

О. Я. Каталикова

**Трактовка рояля в балете Стравинского «Петрушка».
Первая и вторая редакции: сходства и различия**

Аннотация

В основу статьи лёг сравнительный анализ фортепианной партии двух редакций балета И. Стравинского «Петрушка». Главное внимание направлено на выявление их сходства и различий как в техническом, так и в драматургическом аспектах. Статья содержит многочисленные нотные примеры и исполнительские комментарии.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, оркестровое фортепиано, балет «Петрушка», балетная музыка.

О. Y. Katalikova

**Interpretation of the piano in Stravinsky's ballet *Petrushka*.
First and second editions: similarities and differences**

Summary

In this article, an attempt is made to consider the role of the orchestral piano in the works of I. Stravinsky on the example of his ballet *Petrushka*. The article is a comparative analysis of the piano part in two editions of the ballet. The main attention is focused on identifying their similarities and differences in both technical and dramatic aspects. It also touches on the problem of the emergence and — in general terms — the evolution of the orchestral piano in the composer's works.

A comparison of the two editions of *Petrushka* allows the author to conclude that the second edition of the ballet, created in 1947, is the most artistically convincing. Among other mature works by Stravinsky *Petrushka* is his most vivid composition from the orchestral piano's point of view.

Keywords: Igor Stravinsky, orchestral piano, ballet *Petrushka*, ballet music.

Хорошо известно, что Стравинский получал музыкальное образование не в стенах специализированных учебных заведений, а у частных педагогов. Это касается и игры на рояле, и композиции: первые занятия по фортепиано начались в возрасте девяти лет у некой мадемуазель Снетковой из консерватории, а затем у пианистки Л. Кашперовой, а сочинением он стал заниматься у Римского-Корсакова уже будучи студентом юридического факультета.

По сему поводу Стравинский не был и не мог быть концертирующим пианистом, хотя рояль очень любил, о чём свидетельствует довольно значительное фортепианное наследие мастера.

Публично «Царь Игорь» выступал, как правило, только со своими собственными сочинениями и был, по отзывам современников, неплохим исполнителем [2. С. 172]. А. Алексеев, комментируя грамзаписи, сделанные композитором, говорил, что в фортепианном исполнении он предстаёт «музыкантом чутким к специфике фортепиано и одновременно использующим инструмент в широком универсальном плане для воплощения многообразного мира «всей музыки»» [2. С. 172]. Сам Стравинский писал: «Однако безразлично, являюсь я пианистом или нет. Рояль сам по себе находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих музыкальных открытиях» [8. С. 90].

В этих словах — признание исключительной важности рояля в творческой практике Стравинского: известно, что он сочинял за фортепиано, буквально завися от клавиатуры, её регистрового распределения, белого и чёрного рядов. Но если абстрагироваться от процесса создания, то собственно фортепианная музыка гения (даже его театральные клавиры!) демонстрирует удивительное понимание специфики инструмента, удобство и логику изложения фортепианной партии.

Оркестровая ипостась фортепиано также привлекла внимание композитора. Первые сочинения, в партитуру которых он ввёл рояль, — балет «Жар-птица» и опера «Соловей». В балете и первом акте оперы он использован преимущественно как «усилитель» общего звучания. Фортепиано поддерживает оркестр в сцене «Волшебные перезвоны, появлении чудовищ — слуг Кошечевых и пленение Царевича». Так что на раннем этапе авторское оригинальное восприятие инструмента, свой собственный, индивидуальный подход к нему отсутствуют: что-то подобное мог написать и Римский-Корсаков. Второй и третий акты «Соловья», написанные уже после «Петрушки», отличаются не только по музыкальному языку, но и более смелым отношением к фортепиано: появляются различные виды арпеджио, тремоло, мартеллатная фактура, аккорды.

«Петрушка» стал третьей театральной партитурой с включением рояля, которой суждено было стать бесспорной вершиной оркестрового фортепиано в русском периоде творчества Стравинского, если не в его наследии в целом. При этом композитор не отказывается и от традиционного принципа использования рояля в тутти.

Объём и самостоятельность фортепианной партии в балете — это было многократно отмечено исследователями — придают ему черты фортепианного концерта. Ключевую роль в столь неожиданном жанровом *mix't'e*, несомненно, сыграл первоначальный замысел. Хрестоматийно известно, что композитор задумывал не балет, а «оркестровую вещь», где «рояль играл бы преобладающую роль, — нечто вроде *Konzertstück*» [9. С. 76]. Эта «вещь» впоследствии стала второй картиной балета¹. Здесь «оркестр и рояль ожесточённо спорят, точно соревнуясь в силе извлекаемых ими динамических эффектов и изоощряясь друг перед другом в техническом мастерстве» [5. С. 70]. Изначальный замысел стал основой для всего балета: в партитуре отчётливо выражена «сольно-концертирующая функция инструмента» [7. С. 144].

Существует две редакции балета: 1911 и 1947 годов. Они ощутимо отличаются как в плане оркестровки в целом (во второй редакции она заметно облегчена), так и в использовании рояля. Это закономерно. Редакции разделяет огромный промежуток времени и композиторский опыт. За 36 лет было написано множество произведений разных жанров с участием рояля. Стравинский начинает по-другому слышать этот инструмент как сам по себе, так и в составе оркестра. В первой редакции «Петрушки» индивидуальное отношение композитора к фортепиано ещё до конца не сформировалось, к тому же его включение в партитуру местами имеет налёт стихийности. Во второй редакции в фортепианной партии прослеживается законченная драматургическая линия, которая имеет свою завязку, кульминационные точки и спад. Стравинский теперь точно знает, когда и зачем звучит рояль. Он появляется реже, практически полностью исчезает из партитуры в качестве фактурного заполнения. Каждое его появление чётко выверено, оправдано и решает конкретную художественную задачу.

Сам композитор признавался, что создал вторую редакцию, чтобы аранжировать балет для оркестра среднего состава, уравновесить общее звучание и усовершенствовать оркестровку. Вторая версия партитуры представлялась ему значительно удачнее первой [8. С. 147].

Примем эту авторскую оценку как аксиому.

В отличие от первой редакции, в двух начальных картинах второй рояль использован уникальным образом. Уже здесь приходит осознание того, что он и есть главный инстру-

ментальный герой, «душа» оркестра. Тождество фортепианного тембра с образом Петрушки отмечается многими исследователями, а И. Вершинина утверждает, что именно из этого родилась потом общеизвестная идея «персонализации тембров» [5. С. 70].

В первой картине фортепиано присутствует постоянно и практически везде его тембр хорошо слышен, хотя и не привлекает к себе особого внимания до конца картины. Точно так же, как многие композиторы стараются «беречь» и до конца не раскрывать «тайны» тематического материала, Стравинский «бережёт» этот тембр для сольных эпизодов, не даёт нашему слуху привыкнуть к нему, «устать» от него.

Фортепианная партия начинается уже в 11-м такте с восходящего пассажа², частично совпадающего с восходящим движением флейт и фаготов. Этот фортепианный пассаж — один из важнейших тематических элементов в первой и четвёртой картинах (см. пример 1).

Если в ранней редакции Стравинский часто использует фортепиано для общих форм звучания, то в более поздней он относится к инструменту значительно трепетнее, стараясь избегать этого. Во второй цифре он даёт роялю три такта фигураций шестнадцатыми, после чего сразу убирает его, а фактура передаётся сначала арфе, а затем и скрипкам. В статье, посвящённой роялю в «Петрушке», Ю. Антонова пишет о том, что эти три такта — некий импульс, необходимый для дальнейшего становления фона, дающий ритмический заряд на дальнейшее движение [4. С. 10]. С этой мыслью поспорить сложно.

1 Первая картина, т. 11–13

Ярчайший пример того, как изменилось отношение Стравинского к фортепиано, встречаем чуть дальше, в ц. 3. В первой редакции рояль вплетается здесь в вязкое, густое движение шестнадцатыми нотами, в котором кроме него участвуют также две арфы, челеста и первые скрипки. Оркестр «гудит», и слушается это довольно тяжело. Во второй редакции автор не только облегчает фактуру, но и поручает роялю совершенно другую роль — дублировать, усиливать синкопы у флейт и гобоев.

Дублирование деревянных духовых инструментов — одна из важнейших идей использования рояля в «Петрушке». И. Вершинина, развивая идею о персонификации тембров, подчёркивает, что тембр Петрушки — это не просто рояль, но его соединение с деревом [5. С. 116]. Таким образом, Петрушка «появляется» в оркестре значительно раньше, чем на сцене. Разумеется, фортепиано «взаимодействует» в оркестре не только с деревянными духовыми, однако именно это сочетание в балете наиболее распространено. Н. Агафонников в книге «Симфоническая партитура» затрагивает вопрос о сочетаемости рояля с другими инструментами оркестра, его способности «перекрашиваться» в зависимости от того или иного тембрального соседства [1. С. 112], однако не углубляется в детали. А они важны. В сочетании с деревом Стравинский как правило использует верхний фортепианный регистр, в котором рояль не утяжеляет, не «забывает» деревянные духовые, но придаёт им ритмическую организованность и ударность, атаку. Это сочетание встречается гораздо чаще, чем, например, сочетание со струнными, причём не только в «Петрушке». Стравинский вообще отдавал предпочтение духовым инструментам. Достаточно вспомнить хотя бы его Фортепианный концерт, написанный для рояля и духового оркестра, или «Симфонию псалмов», где в прозрачной оркестровке третьей части отчётливо слышен такой же «сплав» фортепианного тембра с тембрами флейт и гобоев.

В первой редакции «Петрушки» этого эффекта не было, так что можно смело предпо-

ложить здесь определённую преемственность с «Симфонией псалмов». Более того: как известно, он сознательно исключил из партитуры «Симфонии» скрипки и альты, как наиболее эмоциональные, «открытые» инструменты. Об этом Стравинский сам говорит в статье, посвящённой «Весне священной» (1913): во вступлении к первой части он намеренно исключил «слишком чувственные и слишком напоминающие человеческий голос струнные с их *crescendo* и *diminuendo* и вместо них выдвинул на первый план деревянные, более сухие, более отчётливые, менее богатые лёгкими экспрессиями (курсив мой. — О. К.)» [6. С. 150].

Из этого следует ряд выводов. Очевидно, что Стравинский не относит флейты и гобои в «Петрушке» к инструментам «глубоких человеческих переживаний», как не относит к таким инструментам и рояль. Духовые обладают дыханием, но не имеют полноценной души струнных инструментов. Механика рояля не имеет ни того, ни другого. Флейта и гобой в «Петрушке» — не только духовые инструменты, а именно деревянные. Рояль в «Петрушке» — не просто ударный инструмент, но также инструмент *деревянный*, в буквальном смысле этого слова. Сама специфика извлечения фортепианного звука такова, что она не требует ни дыхания, ни плавных движений смычком и вибрации. Его мягкость, напевность или, наоборот, колкость, ударность целиком и полностью зависят от исполнителя и степени применения правой педали. В разных стилях используются разные «образные» амплуа рояля, у Стравинского — это именно ударность и деревянность.

Следующий эпизод (авторская ремарка: «проходит, приплясывая, небольшая толпа подвыпивших гуляк») — *tutti*, отдалённо предвосхищающее «Русскую». Аккордовая фактура рояля в верхнем регистре на *fff* даёт оглушительный эффект, на грани стука. Мгновенно инструмент меняет свои функции, переходя из группы духовых в группу ударных, образуя вместе с ними прочный ритмический каркас.

В первой редакции в этом фрагменте рояля нет. Очевидно, «слышание» фортепиано не

просто как ударного инструмента, но как *важнейшего полноправного члена ударной группы* в целом пришло к Стравинскому позднее. Наиболее ярко это проявилось в «Свадебке», оркестр которой состоит из четырёх роялей и ударных. Это — пример трактовки фортепиано как некоего «сверхударного» инструмента, способного, с одной стороны, сочетать в себе функции всех прочих ударных инструментов (тембр ксилофона исключительно органично сочетается со звонким верхним регистром рояля, в то время как, например, басовый регистр, непривычно колкий и острый, «сливается» с барабанным боем и литаврами), а с другой — становится заменой оркестра, пусть не полноправной, но, в целом, убедительной.

Тембровое сочетание «рояль — деревянные духовые» является в балете основным, но не единственным. В ц. 13 («Балаганный дед») инструмент подчёркивает синкопы скрипок и альтов, а партия левой руки поддерживает педаль фаготов. По всей видимости, здесь, как и в фортепианных фигурациях в самом начале картины, важен именно импульс, первоначальный удар, который фагот без поддержки обеспечить не может. В дальнейшем же фортепианный бас очень быстро — вследствие специфики механического устройства рояля — затухает. В ц. 26 (ремарка: «На другом конце сцены играет ящик с музыкой, вокруг которого танцует другая уличная танцовщица») появляется ещё одно интересное тембровое сочетание: «Ящик с музыкой» — это звучание флейт, арфы и рояля, играющего однообразные «механические» восходящие и нисходящие арпеджио.

В сцене «Фокуса» — центральной в первой картине — фортепиано практически нет. Оно появляется в момент оживления кукол после знаменитого соло флейты. Флейтовые рулады переходят в коротенькое «трио» с участием той же флейты (*legato cantabile*), флажолетов арфы, и рояля (острые форшлаги скачком на септиму). Само флейтовое соло, в гармоническом отношении банальное до комичности, несёт в себе символический смысл: «волшебство» оказывается дешёвой приманкой.

«Русская» — кульминация первой картины, можно сказать, визитная карточка балета. Здесь, наконец, начинает воплощаться изначальный замысел Стравинского, в котором роялю отведена роль концертного лидера. При этом противопоставления «рояль — оркестр» нет. Фортепиано «задаёт тон», «ведёт за собой оркестр», но не соревнуется с ним.

Русская пляска в хореографии Фокина «раскручивается» постепенно: вначале Петрушка, Арап и Балерина — ещё «наполовину» куклы на верёвочках и танцуют только ногами, полностью повинувшись пальцевым манипуляциям кукловодов. Масштаб оркестрового звучания, во многом благодаря роялю, компенсирует «несовершенство», «половинчатость» этой пляски. Но вот куклы оживают до конца, и, хотя их танец остаётся в ритмическом отношении синхронным, хореографическая лексика Петрушки, Арапа и Балерины уже здесь приобретает свою индивидуальность. «Балерина должна быть глупенькой хорошенькой куклой» [10. С. 156], — писал позже М. Фокин, — «Самодовольный Арап весь развернулся наружу. Несчастный, забитый, запуганный Петрушка весь съёжился, ушёл в себя» [10. С. 157].

Это не просто «экспозиция» образов, знакомство с героями; в таком пластическом противопоставлении — завязка будущей драмы.

Оркестр, напротив, как нигде более, ощущается как единый цельный организм. Музыкальная персонификация образов отложена до второй картины. Главная тема «Русской» — рефрен 3 [5. С. 105–106] — оркестровое *tutti* (см. пример 2).

Здесь рояль не просто солист. Он буквально «навязывает» оркестру специфически фортепианную фактуру, многозвучные, исключительно белоклавишные аккорды. Тут уже не фортепиано дублирует оркестровые голоса, а наоборот: остальные инструменты расцветивают фортепианную партию. Это — совершенно уникальное решение Стравинского: подобной «смены ролей» мы не встретим ни до, ни после «Петрушки». Если в эпизоде появления подвыпивших гуляк фортепианная партия пред-

2

Первая картина, «Русская» (главная тема)



ставляла собой как бы «клавир внутри партитуры», то этот фрагмент «Русской» звучит словно оркестрованная фортепианная вещь. Именно поэтому последнее, третье, кульминационное проведение рефрена композитор отдаёт роялю соло, который сам по себе, без оркестра, звучит ничуть не менее убедительно.

Рефрен заканчивается блестящим глissандо рояля и ксилофона, сопровождаемых барабанной дробью. Затем фортепиано берёт на себя функцию аккомпанемента, но его партия продолжает поражать своей почти цирковой виртуозностью. Остаётся аккордовая, на этот раз мартеллатная, фактура, требующая хорошей координации в попеременной игре рук (см. пример 3).

В ц. 68 находится один из самых технически сложных эпизодов фортепианной партии, несмотря на то, что рояль не солирует. Фактура постоянно трансформируется: аккорды, квинтольные пассажи, фигурации в различных фактурных рисунках...

При взгляде на запись этого фрагмента видно, что Стравинский выделяет рояль даже визуально: «гладкие» линии остальных инструментов резко контрастируют с витиеватым, капризным рисунком фортепианной партии (см. пример 4).

Непосредственно соло рояля наступает только в ц. 76. Композитор снова, как истинный драматург, готовит этот эпизод, перед этим почти полностью убирая рояль, облегчая оркестр, что даёт возможность «перевести дух», перестроиться на другую, более лирическую волну.

Ремарка *Solo ben marcato* неслучайна: в фортепианной теме впервые появляется штрих *legato*. В правой руке мелкие лиги тщательно выписаны, арпеджио в левой также предполагают *legato*. Тем не менее, словно опасаясь «излишней» лирики, Стравинский дробит мелодические лиги, расставляет акценты (см. пример 5).

В первой редакции штрихи выглядят несколько иначе. Не было и указания *solo ben marcato* (см. пример 6).

При втором проведении темы штрихи в обеих редакциях совпадают — они те же, что во втором примере.

Эти, казалось бы, малозаметные отличия открывают всю важность скрупулёзного выполнения указанных во второй редакции штрихов. Короткая лига на два звука в начале такта рождает «стонущую» и при этом несколько капризную интонацию. Второе проведение темы «передразнивает» флейты, образуя с ними канон, что вносит в звучание уже игровой элемент и совершенно другую эмоциональную краску.

Штрихи — не единственный проблемный вопрос в рояльном соло. Другой — использование или не использование правой педали: фактура явно провоцирует на это, хотя композитор не даёт ни единого на то указания. Как уверял Стравинский, «Я никогда не писал музыку, требовавшую усиленной педализации» [9. С. 57]. Очевидно, здесь стоит рассчитывать на вкус исполнителя и его мастерство владения «полупедалью»: как использовать её, чтобы она давала эффект, но при этом была незаметна.

3

Первая картина. «Русская», ц. 66



4 Первая картина, «Русская», ц. 68

5 Первая картина, «Русская», лирическая тема (2 ред.)

Solo ben marc.

6 Первая картина, «Русская», лирическая тема (1 ред.)

После этого эпизода фортепианная партия на некоторое время меняет солирующие функции на фоновые (восходящие и нисходящие гаммы). Это снова «передышка» — подготовка к третьему проведению главной темы — на этот раз у рояля соло (ц. 82) (см. пример 7).

7

Первая картина, «Русская», фортепианное соло

Piano

f subito left ped.

Это важнейший фрагмент, окончательно устанавливающий главенство фортепианного тембра: как уже было сказано, солирующий рояль никоим образом не уступает здесь оркестру. Кроме того, это интереснейший эпизод с точки зрения нюансов и звукового эффекта. При общей динамике *f* Стравинский делает ремарку *subito left ped.* — два указания, противоречащих друг другу, ведь левая педаль призвана делать фортепианный звук тише, уменьшить колебания струн. При попытке форсировать звук, что необходимо для достижения оттенка *f* в данной ситуации, рояль лишается остатков выразительного, «человеческого» начала, звук получается пустым, остаётся один глухой стук. В первой редакции Стравинский ещё не нашёл этого приёма, там он указывает только *subito f*. Похожее указание дано для трубы, причём в обеих редакциях: *solo con sord.* в динамике *f*, придающего эффект сдавленной мощи.

Вторая картина — «У Петрушки» — монолог главного героя. Трагический.

Это ещё одна уникальная страница в творчестве Стравинского, которому, по большому счёту, не свойственно глубокое проникновение во внутренний мир его персонажей. Именно здесь композитор по-настоящему сопереживает своему герою [11. С. 91] и, в каком-то смысле, прощается таким образом с идеями романтизма.

Вся картина длится не многим более четырёх минут, но за это время нам открывается вся глубочайшая душевная травма этого нелепого деревянного плясуна. Оркестровое *tutti* внезапно «как бы распадается на составляющие части» [4. С. 23]. Петрушка на сцене один, и потому в оркестре остаются только его инструментальные аналоги: рояль и деревянные духовые, не закованные более в грузную «оркестровую броню».

И всё же в этом тандеме рояль играет более важную роль и окончательно утверждает себя главным тембровым воплощением героя. Фортепиано второй картины — некое подобие «нервной системы», фиксирующей все эмоциональные и поведенческие нюансы нешуточно страдающей «куклы». По контрасту с шикарными полнозвучными аккордами «Русской» Стравинский в данной сцене практически не использует крупную технику. Только в двух эпизодах *tutti* — «Проклятие Петрушки» и «Страдания Петрушки» — аккордовые тремоло рояля поддерживают трели и тремоло остального оркестра.

Во второй картине начинает действовать логика чередования ансамблевой музыки и соло. Все ансамбли — это всегда соединение рояля с деревянными духовыми. Начальное «трио» с двумя кларнетами (ц. 98) переходит в первую фортепианную «каденцию». Все кадении строятся по тому же принципу, что и знаменитый лейтмотив Петрушки, представляющий собой соединение белоклавишного (*C-dur*) и черноклавишного (*Fis-dur*) мажорных трезвучий. В кадении это «чёрно-белые» пассажи, играемые в основном приёмом *martellato*. Альшванг назвал их механической торопливой беготнёй фортепиано [3. С. 361] (см. пример 8).

«Беготня» — хаотичная, сумбурная, лишённая тематизма — в действительности тонко и точно передаёт состояние смятения на грани паники. Акценты и остановки будто визуализируют движения живой куклы по сцене: Петрушка спотыкается, постоянно меняя направление, не находя себе места. В хореографии Фокина он «бегал» по сцене, делая при этом совсем крошечные шаги: из-за несоответствия силы импульса (большая скорость перемещения) и ширины шагов его постоянно «заносило» то в одну, то в другую сторону без шанса найти точку опоры. Фортепианная

«суета», иллюстрирующая эти «перебежки», в которой, казалось бы, нет никакой логики, блестяще решает как чисто изобразительные, так и психологические задачи.

В музыке второй картины предстаёт сложнейший калейдоскоп контрастных эмоций: по-

терянность сменяется гневом, затем отчаянием, которое быстро «сходит на нет», уступая место романтической мечтательности. Дуэт фортепиано и флейты (ц. 103) — один из самых удивительных эпизодов этой сцены (см. пример 9).

8

Вторая картина, фортепианная каденция

9

Вторая картина, ц. 103

103
Solo *p dolce espress.*

Это — лирический центр второй картины, но лирика эта непривычная, «неправильная», странная. В ней нет певучей темы, нет кантиленности, практически нет *legato*. Зато есть форшлаги, причудливые фигуры тридцать вторых. Чувствуется какая-то неустроенность, «неоформленная» детскость. Проявление любви Петрушки так же неуклюже, угловато, как он сам.

Перед появлением Балерины на несколько тактов рояль остаётся один, полностью обнажается. Непродолжительный эпизод, когда Балерина появляется в комнате Петрушки, врывается в музыкальную ткань, как вихрь: резко ускоряется темп, активизируется весь оркестр. Фортепианная партия вызывающе сложна, это очевидный пример эффекта ради эффекта. «Петрушка готов бросить к ногам «прекрасной дамы» весь свой восторг и всё своё искусство виртуоза, начиная от изысканно сложных пассажей фортепиано и кончая дешёвыми глиссандо труб», — пишет об этом эпизоде И. Вершинина [5. С. 124]. Позволим себе небольшое замечание: это даже не «изысканно сложные пассажи», а хаотичная смена всевозможных арпеджио, упирающихся в резкие акценты, ломаных интервалов и иных самых немислимых рисунков, постоянно передающихся из руки в руку. С технической точки зрения говорить о сложности этой «фортепианной мизансцены» кажется некоторым преувеличением, особенно если вспомнить партию рояля в ряде эпизодов первой картины. В данном случае впечатление виртуозности производит в

первую очередь быстрый темп, а также само чередование приёмов, за сменой которых трудно уследить. Дело даже не в том, что ни один из этих рисунков не входит в число общепринятых фактурно-мелодических моделей, но в их бессистемном нагромождении. После такого сумбурного напора неудивительно, что Балерина пугается и исчезает.

Петрушка один. Причудливой реплике кларнета отвечает стремительный взлёт рояля (см. пример 10).

Семь раз пианист ударяет до-диез третьей октавы — и семь раз по замыслу Фокина Петрушка в отчаянии бьётся головой о стену.

Всю картину целиком композитор ввёл в качестве второй части «сюиты», переложённой автором для рояля соло.

Во второй редакции двух последних картин балета рояль используется весьма скупой, но в первой редакции не было и этого. Практически всю фортепианную партию в редакции 1911 года исполняла вторая арфа. Впоследствии эти два инструмента были композитором чётко разделены.

С окончанием второй картины исчерпываются и сверхфункции рояля. В третьей картине партия фортепиано ограничивается формальным аккомпанементом в последнем разделе «Вальса», непосредственно перед появлением Петрушки на сцене, и несколькими сухими ударами фортепианных аккордов в сцене ссоры Петрушки и Арапа. В «Вальсе» фортепианный

10 Вторая картина, ц. 113

The musical score consists of four staves. The top staff is for C.A. (Cello and Contrabasso), the second for Cl. in Bb (Clarinet in B-flat), the third for Piano, and the bottom for Cello & Sol. The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, arpeggios, and dynamic markings like *mp* and *mf*. A section of the Piano part is marked *colla parte*. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing rests.

аккомпанемент совсем не слышен, это скорее тень бывшего солиста, символ, нежели тембровый герой.

В четвёртой картине каких-то принципиально новых решений в использовании рояльного тембра нет. Она также была переложена Стравинским для рояля соло. Это — совершенно блестящая, виртуозная фортепианная транскрипция, которая, несомненно, украсит репертуар любого пианиста. Тем не менее, в отличие от «Русской» и пьесы «У Петрушки», уже в балете ориентированных на доминирование фортепиано, создание этого переложения скорее обусловлено традиционным стремлением придать фортепианному циклу законченную форму, завершив его ярким блестящим финалом.

Партия рояля в двух основных фортепианных фрагментах балета — «Русской» и второй картине — остаётся во второй редакции практически без изменений. Это говорит о том, что Стравинский был ей удовлетворён. Вторую картину он оставил в первоначальном виде полностью, в «Русской» же некоторые перемены всё-таки произошли. Был откорректирован ряд штрихов, указаний (*sub. P; sub. left. ped.*), появились отдельные аккорды, которых не было в первой редакции. Однако на фоне других изменений в оркестровке «Русской» (она была заметно облегчена) их можно назвать незначительными.

И всё же, в целом, фортепианная партия во второй редакции балета не просто подверглась корректировке: она приобрела совершенно иное значение. Не считая указанных двух фрагментов, в первой редакции рояля было совсем немного. Он полностью отсутствует в сцене подвыпивших гуляк, появления балаганного деда из первой картины и во всех аналогичных эпизодах. Там, где фортепиано всё-таки было, оно почти всегда заполняло фактуру. В третьей картине — рояля нет совсем, ни одной ноты. В заключительной — лишь в нескольких тактах пляски ряженных, где он, опять же, играет роль фактурного заполнения. За исключением двух солирующих номеров никакого интереса фор-

тепианная партия «Петрушки» не представляла.

Редакция 1947 года отличается кардинально: Стравинский целенаправленно выстраивает драматургическую линию фортепиано как *ударного инструмента*, с начала и до конца балета. Сдержанно, экономно, не выходя на первый план, рояль с самого начала готовит почву для своего соло в «Русской». Он полностью освобождён от прикладных функций, каждое его появление продумано и отвечает общему замыслу. В заключительных картинах Стравинский фактически пишет фортепианную партию с нуля, продолжая идею первой картины.

«Кончилось время, когда я старался обогатить музыку, теперь я хочу строить её» [11. С. 135], — говорил композитор в 1925 году, и этот принцип только усиливался с течением времени. Ритм, дисциплина, расчёт стали *credo* всей второй половины творческой жизни Стравинского. В полной мере это относится и к использованию оркестрового рояля. В 1945 году композитор пишет Симфонию в трёх движениях — сочинение, история создания которого отчасти пересекается с историей «Петрушки». Точно так же Стравинский планировал написать фортепианное сочинение, которое затем переросло в симфонию. И точно так же в ней явно присутствуют концертные черты: фортепианная партия первой и третьей частей несомненно претендует на солирующую. Тем не менее, несмотря на все предпосылки, в симфонии мы не найдём ярких фортепианных решений. Да и саму партитуру отличает некоторая внешность, отстранённость восприятия: она увлекает как качественно и красиво сделанная вещь, но эмоционально затрагивает куда меньше, чем ранние сочинения.

В 1940-е годы Стравинский создал не только вторую редакцию «Петрушки», но и редакцию «Весны священной», а также третий вариант оркестровой сюиты из балета «Жар-птица». И в этом видится не только чисто коммерческий интерес, в котором композитора часто упрекают⁴. Как это заметно на примере «Петрушки», новые редакции нисколько не лишились ослепительного блеска, неистовой жажды

жизни, свойственной раннему творчеству композитора, но приобрели черты рациональности и упорядоченности, почти математической продуманности оркестровки, к которым Стравинский пришёл в зрелые годы.

Примечания

- ¹ «Петрушка» — не единственное произведение И. Стравинского, обладающее чертами фортепианного концерта. «Симфония в трёх движениях», как известно, первоначально задумывалась как концерт, ярко выражены концертные черты и в первой части «Симфонии псалмов».
- ² Примечательно, что в первой редакции Стравинский отдаёт его арфе.
- ³ И. Вершинина отмечает в «Русской» черты рондо с двумя эпизодами.
- ⁴ Создание новых редакций позволяло считать эти сочинения «новыми», и композитор мог снова получать авторские отчисления, ведь по американским законам на сочинения, уже приобретённые русскими изданиями, он не имел авторских прав.

Список литературы

References

1. Агафонников Н. В. Симфоническая партитура. Вопросы практической оркестровки. — Л.: Музыка, 1967. — 152 с. [Agafonnikov N. V. Simfonicheskaja partitura. Voprosy prakticheskoi orkestrovki. — L.: Muzyka, 1967. — 152 s.]
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. — Ч. 3. — М.: Музыка, 1982. — 286 с. [Aleksseev A. D. Istorija fortepiannogo iskusstva. — Ch. 3. — M.: Muzyka, 1982. — 286 s.]
3. Альшванг А. А. Избранные сочинения в 2-х томах. — Том 1. — М.: Музыка, 1964. — 432 с. [Al'shvang A. A. Izbrannye sochinenija v 2-h tomah. — Tom 1. — M.: Muzyka, 1964. — 432 s.]

4. Антонова Ю. П. К вопросу о темброво-выразительных возможностях фортепиано в симфоническом оркестре (на примере балета И. Стравинского «Петрушка»). — Алма-Ата, 1990. — 26 с. [Antonova Ju. P. K voprosu o tembрово-vyrazitel'nyh vozmozhnostjah fortepiano v simfonicheskom orkestre (na primere baleta I. Stravinskogo «Petrushka»). — Alma-Ata, 1990. — 26 s.]
5. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. — М.: Наука, 1967. — 223 с. [Vershinina I. Ja. Rannie balety Stravinskogo. — M.: Nauka, 1967. — 223 s.]
6. Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7 т. — Т. 4: Игорь Стравинский. — СПб.: «Композитор-Санкт-Петербург», 2009. — 583 с. [Druskin M. S. Sobraenie sochinenij: v 7 t. — T. 4: Igor' Stravinskij. SPb.: «Kompozitor-Sankt-Peterburg», 2009. — 583 s.]
7. Савенко С. И. Мир Стравинского. — М.: Композитор, 2001. — 328 с. [Savenko S. I. Mir Stravinskogo. — M.: Kompozitor, 2001. — 328 s.]
8. Стравинский И. Ф. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971. — 414 с. [Stravinskij I. F. Dialogi. L.: Muzyka, 1971. — 414 s.]
9. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. — М.: Композитор, 2005. — 464 с. [Stravinskij I. F. Hronika moej zhizni. — M.: Kompozitor, 2005. — 464 s.]
10. Фокин М. М. Против течения. — Л.: Искусство, 1981. — 510 с. [Fokin M. M. Protiv techenija. — L.: Iskusstvo, 1981. — 510 s.]
11. Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. — Л.: Музыка, 1982. — 280 с. [Jarustovskij B. M. Igor' Stravinskij. — L.: Muzyka, 1982. — 280 s.]