

Виниченко Андрей Анатольевич

С. ПЕТЛЯКОВСКИЙ. ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ: АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

Статья посвящена рассмотрению музыкального сюжета Концерта для фортепиано с оркестром Сергея Петляковского. Анализируются особенности интонационного тезауруса, параметры оркестровки и формообразования, предполагается ряд слуховых и изобразительных ассоциаций, возникающих у автора статьи с этой музыкой. Обнаруживаются интонационные арки между частями формы произведения. Оговаривается ряд научных работ, используемых как аналитическая база данного текста. В начале статьи предлагается краткая биографическая справка о композиторе.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/7/8.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2017. № 7(81) С. 40-42. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/7/

© 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

TRADITION OF ITALIAN SCHOOL OF PAINTING IN UTRECHT CARAVAGGISM

Wang Yijia

Saint Petersburg University
eagle110wyj@sina.com

The article traces the tradition of Italian school of painting, in particular, Caravaggio's artistic style, in creative work of such Utrecht Caravaggisti of the XVII century as Hendrick Jansz ter Brugghen, Gerard van Honthorst, Dirck van Baburen. The author examines thematic and stylistic techniques of Italian baroque. Using artistic-expressive methods the researcher provides a stylistic and compositional analysis and compares styles of Utrecht Caravaggisti. The paper concludes that Italian school influenced Utrecht Caravaggisti, who changed the approach to depicting historical and secular scenes.

Key words and phrases: Michelangelo Merisi da Caravaggio; Hendrick Jansz ter Brugghen; Gerard van Honthorst; Dirck van Baburen; baroque; Utrecht Caravaggisti; Caravaggism tradition.

УДК 7; 18:7.01

Искусствоведение

Статья посвящена рассмотрению музыкального сюжета Концерта для фортепиано с оркестром Сергея Петляковского. Анализируются особенности интонационного тезауруса, параметры оркестровки и формообразования, предполагается ряд слуховых и изобразительных ассоциаций, возникающих у автора статьи с этой музыкой. Обнаруживаются интонационные арки между частями формы произведения. Оговаривается ряд научных работ, используемых как аналитическая база данного текста. В начале статьи предлагается краткая биографическая справка о композиторе.

Ключевые слова и фразы: С. Петляковский; фортепианный концерт; архитектоника; партия; разработка; раздел; струнные; духовые.

Виниченко Андрей Анатольевич, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
yuzer1965@mail.ru

**С. ПЕТЛЯКОВСКИЙ. ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ:
АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ**

Статья посвящена аналитическому обзору драматургии фортепианного концерта Сергея Петляковского. На взгляд автора статьи, это произведение вполне достойно быть представлено в исполнительском и педагогическом репертуаре. Поэтому цель данного исследования – наиболее полное рассмотрение музыкального языка произведения, а задача – познакомить заинтересованного читателя с концертом.

Биографическая справка

С. Петляковский родился в Саратове в 1961 году. В 1981 году закончил отделение теории музыки Саратовского музыкального училища и поступил на теоретико-композиторский факультет Саратовской консерватории в класс заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора М. Н. Симанского. Среди его сочинений этого периода – фортепианные пьесы, квартеты, множество скрипичных миниатюр, хоры, вокальные циклы, скрипичная соната. В 1983 году С. Петляковский переводится в Московскую государственную консерваторию имени П. И. Чайковского в класс доцента Р. С. Леденёва. Среди сочинений С. Петляковского этих лет – фортепианный концерт, романсы на стихи русских поэтов начала XX века. Дипломной работой композитора по разделу камерного сочинения стала вокальная поэма для голоса (меццо-сопрано), виолончели и фортепиано «Колокола Бухенвальда» на стихи Э. Межелайтиса [5]. По разделу симфонического сочинения дипломной работой стал фортепианный концерт.

* * *

Уже в годы обучения в Саратове и Москве сочинения С. Петляковского звучат на концертных эстрадах. Так, в Большом зале Саратовской консерватории в 1982 году фортепианный цикл был исполнен Аркадием Фиглиным, также учившимся в Саратовском училище в классе проф. А. А. Скрипяя, окончившим затем РАМ имени Гнесиных и ныне работающим в балетной школе имени Дж. Баланчина в Нью-Йорке. Им же в 1986 году в Ярославле был исполнен фортепианный концерт с оркестром Ярославской областной филармонии под управлением В. Понькина.

В этой статье мы рассмотрим одночастный Фортепианный концерт С. Петляковского.

* * *

В процессе анализа мы опирались на классические работы по анализу музыкальных произведений. Среди них – «О мелодии» Л. Мазеля [4], «Музыкальная форма как процесс» Б. Асафьева [1], «О переменности функций музыкальной формы» В. Бобровского [2], «О целостном анализе музыки» Д. Житомирского [3] и другие.

* * *

Настоящий концерт – первый опыт автора в симфонической музыке, и, может быть, поэтому материал его неровен по качеству. Однако этот опус содержит значительное количество интересных моментов в содержании и форме, о которых мы скажем в этой статье.

В концерте нет оркестрового вступления. На фоне «колышущихся» триолей у струнных вступает широкая распевная тема, близкая русской протяжной песне. Постепенно дыхание становится всё более плавным и спокойным. Дальнейшая драматизация происходит за счёт расширения регистрового диапазона. Модуляция из *h-moll* в *b-moll* (цифра 3) вносит ещё большую остроту в интонационную сферу темы. Огромный размер главной партии (36 тактов), как известно, – довольно частое явление в русской музыке. Достаточно вспомнить такие жемчужины русского мелодизма, как главные темы первых частей Второго и Третьего концертов С. Рахманинова, Второго концерта С. Прокофьева. В этом и в обращении к интонационной сфере русской протяжной песни Фортепианный концерт С. Петляковского – наследник русского лирического мелодизма XIX-XX столетий.

Появление этой темы у скрипок и альтов (цифра 4) поддерживается духовой группой *tutti* и достигает кульминационной вершины (цифра 5). Роль заключительной интонации главной партии чрезвычайно важна для дальнейшей разработки музыкального материала. Здесь она интонируется роялем и скрипкой динамическим штрихом *diminuendo*: движение замирает, главная партия завершена.

Побочная партия – суровый аскетичный хорал деревянных духовых, переходящий затем к медным (три трубы и туба), в тональности *fis-moll* (цифра 7). Некоторые детали его облика наводят на мысль о близости побочной партии древнерусским церковным песнопениям. Это, прежде всего, архаические интонации демественного распева вкупе с характерным для этого вида многоголосия четырёхголосным хоральным складом, мелодия с опеваниями центра верхнего голоса (*fis*), подчёркнутая «неразвитость» средних голосов, ритмическая статика вертикали. Дальнейшее проведение побочной партии у фортепиано (8) показывает интонационное сближение темы с главной партией; решительно завоёвывается регистровое пространство. Таким образом, перед нами пример неконтрастной экспозиции, где главная и побочная партии близки по характеру. Этот факт акцентирует и близкое родство тональных планов.

Развитие побочной партии приводит к разработочному эпизоду (10-15) внутри экспозиции на материале интонаций обеих тем. Формируется сложная полифоническая ткань, темы переплетаются в разнообразных вариантах. Фактура фортепианной партии усложняется (11) и приобретает токкатный характер. Кульминационным разделом эпизода является новое появление побочной партии в оркестре. На этот раз она приобретает решительный маршевый характер (ремарка *Pesante*), проходит у медных духовых, затем у медных со струнными. Таким образом, можно говорить о *sphere* побочной партии с развитой структурой:

поб. парт. – поб. парт. – разработка – поб. парт.
орк. ф-но орк.+ ф-но орк. + ф-но

Выверенная строгая архитектура этого места является одним из наиболее удачных моментов концерта.

Наконец, третья важная партия концерта – заключительная (15). Соединение тембров арфы *solo* с вибрифоном, изысканные гармонический и ритмический ключи, туманная сонористическая педаль у струнных создают впечатление чего-то ирреального, зыбкого, призрачного. Это – картина своего рода «волшебного озера». Динамика не выходит за рамки *pp*, тема постепенно истаивает (ремарка *morendo*). Экспозиция концерта на этом завершается.

Разработка (16-44) – самый развёрнутый раздел концерта, чрезвычайно интересный в отношении формы. Разработочный раздел отчётливо разделён на две части. Первая – собственно разработка, где главными действующими лицами становятся побочная и заключительная партии. Вторая крупная часть раздела (34-44) – обширный предиктивный эпизод, в котором постепенно всё большее значение приобретают интонации побочной партии. Именно они становятся основой кульминации концерта.

В свою очередь, каждый из них (обозначим их *A* и *B*) фрагментируется на три раздела.

Итак, *A* состоит из трёх частей.

Первая волна разработки (16 – *doppio movimento*) основана на секундовых интонациях главной партии. Смена размера (3/4 – 4/4), темповый сдвиг (*Adagio – Andante*), появление синкопированных мотивов-возгласов – всё это говорит о резком изменении характера музыки – он становится более напряжённым. Усложняется фактура главной партии, она приобретает черты токкатности. Напряжение усиливается (*Poco più agitato* 19), у медных духовых всё активнее действует секундовая интонация.

(19) – кульминация первой волны разработки. Мощное *crescendo* оркестра, поддерживающее колокольное звучание фортепиано приводят к своеобразному «срыву» – микро-каденции у рояля, построенной на характерной интонации заключительной партии.

Начинается вторая волна разработки – *Doppio movimento*. Звучащие до этого фрагментарно интонации главной партии оформляются в тему. Она звучит вначале у медных духовых, к ним присоединяются деревянные, музыка приобретает мощный гимнический характер. По сравнению с экспозицией она звучит решительно, настойчиво, даже агрессивно. Токкатность партии фортепиано приобретает заострённо-экспрессивные черты. Этому способствует диалог интонаций главной и заключительной тем.

Нарастающее напряжение приводит к третьей волне разработки (25).

Оркестр и фортепиано «меняются местами»: солирующий инструмент скандирует главную тему на фоне *spiccato* струнных, поддерживаемых ударами литавр на сильных долях. Движение динамизируется, тема захватывает всё больший диапазон, ритмическая стихия «вырывается из-под контроля». Тромбоны и туба скандируют главную тему (27), приобретающую зловеще-устрашающий хоральный характер (вспомним

аналогичный момент из «Александра Невского» С. Прокофьева). Движение приобретает характер хаоса (28 – *poco a poco accelerando*), удар литавр *fff*, движение смолкает, перед нами малая каденция (29). Она построена на интонациях заключительной партии, но по сравнению с экспозицией, она приобретает совершенно иные гротескно-заострённые «жёсткие» черты. Этому способствует и динамика *sempre ff*. Вновь удар литавр – каденция завершена.

Начинается заключительный эпизод разработки. И вновь перед нами главная тема в мощном проведении оркестрового *tutti*. Но теперь более явственны стонущие призывные интонации – тема опять предстаёт в новом качестве. Движение приобретает характер удаляющегося похоронного шествия. Интонации главной партии рассеиваются и исчезают, сменяясь тишиной.

На фоне педали контрабасов и виолончели (*pp*) возникает хорал – скрипки и альты – начало второго крупного раздела разработки *B* – (*Poco meno mosso*) (34). Звучит хорал, вначале едва различимый, затем динамически усиливающийся, приводит к кульминационной каденции, в которой в сжатом виде разрабатываются наиболее значимые темы концерта. Причём если в её начале противопоставляются в развитии интонации главной и заключительной партий (36), то по мере развития последние окончательно забирают у первых инициативу (37).

И, наконец, самым значимым событием разработки становится появление побочной партии. Она и приводит к *Doppio movimento* (39). Побочная партия звучит мощным хоралом меди *tutti*, поддерживаемой колоколами (вспомним фортепиано в цифре 19). Оркестру отвечают интонации главной партии, проходящие в октавно-унисонных удвоениях по всем регистрам фортепиано. Полностью исчерпав себя, побочная партия аннигилируется, уступая место заключительному предиктовому построению.

Вновь устанавливается атмосфера заключительной партии. Думается, наиболее точным будет определить этот эпизод как *комплекс тем заключительной партии*. Тембры валторны и деревянных духовых, арфы и вибратона, педаль струнных – всё это создаёт сказочный колорит. Из отрывочных интонаций разных оркестровых групп появляется одно из важных «действующих лиц» в комплексе заключительных тем – итог взаимодействия побочной и заключительной тем. Эта «итоговая» тема интонируется первыми скрипками на фоне триолей вторых.

Это последний раздел разработки, плавно подводящий к заключающей концерт репризе (45): появляется увеличенная по размеру главная партия (43 такта). В отличие от экспозиции, здесь она не приводит к качественно новому витку развития, оставаясь статичной на уровне формообразования – исчезает даже незначительный контраст с заключительной партией, характерный для экспозиции. Финальность репризы подчёркнута и отсутствием в ней побочной партии. Далее следует комплекс тем заключительной партии. Сокращённость и статичность репризы оправдана размерами разработки и сложносоставностью её формы – именно там идеи всех тем разработаны до конца и, на наш взгляд, исчерпаны. Сменяющие друг друга заключительные темы (50-55), среди которых выделяется речитатив трубы, напоминают о последних титрах кинофильма. Движение замирает, в последний раз появляется итоговая заключительная тема (скрипки на фоне мерного триольного сопровождения фортепиано). Остаётся одинокая секундовая интонация, не находящая разрешения. Она прерывается *pizzicato* контрабасов, движение замирает.

Таким образом, несмотря на некоторые недочёты начинающего (в то время) композитора (не всегда оправданная растянутость формы, просчёты оркестровки), перед нами очень интересный многосоставный музыкальный сюжет, достойный воплощения на открытой концертной эстраде и достойный занять место в педагогическом репертуаре музыкального образования.

Список источников

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 231 с.
3. Житомирский Д. О целостном анализе музыки // Житомирский Д. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1981. С. 376-389.
4. Мазель Л. О мелодии. М.: Госмузиздат, 1952. 300 с.
5. Межелайтис Э. Колокола Бухенвальда // Межелайтис Э. Собрание сочинений: в 3-х т. / пер. с литовского. М.: Художественная литература, 1977. Т. 1. С. 222-224.

PIANO CONCERT BY S. PETLYAKOVSKY: ANALYSIS OF MUSICAL DRAMATURGY

Vinichenko Andrei Anatol'evich, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatoire
yuzer1965@mail.ru

The article considers the musical story of the Concert for Piano with Orchestra by Sergey Petlyakovsky. The author analyzes peculiarities of the prosodic thesaurus, parameters of the orchestration and form-generation, suggests certain acoustic and visual associations arising in connection with this music. The researcher identifies prosodic arcs between the musical pieces, mentions certain scientific works, which served as an analytical basis of the research. The paper begins with brief biographical information about the composer.

Key words and phrases: S. Petlyakovsky; Piano Concert; architectonics; part; development; section; string instruments; wind instruments.