

MUSICUS

ВЕСТНИК
 САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ
 ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
 ИМЕНИ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Подписной индекс в каталоге Почты России П6982

№ 1 (69) • январь • февраль • март • 2022

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
 государственная консерватория
 имени Н. А. Римского-Корсакова

Журнал зарегистрирован
 в Федеральной службе по надзору
 в сфере массовых коммуникаций, связи
 и охраны культурного наследия
 Свидетельство о регистрации средства
 массовой информации ПИ № ФС77-30963

Главный редактор

Марина Владимировна МИХЕЕВА

Редакционный совет

Наталья Александровна БРАГИНСКАЯ
 Андрей Владимирович ДЕНИСОВ
 Ирина Степановна ПОПОВА

Отдел распространения, разработка логотипа, редактор

Л. П. МАХОВА

Дизайн и верстка

Ю. Л. НОГАРЕВА

Фотограф

В. Ю. КОНОВАЛОВ

Адрес редакции

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А.
 Тел.: +7 (812) 644-99-88
 E-mail: edition@conservatory.ru
 http://www.conservatory.ru

Подписано в печать 30.03.2022 г.
 Формат 60 × 84 1/8. Бумага кн.-журн. Печать
 офсетная. Зак. № 79

Оригинал-макет, электронная верстка выполнены
 в Санкт-Петербургской государственной
 консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

Отпечатано в ИП Копыльцов П. И. 394052,
 Воронежская область, город Воронеж, улица
 Маршала Неделина, д. 27, кв. 56. Тираж 120 экз.

Статьи, поступающие в редакцию, рецензируются.
 Мнение редакции не всегда совпадает
 с мнением авторов материалов. За публикацию
 предоставленных в редакцию материалов го-
 норары не выплачиваются.

Материалы, опубликованные в настоящем жур-
 нале, не могут быть полностью или частично
 воспроизведены, тиражированы и распростра-
 нены без письменного разрешения редакции.

Содержание

Alma mater

А. Р у б е ц. Воспоминания о первых годах Петербургской консерватории.
 Подготовили А. Б. Павлов-Арбенин, М. В. Рудко 3

Studia

И. Р а й с к и н. Шостакович: текст, подтекст, сверхтекст 11

Научные конференции

М. С е р е б р е н н и к о в. «Нельзя не любить сольфеджио...» 17

Теория и практика

П. Л а у л. Некоторые проблемы исполнения Концерта для фортепиано
 с оркестром А. Н. Скрябина 30

Фестивали, концерты

А. Б о л д ы р е в. 150 лет со Скрябиным. *Беседовала М. Михеева* 38

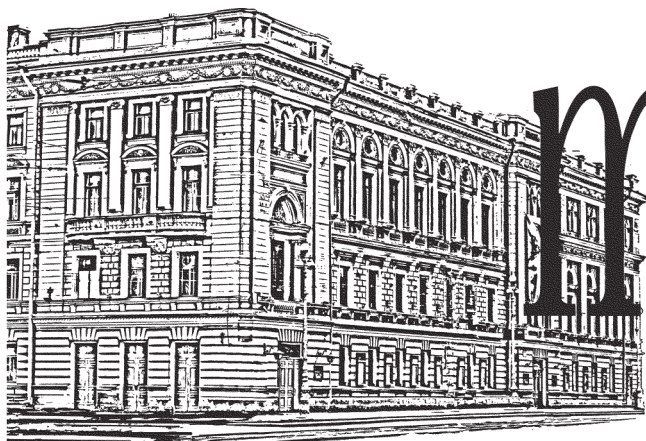
Е. П е т р о в. «Монастыри Русского Севера» — древность
 в современности. *Беседовала А. Кириллова* 40

In memoriam

Г. К и с е л ь е в а, М. Л ю д ь к о. «Золотой голос России» 45

М. М и х е е в а. Памяти Бориса Ильича Васильева 50

Наши авторы 52



MUSICUS

QUARTERLY
OF THE SAINT PETERSBURG
RIMSKY-KORSAKOV
STATE CONSERVATORY

Subscription index in the *Russian Post's* catalog: П6982

№ 1 (69) • January • February • March • 2022

Founder/publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

The magazine is registered by the Federal Service
on Supervision in the Sphere of Mass Media,
Communication and Cultural Heritage Protection.
Registration certifiat of mass information
medium ПИ № ФС77-30963

Editor-in-Chief

Marina MIKHEEVA

Editorial Council

Natalia BRAGINSKAYA
Andrey DENISOV
Irina POPOVA

Distribution Department, development Logo, editor

L. MAKHOVA

Design and imposition

Y. NOGAREVA

Photographer

V. KONOVALOV

Editorial Board address:

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88
E-mail: edition@conservatory.ru
<http://www.conservatory.ru>

Signed to print 30.03.2022

Size (format): 60×84 1/8. Book/magazine paper.
Offset print.

Print model and electronic imposition
accomplished at the Saint Petersburg
Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Printed in the Freelance Park LLC, 5th V. O. line,
house 70, letter A, room 52N, St. Petersburg,
199178, Russia.

Circulation: 120 copies.

*Articles submitted to the magazine undergo peer
reviewing. The Editorial Board's opinion may not
coincide with the author's. No royalties are paid
for publication of the materials.*

*Materials published in this magazine may not be
reproduced, circulated or distributed, completely or
partially, without Editorial Board's permission given
in written form.*

Contents

Alma mater

- A. R u b e t s. Memories of the first years of the St. Petersburg Conservatory.
Prepared by A. Pavlov-Arbenin and M. Rudko 3

Studia

- I. R a i s k i n. Shostakovich: text, implication, supertext 11

Research conferences

- M. S e r e b r e n n i k o v. "One can's but love solfège..." 17

Theory and Practice

- P. L a u l. Alexander Scriabin. Concerto for piano and orchestra.
Some performance's problems 30

Festivals, concerts

- A. B o l d y r e v. 150 years with Scriabin. *An interview by M. Mikheeva* 38
E. P e t r o v. "Monasteries of the Russian North" — antiquity in modernity.
An interview by A. Kirillova 40

In memoriam

- G. K i s e l e v a, M. L y u d k o. "Golden voice of Russia" 45
M. M i k h e e v a. In memory of Boris Il'ich Vasilyev 50

- Our authors 52

Peter LAUL

Alexander Scriabin. Concerto for piano and orchestra. Some problems of performing

The article is looking at a number of challenges the pianist encounters while rehearsing the solo part of the Concerto for piano and orchestra by Alexander N. Scriabin. Basing on his own performing experience with various conductors and orchestras, the author suggests particular solutions and explains discrepancies in the available editions of the concerto.

Keywords: Alexander N. Scriabin, Concerto for piano and orchestra op. 20, performer's version, interpretation, work on the sound, ensemble playing.

Петр ЛАУЛ

Некоторые проблемы исполнения Концерта для фортепиано с оркестром А. Н. Скрябина

В статье рассматривается ряд сложных и необычных проблем, которые встают перед пианистом во время репетиционной работы над сольной партией Концерта для фортепиано с оркестром А. Н. Скрябина. Основываясь на собственном исполнительском опыте в трактовке Концерта с разными дирижерами и оркестрами автор предлагает пути их решения, а также освещает разночтения в доступных на данный момент изданиях сочинения.

Ключевые слова: А. Н. Скрябин, концерт для фортепиано с оркестром оп. 20, исполнительская редакция, интерпретация, работа над звуком, ансамблевая игра.

Фортепианный концерт *fis-moll* op. 20, написанный в 1896–1897 годах, занимает особое и во многом неоднозначное место в творчестве А. Н. Скрябина. С одной стороны, это единственный пример жанра сольного концерта и первая симфоническая партитура в наследии великого пианиста-композитора, сочинявшего прежде исключительно для фортепиано соло, что не может не привлекать внимания к этому произведению. С другой — довольно широко распространено мнение, что это сочинение раннее, во многом незрелое и проблематичное, которое сложно поставить в один ряд, например, с шедеврами С. В. Рахманинова или П. И. Чайковского в том же жанре, а также и с самыми значительными фортепианными опусами самого Скрябина.

Действительно, для Скрябина-симфониста — это первая проба пера¹. Но если взглянуть на творческий

путь Скрябина в целом, то мы увидим, что к этому моменту уже были написаны такие шедевры, как Первая и Вторая сонаты, 12 этюдов op. 8, Прелюдия и ноктюрн для левой руки op. 9, 24 прелюдии op. 11, целая россыпь музыкальных сокровищ в прелюдиях и экспромтах от 12 до 17 опуса. Остается совсем немного времени до создания Третьей сонаты, знаменующей переход Скрябина от раннего к зрелому периоду творчества. И Концерт вполне встраивается в этот ряд. Он наполнен типично скрябинскими изысканными фортепианными красками, поэзией, нервной изломанностью, тонкой и проникновенной лирикой, впечатляет контрастами хрупкости и настоящей мощи. Думается все же, что это одно из тех произведений, впечатление о которых в очень большой мере зависит от качества исполнения и уровня понимания, чуткости и гибкости всех его

¹ Отметим, что Скрябин, начинавший, подобно Шуману или Шопену, как пианист, впоследствии удивительно быстро нащупал свой необычайно яркий оркестровый стиль, доведя его до совершенства в Третьей симфонии, «Поэме экстаза» и «Прометее». В них если мы и сталкиваемся порой со своеобразной туманностью звучания, то она выражает осознанный художественный эффект, как и во многих поздних фортепианных сочинениях. В концерте же в ряде случаев некоторая невнятность бывает именно результатом не вполне точной оркестровки, и без некоторых специальных «ухищрений» многие его страницы могут прозвучать мутно.

участников — солиста, дирижера и оркестра. Ведь, когда мы слышим концерты Рахманинова или Чайковского даже не в самом удачном исполнении, нам все равно ясен стройный и величественный замысел авторов, художественное качество сочинения не ставится нами под сомнение. Иное дело Концерт Скрябина: в недостаточно чутком прочтении он может показаться вялым, невнятным, даже бесформенным и клочковатым. Многие из этих проблем заложены самим автором: не всегда удачная оркестровка, не вполне точные темповые указания, которые к тому же противоречат друг другу в партитуре и клавири, текстовые разночтения (отсутствие или присутствие в разных изданиях некоторых нот). В сущности, текста Концерта фактически не существует в бесспорном и законченном виде, в отличие от подавляющего большинства скрябинских сочинений, всегда отточенных до совершенства. В настоящей статье будут проанализированы разные издания, на примере которых станет очевидным, что многие указания могут даже запутать исполнителя.

Известно, что А. Н. Скрябин в начале своей деятельности с трудом справлялся с корректурой собственных сочинений. При всем совершенстве композиторской техники, признаваемом за ним коллегами-композиторами с самых ранних произведений, ему сложно давалась проверка всех случайных знаков в нотном тексте, особенно учитывая его любовь к сложным тональностям. Например, в первом издании двух экспромтов *A la Mazur op. 7* оказалось столько ошибок, что их список занял 15 страниц во втором исправленном издании. В дальнейшем, когда Скрябин стал членом беляевского кружка, композиторы, входившие в него, в основном А. К. Лядов и Н. А. Римский-Корсаков, помогали Скрябину делать эту работу. Так, черновик Концерта Скрябин послал для корректуры именно Римскому-Корсакову. Обилие неточностей и ошибок, обнаружившееся в партитуре, вызвало сильное раздражение мастера: «Милый Анатолий. Просмотрите эту пакость; я просмотрел. Многого не понимаю, и вообще это свыше моих сил. Я не в состоянии возиться с этим слабоумным гением. Пусть автор издаст этот Концерт в 2 фортепиано, а потом кто-нибудь ему наоркеструет... Некогда скрести Скрябина», — писал он Лядову [2, с. 173]. На автографе партитуры второй части Н. А. Римский-Корсаков даже оставил ироническую надпись: «В этой части меньше описок, так как почти нет модуляций» [2, с. 173]. Так или иначе, первая партитура рождалась в муках, а работа над переложением для двух фортепиано, зафиксированная в переписке с М. П. Беляевым, длилась в течение нескольких лет. Позднее Скрябин намеревался сделать новую корректуру своих ранних сочинений, включая Концерт, но преждевременная смерть не дала осуществиться этим замыслам.

В настоящее время доступны для использования следующие издания Концерта:

- партитура и клавири (1898 год, изд. М. П. Беляева; впоследствии многократно переиздавались без изменений);
- партитура (1963 год, изд. Музгиз; под редакцией В. В. Софроницкого и Г. Г. Нейгауза);
- партитура и клавири (2021 год, изд. «Музыка»; выпущены в рамках Полного собрания сочинений А. Н. Скрябина).

В прижизненных изданиях партитуры и клавири имеются текстовые и темповые разночтения, приводящие к недоразумениям на репетициях и сегодня. В советском издании партитуры в редакции Софроницкого и Нейгауза (далее — ПСН) была сделана попытка исправить все эти несообразности. Редакторы также добавили множество новых ремарок и комментариев, вписанных самим композитором в партитуру в 1910–1912 годах в процессе работы с дирижером И. С. Миклашевским и в оркестровые партии во время исполнения Концерта в Голландии в 1912 году под управлением В. Менгельберга. Внесены в издание и правки В. И. Сафонова и Н. А. Римского-Корсакова. Кроме того, В. В. Софроницким добавлено некоторое количество указаний, известных ему от своего учителя Л. В. Николаева, слышавшего Концерт в авторском исполнении. Однако, при несомненной информативности этого издания, пользоваться им следует с некоторой осторожностью. При всем уважении к Л. В. Николаеву и В. В. Софроницкому, достоверность информации «из вторых рук» не может считаться всегда стопроцентно убедительной; многие ремарки самого Скрябина носят обобщенно-литературный характер («как солнце после грозы», «капли» и т. д.), направляя фантазию исполнителя в чересчур узком направлении. Множество новых темповых указаний в ряде случаев являются совершенно необходимыми, но еще чаще выглядят попыткой зафиксировать конкретную интерпретацию Концерта композитором в определенный момент времени со всеми деталями его прихотливой агогики; тогда как очевидным образом ни сам Скрябин, ни какой-либо другой пианист не мог играть столь крупное сочинение всегда одинаково во всех частностях, да и необходимость неукоснительного копирования авторской интерпретации всеми исполнителями сомнительна. Не всегда точно переданы и словесные указания. Например, побочную тему I части Скрябин якобы пометил словом «незначительно». Надо сказать, что все ремарки даны на двух языках — французском и русском; в последнем случае они, очевидно, являются «калькированными» переводами, принадлежащими уже не Скрябину. Только этим можно объяснить столь неудачный эпитет. В репризе в аналогичном месте возникает совсем уже курьезный вариант: «незначительно, с напором» (!). Видимо, это чересчур буквальный перевод французского выражения «*Avec peu d'importance*», хотя по настроению музыки

гораздо лучше подходит «непринужденно». В общем, Концерт в этом издании порой выглядит как «плод коллективного творчества», рекомендовать же пианистам и студентам разучивать текст по нему было бы опрометчиво. Но мы будем все же пользоваться этой редакцией как источником ценных и интересных сведений.

Что касается новейшего издания (далее — ПСС), то в нем за основу взяты первоначальные партитура и клави́р, а все пометки, собранные в ПСН, даны в примечаниях (что правильно). Возможно, это наилучший «компромиссный» вариант.

Одна из главных сложностей концерта, особенно в его I части — темповая гибкость. По частоте смен настроения сочинение можно скорее сравнить с сольной фортепианной сонатой, где исполнитель гораздо менее скован в обращении с темпами, к тому же одна из основных черт скрябинского творчества и исполнительства — огромная степень временной свободы, изысканное и порой даже изломанное *rubato*. С оркестром же о каждой такой подробности приходится договариваться, что может приводить к серьезным ансамблевым проблемам. Например, в известной записи Г. Нейгауза (дирижер Н. Голованов) такой договоренности удалось достичь не везде, и фортепиано с оркестром при всей несравненной поэтичности и романтическом пафосе исполнения не совпадают на протяжении значительных фрагментов. Когда же удастся проработать

все изменения темпа, нужно также добиваться, чтобы оркестр инстинктивно не делал их еще больше в непредусмотренных местах, ожидая замедлений в конце всех фраз и воспринимая возвраты к быстрому темпу как *accelerando* — в таком случае форма будет восприниматься совсем уже рыхлой и аморфной. В то же время важно за этой проработанностью не потерять важнейшего ощущения спонтанности, стихийности этих темповых переходов, чтобы музыка была не механической, а живой, а все перепады темпов были продиктованы пережитой эмоцией исполнителей. Необходима *взаимная* чуткость. Солоист тоже не может позволить себе быть полностью независимым, он должен вслушиваться в оркестровые голоса, поскольку очень многие фрагменты концерта являются по сути утонченной камерной музыкой. Многие темповые флуктуации изначально не прописаны в партитуре, но очевидно, что различный материал зачастую просто «не живет» в одном темпе; подтверждение этому мы всякий раз находим в ПСН.

Приведем несколько примеров сложных в темповом отношении мест. Первая проблема такого рода в I части — переход к побочной теме (и в экспозиции, и в репризе). Здесь мы получаем один из «подарков» от композитора: *accelerando*, указанное им в клави́ре, в партитуре отсутствует, и *Più mosso* в характере быстрой мазурки наступает одновременно (пример 1)². Это каждый раз приводит к недоразумениям на репетициях.

Пример 1

Скрябин А. Концерт для фортепиано с оркестром. I часть (ц. 2, т. 2–11)

The image displays a musical score for Example 1, consisting of piano and orchestra parts. The score is written in G major and 3/4 time. It features several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Key tempo markings include 'accelerando' and 'Più mosso, scherzando'. Dynamics such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) are also indicated. The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff for the piano and a separate staff for the orchestra.

² Музыкальный текст Концерта анализируется по изданию: Скрябин А. Концерт для фортепиано с оркестром. Ор. 20 / перелож. для двух фортепиано. М.: Музгиз, 1947. Оно является одним из переизданий прижизненного клави́ра 1898 года.

Вообще вопрос темповых переходов у Скрябина заслуживает отдельного рассмотрения: отсутствие четко выписанного ускорения в партитуре может быть как результатом небрежности, так и осознанным уклонением от ясности указаний. Примерно в то же время М. П. Беляев готовился издавать *Allegro de Concert* op. 18. Его не устраивало, что после указания *Meno mosso* в побочной теме Скрябин нигде не указал возвращения к основному темпу в разработке, хотя оно очевидным образом необходимо. М. П. Беляев выговаривал композитору: «Я тебе несколько раз писал, что не намерен потворствовать твоей безалаберности. Об *Allegro de Concert* я тебе писал в 3-х если не в 4-х письмах, а ты ничего не отвечал, и ничего не делал. Я не желаю издавать твои сочинения кое-как... Еще раз напоминаю тебе, что после *Meno mosso* ты возвращаешься к прежнему темпу, но где? Этого у тебя не обозначено... Пока не пришлешь корректуры в надлежащем виде, печатать не буду» [1, с. 96]. Однако, глядя сегодня в изданные ноты *Allegro*, мы видим, что Скрябин так и не внял замечаниям Беляева и намеренно оставил эту неясность. Здесь чувствуется не «безалаберность», а художественное намерение, желание автора сохранить свободу исполнителя: не дать ему готового рецепта, а заставить самого «помучиться», пережить этот переход из одного состояния в другое, найти свое решение этой проблемы.

Еще один, гораздо более известный случай мы обнаруживаем в Пятой сонате, где в начале разработки возвращается материал *Larghetto* с соответствующим указанием, который затем постепенно заменяется материалом главной партии *Presto con allegrezza* (но безо всякого указания), и в какой-то момент становится очевидно, что темп неизбежно ускоряется. Но сам Скрябин никак не отмечает в нотах точного места начала этого ускорения, вновь предпочитая намеренную, будоражащую фантазию исполнителя неясность. И в этом есть своя красота — иногда в музыке не прямое, гибкое, ускользающее действует сильнее четкого и однозначного.

Возможно, что и в Концерте Скрябин мог иметь в виду нечто подобное. Однако когда мы имеем дело не с сольным сочинением, а со сложной оркестровой партитурой, в исполнение которой вовлечены десятки человек, такой подход не срабатывает. Поэтому момент перехода к побочной партии — это одно из тех мест, которые желательно проработать с дирижером еще до первой репетиции, а *accelerando* необходимо внести в оркестровые партии заранее, чтобы на репетициях не пришлось пускаться в длинные выяснения.

Главную роль в ускорении, помимо солиста, играют первые скрипки: по сути, именно в их восьмых нотах и находится ключ к изменению темпа, они должны проявить инициативу. Как правило, на репетициях приходится настойчиво об этом просить. В этих тактах пульсация еще «на три», а сразу после них уже «на раз». В партитуре 1963 года со слов В. В. Софроницкого вне-

сено еще и замедление в первом такте после восьмых у скрипок, но к этому нужно подходить с осторожностью: скорее всего, имеется в виду небольшое *rubato*, нежели явное *ritenuto*. Возможно, все это более уместно при условии, что в предыдущих тактах действительно получится сделать сильное ускорение. В ПСС этот вопрос решен: *accelerando* внесено в партитуру³. Но пройдет еще довольно много времени, прежде чем это издание окажется у большинства дирижеров, поэтому проблема еще долго будет актуальна.

Следующий сложный в темповом отношении эпизод — начало разработки. Здесь дважды чередуются четырехтакты — первый более импровизационный, интонационно выпуклый и многослойный по фортепианной фактуре, второй — более «решительный» и порывистый. В партитуре и clavire здесь нет никаких темповых изменений, но, даже не обращаясь к изданию 1963 года, становится понятным, что эти четырехтакты просто, что называется, «не дышат» в одном пульсе. Первый требует физически больше времени на выигрывание полифонического сопровождения в левой руке, второй в широком движении звучит вяло. Однако в ПСН в этом эпизоде появляется множество новых ремарок: короткое *tutti* в начале разработки помечено *Meno mosso*; в начале первого четырехтакта в фортепианной партии появляется авторская ремарка «как бы спохватившись», а во втором — «сердито» (*Più mosso*); затем в третьем и четвертом, соответственно, *Meno mosso* и *Più mosso*. Все эти указания подтверждают высказанные ранее догадки о переключениях двух разных темпов в этом месте. Пожалуй, более естественным было бы *Meno mosso* не в коротком *tutti*, а уже начиная со вступления рояля. Впрочем, возможны оба варианта. Так или иначе, эпизод этот сложный и требует нешуточной «притирки» между солистом и оркестром. Все усугубляется балансовыми сложностями: в оркестре, сначала у альтов с виолончелями, а потом у гобоя проходят мотивы главной темы, а вся богатая многослойная фактура солиста, по сути, является подголосками к ней. Однако в оркестре стоит нюанс *piano*, и для того, чтобы это место не звучало неясно и невнятно, стоит поменять его как минимум на *mezzo forte*: ясное исполнение тематических голосов важно именно для удачных темповых переключений, так как солист должен иметь возможность хорошо слышать тему и на нее ориентироваться.

После второго четырехтакта устанавливается подвижный темп, который в партитуре и clavire не меняется до 7-й цифры (предыкта к репризе). Здесь часто приходится сражаться с оркестрами, которые по инерции склонны и дальше проявлять темповую гибкость: характер музыки должен оставаться решительным и взволнованным, движение не должно становиться вялым и в эпизоде *ppp sempre* (ц. б). Впрочем, в партитуре мы находим указания, меняющие эту драматургию: с пятого такта 5-й цифры предписано *Meno mosso*, пассажи

³ Это единственный момент отличия ПСС от оригинальной партитуры в области темповых указаний.

перед 6-й цифрой постепенно становятся тише и спокойнее (ремарки «смягчая», «всё нежнее»), в 6-й цифре указано: «расплывчато, наслаждаясь». Все это возможно, но представляется все-таки деталями авторской интерпретации в конкретное время, и к ним стоит подходить с некоторой осторожностью, принимая во внимание скорее в отношении характера звучания, нежели темпа. В начале 7-й цифры в оригинальных изданиях стоит малопонятное *Meno*, закономерно исправленное в ПСН на *Meno mosso*.

Следующее проблемное место в отношении темповой гибкости — заключительная партия в репризе и кода (ц. 10). Подобно экспозиции, после *Più mosso* в побочной теме возвращается основной темп, однако после первых восьми тактов возвращаются и элементы побочной в «незначительно-непринужденном» характере, и их исполнение в том же самом темпе может прозвучать тяжеловесно и ходульно. Начиная же с *tutti* в 11-й цифре и до самого конца (с небольшим замиранием в начале фортепианного соло) первоначальный темп части все же выглядит самым убедительным.

В прижизненных изданиях все эти подробности никак не обозначены. Обращаясь к партитуре Софроницкого – Нейгауза, мы находим во втором восьмитакте заключительной партии *accelerando*, в 11-й цифре — ремарку «С отчаянием», в начале фортепианного соло — «Как солнце после грозы», далее последовательно — «мрачней», *accelerando* и в завершающем пассаже *Meno mosso e accelerando*. Представляется, что большинство указаний призваны закрепить конкретную интерпретацию, тем более что они были вписаны дирижером в партитуру как раз в процессе репетиционной работы. Так не до конца понятной остается и мера выполнения Скрябиным этих ремарок: это могли быть как резкие изменения агогики, так и едва заметное *rubato*. Так или иначе, возврат движения побочной перед *tutti* в 11-й цифре — единственное, что представляется достаточно очевидным. И здесь заметную роль должны сыграть «вздохи» альтов — самый выразительный элемент оркестровой партии. *Tutti* же в 11-й цифре не должно прозвучать впопыхах, его желательно исполнять не «на раз», а «на три», немного акцентируя каждую четверть, именно тогда оно прозвучит действительно «с отчаянием».

В других частях Концерта сложных в агогическом отношении мест значительно меньше и проблемы, как правило, возникают реже. Во II части внутри вариаций (единственное обращение композитора к подобной форме) вообще не встречается темповых изменений. Конечно, в партитуре 1963 года мы найдем великое множество разнообразных *ritenuto* и *accelerando*, но все они здесь производят впечатление необязательных, связанных лишь с сиюминутными настроениями Скрябина, со слов которого они вносились в ноты. Это, по сути, попытка выписать естественное *rubato*. К тому же, скрупулезное выполнение всех этих подробностей

может привести к бесконечному затягиванию репетиции с оркестром и чревато ансамблевыми проблемами во время концерта. Единственное, на что стоит обратить внимание — на соотношение темпа между вариациями. Первая, четвертая вариации и кода по колориту весьма схожи, поэтому в интересах драматургии стоит позаботиться о разном движении в этих трех разделах.

Темп главной темы, порученной оркестру, должен быть достаточно спокойным, чтобы солист в первой вариации не был вынужден играть заметно медленнее, а «вливался» бы в течение музыки без «швов» и максимально органично. Темп четвертой вариации должен быть заметно подвижнее: она интонационно и фактурно похожа на первую, но характер совсем другой — легкий, подвижный, скерцозный, «щебечущий», особенно свежо воспринимающийся после суровой третьей вариации. Кода, построенная на материале первой вариации, приносит полное умиротворение, и стоит взять в ней чуть более спокойный темп, чем в начале. При таких соотношениях разнообразие внутри похожего будет найдено, и II часть Концерта станет не монотонной, а, напротив, сделается более ясной по смыслу.

В третьей, наиболее развернутой части Концерта, темповых изменений значительно больше, но они, как правило, находятся на границе разделов формы и интуитивно понятны. Если взглянуть в партитуру и клавиш, то на фоне I части финал выглядит весьма классичным. В нем отсутствуют некоторые, даже напрашивающиеся, темповые колебания, например, замедление перед побочной темой, обозначенной словом *Meno*. Переключки между оркестром и солистом в главной теме лишены каких-либо дополнительных указаний. Центральный эпизод части помечен *Molto meno mosso*, кода — *Più mosso*. За пределами этих указаний мы практически ничего не встретим. Разве что можно обратить внимание на уже знакомую нам типичную скрябинскую неясность: указаны все изменения темпа в «медленную» сторону, однако нигде не указаны моменты возвращения к первому темпу, их предлагается определить самостоятельно. В случае с подходом к репризе после генеральной кульминации это достаточно очевидно — оркестровое *tutti* в цифре 10. Но при проведении побочной темы дело обстоит более неоднозначно: первоначальный темп может возвращаться как при появлении главной темы, так и несколько раньше, в пассажах заключительной партии, находящихся в цифре 4. Пожалуй, такой вариант выглядит несколько логичнее, учитывая взволнованное окончание побочной темы, которая после спокойного, задумчивого начала приводит к патетической кульминации.

В партитуре Софроницкого – Нейгауза мы найдем несколько иные указания темпов. Во-первых, проведение побочной темы также сопровождается ремаркой *Molto meno mosso* — не самое удачное решение, так как это «уравнивает ее в правах» с центральным эпизодом значительно более величественным по характеру.

Во-вторых, кода помечена *Presto scherzando*, что выглядит убедительно как конкретизация нейтрального указания *Ritù mosso*. Также мы найдем и вполне естественные замедления в двух последних тактах перед проведениями побочной: в процессе репетиций здесь нужно добиваться пропорционального успокоения темпа и точного встраивания в него реплики скрипок.

Другие указания подчеркивают риторический характер главной темы, который и так достаточно очевиден. Одного взгляда на реплики фортепиано и оркестра достаточно, чтобы понять, что они не могут быть выполнены идеально метрично, не теряя при этом очарования и изящества. Однако неизвестно, стоило ли так подробно выписывать эти небольшие задержки: нотная запись такого рода может провоцировать карикатурные преувеличения. То же можно сказать и об агогических указаниях в побочной теме и небольшой каденции после генеральной кульминации: здесь они также чересчур подробны и навязывают излишне конкретную манеру интерпретации в тех местах, где фантазия исполнителя может позволить себе быть гораздо более свободной. Что касается возвращений в основной темп после проведения побочной темы, то они двухступенчатые: сначала указано *Ritù mosso* (заключительная тема), затем — *Tempo I*. С одной стороны, это достаточно интересно, но с другой, учитывая сложный ритм главной партии, не стоило бы существенно прибавлять в ней темп по сравнению с предыдущим фрагментом, иначе тема рискует быть скомканной.

Рассмотрев темповые и агогические проблемы, обратимся к колористической, включающей в себя как вопросы распределения звучности в фортепианной фактуре, так и некоторые балансовые сложности, идущие от оркестровки сочинения. Большой частью главная задача в этой области — избежать невнятицы, сделать так, чтобы слушателю было ясно главное и второстепенное в звучащей картине произведения, сгладить некоторые неточности инструментовки начинающего симфониста.

Первый такой момент наступает в заключительной партии первой части. На фоне прозрачных пассажей

фортепиано оркестр тянет длинные ноты, в которых «тонет» не вполне ясная фраза валторны (в репризе — фгота), в которой много залиганных нот и почти нет сильных долей. Здесь необходимо сделать две вещи: внятно проговорить все восьмые левой руки, а также добиться точного выполнения нюансов в оркестре — *pianissimo* у струнных и *forte* у валторны (часто, к сожалению, выходит наоборот). Пианист должен, вопреки желанию, «раствориться в пассажах», с помощью ритмичной и ясной левой руки взять на себя роль лидера, поскольку никаких других достаточно ясных ориентиров в этом месте для слушателя нет (пример 2).

Другое место с не вполне ясным звучанием — эпизод D-dur (ц. 6), над которым в ПСН имеется авторская ремарка «наслаждаясь, расплывчато». Однако не стоит путать «расплывчатый» характер музыки с подобным же исполнением. Мне случалось теряться в этом месте, поскольку довольно сложно найти для себя ориентиры в гудящем звучании оркестра. Только лишь внятного исполнения партии левой руки здесь недостаточно, так как теряется сильная доля, проступающая лишь в громких *pizzicato* половины (!) виолончельной группы. Необходимо добиться от оркестрантов максимально четкого его исполнения, но сильная доля при этом должна быть обозначена деликатно: по замыслу Скрябина избегание явных опор создавало ощущение полета, «невесомости».

В начале цифры 7 Скрябин ставит акценты на первые ноты коротких реплик мотива главной партии у струнных инструментов: сначала виолончели, потом альты и так далее. Эти опрометчивые акценты часто приводят к угловатому исполнению с недостаточным *legato*. Нужно обратить внимание музыкантов на то, что эти акценты — протяжные, распространяются на всю длину ноты, а не только на момент ее взятия.

Во II части оркестр и солист взаимодействуют гармонично и балансовых проблем не случается. Обратим внимание на одну текстовую проблему: в третьей вариации Скрябин забыл вписать ноту *ais* у первых скрипок, отвечающей на такую же фразу виолончели,

Пример 2

Скрябин А. Концерт для фортепиано с оркестром. I часть (ц. 3, т. 3–6)

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the piano part, marked 'Tempo I' and 'p'. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The second system is for the orchestra part, also marked 'Tempo I'. It shows a more melodic line with dynamics 'f ma dolce' and 'espressivo'. The notation includes various articulations and dynamic markings.

в которой соответствующая нота имеется (пример 3). Чаще всего *ais* вписывают и играют, но иногда приходится слышать и исполнение без него, звучащее странно и нелогично⁴.

В четвертой вариации важно тонкое взаимодействие с кларнетом — это, по сути, почти что камерная музыка. Особенно важно, чтобы реплики кларнета, довольно для него неудобные, появлялись без малейшего опоздания и совпадали с фигурами шестнадцатых в левой руке (пример 4).

В финале оркестровка часто звучит не очень удачно. Во-первых, главную тему Скрябин поручает преимущественно струнным инструментам, не только скрип-

кам, но и альтам. В их исполнении основная ритмическая фигура обычно звучит недостаточно ясно, а иногда даже скомкано и поспешно. В любом случае, на репетициях нужно обязательно прорабатывать этот момент, а пианист должен демонстрировать убедительный пример ясного произнесения триольного пунктира. В виртуозных пассажах главное вовремя их «приземлять», приходя к третьей доле соответствующих тактов не только не поздно, но и не рано.

В заключительной партии, как и в I части, важно сразу же как можно заметнее показать восьмые в левой руке — от этого зависит четкость смены темпа (пример 5).

Пример 3

Скрябин А. Концерт для фортепиано с оркестром. Партитура. II часть (ц. 3, т. 8–11)

Musical score for Example 3, showing V-ni I and V-c. parts. The V-ni I part has a *soli* marking and a *mf* dynamic. The V-c. part has a *mf* dynamic.

Пример 4

Скрябин А. Концерт для фортепиано с оркестром. II часть (ц. 4, т. 5–6)

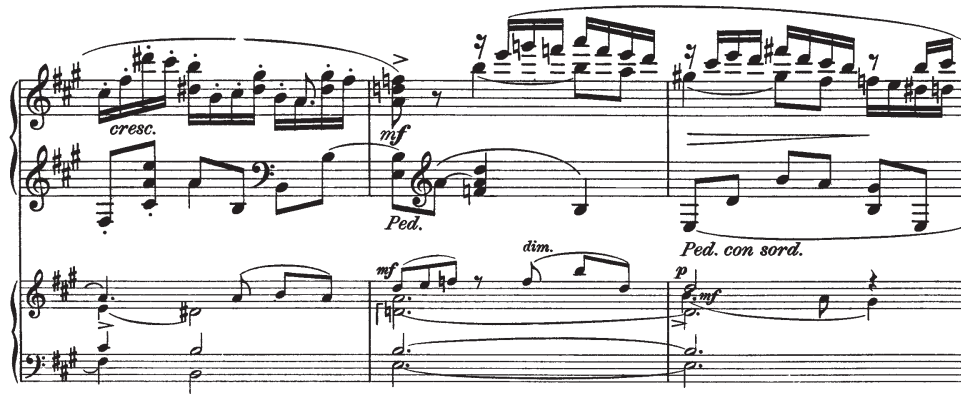
Musical score for Example 4, showing piano and clarinet parts. The piano part has a *p* dynamic and a *dim.* marking. The clarinet part has a *p* dynamic.

Пример 5

Скрябин А. Концерт для фортепиано с оркестром. III часть (ц. 4, т. 1–4)

Musical score for Example 5, showing piano and clarinet parts. The piano part has an *appassionato* marking, a *dim.* marking, and a *mp* dynamic. The clarinet part has a *mp* dynamic and a *cresc.* marking.

⁴ В ПСН эта нота добавлена, в ПСС тоже, но в скобках и в виде одной восьмой.



Показательное текстовое разночтение связано с громовым ударом литавр на *fff* в момент начала репризы⁵. Позволим себе предположить (исходя и из личного исполнительского опыта), что Скрябин вычеркнул его после многих казусов, когда ему не удалось безукоризненно вступить в унисон вместе с ударными. Надо отметить, что эта нота чрезвычайно усиливает бас рояля, но производит в случае даже небольшого несовпадения большой нежелательный комический эффект, так что этот момент заслуживает отдельного внимания на репетициях. Однозначного же ответа, оставлять ли вообще удар литавр или нет, по-видимому, не существует, и можно руководствоваться собственным вкусом.

Главная партия в репризе, точнее, ее второе проведение — наиболее неудачно оркестрованный фрагмент во всем Концерте. Тема здесь поручена одинокому кларнету в неудобном среднем регистре, который вынужден пробиваться буквально из последних сил сквозь толщу фортепианных пассажей и тянущихся звуков других инструментов. Даже учитывая, что кларнету предписано играть *forte*, а всем остальным инструментам, включая рояль, *pianissimo*, все равно это место звучит неясно, невнятно и шумно, а тема у кларнета в лучшем случае получается *mezzo forte*. Пианисту здесь следует скорее «делать вид», нежели играть, добиваясь максимально возможной прозрачности.

Окончание Концерта, пожалуй, едва ли не самое необычное во всей фортепианной литературе — короткие аккорды оркестра и длинный, бесконечно долго затухающий аккорд рояля. Здесь чрезвычайно важно добиться точного унисона, что довольно нелегко. Иногда даже можно встретить исполнения, в которых оставлены только аккорды фортепиано (так поступает, например, М. Плетнёв). На наш взгляд, лучшее решение — это идеально ровное, ритмичное исполнение последней страницы, исключая даже намек на замедление. Сам же последний аккорд важно не снимать резко и одновременно, а дать ему как бы истаять. Можно при этом искусственно ускорить время его затухания: сначала удерживая без педали, затем взять педаль, отпустить руки и осторожно, медленно снять педаль.

В настоящей статье остались в стороне многие стилистические моменты, связанные с исполнением Концерта А. Н. Скрябина, относящиеся не только к этому, но и ко всем другим фортепианным сочинениям композитора. Главное внимание было уделено чисто практическим моментам. Однако во многом именно от знания «подводных камней» сильно зависит успех всего «предприятия». И если обратить на них внимание и попытаться решить эти проблемы, Концерт зазвучит во всем своем блеске и великолепии и не оставит места для скептических оценок шедевра раннего скрябинского симфонизма.

Литература

1. Переписка А. Н. Скрябина и М. П. Беляева: 1894–1903 / с введ. и примеч. В. Беляева. Пг.: Государственная академическая филармония, 1922. 194 с.
2. Скрябин А. Н. Письма / ред.-сост. А. В. Кашперов. М.: Музыка, 1965. 720 с.

⁵ Эта нота есть в прижизненных изданиях и ПСС, но отсутствует в ПСН без каких-либо комментариев.

- БОЛДЫРЕВ Антон Александрович** — пианист, лауреат международного конкурса «И. С. Бах» в Саарбрюккене (Германия, 1995), доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, член Правления Союза концертных деятелей Санкт-Петербурга. E-mail: bolanton@yandex.ru
- КИРИЛЛОВА Анна Игоревна** — филолог, выпускница Санкт-Петербургского государственного университета, редактор в образовательном проекте «Правое полушарие Интроверта». E-mail: annaingvar@yandex.ru
- КИСЕЛЁВА Галина Ивановна** — Заслуженная артистка России, профессор кафедры сольного пения Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: galivkis@mail.ru
- ЛАУЛ Петр Рейнович** — пианист, доцент кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: laul@mail.ru
- ЛЮДЬКО Мария Германовна** — Заслуженная артистка России, профессор, декан вокально-режиссерского факультета Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. E-mail: lyudko.maria@gmail.com
- МИХЕЕВА Марина Владимировна** — ведущий специалист по издательской деятельности Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Musicus», член Союза композиторов Санкт-Петербурга, кандидат искусствоведения. E-mail: edition@conservatory.ru
- ПАВЛОВ-АРБЕНИН Андрей Борисович** — научный сотрудник и артист Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга.
- ПЕТРОВ Евгений Викторович** — композитор, доцент кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, художественный руководитель Международного музыкального фестиваля «Земля детей», лауреат всероссийских конкурсов. E-mail: petrov.mus@mail.ru
- РАЙСКИН Иосиф Генрихович** — главный редактор газеты «Мариинский театр», председатель секции критики и музыковедения Союза композиторов Санкт-Петербурга. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- РУДКО Мария Владимировна** — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: marybell@yandex.ru
- СЕРЕБРЕННИКОВ Максим Анатольевич** — музыковед, кандидат искусствоведения, главный редактор Редакционно-издательского отдела Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова. E-mail: max.sereb@mail.ru
- BOLDYREV Anton** — pianist, Laureate of I. S. Bach International competition in Saarbrücken (Germany, 1995), Associate professor at the Department of Teaching methods and General piano course of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the Board of the St. Petersburg Union of Concert Performers. E-mail: bolanton@yandex.ru
- KIRILLOVA Anna** — philologist, postgraduate of St. Petersburg State University, editor in Art For Introvert. E-mail: annaingvar@yandex.ru
- KISELEVA Galina** — Honored Artist of the Russian Federation, professor of Academic Solo Singing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: galivkis@mail.ru
- LAUL Peter** — pianist, Associate professor at the Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: laul@mail.ru
- LYUDKO Maria** — PhD, Honored Artist of the Russian Federation, professor, Dean of Vocal Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: lyudko.maria@gmail.com
- MIKHEEVA Marina** — PhD, Leading Specialist in Publishing of the Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Editor-in-Chief of the Musicus journal, member of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: edition@conservatory.ru
- PAVLOV-ARBENIN Andrey** — Researcher and Artist of the Saint Petersburg State Academic Capella.
- PETROV Evgeny** — composer, Associate professor of the Department of Orchestration and General Course of Composition of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, member of the Board of the St. Petersburg Composers' Union, artistic director of the International Music Festival «Earth of Children» and laureate of laureate of all-Russian competitions. E-mail: petrov.mus@mail.ru
- RAISKIN Iosif** — Editor-in-Chief of the newspaper «Mariinsky Theatre», chairman of the section of criticism and musicology of the St. Petersburg Composers' Union. E-mail: eiraiskin@mail.ru
- RUDKO Maria** — PhD, Senior Lecturer of the Department of History of Foreign Music of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. E-mail: marybell@yandex.ru
- SEREBRENNIKOV Maxim** — PhD, musicologist, Chief editor of the Editorial and Publishing Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Lecturer of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music. E-mail: max.sereb@mail.ru