

*На правах рукописи*



**Щербатова Ольга Александровна**

**Звуковой образ инструмента**

**в сольных фортепианных произведениях отечественных  
композиторов 60-80-х годов XX века**

**Специальность**

**17.00.02 – Музыкальное искусство**

**Автореферат**

**диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения**

19 АПР 2012

**Нижний Новгород  
2012**



**005018103**

Работа выполнена на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки

**Научный руководитель:** кандидат философских наук, профессор  
**Сиднева Татьяна Борисовна**

**Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения,  
профессор кафедры теории музыки  
Санкт-Петербургской государственной  
консерватории  
им. Н.А. Римского-Корсакова  
**Климовицкий Аркадий Иосифович**

кандидат искусствоведения,  
старший преподаватель кафедры  
методики и педагогики музыкального  
образования Нижегородской  
государственной консерватории  
(академии) им. М.И. Глинки  
**Щикунова Татьяна Евгеньевна**

**Ведущая организация:** Саратовская государственная консерватория  
(академия) им. Л.В. Собинова

Защита состоится «*13*» мая 2012 г. в *15* часов на заседании  
диссертационного совета К 210.030.01 по присуждению ученых  
степеней при Нижегородской государственной консерватории  
(академии) им. М.И.Глинки по адресу: 603600 г.Нижний Новгород,  
ул. Пискунова, 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Нижегородской  
государственной консерватории (академии) им. М.И.Глинки.

Автореферат разослан «*11*» апреля 2012 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
кандидат искусствоведения



Бочкова Т.Р.

## 1. Общая характеристика работы

**Актуальность** настоящего исследования определяется несколькими взаимосвязанными факторами. Как известно, одной из ведущих тенденций современной музыки стало расширение понятия «музыкальный звук», связанное с существенной модификацией звукового континуума. Наряду с новыми музыкальными феноменами значимыми для композиторов, исполнителей и инструментальных мастеров являются поиски в области расширения акустических возможностей традиционных инструментов, в том числе и фортепиано. Качественное обновление его звукового образа вызывает потребность в комплексном изучении этого явления.

Другой фактор, определяющий актуальность темы, – необходимость проблемного рассмотрения отечественной фортепианной музыки периода 60-80-х годов XX века, представляющего собой один из наиболее важных этапов развития современной фортепианной культуры. В произведениях, созданных в этот период, с одной стороны, проявляется оригинальность интерпретации барочных, классических и романтических традиций. С другой – реализованы авангардные поиски, затронувшие практически все области музыкального языка: способ организации материала, приоритет выразительных средств, звуковые возможности инструмента, нетрадиционные приемы игры и адекватные им формы фиксации нотного текста. К созданию фортепианной музыки в данный период обращаются композиторы различных поколений и школ, обладающие разными жанровыми предпочтениями. Активно обновляются практически все жанры сольной фортепианной музыки. Разнонаправленность художественных устремлений привела к тому, что в отечественной фортепианной литературе сложился необычайно многогранный «портрет инструмента», предполагающий порой диаметрально противоположные звуковые образы и исполнительские подходы, однако до сих пор не получивший должного освещения в исследовательской литературе.

Наконец, необходимо учесть ряд противоречий, разрешение которых также определяет актуальность предложенной темы:

- между количеством художественно ценных сочинений советских композиторов и недостаточным уровнем освоения их в учебной и концертной практике;

- между признанной эффективностью русской исполнительской педагогики и отсутствием ее внимания к овладению всем комплексом новых пианистических приемов;

- между постепенно возрастающим числом концертов и фестивалей современной музыки и относительной инертностью и неподготовленностью отечественной слушательской аудитории.

**Степень научной разработанности темы.** Сразу отметим, что единого исследования, посвященного анализу звукового образа фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века, не существует.

Частично поставленной проблемы касаются авторы монографий (О. Девятова, И. Кузнецов, Э. Рестаньо, М. Тараканов, Т. Франтова, С. Черноморская, Е. Чigareва, Ю. Холопов, В. Холопова, В. Ценова). Музыкальный материал и отдельные вопросы стиля в той или иной степени представлены авторами статей и тематических сборников (В. Валькова, Б. Гецелев, М. Катунян, Ю. Кудряшов, О. Кузьменкова, Т. Левая, С. Савенко, Е. Сергиевская, В. Сыров и др.). Специфике звукообразования и истории фортепиано посвящены исследования ряда зарубежных музыковедов (E. Brinsmead, A. Dolge, C. Ehrlich, D. Rowland, A. Wier).

К настоящему моменту с различной степенью подробности освещены: общие вопросы стиля, обновление гармонического языка, специфика жанровых сфер в советской фортепианной музыке второй половины XX века. Практически в стороне остается одна из ключевых проблем, существенных как для теоретического осмысления эволюции фортепианного искусства, так и для художественной реализации музыкального материала, – проблема звукового образа инструмента.

**Объект исследования** – звуковой образ фортепиано в сольных произведениях, созданных отечественными композиторами в 60-80-е годы XX века.

**Предмет исследования** – технологии и методы обновления звукового образа инструмента.

**Цель исследования** – выявление основных параметров и векторов развития звукового образа инструмента в фортепианных сочинениях отечественных композиторов 60-80-х годов.

Достижение цели предполагает решение следующих задач:

- на основе анализа и обобщения существующей исследовательской литературы обосновать понятие «звуковой образ инструмента», систематизировать акустические возможности фортепиано и способы их обновления;

- на основе музыкального анализа выявить структуру сонорно-колористических эффектов и многообразие их семантических значений;

- рассмотреть взаимообусловленность процесса фактурообразования и приемов обновления звукового образа инструмента;

- представить композиционно-драматургические функции способов обновления фортепиано;

- предложить практические комментарии, акцентирующие внимание на исполнительских возможностях в сфере обновления звукового образа фортепиано.

**Методологической основой исследования** является комплексное рассмотрение объявленной проблематики, основанное на историко-культурологическом, герменевтическом и текстологическом подходах.

Максимально полно охватить весь спектр проблем позволяет метод системного анализа. Исторический метод стал необходим для анализа и обобщения существующей исследовательской литературы, а также для освещения круга вопросов, связанных с эволюцией фортепианного искусства. По отношению к музыкальному материалу в диссертации преобладает аналитический метод, позволяющий создать целостное представление о предмете исследования. Особое внимание уделяется методам проблемного и сопоставительного анализа, выявляющего специфические черты рассматриваемых объектов.

**Основной материал работы** составили сольные фортепианные произведения советских композиторов: С. Беринского, В. Гаврилина, С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Караманова, А. Кнайфеля, Н. Сидельникова, С. Слонимского, Б. Тищенко, Ю. Фалика, А. Шнитке, Р. Щедрина. Из всего многообразия фортепианной литературы, созданной в это время, выбраны те сочинения, которые в наиболее полной мере позволяют решить поставленные задачи. Для создания комплексного представления о творчестве отечественных композиторов сознательно избраны

произведения разных жанров, стилевых направлений, принадлежащие художникам различных школ и поколений.

В работе рассмотрены сочинения, вошедшие в концертный, конкурсный и учебный репертуар, следовательно, обладающие художественной ценностью и, вместе с тем, решающие определенные педагогические задачи. В этой связи практические комментарии, обращенные, прежде всего, к исполнителям, являются абсолютно необходимыми. Таким образом, предложенный подход к отбору аналитического материала позволяет осознать композиторские, исполнительские и педагогические приемы современной работы с инструментом как систему.

#### **Научная новизна.**

В предлагаемой диссертации впервые:

- определяется генезис и специфика понятия «звуковой образ инструмента»;

- функционально систематизируются приемы обновления звукового образа инструмента, актуальные для фортепианных произведений отечественных композиторов 60-80-х годов;

- в контексте заявленной проблематики представлен анализ ряда фортепианных произведений, ранее не привлекавших специального исследовательского внимания музыковедов (Соната и Чакона С. Губайдулиной, «Колористическая фантазия» С. Слонимского, «Колокола Варшавы» С. Беринского, «34 Прелюдии и Фуги» В. Бибика, детские пьесы А. Кнайфеля).

**Научно-практическая значимость** исследования, с одной стороны, обусловлена возможностью применения его результатов в целом ряде историко-теоретических курсов: история музыки XX века, анализ музыкальных форм, история фортепианного искусства, теория музыкального исполнительства и др. Вместе с тем, аналитические наблюдения и исполнительские комментарии дополняют недостающие разделы цикла методико-педагогических дисциплин, а также обеспечат необходимую помощь пианистам в учебно-педагогической, концертной и конкурсной практике.

#### **Апробация работы.**

Работа обсуждалась на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М.И. Глинки, где была рекомендована к защите. Основные положения исследования были отражены в ряде публикаций, а также в

выступлениях на научных конференциях: «Актуальные проблемы высшего музыкального образования». Десятая Международная научно-методическая конференция аспирантов, соискателей и преподавателей (Нижний Новгород, 2008), XIV и XV Нижегородские сессии молодых ученых (Нижний Новгород, 2009, 2010), Международный форум искусств «Романтизм: истоки и горизонты» (Москва, 2011), Десятая юбилейная международная научно-практическая конференция «Альфреду Шнитке посвящается» (Москва, 2011), «Филология, искусствоведение и культурология: тенденции развития». Международная заочная научно-практическая конференция (Новосибирск, 2012).

**Структура диссертации** обусловлена логикой последовательного решения поставленных задач. Работа включает в себя введение, четыре главы, заключение, библиографию, нотографию, нотные примеры.

## **I. Основное содержание работы**

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертации, определены объект, предмет, цели и задачи, методология исследования; сформулирована его научная новизна и научно-практическая ценность.

Первая глава – **Историко-типологические характеристики звукового образа фортепиано**. Три раздела главы посвящены рассмотрению следующих проблем: терминологическое уточнение понятия «звуковой образ инструмента» (1.1), выявление специфики акустических параметров, формирующих звуковой образ фортепиано (1.2), классификация современных подходов к расширению акустических возможностей фортепиано (1.3).

В первом разделе – **Звуковой образ инструмента как универсальное понятие** – представлены его генезис и семантические характеристики. Наиболее значимыми для настоящего исследования являются работы Л. Гаккеля<sup>1</sup> и А. Малинковской<sup>2</sup>. Первый из исследователей заимствует понятие «звучащий образ» у А. Копленда.

---

<sup>1</sup> Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – М.: Советский композитор, 1976. – 296 с.

<sup>2</sup> Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – 381 с.

Подробно проанализированный оригинальный текст А. Копленда<sup>3</sup> позволяет представить широкое поле семантических значений понятия: звучащий образ как слуховое представление (намерение) композитора и исполнителя, как реально звучащий или сохраняемый в памяти звуковой облик конкретного произведения. Гаккель, заимствовав термин «звучащий образ» и применив его именно к фортепиано, наделяет его иной смысловой нагрузкой: под словосочетанием «звучащий образ инструмента» подразумевается «как “звуковой материал музыки”, так и впечатление, производимое музыкой на слушателя»<sup>4</sup>.

Для А. Малинковской наиболее существенным становится определение структуры звукового образа (звукокомплекса) фортепиано. Кроме того, автор анализирует его взаимосвязь с фактурной и фонической стороной музыкальной ткани, а также временной организацией формы.

В работах, посвященных различным музыкальным инструментам, современные исследователи используют ряд близких по значению понятий: художественно-акустический облик инструмента (А. Тимошенко), образ инструмента (И. Башарова), звучащий образ инструмента (Т. Буданова, В. Давыдова).

При определенной синонимичности данных терминов в предлагаемой диссертации мы опираемся на понятие «звуковой образ инструмента». В качестве его сущностного базиса рассматривается звуковой материал, отобранный из всего спектра акустических возможностей инструмента и организованный определенным способом. Изучение звукового образа фортепиано в подобном ракурсе позволяет рельефно выявить его функциональные возможности. Авторский отбор акустического материала обуславливает сонорно-кolorистические характеристики произведения. Процесс организации влияет на фактурные и композиционно-драматургические особенности.

Во втором разделе – **Акустические возможности инструмента и их интерпретация** – представлены в исторической перспективе различные эстетические модели реализации основных свойств

---

<sup>3</sup> Copland A. *Music and imagination*. – Cambridge: Harvard University Press, 1952. – Second printing. – 116 p.

<sup>4</sup> См.: Гаккель Л. *Фортепианная музыка XX века. Очерки*. – М.: Советский композитор, 1976. – С. 6.



фортепианного звука. В отношении каждого параметра (громкость, высота, тембр и длительность звука) можно обозначить два противоположных подхода: стремление проявить специфику звучания или, наоборот, ее нивелировать.

Наиболее стабильно отношение композиторов и исполнителей к динамическим свойствам фортепиано, позволяющим применять как *f*, так и *p*, как *crescendo*, так и *diminuendo*. Наравне с процессом их расширения (от сопоставления *f* и *p* на ранних этапах бытования инструмента до *fffff* и *ppppp* в современной музыке) существуют опыты ограничения динамического потенциала фортепиано (ориентация либо на барочную традицию, либо на индивидуальный проект сочинения).

Объективно заданный звуковой образ фортепиано определяется его «тоновой сверхстабильностью» (Е. Назайкинский), жестким делением на полутоны, связанным с равномерно-темперированным строем. Однако система звуковысотной организации также оказывается полем для экспериментов, ставящих своей целью расширение возможностей инструмента при помощи особых приемов организации фактуры, применения нетрадиционных способов игры, искажения звуковысотности путем препарации, создания микроновых фортепиано.

Пути развития звукового образа фортепиано во много определяются работой с его тембровым потенциалом. Отчасти влияющая на тембр, специфика возбуждения звука, а именно удар молоточков по струне, и длительность фортепианного тона также определяют двойственный подход к реализации возможностей инструмента. Часть композиторов, имея своим идеалом звучание человеческого голоса, стремилась преодолеть ударную природу фортепиано и его кратковечность, максимально продлив звук, обогатив его дополнительными обертонами (обертоновый принцип организации фактуры, педаль как фактурообразующее средство). Однако в качестве выразительного приема композиторов привлекает и кратковечность, прерывистость звучания, непосредственно связанные с ударной природой инструмента (ударно-токатная трактовка).

Амбивалентный подход к акустическим возможностям фортепиано позволяет продемонстрировать как новаторство современной музыки, так и ее преемственность.

В третьем разделе главы – Систематизация современных способов обновления акустических возможностей фортепиано – подробно рассмотрены конкретные приемы современной трактовки инструмента и принципы их классификации (П. Гарланд, М. Катунян, А. Радвилевич). В данном разделе вводятся и получают определение такие значимые для исследования понятия, как ординарное фортепиано, препарированное (подготовленное, приготовленное) фортепиано, фортепиано в расширенной трактовке. Также подробно рассматриваются нетрадиционные приемы звукоизвлечения.

Таким образом, первая глава определяет основную терминологическую базу диссертации и историческо-типологический контекст, выявляет современные подходы к обновлению звукового образа фортепиано.

Глава вторая – Сонорно-колористические возможности фортепиано в контексте его романтической и антиромантической интерпретации – представляет структуру сонорно-колористических эффектов, связанных с комплексом приемов обновления звукового образа фортепиано, выявляет многообразие их семантических значений. Открывая аналитическую часть исследования данной проблематикой, мы исходим из того, что рассматриваемые приемы значительно расширяют и обогащают акустические возможности инструмента, изменяя характер его звучания. Во многом связанные с программной составляющей, поиски новых форм звучания наиболее разнообразно реализовывались в жанре программной миниатюры (сочинения Г. Кауэлла, Дж. Кейджа, В. Дешева, Л. Половинкина).

Из всего богатства фортепианных миниатюр отечественных композиторов мы сознательно выделяем произведения для детей и юношества, так как именно в этой сфере сосредоточена большая часть данных жанровых образцов. Кроме того, общая игровая атмосфера, присущая именно детской музыке, позволяла советским композиторам свободно обратиться к поискам новых, прежде всего акустических, возможностей инструмента. В ряде случаев именно детские пьесы становились своеобразной «экспериментальной лабораторией» для создания новых звуковых эффектов. Основным материалом главы становятся пьесы для детей и юношества В. Блока, С. Губайдулиной, Э. Денисова, А. Кнайфеля, Н. Сидельникова, В. Сильвестрова, С. Слонимского, Ю. Фалика, Р. Щедрина.

Любые изменения в трактовке инструмента обусловлены двумя процессами: взаимодействием с определенной традицией и отрицанием ее. В отношении сонорно-колористических возможностей инструмента применительно к данной жанровой сфере основными векторами развития названы романтическая и антиромантическая трактовка фортепиано.

В первом разделе – **Романтическая традиция и пути ее обновления** – подчеркивается значимость творческих достижений композиторов-романтиков, в сочинениях которых сложился как новый подход к музыке для детей, так и комплекс пианистических приемов, оказавших неоспоримое влияние на все последующее развитие данной жанровой сферы.

Фактурные решения в пьесах композиторов-романтиков, во многом подготавливающие ребенка к произведениям «взрослого репертуара», выполнены с максимально точным представлением о физических возможностях исполнителей: исключены многозвучные аккорды и крупная техника, стремительные скачки и виртуозные украшения, нередко, особенно на ранних этапах обучения, сокращено расстояние между руками. Столь же бережное отношение к фортепиано, определяющее его звуковой образ, можно проследить во многих миниатюрах советских композиторов: в «Капельных пьесах» С. Слонимского, цикле В. Блока «На четырех нотах», «Детском альбоме» Э. Денисова.

К иным приемам романтической работы с инструментом в произведениях отечественных композиторов относим колористические эффекты звукоподражания и методы, создающие «иллюзорно-романтический образ инструмента» (Л. Гаккель).

Романтическая игра с инструментом включает различные способы звуковой имитации, сонорно-колористические эффекты. К ним же охотно прибегают и советские композиторы (пьесы С. Слонимского и С. Губайдулиной). Однако данная традиция звукоподражания обогащается пианистическими находками, несвойственными композиторам-романтикам (кластерная техника для имитации звука музыкальных игрушек в пьесах С. Губайдулиной и Ю. Фалика).

Романтическая традиция, даже в рамках XIX века, в значительной мере обогащена находками М. Мусоргского, реализовавшего в музыкальном материале детскую пластику, жест и

речевую интонацию. Продолжение данной традиции подробно рассмотрено на примере детских пьес В. Блока, В. Гаврилина, Э. Денисова, Н. Сидельникова, С. Слонимского. Проанализированы приемы создания иллюзорно-педального образа фортепиано, также сформированные романтической традицией (пьесы В. Гаврилина, Н. Сидельникова, С. Слонимского).

Во втором разделе главы рассмотрены **Антиромантические принципы трактовки инструмента и их сонорно-колористическая функция.** Наиболее часто антиромантическая эстетика современной детской музыки проявляется в осознанно-игровом разрушении романтической установки на мелодизацию пианизма. Такого эффекта авторы (Н. Сидельников, С. Слонимский, Р. Щедрин) достигают благодаря обращению к ударным и сонористическим возможностям фортепиано.

В качестве своеобразной антиромантической доминанты рассматривается рациональная игра, позволяющая конструктивно связать визуальные и пластические компоненты работы маленького пианиста над произведением. В числе наиболее интересных пианистических методов, несвойственных традиционной детской музыке, выделены приемы остинатных фигур, позиционности и параллельных построений, принципы черно-белой клавиатуры и зеркальной симметрии. Данные пианистические приемы подробно проанализированы на примере пьес А. Кнайфеля.

Еще одним антиромантическим принципом можно назвать привлечение внимания ребенка к «анатомии» фортепиано и нетрадиционным исполнительским приемам, в результате чего сам инструмент воспринимается как объект игры. На примере детских пьес С. Слонимского, А. Кнайфеля, В. Блока рассмотрены: структура сонорно-колористических эффектов и их значение для формы всего произведения, пианистические сложности и специфика слушательского восприятия. Особое внимание уделено пьесам «Колокола» С. Слонимского и «Эхо» С. Губайдулиной. Анализ дополнен кратким изложением соответствующей традиции (олокольной или традиции эхо-имитаций), выявлением оригинальных способов ее обновления, определением изменившихся исполнительских задач.

В заключение главы мы выходим за пределы детской музыки и распространяем полученные наблюдения на развернутые концертные

пьесы, сочинения крупной формы, полифонические произведения (на примере сочинений С. Беринского, С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Слонимского, Б. Тищенко, Р. Щедрина).

В третьей главе – **Фактурно-пространственные характеристики звукового образа фортепиано: традиции и их обновление** – в поле исследования попадают несколько соподчиненных проблем: работа композиторов со звуковысотной системой инструмента (1.1); трактовка музыкального звука и мелодической линии (1.2); обновление фактурно-пространственных характеристик фортепиано (1.3).

Плодотворным в этой связи представляется выбор в качестве аналитического материала полифонической музыки, наиболее ясно демонстрирующей новые приемы организации взаимоотношений горизонтали и вертикали. Кроме того, макроциклы, особенно опирающиеся на традицию «Хорошо темперированного клавира», ставят актуальную для современной музыки задачу, а именно – трактовка фортепианного строя. В качестве материала в данной главе привлекаются циклы и отдельные полифонические пьесы В. Бибика, Л. Бобылева, С. Губайдулиной, А. Караманова, С. Слонимского, А. Шнитке, Р. Щедрина.

Первый раздел главы – **Проблема трактовки строя инструмента**. Опираясь на основные характеристики баховской концепции «ХТК», связанные с обозначенной проблемой, мы рассматриваем специфику ее решения современными композиторами на примере двух макроциклов прелюдий и фуг – Р. Щедрина и С. Слонимского. Данные циклы в определенном смысле противоположны с точки зрения авторского слышания фортепианного строя.

Отмечая своеобразные аллюзии на баховский язык, в произведении Щедрина мы выявляем комплекс методов, способствующих «затушевыванию» темперированного строя. Для заключительных каденций, наиболее ярко это демонстрирующих, характерна совокупность приемов, нивелирующих точное восприятие звуковысотности и создающих явное ощущение выхода к натуральному звучанию.

Слонимский, в отличие от Щедрина, во многом продолжая баховскую традицию, переосмысливает некоторые фонические идеи «Хорошо темперированного клавира». Несмотря на образный

контраст между микроциклами, более важными становятся объединяющие моменты: гармонические и динамические связи, фактурно-жанровые переключки и идентичные ритмоинтонационные формулы, сходные методы трактовки инструмента в различных микроциклах.

Представленный анализ позволяет сделать вывод о значительном обогащении и трансформации баховской традиции. Особое пристрастие Щедрина к вокально-хоровому фольклору во многом объясняет стремление трактовать современное фортепиано как инструмент с натуральным строем. Слонимский нередко снимает традиционное противопоставление мажора и минора, кроме того, микроциклы объединяются в более крупные комплексы. Даже в заключительные каденции, изначально являющиеся некими разделительными точками, вводятся элементы, соединяющие различные микроциклы. Обе концепции оказались значимыми для современной пианистической практики.

Во втором разделе – **Звук и мелодическая линия** – рассматривается специфика подхода современных композиторов к континуальным особенностям фортепианного звука и потенциальным возможностям его обновления.

Особенности реализации одного из наиболее актуальных для XX века принципов – принципа ритмического дробления звука по горизонтали – рассмотрены на примерах фуг Р. Щедрина, А. Караманова и В. Бирика.

На основе музыкального анализа выявляется целый ряд приемов, связанных с обогащением тона за счет его расщепления по вертикали. Во-первых, обращение к трелям и тремоло. Данные приемы могут применяться либо в качестве продолжения барочной традиции (Фуга *cis-moll* Р. Щедрина), либо как выход к сонористике (Фуга *E-dur* А. Караманова). Подробно проанализирована специфика авторской реализации трелей и трелеобразных производных, а также возможности их исполнительской интерпретации в Чаконе С. Губайдулиной. Во-вторых, рассматриваются особенности применения и семантика других приемов мелизматике (на примерах фуг Р. Щедрина и А. Караманова, отдельных полифонических пьес Р. Щедрина).

При дублировании голосов вместо традиционной ранее октавы современные композиторы активно обращаются к диссонантным

интервалам. В этой связи представлен анализ «Импровизации и фуги» А. Шнитке, примечательной обращением к кластерной технике.

Особое внимание уделено трансформации звуковой ткани полифонических произведений, возникающей при обращении к нетрадиционным приемам звукоизвлечения. Так, С. Губайдулина, применившая в пьесе *Toccata-Troncata* прием беззвучного нажатия клавиш, предлагает «новое слышание» многоголосия: не только как сочетание реального с реальным, материального с материальным, но и как сочетание звуковых и обертоновых линий.

Третий раздел главы – **Проблемы фактуры и музыкального пространства**. Диапазон звуковых эффектов активно расширяется еще и за счет фактурно-тембрового потенциала современного фортепиано. Композиторы активно обращаются к темброво-красочным возможностям инструмента и в полифонии, которая ранее все же в большей мере была «музыкой мысли», чем «музыкой краски». Так, рассмотрены способы создания звуковых имитаций (имитации струнных, духовых, органа, клавесина, джазового бэнда, колоколов).

Внимание к специфическим тембровым краскам в полифонических произведениях логично связано с расширением звукового пространства. Однако помимо активного освоения крайних регистров и увеличения расстояния между голосами, в поле внимания попадают и противоположные примеры. В ряде случаев интенсивность голосоведения приводит к уплотнению полифонической фактуры. Итог близок к эффекту оркестровой микрополифонии (Фуга *c-moll* А. Караманова). Подобный композиторский подход к решению проблемы акустического пространства значительно изменяет исполнительские задачи, проанализированные в предлагаемой работе. Возникающий в полифонических произведениях стереофонический эффект исследован на примерах прелюдий «Подголоски», «Чакона» и «Токкатина-коллаж» из «Полифонической тетради» Р. Щедрина.

Стремление композиторов к охвату наибольшего пространства в ряде случаев провоцирует их к выходу за рамки одного инструмента. Исключительными по масштабности и оригинальности замысла представляются фуги (*D-dur*, *E-dur*) А. Караманова, предполагающие использование второго рояля или органа.

В некоторых случаях сам инструмент оказывал влияние на формирование музыкального пространства. «Топография клавиатуры» предопределила появление сочинений, исполняющихся только на белых (Прелюдия *a-moll* С. Слонимского, «Диатоническая полифония» Л. Бобылева) или черных (Прелюдия *Fis-dur* С. Слонимского) клавишах. Кроме того, определяющими стали идеи, связанные с движениями самого пианиста. Прием зеркальной симметрии оказался наиболее актуальным для полифонических произведений, опирающихся на технику обращения или зеркального канона.

В заключение главы основное внимание сфокусировано на том, что методы обновления пространственных параметров и фактурного обогащения звукового образа инструмента актуальны не только для полифонической музыки, но и для других жанров.

В четвертой главе – **Звуковой образ фортепиано в композиционно-драматургическом процессе** – центральным является вопрос взаимосвязи особенностей трактовки фортепиано и принципов формообразования. В качестве основных здесь исследуются две проблемы: влияние особенностей звукового образа инструмента на форму развернутых концертных произведений; композиционно-драматургическое взаимодействие различных подходов к трактовке инструмента, характеризующее крупные формы.

В предлагаемой главе рассмотрены произведения различных жанров: вариации и сюиты, сонаты, развернутые концертные пьесы, фантазии. Индивидуальные особенности формообразования каждого жанра обусловили необходимость организации аналитического материала в соответствии с его жанровым профилем. В структурной организации проблематики и материала мы исходим из современной практики использования нетрадиционных приемов звукоизвлечения, композиционно-драматургическая значимость которых возрастает от вариаций к крупным концертным композициям. Структура главы приближается к серии очерков (своеобразная «цепная форма»), каждый из которых посвящен определенному жанру фортепианной литературы.

В первом разделе – **Вариации** – рассмотрены произведения, ярко демонстрирующие современный подход к особенностям трактовки данного жанра во взаимосвязи со звуковым образом



фортепиано: цикл С. Слонимского «Три грации» (1964), Вариации Э. Денисова (1961) и «Вариации на один аккорд» А. Шнитке (1966).

Оригинальный пример объединения жанровых знаков – произведение Сергея Слонимского «Три грации», сюита в форме вариаций по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо. В исследовании подробно проанализированы: специфика работы автора с тембровыми возможностями инструмента и возникающие благодаря ей аллюзии с живописью. Особое внимание уделено взаимосвязи сопоставления контрастных звуковых образов инструмента и процесса формообразования.

Особенности Вариаций Э. Денисова и «Вариаций на один аккорд» А. Шнитке выявлены путем сопоставительного анализа. Так, анализ тематизма обоих циклов позволил определить оригинальный авторский подход к претворению додекафонной техники, предопределивший и звуковой образ инструмента, и композиционно-драматургические особенности циклов. Для Денисова особое значение приобретает линия, музыкальная горизонталь. Тема-аккорд Шнитке проявляет внимание автора к вертикали, многозвучный инструмент интересует композитора, прежде всего, как носитель вертикального начала.

Контрастный облик обеих тем обусловил и главные принципы развития звукового образа. Графичность темы Денисова определила доминирующую роль контрапунктического движения (первые три вариации). Кроме того, драматургия звукового образа фортепиано словно очерчивает основную линию развития клавира: от барочной инвенции через романтическое и импрессионистское звучание к современной токкате. В «Вариациях на один аккорд» можно отметить две основные тенденции в трактовке фортепиано – обертоновую, предопределенную начальным звучанием темы, и ударно-токатную, составляющую с ней яркий контраст. Предложенный подход к фортепианной фактуре позволяет сконструировать музыкальную ткань, избегая развернутых мелодических построений.

Особое внимание привлекает прием нетрадиционного звукоизвлечения (беззвучное нажатие клавиш у Шнитке и почти беззвучное у Денисова). Подробный анализ особенностей композиционно-драматургического процесса позволяет сделать вывод о том, что в цикле Денисова данный прием, реализованный

единожды, в большей мере служит для маркирования грани формы, тогда как для Шнитке он приобретает свойства драматургического элемента фактуры и позволяет выразить экспрессию особым образом резонирующего пространства.

В качестве основного материала второго раздела – **Сонаты** – предлагается аналитическое рассмотрение одночастной Сонаты для фортепиано С. Слонимского (1962) и трехчастной Сонаты С. Губайдулиной (1965). В качестве контекста привлечены сочинения Б. Тищенко, А. Шнитке, А. Караманова.

Соната Слонимского значительно расширяет круг возможностей ординарного инструмента. Наиболее примечательными оказываются: демонстрация возможностей фортепиано в контрастном сопоставлении имитации вокально-хорового и инструментального звучаний, трактовка инструмента как одноголосного, создание средствами одного инструмента пространственных эффектов, приближающихся к антифонному звучанию.

В Сонате Губайдулиной, напротив, представлена богатая палитра приемов нетрадиционного звукоизвлечения. В подробном аналитическом очерке рассмотрены особенности их функционирования в композиционно-драматургическом процессе. Так, они маркируют грани формы в целом и ее разделы (партии), формируют общую динамику развития, создавая определенные фактурные арки между частями и выявляя эволюцию звуковых форм на протяжении всего сочинения. Кроме того, рассмотрено несколько типов работы с нетрадиционным звукоизвлечением: создание музыкальной ткани, основанной исключительно на новых звуковых эффектах, чередование ординарных и новых звуковых форм, впавление нового звукового эффекта в традиционное фортепианное звучание.

Третий раздел главы – **Развернутые программные пьесы** – представляет собой три очерка, посвященных аналитическому рассмотрению пьесы Э. Денисова «Знаки на белом» (1974), сонаты-фантазии «Колокола Варшавы» С. Беринского (1988) и «Колористической фантазии» С. Слонимского (1972).

При анализе пьесы «Знаки на белом» основное внимание концентрируется на взаимосвязанных факторах: художественном образе пьесы, звуковым образе фортепиано и аллюзиях с живописью.

Методы работы Денисова, близкие к живописным принципам Клее, обусловили введенные в пьесе динамические и регистровые ограничения, особенности тематического материала, специфику пианистической техники. Внимание акцентируется на способе создания кульминационной зоны.

Произведение Беринского «Колокола Варшавы», соната-фантазия на тему польского хорала, представляет собой редкий для сольной фортепианной музыки отечественных композиторов пример обращения к препарации фортепиано. Детальный анализ данного сочинения позволяет утверждать, что форма выстраивается относительно новых звуковых особенностей инструмента. В разделах, предвещающих эпизод с польским хоралом и следующих за ним, препарированные звуки появляются периодически, словно всплывая из ординарной звуковой массы. Сам эпизод с польским хоралом выводит на первый план новые фонические особенности препарированного инструмента.

«Колористическая фантазия» Слонимского демонстрирует богатейший арсенал нетрадиционных приемов звукоизвлечения, которые применяются не эпизодически, как в приведенных выше примерах, а наравне с традиционными. Несмотря на обилие импровизационных моментов, представляется возможным выявить достаточно точно очерченные контуры сонатной формы. Основные ее разделы четко проартикулированы при помощи фактурно-тембровых средств. Противопоставление двух тематических сфер подчеркнуто сопоставлением контрастных исполнительских приемов (ординарного и неординарного звукоизвлечения). Кроме того, смена приема звукоизвлечения (как метод перерегистровки) применяется при развитии темы и при подготовке кульминаций. Завершают очерк наблюдения об основных пианистических задачах и возможностях интерпретации данного сочинения.

В заключение главы выявлена взаимосвязь приемов обновления звукового образа инструмента и композиционно-драматургического процесса.

**В Заключении** подведены итоги исследования:

- на основе теоретических работ отечественных и зарубежных авторов (А. Копленд, Л. Гаккель, А. Малинковская и др.) сформулировано определение звукового образа фортепиано, уточнен его генезис и семантика;

- исходя из анализа и обобщения исследовательской литературы, рассмотрены акустические возможности фортепиано, классифицированы способы их обновления;

- систематизированы функциональные возможности приемов обновления звукового образа инструмента. Приемы обновления звукового образа фортепиано, влияющие на характер его звучания, выполняют в произведении ряд сонорно-колористических функций. Кроме того, они участвуют в формировании фактуры и музыкального пространства, и, следовательно, рассматриваются с точки зрения их фактурно-пространственной функциональности. И, наконец, занимая определенное местоположение в форме, данные приемы играют важную композиционно-драматургическую роль.

Рассмотрение сонорно-колористических возможностей фортепиано на примере программных миниатюр, в частности, пьес для детей и юношества, свидетельствует о взаимодействии романтических и антиромантических традиций. Последние активно обогащаются за счет повышенного внимания к «анатомии» фортепиано и нетрадиционным исполнительским приемам, в результате чего сам инструмент воспринимается как объект игры.

Анализ полифонической музыки позволил выявить фактурно-пространственные функции приемов обновления звукового образа фортепиано. Они в ряде случаев оказывают влияние на трактовку музыкального строя, подчеркивая систему звуковысотной организации фортепиано или преодолевая ее особенности. С другой стороны, существенно расширяется сфера взаимодействия звуковой горизонтали и вертикали, а также значительно обогащается спектр возможностей фортепиано в создании многомерного полифонического пространства.

В произведениях крупной формы наиболее рельефно проявляются композиционно-драматургические функции приемов обновления звукового образа фортепиано. С их помощью маркируются грани формы в целом и ее разделы (партии), создаются арки между частями, усиливаются кульминационные зоны.

В процессе анализа специальный акцент сделан на практических комментариях, касающихся особенностей исполнительской практики.

Предлагаемая диссертация открывает перспективы дальнейшего исследования широкого круга проблем: целостный

взгляд на эволюцию звукового образа фортепиано в отечественной музыке всего XX века; развитие указанных тенденций в музыке постсоветского периода; пути взаимодействия западного и отечественного авангарда. Таким образом, методология, выводы, обобщения и результаты, представленные в диссертации, могут быть полезны при дальнейших научных разработках.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

*Статьи, опубликованные в рецензируемых научных изданиях, включенных в реестр ВАК МОиН РФ*

1. Щербатова О.А. К проблеме интерпретации инструмента в фортепианных полифонических произведениях отечественных композиторов второй половины XX века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской гос. консерватории, 2011. – №4 (20). – С. 31-36 (0,5 п.л.).
2. Щербатова О.А. Звуковой образ инструмента в сочинениях для фортепиано Эдисона Денисова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской гос. консерватории, 2012. – №1 (22). – С. 33-38 (0,4 п.л.).
3. Щербатова О.А. «Колористическая фантазия» С. Слонимского: звук и форма // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской гос. консерватории, 2012. – №2 (23). – С. 22-26 (0, 4 п.л.).

*Статьи, опубликованные в других изданиях:*

1. Щербатова О.А. Медитативность в творчестве Шнитке и Щедрина (на примере Концерта для фортепиано и струнных Шнитке и Третьего фортепианного концерта Щедрина) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Материалы Десятой Международной научно-методической конференции аспирантов, соискателей и преподавателей: сб. ст. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской гос. консерватории, 2008. – С. 239-248 (0,5 п.л.).

2. Щербатова О.А. К проблеме трактовки фортепиано в музыке XX века // XIV Нижегородская сессия молодых ученых. Гуманитарные науки. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского научно-информационного центра, 2009. – С. 192-193 (0,2 п.л.).
3. Щербатова О.А. Фортепиано без границ: эксперименты в отечественной музыке второй половины XX века // XV Нижегородская сессия молодых ученых. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского научно-информационного центра, 2010. – С. 145-147 (0,2 п.л.).
4. Щербатова О.А. Некоторые проблемы фортепианного искусства (Композитор – Исполнитель – Слушатель) // Филология, искусствоведение и культурология: тенденции развития. Материалы международной заочной научно-практической конференции. – Новосибирск: Изд-во «Сибирская ассоциация консультантов», 2012. – С. 100-109 (0,5 п.л.).

Подписано в печать 09.04.2012. Формат 60x84  $\frac{1}{16}$ . Бумага офсетная.  
Печать офсетная. Уч.-изд. л. 1,0. Тираж 100 экз. Заказ 200.

---

Нижегородский государственный технический университет им. Р.Е. Алексеева.  
Типография НГТУ им. Р.Е. Алексеева.  
Адрес университета и полиграфического предприятия:  
603950, г. Нижний Новгород, ул. К. Минина, 24.