гавот, Менуэт, Интермеццо, Жига) для двух фортепиано (1948-1949), Багатели /7 пьес/ (1960), Дивертисмент в классическом стиле (Прелюдия, Хорал, Менуэт, Ария, Фуга на тему ВАСН) для фортепиано в 4 руки (1961), Детские пьесы (1958-1963). Эти произведения композитора органично вписываются в общие тенденции развития фортепианной музыки 1950-х годов. Фортепианная литература этого десятилетия демонстрирует интерес советских композиторов к малым формам, прелюдиям, характерным пьесам, циклу миниатюр, музыке для детей и юношества, к экспериментированию «около» крупных форм – «наступает “грибное лето” облегченных конструкций» [3, с. 81]. Причины такого интереса обнаруживаются в особенностях общественной жизни тех лет. Различные сферы искусства – музыка, театр, живопись, поэзия – были охвачены в послевоенные годы особым стремлением к камерности, лирике, погружению в индивидуальные переживания, реакцией на плакатность искусства и чрезмерную эмоциональную обобщенность монументальных произведений военных лет. Для Э. Денисова фортепианные сочинения конца 1940-1950-х годов выступают первыми композиторскими опытами (в частности, 21 прелюдия для

фортепиано (1947-1949)). Образное содержание Дивертисмента в классическом стиле, цикла «Хорал и фугетта. Пассакалья» обусловлено специфическими особенностями полифонических и старинных жанров, претворенных композитором. Цикл «Детские пьесы» в свою очередь воплощает особый мир детских впечатлений, детского мировосприятия, пестрящий яркими образными сопоставлениями с присущей детству непосредственностью и открытостью эмоциональных переживаний.

1960-1980-е годы – знаменательный в жанровом отношении период, как для русской фортепианной музыки советского времени, так и для фортепианного творчества Э. Денисова. Композитор обращается к жанру вариаций, который только в эти десятилетия обретает в фортепианном творчестве советских композиторов значение самостоятельного жанра.

В 1961 году Э. Денисов сочиняет Вариации для фортепиано. Цикл трактован в совершенно новом для советской фортепианной школы интонационно-образном ключе: композитором используется додекафонная техника и нехарактерный для жанра фортепианных вариаций напряженный контраст различных эмоциональных состояний. Наряду с другими серийными сочинениями Денисова начала 1960-х годов, фортепианные Вариации явились ярко художественным результатом процесса самопознания, творческой пробой пера композитора в области серийной музыки.

В фортепианной литературе этого периода появилось значительное количество вариационных циклов, где используются новые средства выразительности – Вариации Н. Пейко, Фантастические вариации Э. Аристакесяна, Вариации В. Баркаускаса, Вариации на оstinatный бас В. Шутя, Вариации для левой руки В. Дьяченко и др. Однако наиболее современными по языку, как считает Г. Сушон [5], являются Вариации для левой руки В. Дьяченко и серийные Вариации Э. Денисова.

В Вариациях на тему Генделя для фортепиано (1987) предстает индивидуальный подход Э. Денисова к вариационному жанру и форме. Прежде всего, отметим тот факт, что композиционно-драматургические возможности вариаций как цикла стали наиболее привлекательны для Денисова в пору его творческой зрелости. С 1982 по 1990 год композитором были написаны семь вариационных циклов для различных инструментальных составов, составивших своего рода «вариационный венок» (С. Курбатская). Все циклы объединяет использование в качестве темы вариаций материала, заимствованного из произведений И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Ф. Шуберта, ставших в XX веке обобщенными символами непреходящих ценностей в искусстве. Денисовым была постепенно выработана индивидуальная «модель» отношения к заимствованной теме (С. Курбатская). Он как бы осуществлял диалог эпох: постепенно адаптировал чужую музыку, помещая ее в контекст своей стиливой системы. Таким образом, в творческом методе Денисова через подобного рода отношение к заимствованному материалу происходит переосмысление самого жанра и формы вариаций.

В 1960–1980-е годы композитор обращается и к жанру фортепианного ансамбля. Любопытно отметить, что ансамблевая игра на фортепиано постоянно привлекала внимание Э. Денисова. Композитор считал, что игра в четыре руки является неотъемлемым элементом музицирования. «Классическая сюита» для двух фортепиано и Дивертисмент в классическом стиле – первое обращение композитора к ансамблевому жанру. С целью приобщения юных музыкантов к этому виду музицирования Э. Денисов обработал и составил «Альбомы легких переложений» для фортепиано в 4 руки в трех выпусках, а также сборник «Произведений французских композиторов в нетрудных переложениях» для фортепиано в 4 руки. Сборники имеют дидактическую направленность и предназначены как для ДМШ (в первых двух выпусках Альбомов присутствуют любопытные иллюстрации), средних и высших музыкальных учебных заведений, так и для широких кругов любителей музыки. Издания включают соответственно произведения

композиторов различных школ и направлений с XVIII до XX века и пьесы французских композиторов от XIV до XX века. Предваряет музыкальный материал изданий небольшие вступительные статьи и комментарии Э. Денисова с краткой характеристикой творчества композитора и конкретного произведения.

Результатом работы Э. Денисова в жанре фортепианного ансамбля явилось также создание двух значительных сочинений – Трех пьес для фортепиано в 4 руки (1967) и пьесы «Точки и линии» для двух фортепиано в 8 рук (1988), где инструмент приобретает иную, специфическую окраску благодаря использованию сонорной техники. В условиях ансамблевой фортепианной музыки Э. Денисов был увлечен идеей тембровых поисков. Ярким примером тому является ансамбль «Точки и линии». Созданию сонорного звучания способствует, с одной стороны, участие четырех пианистов и использование темброво-регистровых выразительных возможностей двух роялей, претворяющих эффекты пространственности и стереофонии, с другой – организация ткани из мерцающих или колющих пуантилистических «точек» и то прозрачных, то густых, порой вибрирующих, «линий». В условиях ансамблевой игры трепещущий характер звучания создается во многом благодаря денисовскому фактурному рисунку «гусениц» хроматических трелей, наполнившим ткань «линий» в пред- и посткульминационных моментах формы (тт. 60-76, 149-150). Собственно кульминация – хорал 32-звучных 12-тоновых вертикалей, охвативших все регистры на *fff* с акцентной артикуляцией – отличается высоким уровнем сонорности, вызывающим ассоциации с движением двух плотных широких густых «полос» навстречу друг другу, их пересечением и расхождением.

Творческие искания Э. Денисова в области фортепианного дуэта, начатые еще в начале 1950-х, органично вписываются в процессы формирования в фортепианной музыке жанра фортепианного дуэта как самостоятельной и своеобразной ветви инструментального творчества. Заметный подъем ансамблевой музыки связан с появлением и стабильным существованием профессиональных фортепианных дуэтов, участники которых тяготеют к новым явлениям музыкального искусства. Известен, например, ленинградский фортепианный дуэт А. Угорского и Г. Тальрозе, который в 196-1970-е годы заказывал композиторам ансамблевую музыку и активно ее пропагандировал. Среди подобных сочинений – сюиты «Три мушкетера» В. Баснера, «Весенняя музыка» Т. Ворониной, «Метро» В. Гаврилина и др.

Интерес композиторов к фортепианному ансамблю в 1960-1980-е годы усилился благодаря возможности использования в связи с большим выразительным потенциалом инструментов широкого круга новейших средств выразительности. Поражает и широта жанрового диапазона современного фортепианного ансамбля: концертные пьесы, фантазии, рапсодии, вариации, сонаты, полифонические пьесы, циклические произведения сюитного характера.

Среди сочинений – Драматическая фреска для двух фортепиано «In Memoriam», Токката и Музыка для двух фортепиано П. Вакса, сюита «Замки Луары» для двух фортепиано А. Пыльдяэ, Вариации для двух фортепиано, Патетическая соната для двух фортепиано в 6 рук, «Воскресная музыка» для двух роялей в 8 рук, сюита «Зима – 82» для фортепиано в 4 руки В. Баркаускаса, Мозаика для фортепиано в 4 руки Р. Калсонса. Соната для фортепиано в 4 руки Ю. Бащинскаса, Посвящение Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу для фортепиано в 6 рук А. Шнитке, «Корабли в море» для двух фортепиано И. Соколова и др.

В фортепианном творчестве Э. Денисова наряду с вариационным жанром и фортепианным ансамблем представлены также интересные образцы фортепианной миниатюры (Багатели, «Pour Daniel»), циклические произведения сюитного характера (Багатели, Три пьесы для фортепиано в 4 руки), развернутые концертные пьесы («Знаки на белом», «Точки и линии», «Отражения»).

Начиная с 1960-х годов, в русской фортепианной музыке советского периода наступает знаменательный период изучения и претворения современного музыкального языка. Обновление интонационного строя, расширение образной, национальной и жанрово-стилевой сфер, трактовка фортепиано как сольного или ансамблевого инструмента, активное стремление композиторов к выявлению новых выразительных возможностей инструмента – все это способствовало появлению в фортепианной литературе новых стилистических приемов. Поиски «новой фортепианности» (А. Малинковская), расширение сферы «фортепианно-специфического» на протяжении трех десятилетий (1960-1980-е годы) проявились не только в виде отдельных опытов, но и как последовательная тенденция обновления фортепианной стилистики. И хотя исследователи и фортепианные исполнители того времени, в частности, А. Малинковская, А. Ведерников, Д. Смирнов, А. Николаев и др., уже утверждали, что говорить о каком-либо устоявшемся современном фортепианном стиле еще преждевременно ввиду его интенсивного движения и постоянного изменения, все же в области фортепианной музыки можно выделить несколько основных стилистических сфер. А. Ведерников, например, характеризуя современный рояль, выделяет два его контрастных амплуа: токкатно-ударное и сонорное. А. Малинковская считает, что для фортепианной музыки этого периода наиболее характерны две основные стилистические сферы, которые можно обозначить как связанные, условно говоря, с мелодико-полифоническим письмом и токкатно-ударным комплексом. Каждой из стилистических сфер присущ свой типичный комплекс выразительных средств с доминированием в то же время какого-либо одного из составных элементов.

Первая сфера фортепианной стилистики связана с тенденцией к полифонизации, линеаризации письма, что обусловлено, прежде всего, стремлением композиторов к лаконизму, графичности, прозрачности изложения. Это явилось своеобразной реакцией на господствовавшие в фортепианных сочинениях предшествующего периода (1950-е годы) педально-гармонического и пассажно-орнаментального типов письма. Данный вид стилистики, «где графическая рельефность длительно развертываемых мелодических горизонталей часто сочетается с линейной напряженностью развития» [2, с. 125], связан с традицией Д. Шостаковича и присущ фортепианным сочинениям других композиторов – Р. Щедрина, Б. Тищенко, С. Губайдулиной, Г. Уствольской, а также Э. Денисова.

Среди обусловленных стилистикой произведений исполнительских задач наиболее актуальным для пианиста является создание ясных слухоинтонационных опор, образование интонационных арок большой протяженности и активизация вертикальных звукосопряжений, что в целом содействует «кристаллизации» материала и цементированию формы произведения.

Другая стилистическая сфера связана с проникновением в фортепианную музыку 1960-х годов токкатно-ударного начала, весьма радикально повлиявшего в XX веке в целом на формирование нового фортепианно-исполнительского мышления. Ударность, навеванная динамикой жизни человека, нашла в музыке как непосредственное выражение в виде звукоподражания, так и косвенное, в образах моторного движения, машинно-технической силы, нагнетания энергии.

Основными средствами выявления токкатно-ударной специфики являются темпоритм и акцентность, которые группируют вокруг себя различные средства музыкальной выразительности: артикуляции (расчленяющие приемы игры – *non legato*, *staccato* и др.), метра и ритма (свободное изменение моноритмии или неравномерное метрическое акцентирование), динамики (на фоне динамики разного типа – контрастной и постепенного действия – выделяется неперменный признак – динамическая акцентуация), тембра и краски. Последние, которые, в частности, относятся к сонорике, являются специфической чертой токкатной стилистической сферы. По мнению Н. Кашкадамовой, это едва ли не самый перспективный ее компонент, так как он связан

с музыкальным воплощением самых общих, фундаментальных представлений о жизни – пространства и движения [1]. В связи с этим многие композиторы (Р. Щедрин, С. Цинцадзе, Э. Денисов и др.) обращались к обострению регистрово-тембровых контрастов, напряженной игре сонорных масс (плотность – разряженность, объемность – линейность), расслоению звуковой ткани на отдельные пласты, рождающему многоплановость и пространственную глубину звучания.

Токкатность как «образ фортепианного мышления» (А. Малинковская) ставит перед исполнителем фортепианных произведений обозначенного периода многообразные специфические задачи, связанные с техническими особенностями интонирования, подчеркнута ударной природой звукоизвлечения, подчеркнутой метричностью, отдельной артикуляцией, выпуклым акцентированием, стабильностью темпа, созданием общей устремленности развития и динамической лепкой крупных планов, дифференцированной трактовкой компонентов токкатной ткани.

В фортепианной литературе этих десятилетий наряду с существованием отмеченных типов фортепианной стилистики в чистом виде наблюдается, как считает А. Малинковская, также тяготение к их взаимодействию, в чем сказывается общность принципов музыкальной организации. Синтез стилистических типов может проводиться в разных формах: смене в процессе развития разных видов письма, взаимопроникновении стилистических типов, образующем смешанные виды письма, использовании в рамках одного произведения того и другого вида взаимодействия. В результате возникает многообразие стилистических вариантов, причем, иногда прием обострения стилистических контрастов используется композиторами как фактор драматургического развития. Наиболее распространен токкатно-линейный тип письма, где токкатное начало соединяется с энергией непрерывного звукосопряжения при линейно-горизонтальном развертывании.

Активизация темброкolorистических средств, поиски композиторами новых сонористических приемов и их проникновение в различные типы фактуры – все это наблюдается не только в токкатно-ударной сфере, но и в линейно-полифонической. Линейно-кolorистическое письмо получило в фортепианной музыке 1960-1980-х годов также широкое распространение. Оно характеризуется взаимодействием мелодических линий или фактурных планов с их пространственно-тембровой дифференциацией, уплотнением линии аккордикой в ее красочно-фонической функции, собиранием на педали или без нес мелодической фигурации путем временного «сжатия» в сонорное «пятно».

Образный строй фортепианной музыки этих десятилетий – это мир необычных настроений, иногда с непредсказуемыми логическими связями, неожиданными поворотами, непривычными эмоциональными сдвигами. При этом, как правило, фортепианные композиции характеризуются сравнительной однородностью эмоциональных состояний в пределах темы, а иногда и целой пьесы. Понятия драматизма, эпичности, лирики и юмора получают новое освещение. В целом, проявлению чувств свойственна сдержанность высказывания, отсутствие открытого, ярко эмоционального выражения.

В мелодике фортепианных произведений вокальное начало, задушевность, страстность высказывания сменились речитативным, полупепевным, инструментальным складом изложения. Язык радио, кино, газет наложил неизгладимый отпечаток на мелодику фортепианной музыки, куда широко проникли интонации современной разговорной речи и полупепевного исполнения песен: «Говорок и громкий крик, причитание и грубый резкий возглас, легкий напев и насвистывание – множество “жанров” человеческой речи оплодотворило мелодизм современной фортепианной музыки» [4, с. 110]. Вместе с тем, на интонационный облик фортепианных сочинений существенное влияние оказало использование композиторами современных звуковысотных систем. С дру-

гой стороны, самобытность и доступность музыкальных образов объясняется опорой на интонационное и жанровое своеобразие народной музыки.

Изменение основ интонирования тут же сказалось на трактовке тембра инструмента, что привело к преобразованию всей тембровой палитры фортепиано. Стали характерны звонкие, жесткие звучности, длительно выдержанные на остро диссонантной гармонии и, как правило, на сильном динамическом нюансе *f*, *ff*, *fff*.

Ограниченной оказалась сфера вокально-распевных возможностей инструмента: мелодия чаще всего уже помещается не в средний регистр, обладающий теплым, грудным тембром, а в крайние. При такой фактуре средние голоса не заполняют возникающие в мелодии остановки, не продлевая вокальное дыхание и не помогая инструменту «петь».

В связи с этим заметно уменьшилось значение *legato* как интонационного явления. Очень часто в тексте фортепианных произведений штрих исполнения вообще не обозначен: то ли авторам это безразлично, то ли должна быть найдена нейтральная манера звукоизвлечения, то ли выбор артикуляционного штриха остается прерогативой исполнителя.

Своеобразие тембровой палитры современного рояля в значительной степени зависит и от оригинального использования композиторами регистровых возможностей клавиатуры, а также от непредсказуемости и частоты смен фактурных приемов. Так, нередко начало какой-либо фразы представлено в одной фактуре и в соответствующем регистре, а ее продолжение оказывается уже изложенным в иных тембровых красках, чем достигается особый психологический эффект.

Общую картину стилистического своеобразия фортепианных сочинений этого периода можно дополнить наблюдениями А. Николаева и В. Чинаева, редакторов-составителей учебного пособия «Очерки по истории советского фортепианного искусства» [3]. Так, по их замечаниям, мелизматика, отсутствовавшая в романтическом стиле, стала неотъемлемой частью современной звуковой ткани, однако трактуется она уже не мелодически, а только колористически.

Особое внимание в сочинениях композиторы уделяют педали и ее многообразному функциональному использованию. Очень часто обычная педализация почти не указывается, в то время как тщательно и подробно выписываются различного рода педальные эффекты: вибрирующая педаль, средняя педаль, педальные наложения аккордов-кластеров и др.

Некоторых изменений претерпевают и динамические средства. Композиторы отказываются от постепенной смены динамики и предпочитают колористические противопоставления. Этим достигается предельная резкость и напряженность фортепианного тембра, не имеющая ничего общего ни с однотембровой графикой, ни с романтической густотой краской.

Метроритмическая сторона фортепианных сочинений также отмечена значительными сдвигами. Для нее характерен отказ от тактирования либо использование тактовой черты как знака пунктуации, развитие безакцентного ритма до качества статики движения, свободно-смешанные и переменные такты, изменение системы счета и измерения ритма – вседелимость длительностей, а также использование нефиксированной ритмики. Все это значительно повысило роль музыканта-исполнителя, который должен был сам ощутить меру ритмического движения.

Таким образом, современное пианистическое мышление представляет собой очень сложное явление, богатое разнородными тенденциями и внутренне противоречивое. Различного рода единичные наблюдения, касающиеся примет современного пианистического стиля, пока еще не складываются в целостную картину, однако в некоторой степени все же позволяют охарактеризовать особенности современного пианизма.

Многие особенности современного фортепианного мышления присущи и фортепианной музыке Э. Денисова. Его сочинения 1960–1980-х годов пестрят разнообразием типов современной фортепианной стилистики. Так, Третья пьеса из Трех пьес для фортепиано в 4 руки представляет собой яркий образец токкатно-ударного письма. Линейно-колористическое письмо свойственно пьесам «Pour Daniel», «Отражения», «Знаки на белом». В серийных Вариациях и Вариациях на тему Генделя в связи со спецификой жанра использованы как контраст в одновременности и на расстоянии различные, в том числе и смешанные типы письма. Схожую драматургическую функцию выполняют смены разных типов письма и их сложные взаимодействия в ансамблевой пьесе «Точки и линии».

Образный строй, особенности мелодики, мелизматика в колористической функции (восходящие или нисходящие сонорные «гусеницы» хроматических трелей), особая роль динамических средств и фактурных приемов, своеобразие метроритмической организации, использование отдельных современных приемов игры (прием *senza suono*, игра кистями и предплечьями рук), внимание композитора к различного рода педальным эффектам и преобразование, в результате всего, тембровой палитры инструмента – все это свидетельствует о тесной связи фортепианного творчества Э. Денисова с жанрово-стилистической спецификой русской фортепианной музыки второй половины XX века.

Литература

1. *Кашкадамова Н.* Токкатность в современной фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации: автореф. дисс. ...канд. иск. – Тбилиси, 1979.
2. *Малинковская А.* Проблемы исполнительского интонирования советской фортепианной музыки последних десятилетий // Современные проблемы советского музыкально-исполнительского искусства: сб. ст. – М., 1985. С. 116-151.
3. Очерки по истории советского фортепианного искусства: учебное пособие / ред.-сост.: А. Николаев, В. Чинаев. – М., 1979.
4. *Смирнов Д.* Об исполнении фортепианных произведений советских композиторов // Вопросы фортепианной педагогики. – Вып. 3. – М., 1971. С. 99-129.
5. *Сушон Г.* Вариационные циклы в фортепианном творчестве советских композиторов (К проблеме эволюции жанра в XX веке): автореф. дисс. ...канд. иск. – Вильнюс, 1987.

В. О. Петров

РИТУАЛИЗАЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПРОСТРАНСТВА: ОБ ОДНОМ ИЗ ЗНАКОВЫХ ЖАНРОВ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРА¹

Знаковым типом музыкальной драматургии второй половины XX – начала XXI веков можно считать ритуальный тип². Л. Кириллина утверждает, что он является «свой-

¹ Статья представляет собой фрагмент монографии автора [см.: 11].

² Под ритуалом, согласно общепринятому определению, понимается мероприятие, направленное на выражение неких социальных отношений посредством ряда действий, наделенных символикой. В статье понятия *ритуал* и *обряд* применяются в идентичном смысле, хотя между ними существует и ряд отличительных качеств. Так, ритуал используется в наиболее сложные для человека или общества отрезки времени, в экстремальных случаях, он ограничен количеством задействованных в нем лиц; в отличие от обряда, свидетелями которого могут стать посторонние лица, ритуал более статичен, имеет прописанный ряд действий, выражений и т.д.; цель ритуала – переход в новое состояние, а средства его выражения больше похожи на мистические и магические. Ритуал обязательно структурирован – ограничен в импровизационности. Тем не менее, и в ритуалах и в обрядах воспроизводится инсценировка определенным количеством лиц конкретных событийных действий – социальных (например, траурная или свадебная церемония) или религиозных (например, молитва).