

Малофеева Инна Владимировна

РАЗВИТИЕ ФЕНОМЕНА ОРКЕСТРОВОГО ФОРТЕПИАНО В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ XIX В.

В статье освещаются формирование феномена "оркестрового фортепиано" и его дальнейшее развитие в XIX в. на примере произведений западноевропейских композиторов - Г. Берлиоза, Н. В. Гайде, В. д'Энди, К. Дебюсси. Рассматриваются использованные средства выразительности, соотношение фортепиано с другими инструментами, его функции в составе оркестра, а также роль оркестрового фортепиано в создании целостной образно-художественной картины. Кроме того, автор проводит сравнительный анализ произведений западноевропейских композиторов, созданных в XIX в., и отслеживает общие закономерности развития данного феномена.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/36.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 138-143. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

энергиям. В интерпретации мы возвращаемся к исходной точке – для того чтобы установить «глубинное общение» (Г. С. Батищев [1]) с личностью, стоящей за текстом. Наделение смыслом каких-то новых деталей текста, которые раньше не поддавались интерпретации, выступает только внешним сопровождением преобразования нашей личности в ходе такого контакта на личностном уровне. Сам Гуссерль пишет, что параллельно процессу конституирования смысла происходит история складывания нашего Я: в частности, он отмечает, что учение об «усмотрении сущности» отсылает «к познающей субъективности как изначальному месту всех объективных смыслообразований» [11, S. 102]. Но само Я у него пробуждается в качестве продукта «непостижимого толчка» [12, S. 487]. Собственно, сама идея редукции от наличной данности к данности феномена уже предполагает преобразование Я. Упущенным у Гуссерля оказывается, однако, то обстоятельство, что Я каждый раз рождается заново. Возведение Я как личности к её истоку в божественных энергиях позволяет понять, откуда основатель феноменологии черпал энергию мысли, а генетическую феноменологию представить как первоначальный способ фиксации им личностного истока собственной мысли.

Список литературы

1. Батищев Г. С. Особенности культуры глубинного общения // Вопросы философии. 1995. № 3. С. 109-129.
2. Беневиц Г. И. Краткая история «промысла» от Платона до Максима Исповедника. СПб.: РХГА, 2013. 316 с.
3. Бергсон А. Философская интуиция // Путь в философию: антология. М. – СПб.: ПЕР СЭ; Университетская книга, 2001. С. 203-218.
4. Бибихин В. В. Алексей Федорович Лосев. Сергей Сергеевич Аверинцев. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. 416 с.
5. Бибихин В. В. Энергия. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. 488 с.
6. Дионисий Ареопагит. О Божественных именах // Лосев А. Ф. Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита. СПб.: Издательство Олега Абышко, 2009. С. 142-218.
7. Карно Л. Размышления о метафизике исчисления бесконечно-малых. М.: ГТТИ, 1936. 328 с.
8. Ландгребе Л. Проблема пассивного конституирования // HORIZON. Феноменологические исследования. 2012. Т. 1 (1). С. 137-157.
9. Харт Д. Красота бесконечного. М.: Библиейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2010. 673 с.
10. Husserl E. Husserliana: in 42 Bd. The Hague: Martinus Nijhoff, 1976. Bd. VI. Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. 558 S.
11. Husserl E. Husserliana: in 42 Bd. The Hague: Martinus Nijhoff, 1968. Bd. IX. Phänomenologische Psychologie. 672 S.
12. Husserl E. Husserliana: in 42 Bd. The Hague: Martinus Nijhoff, 1966. Bd. XI. Analysen zur Passiven Synthesis. 540 S.

CHRISTIAN ROOTS OF E. HUSSERL'S GENETIC PHENOMENOLOGY

Kushnarenko Sergei Petrovich, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor
Novosibirsk State University of Architecture and Civil Engineering
kushnarenko.sergey64@mail.ru

The article states that the source of E. Husserl's genetic phenomenology was his intention to explicate the personal beginning of his own thinking. In Christian hermeneutics it is made clear that the genesis of sense is only an aspect of the personality's genesis, the source of which is divine energies. From this perspective the author also reveals that Husserl's hesitation in understanding institutionalization – as creation or reproduction – is due to the fact that divine logoses stipulate both things perceived by us and ourselves.

Key words and phrases: divine energy; logoses; personality; natural contemplation; genesis; consciousness; difference; intention.

УДК 785.11

Искусствоведение

В статье освещаются формирование феномена «оркестрового фортепиано» и его дальнейшее развитие в XIX в. на примере произведений западноевропейских композиторов – Г. Берлиоза, Н. В. Гаде, В. д'Энди, К. Дебюсси. Рассматриваются использованные средства выразительности, соотношение фортепиано с другими инструментами, его функции в составе оркестра, а также роль оркестрового фортепиано в создании целостной образно-художественной картины. Кроме того, автор проводит сравнительный анализ произведений западноевропейских композиторов, созданных в XIX в., и отслеживает общие закономерности развития данного феномена.

Ключевые слова и фразы: «оркестровое фортепиано»; функции и роли фортепиано в составе симфонического оркестра; Г. Берлиоз; Н. В. Гаде; К. Дебюсси; В. д'Энди.

Малофеева Инна Владимировна

Российская государственная специализированная академия искусств
inna_edel@mail.ru

РАЗВИТИЕ ФЕНОМЕНА ОРКЕСТРОВОГО ФОРТЕПИАНО В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКЕ XIX В.

Фортепианной музыке посвящено немало научных исследований, однако использование фортепиано как инструмента симфонического оркестра до сих пор остается одной из наименее исследованных областей.

При этом феномен «оркестрового фортепиано»¹ заслуживает особого внимания уже потому, что вклад данного инструмента в формирование образно-колористического строя и развитие драматургии многочисленных симфонических произведений сложно переоценить.

Изначально фортепиано вошло в состав оркестра в эпоху *basso continuo* (вт. пол. XVIII в.) как заместитель клавесина, и все его основные функции были позаимствованы у предшественника. В их числе: а) **структурирование** музыкальной ткани (обеспечение звуковысотной и интонационной стабильности; создание гармонической и метро-ритмической основы произведения и т.п.); б) **динамизация** (гармоническое насыщение и уплотнение фактуры); в) **тембральное обогащение** фактуры. Однако в результате такой функциональной преобладанности часть возможностей фортепиано – значительно отличавшегося от клавесина по многим своим параметрам – осталась вне фокуса внимания композиторов.

Впоследствии, в связи с усовершенствованием музыкальных инструментов и развитием самого симфонического оркестра, клавишные струнные инструменты в целом были выведены из его состава, а их взаимодействие было ограничено схемой «оркестр + солист» («фортепиано с оркестром»). Последней анахроничной областью применения роля как оркестрового инструмента («фортепиано в оркестре») вплоть до начала XIX столетия оставались оркестровые *tutti* в фортепианных концертах, где по замыслу композиторов солист-исполнитель должен был импровизировать на цифрованный бас [4; 13]. Но со временем и этот тип «сотрудничества» ушел в прошлое.

Самые ранние попытки включения в состав оркестра фортепиано как самостоятельного **колорирующего инструмента** стали делаться начиная с 30-х годов XIX в. К этому привели, прежде всего, композиторские поиски новых звуковых красок, которые могли быть получены за счет комбинирования различных оркестровых тембров.

Первый случай применения колорирующего оркестрового фортепиано появился в сочинении синтетического жанра – монодраме Г. Берлиоза «Лелио, или Возвращение к жизни» (Н 55) для чтеца, хора и оркестра, где в оркестровую партитуру включается *партия фортепиано в четырехручном изложении*. По словам И. Соллертинского, «это в высшей степени эксцентричное произведение; по своему жанру – не что иное, как литературно-музыкальный монтаж. Оркестр и хор скрыты за занавесом. На авансцене – актер в черном плаще, читающий цикл ультраромантических монологов» [10, с. 43]. В контексте данной статьи наибольший интерес представляет шестой музыкальный номер – Фантазия на мотивы шекспировской «Бури», написанная в 1830 г., в которой фортепиано впервые выступает как одиночный оркестровый инструмент.

Номер открывают поэтичные, светлые и возвышенные образы хора духов природы. Вот как описывает данный эпизод сам композитор: «Хоры духов воздуха, причудливо брошенные сквозь музыку оркестра, обращаются на нежном и гармоническом языке... и я хочу, чтобы голоса этих силфов были поддержаны легким облаком гармонии, которая осыпает своим блеском трепет их крыльев...»² [11]. Для создания этого образа композитором был использован верхний регистр фортепиано, а также тембры флейт, кларнетов и скрипок (Рисунок 1).

For Chorus, Orchestra and Piano for 4 hands.
Andante non troppo lento. (♩ = 69.)

Piano à 4 Mains.
Klavier zu 4 Händen.
Piano for 4 hands.

Flauto piccolo.
Flauto.
2 Oboi.
2 Clarinetti in C (Ut).

Рис. 1. Фантазия на мотивы «Бури» В. Шекспира

В первой партии фортепиано на протяжении многих страниц звучат разновысотные трели, изложенные параллельными терциями; во второй – восходящие *arpeggio*, которые дополняются и завершаются нисходящими *arpeggio* у кларнетов и флейт. Подобное фактурное изложение и звуковысотный диапазон подчеркивают струнную природу фортепиано, вызывая ассоциации со звучанием таких инструментов, как скрипки

¹ Термин «оркестровое фортепиано» заимствован из статьи Ю. П. Антоновой «Фортепиано как инструмент симфонического оркестра» [2].

² Отрывок из монолога главного героя (авторский текст Г. Берлиоза).

и арфа. Фортепианная фактура не слишком разнообразна, но это лишь подтверждает тот факт, что здесь данный инструмент трактуется именно как *оркестровое фортепиано* и выступает в качестве рядового участника оркестра. Основная функция фортепиано – **колорирование**.

В середине эпизода всё в том же высоком регистре у фортепиано появляется тихое *tremolo*. Данный вид фактурного изложения типичен для симфонической трактовки фортепиано, поэтому здесь возникает интереснейший эффект зеркала: «фортепиано в оркестре» | «оркестр в фортепиано». В партии фортепиано, выступающего в качестве оркестрового инструмента («фортепиано в оркестре»), с помощью *tremolo* имитируется звучание оркестровых групп («оркестр в фортепиано»). Завершает эпизод восходящий пассаж фортепиано, который частично дублируется деревянными духовыми инструментами. Это первый случай **дублирования** в монодраме «Лелио».

На протяжении всего первого эпизода основной функцией оркестрового фортепиано остается **колорирование** (тембральное обогащение) музыкальной ткани. Кроме того, Г. Берлиоз использует оба типа взаимодействия фортепиано с другими оркестровыми инструментами: **диалог**, в котором фортепиано выступает как индивидуум, и **дублирование**, подразумевающее трактовку фортепиано как элемента некой общности инструментов.

Второй тип взаимоотношений (дублирование) получает развитие в сцене бури, где фортепиано задействовано в кульминационном оркестровом *tutti* (см. Рисунок 2). Здесь Берлиоз впервые использует его нижний регистр в сочетании с аккордовой фактурой. *Tremolo* на *ff* охватывает диапазон с малой по четвертую октаву.



Рис. 2. Фантазия на мотивы «Бури» Шекспира

В данном эпизоде оркестровому фортепиано отводится, в первую очередь, **динамизирующая роль** (уплотнение музыкальной ткани), а функция колорирования уходит на второй план. При этом фортепиано, наконец, выходит за рамки поэтически-воздушного образа, который может быть без особых потерь воссоздан, скажем, челестой. Г. Берлиоз, пусть на краткий миг, но всё же дает слушателям в полной мере прочувствовать и оценить универсальность фортепиано как оркестрового инструмента.

Подведем небольшой итог. В лирической монодраме «Лелио», а точнее в Фантазии на мотивы шекспировской «Бури» (№ 6), Г. Берлиоз выступает в роли новатора, впервые используя фортепиано как **колоризирующий** инструмент симфонического оркестра. Первостепенную важность именно колористического аспекта композитор подчеркнул в своем «Большом трактате о современной инструментовке и оркестровке», сказав следующее: «Лишь однажды оно (*фортепиано* – И. М.) было использовано так же, как все остальные инструменты, для получения необычных возможностей в оркестровом ансамбле и создания эффектов, которые невозможно получить другим путем» [5, с. 200].

Это высказывание, с одной стороны, свидетельствует об уникальности данного феномена (для того периода), а с другой – знаменует собой переломный момент в мышлении композиторов-симфонистов, открывая новую эпоху в истории оркестрового фортепиано. Г. Берлиоз больше никогда не возвращался к тому составу оркестра, который использовал в «Лелио», но в скором времени фортепиано нашло свой путь в симфонические произведения других авторов.

Одним из новаторов стал выдающийся датский музыкант Н. В. Гаде, включивший фортепиано в состав оркестра в своей Симфонии № 5, ор. 25 (1852). В самом начале произведения, на фоне прозрачной звучности оркестра, в партии фортепиано звучат *arpeggio* на выдержанной фактурообразующей правой педали. Основные функции оркестрового фортепиано – **колорирование** и **уплотнение** музыкальной ткани. Далее происходит динамизация: у фортепиано появляются восьмизвучные аккорды и октавы, за которыми следует проведение темы с аккомпанементом (Рисунок 3).



Рис. 3. Н. В. Гаде. Симфония № 5

Эта тема **дублируется** у флейты, а *arpeggio* в фортепианном аккомпанементе уплотняет правая педаль. В дальнейшем фортепианная фактура становится ещё более яркой и разнообразной.

В целом можно отметить, что Симфонию № 5 Н. В. Гаде отличает развернутая и очень выразительная партия фортепиано, невольно приводящая на память фортепианные концерты Э. Грига и Р. Шумана¹. В данном сонатно-симфоническом цикле любой музыкант без труда увидит типичный пример зыбкости межжанровых границ. Это произведение можно было бы отнести к поджанру «симфония-концерт» – если бы не авторское указание: «симфония».

Анализ двух первых западноевропейских образцов введения в состав оркестра колорирующего фортепиано позволяет сделать следующий вывод. Гектор Берлиоз (1803-1869) и Нильс Гаде (1817-1890) наметили две основные – и при этом полностью противоположные! – линии развития данного феномена.

Г. Берлиоз двинулся со стороны оркестра: используя **минимум** выразительных средств фортепиано, он сфокусировался лишь на тех возможностях, которые позволяют получить нужную тембровую окраску в каждом конкретном случае. Это самоограничение было отчасти обусловлено образным строем эпизодов – в большинстве своем прозрачно-воздушных и поэтичных. При этом фортепиано, несмотря на четырехручное изложение, было представлено наравне со всеми остальными инструментами оркестра и никоим образом не претендовало на статус солиста.

Н. Гаде поступил совершенно иначе. Оттолкнувшись от **максимума** – типичной для концертного исполнительства развернутой фортепианной партии, – он гораздо ярче презентовал возможности данного инструмента. Но при этом Н. Гаде уклонился в сторону *концерта для фортепиано с оркестром*, наделив рояль более выигрышной (по сравнению со всеми остальными инструментами оркестра) партией.

Заложенные Г. Берлиозом и Н. Гаде традиции в области использования оркестрового фортепиано были очень важны, так как в дальнейшем они получили развитие в творчестве других выдающихся западноевропейских композиторов XIX в.

В связи с тем, что у Г. Берлиоза партия оркестрового фортепиано изначально была довольно лаконична, логическим продолжением данной линии развития стали поиски новых художественных возможностей и тембровых красок – в том числе полученных в результате комбинаций с другими инструментами оркестра.

У Н. В. Гаде фортепиано было сразу выведено на первый план: блестящие возможности и сущность *солиста* отчетливо просматривались даже в симфонической партитуре. Как результат, это подтолкнуло композиторов-продолжателей к поискам баланса между партией оркестрового фортепиано и партиями остальных инструментов.

Один из примеров развития тенденций, намеченных Н. В. Гаде, мы находим в «Симфонии на тему песни французского горца» (ор. 25) В. д'Энди, созданной в 1886 году. Это сочинение, как и симфония Н. Гаде, может рассматриваться в качестве образца *переходного жанра* (симфония-концерт). Однако автор включает партию фортепиано в общую партитуру и однозначно обозначает жанр – «симфония».

В первой части «Симфонии на тему песни французского горца» фортепиано сразу же появляется с виртуозными пассажами на правой педали. При этом оно берет на себя **колористическую функцию** и благодаря фактурообразующей педали **уплотняет** достаточно прозрачную оркестровую звучность (динамизирующая функция).

Далее, практически во всех частях симфонии д'Энди использует разнообразную фортепианную фактуру – октавное и аккордовое изложение, трели и т.п. – всё то, что мы находим в произведениях композиторов-романтиков, написанных для фортепиано соло. Фортепианный тембр не маскируется и дается практически *во всем диапазоне* – от третьей октавы до субконтроктавы (см. Рисунок 4), – что становится ещё одной немаловажной особенностью этой партии.



Рис. 4. В. д'Энди. «Симфония на тему французского горца»

Использование предельно низких фортепианных басов позволяет В. д'Энди значительно расширить **колористические возможности** инструмента.

Кроме того, в симфонии присутствуют эпизоды, напоминающие каденции из фортепианных концертов, в которых оркестр снимается почти полностью, а рояль, по сути, берет на себя *роль солиста*. Всё это позволяет считать В. д'Энди продолжателем традиций Н. В. Гаде².

Рассмотренные выше симфонии Н. В. Гаде и В. д'Энди дают основания утверждать, что в тех случаях, когда фортепиано в составе оркестра получает развернутую партию с обилием сольных эпизодов, происходит сближение симфонических жанров с жанром фортепианного концерта. То есть произведения, продолжающие тенденции В. д'Энди, автоматически попадают в категорию **переходных форм**.

¹ Подобная ассоциативная связь не случайна: Н. В. Гаде руководил обучением Э. Грига, а об особом отношении Роберта Шумана к этому датскому композитору свидетельствует его «Северная песня» (ор. 68), в которой первые ноты образуют слово «Гаде» (g-a-d-e).

² Данное утверждение относится исключительно к сфере использования оркестрового фортепиано.

Через год после симфонии В. д'Энди на свет появилось ещё одно великолепное произведение с партией оркестрового фортепиано – двухчастная симфоническая сюита «Весна» К. Дебюсси (1887). Это один из ярчайших примеров, продолжающих «линию Берлиоза», в котором – так же, как и в «Лелио» – в партитуре присутствуют сразу *две* фортепианные партии.

В сюите на передний план выходит музыкальный колорит. Очень показателен критический отзыв старшего современника Дебюсси, секретаря Академии изящных искусств А. Делаборда: «Несомненно, Дебюсси не грешит плоскими оборотами и банальностью. Наоборот, его отличает ясно выраженное стремление к поискам чего-то странного и необычного. Он обнаруживает *чрезмерное чувство музыкального колорита*, которое временами заставляет его забывать о важности чёткого рисунка и формы» [12, р. 71]. Сюита как бы предвосхищает тембрику XX в., которая в дальнейшем встала в один ряд с такими понятиями, как мелодика, сонорика и т.п.

В этом сочинении К. Дебюсси использует самые разные варианты соотношения звучности фортепиано с другими оркестровыми инструментами и значительно расширяет колористическую палитру. К примеру, очень интересен эпизод, в котором нижний регистр фортепиано комбинируется с тембрами виолончелей и контрабасов (см. рисунок 5).

Здесь основная функция оркестрового фортепиано – **колорирование**. Бархатистой, насыщенной, глубокой звучности партии второго фортепиано противопоставляются яркие элементы в первой партии: короткий всплеск у фортепиано с арфой и настойчивые пунктирные реплики у фортепиано с трубой. Происходит исключительно интересная вещь: за счет комбинирования звучности фортепиано с мастерски подобранными тембрами других оркестровых инструментов реализуется очень эффектное новаторское противопоставление **тембров верхнего и нижнего регистра рояля**.

Рис. 5. К. Дебюсси. Сюита «Весна»

Стоит отметить, что в сюите «Весна» фортепианный тембр никогда не теряется на фоне общей оркестровой звучности и легко выявляется на слух. Однако при этом все партии оркестровых инструментов хорошо сбалансированы. У Дебюсси не происходит ухода к жанру фортепианного концерта, который наблюдается в рассмотренных выше произведениях Н. В. Гаде и В. д'Энди. Это достигается за счет того, что в сюите нет развернутых эпизодов с солирующим фортепиано: оно лишь ненадолго (хотя и достаточно часто) выходит на первый план.

Подводя итог всему вышесказанному, можно с полной уверенностью утверждать, что уже к концу XIX века стало очевидным: **колорирующее** фортепиано, введенное в состав оркестра в 30-х гг. XIX века, – явление не случайное; его применение в симфонической музыке полностью оправданно и дает прекрасные результаты. Об этом же свидетельствует тот факт, что в период расцвета феномена «оркестрового фортепиано» в двадцатом столетии одной из основных линий развития оставалось продолжение тенденций, намеченных композиторами XIX века – Г. Берлиозом, Н. В. Гаде, К. Дебюсси и другими.

Список литературы

1. Антонова Ю. П. Темброво-выразительные возможности фортепиано в симфоническом оркестре (на примере «Петрушки» И. Стравинского) // Музыкальное искусство: исполнительство, педагогика, музыкознание: сб. ст. М., 2004. С. 131-139.
2. Антонова Ю. П. Фортепиано как инструмент симфонического оркестра // Научно-методические проблемы преподавания в специализированном вузе искусств: сб. ст. М., 1997. С. 147-164.

3. **Арнонкур Н.** Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки [Электронный ресурс] / пер. И. Приходько. URL: <http://www.earlymusic.ru/uploads/cgstories/id4/harnoncourt.pdf> (дата обращения: 01.09.2016).
4. **Бадюра-Скода Ева и Пауль.** Интерпретация Моцарта. Как исполнять его фортепианные сочинения. М.: Музыка, 1972. 373 с.
5. **Берлиоз Г.** Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. Ч. 1-2. 531 с.
6. **Веприк А. М.** Трактатка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961. 303 с.
7. **Витачек Ф. Е.** Очерки по искусству оркестровки XIX века. Историко-стилистический анализ партитур Берлиоза, Глинки, Вагнера, Чайковского и Римского-Корсакова. М.: Музыка, 1979. 149 с.
8. **Готлиб А.** Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство. М.: Музыка, 1976. Вып. 9. С. 106-139.
9. **Карс А. К.** История оркестровки / пер. с англ. М.: Музыка, 1989. 304 с.
10. **Соллертинский И.** Гектор Берлиоз // Соллертинский И. Исторические этюды. Критические статьи. Изд-е 2-е. М., 1963. С. 33-49.
11. **Berlioz Hector.** L'Élio, ou le retour à la vie, H 55 [Электронный ресурс]. URL: [http://imslp.org/wiki/L%C3%A9lio,_ou_le_retour_%C3%A0_la_vie,_H_55_\(Berlioz,_Hector\)](http://imslp.org/wiki/L%C3%A9lio,_ou_le_retour_%C3%A0_la_vie,_H_55_(Berlioz,_Hector)) (дата обращения: 01.02.2013).
12. **Clevenger John R.** Debussy's Rome Cantatas // Debussy and His World / ed. by Jane F. Fulcher. Princeton University Press, 2001. P. 9-98.
13. **Mitchell Jon Ceander.** Beethoven Concerto No. 1 in C Major, Op. 15 (Bärenreiter Urtext) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.conductorsguild.org/podiumnotes/book-review-beethoven-concerto-no-1-in-c-major-op-15-barenreiter-urtext> (дата обращения: 20.09.2016).
14. **Rauscher James F.** Treatment of the Piano in the Orchestral Works of Igor Stravinsky: a dissertation in fine arts. Texas Tech University, 1991. 182 p.

DEVELOPMENT OF THE ORCHESTRA PIANO PHENOMENON IN WEST EUROPEAN MUSIC OF THE XIX CENTURY

Malofeeva Inna Vladimirovna
Russian State Specialized Academy of Arts
inna_edel@mail.ru

The article analyzes the formation of the “orchestra piano” phenomenon and its further development in the XIX century by the example of compositions by West European composers – H. Berlioz, N. W. Gade, V. d’Indy, C. Debussy. The paper considers the means of expressiveness used by the composers, correlation of the piano with other instruments, its functions in the orchestra structure and the role of the orchestra piano when creating a comprehensive figurative-artistic picture. Moreover, the author provides a comparative analysis of West European compositions that were created in the XIX century and identifies the general developmental principles of this phenomenon.

Key words and phrases: “orchestra piano”; functions and role of piano in symphony orchestra structure; H. Berlioz; N. W. Gade; C. Debussy; V. d’Indy.

УДК 72.012.03

Искусствоведение

В статье делается попытка проследить трансформацию восприятия и прочтения символики образа лабиринта, отражаемую в религиозном искусстве (православной традиции), на основании «теории образа», разработанной Отцами в период иконоборчества. В качестве примера рассматривается иконография редкой для Руси иконы XVIII в. «Лабиринт духовный» из Новоиерусалимского монастыря близ Москвы.

Ключевые слова и фразы: образ; аллегория; лабиринт; православная икона; иконография; символика; романский или готический собор.

Орлов Игорь Иванович, д. искусствоведения, профессор
Липецкий государственный технический университет
kaf-tx@stu.lipetsk.ru

ОБРАЗ ЛАБИРИНТА В ИКОНОГРАФИИ ОДНОЙ РУССКОЙ ИКОНЫ. ИКОНОГРАФИЯ ЧЕРЕЗ ГЕРМЕНЕВТИКУ

Проблемы образа, изображения, иконы занимали главное место в православной богословской мысли на всем протяжении иконоборческих споров VIII-IX вв. В истории художественной культуры вообще и христианской в частности столь глубокая, всеобъемлющая разработка этих проблем – явление уникальное и беспрецедентное. Ни до периода иконоборчества, ни после в течение многих веков теоретические аспекты изобразительного образа и вообще художественного образа не привлекали такого широкого внимания православных богословов. С XI столетия эта теория вошла в самую суть восточно-православного богословия и всего византийского миропонимания. Именно под ее влиянием были сформированы каноны всех видов византийского и восточно-