

ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОЙ ФАКТУРЫ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ CIS - MOLL Ф. ПУЛЕНКА

Мартыненко Надежда Николаевна

Ассистент-стажер

*Кафедра теории музыки и композиции
Донецкой Государственной Музыкальной Академии
имени С. С. Прокофьева
г. Донецк(ДНР)*

PECULIARITIES OF ORCHESTRA FACTURE IN CONCERT FOR PIANO WITH ORCESTRA F. POULENC (CIS-MOLL)

Martynenko Nadezda Nikolaevna

Assistant

*Department of Theory of Music and composition
Donetsk State Music Academy
Named after S. S. Prokofiev
Donetsk city(DPR)*

DOI: [10.31618/nas.2413-5291.2020.3.54.201](https://doi.org/10.31618/nas.2413-5291.2020.3.54.201)

Аннотация

В статье рассматривается концерт для фортепиано с оркестром Ф. Пуленка в контексте музыкальной эстетики композитора и особенности оркестровой фактуры как ключевые составляющие творческого метода автора. Анализируются основные принципы оркестрового письма. На конкретных примерах из отдельных частей концертов рассматриваются интересные отличительные свойства, присущие оркестровке композитора.

Abstract

The article considers a concert for piano and orchestra by F. Poulenc in the context of the musical aesthetics of the composer and features of the orchestra texture as key components of the author's creative method. The basic principles of orchestral writing are analyzed. Using specific examples from individual parts of the concerts, interesting distinctive properties inherent in the orchestration of the composer are examined.

Ключевые слова: концерт, фортепиано, оркестр, Ф. Пуленк, аккомпанемент, метод, особенность.

Key words: concerto, piano, orchestra, F. Poulenc, accompaniment, method, characteristic.

Переживший трехвековую историю своего развития жанр инструментального концерта сохранил и преумножил свое значение в мировой музыкальной культуре. Каждый композитор привносил новое в противостояние сольного инструмента и оркестра, не порывая с классическими образцами, обновляя идею игры-согласия. Поэтому данный жанр можно ассоциировать с театральным действием, в котором музыкальная закономерность игры выступает как логика игровых ситуаций, преобразовывая, реализовывая и воплощая в жизнь сложную драматургию и авторский замысел.

Инструментальный концерт по праву считается одним из наиболее серьезных жанров академической музыки. Благодаря ряду имманентных качеств, которые сложились в процессе формирования и становления жанра, он был востребован композиторами различных эпох и музыкальных стилей. Этимология термина «концерт» связана с итальянским словом «concertare» – согласие (или с латинским – оспаривать). Он репрезентирует главное качество жанра – диалогичность солирующего инструмента и оркестра, некое соперничество. В музыкальной энциклопедии Г. Келдыш определяет концерт как «одночастное или многочастное музыкальное произведение для одного или нескольких солирующих инструментов и оркестра». Однако, в

современной музыковедческой практике понимание концерта, благодаря многочисленным исследованиям, стало более многозначным и «объемным».

Такие исследователи как: Л. Раабен и И. Кузнецов классифицирует концерты по характеру взаимодействия солиста и оркестра, выводя три типа [3,4]:

1. доминантно-сольный (виртуозный концерт с преобладанием солиста); сюда можно отнести произведения В. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Сен-Санса, С. Рахманинова;
2. доминантно-оркестровый (с преобладанием оркестра) – И. Брамса, Б. Бартока.
3. паритетный (самостоятельность партий солиста и оркестра) в сочинениях Л. Бетховена, Э. Грига, П. Чайковского, С. Прокофьева.

Франсис Пуленк обращался к жанру концерта на протяжении всей жизни, и каждое из произведений становилось этапным в его творческой биографии, отражая стилевые изменения почерка композитора в разные периоды. О тяготении автора к данному жанру можно судить по количеству представляющих его сочинений. Как известно, Пуленк создал пять инструментальных концертов – один для клавесина, один для органа, два фортепианных и Хореографический концерт для 18 инструментов.

Очевидно, что для Ф. Пуленка привлекательны различные жанры, прежде всего – театральные и камерно-инструментальные. Стилистический аспект произведений композитора для инструментальных концертов тяготеет к неоклассицизму. В его музыке наблюдается органичный сплав нового со старым. В легко узнаваемом стиле композитора можно обнаружить с одной стороны, влияние романтизма Ф. Шуберта и музыку XVIII века, с другой – принадлежность к французской школе (импрессионисты, группа «Шести»). Тесная взаимосвязь между признаками прошлых эпох и современности является особенностью композиторского мышления композитора. Любой музыковед, обращаясь к творческому наследию композитора обнаружит в первую очередь, именно стилевую оригинальность его мышления, сочетание необарочных, неоренессансных тенденций, постромантизма и «новой простоты», открытость к различного рода стилистическим воздействиям.

Сочинения композитора наделены характерными приметами жанра инструментального концерта, и все же каждое произведение можно рассматривать в том или ином контексте, и являются отражением и склонностью к разным направлениям и типам композиционных решений. Особенно интересна специфика трактовки жанра автором раскрылась в таких аспектах как: драматургия, оркестровка и театральность, присущая Ф. Пуленку. Обратимся к материалу концерта подробнее.

Драматургия фортепианного концерта *cis - moll* (трехчастный цикл) основана на сопоставлении нескольких разнохарактерных тем-зарисовок.

Как известно, сущность игры в жанре инструментального концерта заключается в

чередовании различных образных сфер. Предпочтение композитора отдано скерцозным, ярмарочно-игровым мелодиям в первой и третьей части, а лирической, привносящей оттеняющий характер во второй части концерта. Музыкальный материал постоянно находится в процессе обновления и преобразования. Логика развития музыкального материала Ф. Пуленка приводит к новому уровню сопряжения и показа калейдоскопичного тематизма. В рамках сущности жанра данная модель множественных образов проявляется в важных специфических свойствах таких как: игровое начало, виртуозность, импровизационность.

В условиях концертного жанра, где возникает соревновательность между солистами и оркестром, усиление состязательного характера основано на развитии тематического материала сольных эпизодов с помощью имитационных диалогов оркестра с солистами.

Результатом композиторского поиска становится вариативность структуры и формы частей, и как следствие – особенности в трактовке взаимодействия солиста и оркестра. Для того, чтобы выявить типологию жанра представим схематически преобладание солиста/оркестра в каждом разделе формы (указаны цифры партитуры). Так, в ниже приведенных таблицах закрашенные графы означают доминирование той или иной стороны в каждой из частей.

Концерт *cis-moll* представляет собой иную трактовку жанра, стремящуюся к равноправию сторон. Первая часть весьма показательна с точки зрения мозаичности тематизма. Несмотря на кажущееся преобладание солиста, оркестру поручены важные тематические функции, что в итоге приводит к паритетности.

1 часть	1-3ц	4-6ц	7-8ц	9-10ц	11-23ц	24-26ц	27-31ц
Солист							
Оркестр							

Во второй части наличествует важная особенность. Партия *solo* не ярко выражена, солист исполняет тему вместе с оркестром.

1 часть	1-6 ц	7-8 ц	9-11 ц	11-12 ц
Солист				
Оркестр				

В третьей части ведущим становится солист (фортепиано), экспонирующий основную музыкальную мысль. Однако также важное место

отведено оркестру с протяженными и однородными по темповому решению разделами.

1 часть	1-5ц	6-7ц	8-10ц	11-17ц	18-20ц	21-23ц
Солист						
Оркестр						

Данная диалогичность достигается путем использования приема распределения темы между разными группами инструментов. Рассмотренные примеры взаимодействия солиста и оркестра направлены на диалог между участниками. В результате, в данном концерте преобладает паритетность солиста и оркестра с некоторым превалированием солиста. В первую очередь, это проявляется благодаря тембровому соотношению инструментов и виртуозности партии солиста.

Рассмотрим данный фортепианный концерт с точки зрения анализа оркестровой ткани произведений:

- состав оркестра;
- особенности оркестровки мелодии, гармонии;
- оркестровые педали;
- разные виды *tutti*;
- смена и чередование тембров;

Концерт *cis-moll* для фортепиано с оркестром – написан для парного состава большого симфонического оркестра. Группа деревянных

духовых представлена привычными 2 флейтами (*II Flauto = Piccolo*), 2 кларнетами (*in B*) и 2 фаготами. Семейство гобоев включает один родовой и один видовой инструмент – *Corno inglese* + английский рожок. Стандартен состав меди (4 валторны *in F*, 2 трубы *in B*, 3 тромбона и 1 тубу) и струнных. Ударные представлены скромно – только литаврами.

Особенности оркестровки мелодии

В соответствии с классико-романтической традицией оркестровка мелодии мыслится автором на разных масштабных уровнях музыкальной формы. Темброво-регистровое воплощение мелодии определяется ее образным наполнением. Так, в оркестровке жанровых, игровых тем в основном применяется прием мозаичной оркестровки, основанной на переключках кратких тематических построений от тембров к тембрам, от группы к группе.

Изложение мелодии в октаву у первых скрипок и альтов часто встречается в 1 части Концерта *cis-moll* – цифры 1, 4, 20, 27.

Пример 1

I часть, ц.4, фрагмент



В первой части Концерта *cis-moll* можно увидеть интересный в тембровом отношении пример через октавную дублировки – основную

тему ведут солирующие флейта и фагот (на фоне струнных и рояля).

Пример 2

I часть, ц.1, фрагмент



В репризном проведении (ц. 27) эта тема усилена добавлением в средней тесситуре кларнета, что в итоге образует трехоктавную дублировку.

Во второй части этого же концерта (ц. 3) встречается ведение мелодии в октаву двумя флейтами (дублируют солирующий рояль).

Особенности оркестровки гармонии

Пример оркестровки гармонии у струнных (в виде фигурированной фактуры) мы находим в первой части Концерта *cis-moll* – задействованы вторые скрипки и альты.

Трактовка гармонии у деревянных духовых в партитурах обоих концертов достаточно традиционна.

Интересен пример с ритмизованной гармонией у валторн в начале второй части Концерта *cis-moll* (классический прием перекрещивания):

Пример 3

II часть, ц.1, фрагмент

В цифрах 22-24 первой части Концерта *cis-moll* главенствующее значение имеет медная группа, в исполнении которой фанфарно звучат терпкие

гармонические комплексы, знаменующие кульминацию части. При этом достигается наивысшая степень сонантности в данном эпизоде.

Пример 4

I часть, ц.24, фрагмент

Оркестровые педали

В широком значении слова понятие «оркестровая педаль» ассоциируется со слуховым представлением полноты, продолжительности и связности звучания. Это могут быть протянутые длительности, легатные мелодии, ритмизованная гармония (ритмико-гармонической фигурации), непрерывном *tremolo* и т. п.

Интересным примером педали в партии солиста является кода первой части Концерта *cis-moll* (ц. 28). В то время как первый рояль исполняет тематический материал, у второго рояля звучит ритмическая фигурация (диссонирующая малая нона):

Пример 6

I часть, ц.28, фрагмент

Оркестровые tutti

Под термином *tutti* Н. Римский-Корсаков подразумевает общую совместную игру всех инструментов оркестра. Классифицируют:

- большое *tutti* (совместное участие всех групп оркестра);
- малое *tutti* (участие медной группы не в полном ее составе, например, только с двумя валторнами и двумя трубами) (ц.46). Перечислим наиболее выраженные оркестровые *tutti*: в первой части – это цифры 5, 20 и 32, во второй – 2, 8, 9, в третьей – 8, 17, 21, 22.

Чередование тембров

Переключки, имитации и тембровые чередования могут встречаться в разных партиях оркестра. Среди приемов Ф. Пуленка можно

увидеть: переключки мотивов между разными группами оркестра, тембровое оформление вопросно-ответных конструкций, создание единой оркестровой звучности из сочетания различных тембров.

В первой части концерта для фортепиано *cis-moll* встречается тембровые переключки между партией фортепиано и группами оркестра (ц.21) Тембровое оформление вопросно-ответных конструкций представлено в дифференциации звуковой окраски. Смена тембров повторяющегося музыкального материала происходит через передачу линии от одной группы инструментов другой: на вопрос струнной группы отвечает деревянная и наоборот.

I часть, ц.21, фрагмент

Таким образом, органичное соединение традиций французской композиторской школы и современных средств музыкальной выразительности придает музыке Ф. Пуленка уникальный облик. Концерты композитора отличаются: с одной стороны, театральностью, кинематографичностью, неумной энергией, а с другой – тонкой лирикой и глубиной. «Мозаичность» музыкального материала, характерную для композитора, можно трактовать как один из важнейших принципов концертного мышления автора, поскольку ее истоки прослеживаются в вариантно-импровизационном стиле не только фольклорно-народных образцах, но и к обращению к сочинениям предшествующих композиторов.

Партитуре Ф. Пуленка присуща оркестровая ясность, тембровая индивидуализация, четкое проектирование оркестровых тембров и красок, колористическая свежесть звучания, использование не только чистых, но и смешанных тембров. Нахождение новых выразительных приемов в контексте традиционного тембрового состава – в этом и состоит особенность оркестрового стиля Ф. Пуленка, придающая его музыке индивидуальное звучание.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что концертное творчество Ф. Пуленка является неисчерпаемым источником для исследования как для композиторов, так и для музыковедов, занимающихся проблематикой данного характера.

Список литературы

1. Агафонников, Н. Н. Симфоническая партитура / Н. Н. Агафонников. – 2-е изд., перераб. и доп. – Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1981. – 196 с.
2. Антонова, Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: авт. дис.... канд. искусствоведения:17.00.02 / Антонова Елена Григорьевна. – К., 1989. – 21 с.
3. Кузнецов, И. К. Теория концертности и её становление в русском советском музыкознании / И. К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания: Сб. науч. тр. – М. : 1981. – 127-157 с.
4. Раабен, Л. Н. Концерт / Л. Н. Раабен // Музыкальная энциклопедия. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 922-925.
5. Тараканов, М. Е. Инструментальный концерт / М. Е. Тараканов. – М. : Знание, 1986. – 56 с.