

*Защита*

*На правах рукописи*

**ЗАЙЦЕВА**  
**Вера Васильевна**

**Оркестровое письмо А.К. Лядова**

*7*

*Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство*

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения**



**005533785**

**3 ОКТ 2013**

**Москва – 2013**

*25*

Работа выполнена в Российской академии музыки им. Гнесиных на кафедре аналитического музыкознания

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения,  
профессор,  
**Цареградская Татьяна Владимировна**

**Официальные оппоненты:** **Дунаев Леонтий Федорович**  
доктор искусствоведения,  
профессор,  
Военный институт (военных дирижеров)  
военного университета,  
профессор кафедры инструментовки и  
чтения партитур

**Васильев Юрий Вячеславович**  
кандидат искусствоведения,  
доцент,  
Российская академия музыки имени  
Гнесиных,  
доцент кафедры истории музыки

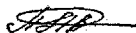
**Ведущая организация:** **Государственная классическая**  
**академия имени Маймонида**

Защита состоится 22 октября 2013 года в 15 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РАМ им. Гнесиных. 17

Автореферат разослан «10» сентября 2013 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Пилипенко Нина  
Владимировна

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

А.К. Лядов вошел в историю русской музыки как мастер оркестрового колорита, виртуозно владеющий оркестровой техникой, умеющий придать своим партитурам особое блестящее и красочное звучание. Поэтому, на наш взгляд, инструментовка для этого композитора является одной из наиболее важных композиционных составляющих произведения. Его умению воплощать в оркестровой звучности тончайшие грани музыкальных образов отдавали должное как современники, так и следующие поколения музыкантов-профессионалов и слушателей. Однако, несмотря на высочайшую репутацию А.К. Лядова в области оркестровки, феномен его мастерства все еще не изучен.

*Степень разработанности темы исследования.* Научный интерес отечественных исследователей к фигуре композитора связан, прежде всего, с областью его фортепианного творчества. Можно указать на кандидатские диссертации Т.А. Зайцевой «Фортепианное творчество Лядова: стилевые особенности и проблемы исполнительского воплощения» (Ленинград, 1987) и О.В. Лукьянович «Особенности творческого мышления Лядова на примере фортепианной миниатюры» (Санкт-Петербург, 2005).

Исследователи обращаются также к изучению архивных документов и рукописных эскизов, педагогической деятельности, влиянию фольклорных источников на стиль композитора, его эстетическим взглядам. Статьи, в которых разрабатываются эти проблемы, можно найти в сборниках, посвященных творчеству А.К. Лядова. Первый сборник «Ан.К. Лядовъ» появился в 1916 году (Петроград). В 2005 году в Санкт-Петербурге осуществляется переиздание этого сборника, дополненное обновленным списком сочинений. В 2009 году выходит сборник «Непознанный А.К. Лядов» (Челябинск). Существует и литература монографического характера: книги Н.В. Запорожец «А.К. Лядов. Жизнь и творчество» (Москва, 1954) и М.К. Михайлова «А.К. Лядов. Очерк жизни и творчества» (Ленинград, 1985). Кроме того, в параграфе книги Б.В. Асафьева «Русская музыка XIX и начало XX века» (Ленинград, 1979), посвященном А.К. Лядову, дается общий обзор творчества композитора и влияние его творческих принципов на младших

современников. В зарубежной литературе фигура А.К. Лядова практически не освещается – на данный момент нам известна лишь работа Дороти Эберляйн «Анатолий К. Лядов: Жизнь. Творчество. Музыкальные воззрения» (Кёльн, 1980).

Существует также ряд статей, посвященных симфоническим произведениям А. К. Лядова, но вопросы, интересующие их авторов, чаще всего связаны с драматургией, формой, программной направленностью, при этом рассмотрение оркестровки как целостного явления не становится отдельной проблемой. Отзывы и заметки об оркестровом творчестве Лядова можно найти в литературном и эпистолярном наследии людей, лично знавших композитора – Н.А. Римского-Корсакова, М.Ф. Гнесина, И.И. Витоля, но специальных исследований, посвященных оркестровому письму А.К. Лядова, на данный момент не существует. Этим обусловлена *новизна* нашего исследования.

Поскольку рассмотрение принципов оркестрового письма отдельного композитора не представляется возможным без изучения общих работ по инструментовке, в нашем исследовании мы обращаемся к трудам об оркестровке Г. И. Банщикова, С. Н. Василенко, А. М. Веприка, Д. Р. Рогаль-Левицкого, Н. А. Римского-Корсакова, У. Пистона, С. Адлера. Изучение вопросов, связанных с особенностями оркестрового письма композитора, обусловили необходимость привлечения работ по истории оркестровых стилей, таких как исследования А. М. Веприка, Ф. Е. Витачека, А. Карса, Ю. А. Фортунатова.

В последнее десятилетие интерес современных исследователей к проблемам инструментовки неизменно возрастает. На наш взгляд, это связано с тем фактом, что тембровое наполнение партитур композиторов XX-XXI в. часто становится наиболее важным из всех средств выразительности, создающих музыкальное произведение, и требует от исследователей их творчества более пристального внимания. В 2000-е годы Московской консерваторией был выпущен ряд сборников с характерными названиями: «Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой»

(Москва, 2002), «Оркестр. Инструменты. Партитура» (Москва, 2003 – вып. 1, 2007 – вып. 2), «Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю.А. Фортунатова» (Москва, 2009). Таким образом, в настоящее время необходимость подробного изучения принципов инструментовки, в том числе отдельных композиторов-мастеров оркестрового письма, таких, как А.К.Лядов, осознается как необходимое и *актуальное*.

Стремлением восполнить создавшуюся лакуну определяется *цель работы*: выявление особенностей оркестрового письма А.К. Лядова и техники работы композитора над партитурой.

Исходя из названной цели, в исследовании предполагается решить ряд *задач*:

1. рассмотреть оркестр А.К. Лядова в контексте эпохи и проследить процесс работы композитора над оркестровкой;
2. проанализировать особенности применения композитором инструментальных групп оркестра;
3. проследить эволюцию оркестрового письма А.К. Лядова.

Задачами исследования определяются его *методы*. В связи с тем, что единых общепринятых методов анализа оркестровых партитур пока не существует, при изучении собственно оркестровых средств мы опираемся на терминологию и подход, предложенный Г. Банщиковым в «Законах функциональной инструментовки» и А. Веприком в «Трактовке инструментов оркестра». При рассмотрении взаимосвязи инструментовки с другими композиционными приемами мы опираемся на метод *структурно-функционального анализа*. При анализе оркестровки отдельных произведений и связанных с ними исторических фактов нами был использован *исторический подход*, а также применен его *компаративный* аспект, позволяющий через сравнение (с другими сочинениями Лядова и произведениями его современников) выявить характерные черты оркестровой техники композитора. Поскольку в процессе исследования возникла необходимость обращения к архивным материалам в целях прояснить процесс и

последовательность работы композитора над оркестровкой, в необходимом для данного исследования объеме был применен также *текстологический* подход.

*Объектом исследования* являются симфонические произведения А.К. Лядова и его оркестровые переложения сочинений других композиторов, а *предметом исследования* – оркестровая техника композитора. В связи с этим, *материалом исследования* служат изданные партитуры симфонических произведений А.К. Лядова: «Мессинская невеста», «Скерцо» ор. 16, Мазурка «Сельская сцена у корчмы» ор.19, «Интермеццо» ор. 8, №1, «Про старину», баллада ор.21-bis, «Полонез» памяти А.С.Пушкина ор.49, «Полонез» к торжеству открытия статуи А.Г. Рубинштейна, ор.55, «Баба Яга» ор.56, «Восемь русских народных песен» ор.58, «Волшебное озеро» ор.62, «Кикимора» ор.63, «Танец Амазонки» ор.65, «Из Апокалипсиса» ор. 66, «Nenie» ор.67; архивные рукописные партитуры пяти пьес А.Г. Рубинштейна в оркестровом переложении А.К. Лядова («Менуэт» ор. 93, №2; «Серенада» ор. 93, № 9-е; «Колыбельная» ор. 93, № 9-с; «У окна» ор. 93, № 9-к, «Сарабанда» ор.38, №4); рукописная партитура «Скерцо» ор. 16 А.К. Лядова.

Дополнительным материалом исследования являются архивные документы РГАЛИ – Ф № 796, Ф № 2743, и ВМОМЖ им. Глинки – Ф 65, Ф 23, Ф 212. А также партитуры современников А.К. Лядова: «Summer Night on the River» Ф. Дилиуса, «Водяной» А. Дворжака, «Морская симфония» Р. Воан-Уильямса, «Море» К. Дебюсси.

*Новизна* исследования определяется объектом исследования. Это первая работа, посвященная исследованию оркестрового письма А.К. Лядова как целостного явления. Впервые осуществляется анализ произведений этого композитора с точки зрения принципов оркестровки, рассмотрены особенности использования инструментальных групп и прослеживается процесс работы композитора над оркестровой партитурой. В научный обиход вводятся неизвестные ранее архивные материалы, связанные с творческим процессом работы Лядова над инструментровкой.

*На защиту выносятся следующие положения:*

– оркестровка – наиболее важный драматургический компонент в композициях Лядова;

– принципы оркестровки неразрывно связаны с тематической работой, характер и качество тематизма напрямую влияют на способ оркестровки произведения;

– работа над оркестровкой у этого композитора предполагает тщательную проработку мельчайших деталей партитуры (как в процессе сочинения, так и после исполнения произведения).

*Теоретическая и практическая значимость исследования:* результаты исследования могут быть использованы при рассмотрении особенностей оркестрового письма композиторов, представителей школы А. К. Лядова (С. С Прокофьева, Н. Я. Мясковского); принципы анализа оркестровой партитуры, предложенные в работе, могут применяться при изучении техники инструментовки композиторов XIX – начала XX в. Материалы диссертации могут использоваться в курсах лекций по истории отечественной музыки, истории оркестровых стилей, курсе практической инструментовки и композиции.

Положения и результаты исследования прошли апробацию, неоднократно обсуждаясь на заседаниях кафедры аналитического музыкознания РАМ им. Гнесиных, а также были представлены в виде докладов на научных конференциях:

- «Исследования молодых музыковедов» – РАМ им. Гнесиных (2011)
- «Музыковедение в XXI веке» – РАМ им. Гнесиных (2012)
- «Музыка отечественных композиторов в концертном и педагогическом репертуаре» – Союз московских композиторов (2012)

Основные положения опубликованы в 7 статьях (общий объем 3,4 печатных листа), включая научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры», рекомендованный ВАК Министерства образования и науки РФ.

*Структура диссертации* следующая: Введение, три главы, Заключение, список литературы и Приложение.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**Введение** раскрывает основные проблемы, актуальность, новизну и методы исследования, поставленные цели и задачи. Дается обзор существующей литературы о творчестве А. К. Лядова и об искусстве оркестровки в целом.

**Глава 1. Оркестр и его роль в музыке А.К. Лядова.** Первая глава посвящена обзору основных тенденций в подходе к оркестровке зарубежных и русских композиторов конца XIX – начала XX в., определяется исторический контекст, в котором развивалось творчество А.К. Лядова. На основе архивных рукописей и опубликованных писем композитора к друзьям и коллегам делается попытка прояснить подход композитора к оркестровке и восстановить процесс работы над партитурой.

*§1. Трактовка оркестра в музыке конца XIX – начала XX в.: основные тенденции.* XIX век стал важным этапом в развитии искусства оркестровки. Оркестр начал быстро расти и расширяться, изменилось отношение к роли оркестровки в музыкальном произведении. Наиболее значимыми фигурами в области оркестровки, оказавшими влияние на русских композиторов XIX века, стали Г. Берлиоз и Р. Вагнер. Их принципы инструментовки были приняты в оркестровый арсенал русских композиторов и переосмыслены соответственно индивидуальным особенностям их собственного стиля.

В России в этот период выделяется два основных подхода к оркестровке, связанных с московской и петербургской композиторскими школами. Многочисленные заметки об оркестровке в «Летописи» Н.А. Римского-Корсакова, представителя петербургской школы, позволяют представить, каково было мировоззрение русских композиторов балакиревского кружка, что с их точки зрения представляло ценность в оркестровых решениях их коллег, их представления о новом и традиционном в инструментовке.



Рассуждения Римского-Корсакова об инструментовке собственных сочинений показывают, что он тщательно анализирует детали партитуры, пытается дать себе отчет в том, какие приемы оркестровки уже были использованы до создания данного произведения, а какие он вводит впервые. Такое отношение в той или иной степени было свойственно композиторам этой эпохи. Например, И.А. Барсова в статье о Густаве Малере отмечает: «Мысль о “кропотливой отделке” оркестрового звучания стало *idée fixe* Малера на протяжении всей его жизни. Не было более строгого и беспощадного критика его оркестровых партитур, нежели он сам»<sup>1</sup>.

«Аналитическое» отношение Н.А. Римского-Корсакова к процессу оркестровки даст очень важную информацию для понимания принципов оркестрового мышления его ученика А.К. Лядова, оркестровка которого также всегда продумана в мельчайших деталях.

П.И. Чайковский, представитель московской школы, придерживался несколько иных принципов оркестровки, чем его петербургские коллеги. Одной из основ оркестрового стиля, отличающей его от композиторов петербургской школы, по мнению Ю.А. Фортунатова, является то, что в оркестре Чайковского не только мелодия, но и гармонические голоса обладают четко выраженным линейным рисунком, что очень сильно сказывается на оркестровке, которая становится «суммой разных горизонталей»<sup>2</sup>.

Для представителей петербургской школы такой подход был не типичен – в основу оркестровки было положено понятие аккорда, обладающего общей суммарной звучностью, которая прячет индивидуальные характеристики инструментов, составляющих этот аккорд.

А. Карс пишет, что оркестровка Чайковского оказала наиболее сильное воздействие на развитие музыкальной культуры со времен Вагнера<sup>3</sup>. Таким

<sup>1</sup> Барсова И.А. Густав Малер – аналитик партитуры // Оркестр без границ. Материалы научной конференции памяти Ю.А. Фортунатова / Ред.-сост. И.А. Барсова, И.В. Вискова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория». 2009. С. 215

<sup>2</sup> Фортунатов Ю.А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой. М.: Научно издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 246

<sup>3</sup> Карс А. История оркестровки. М.: Музыка, 1989. С. 258

образом, в XIX веке русская школа оркестровки становится одной из ведущих в мире.

Ознакомившись с произведениями русских композиторов, представленных на Всемирной выставке в Париже, их французские коллеги стали пристально следить за всеми новыми русскими партитурами. Например, как образно пишет Ю.А. Фортунатов о М. Равеле: «По свидетельству биографов, все то, что выпускало русское издательство (Беляева, Юргенсона), сейчас же хваталось Равелем, утаскивалось в его маленький домик и там поглощалось его черным жадным роялем»<sup>4</sup>.

Известно, что К. Дебюсси тоже пристально следил за новинками русской музыки, любил музыку Мусоргского, был в дружбе со Стравинским, хорошо знал произведения Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина. По словам А. Карса, оркестровка Дебюсси «изъясняется шепотом, изысканно варьирующимися и тонко сливающимися тембрами, часто с намеренно неясными контурами»<sup>5</sup>.

Оркестровый колорит имел немаловажное значение и для Лядова. В то же время талант композитора, естественно, развивался в контексте русской музыкальной действительности. Его оркестровое мастерство кристаллизовалось под влиянием друга и учителя – Н.А. Римского-Корсакова. Он воспринял множество его идей и принципов оркестровки, перенял само отношение к работе над партитурой, тщательную проработку ее мельчайших деталей.

**§ 2. Трактовка оркестра А.К. Лядовым и процесс работы композитора над партитурой.** Инструментальный состав оркестра в произведениях Лядова не является необычным – в большинстве партитур используется парный состав, а своеобразное звучание оркестра в его сочинениях достигается не за счет особого тембра инструментов, а благодаря его отношению к инструментовке. Одним из редких свидетельств описания Лядовым своего творческого процесса, является его переписка с друзьями по

<sup>4</sup> Фортунатов Ю.А. Лекции... С. 134

<sup>5</sup> Карс А. История оркестровки... С. 277

поводу создания сюиты «Из Метерлинка». Из содержания писем можно заключить, что работа над сочинением, от замысла до исполнения заняла у композитора около четырех лет. Из них примерно год Лядов обдумывал детали произведения. При этом степень «готовности» музыкального материала была в таком состоянии, что он мог проигрывать на рояле части сюиты. Таким образом, к моменту, когда Лядов приступал к записи, сочинение уже было продумано во всех деталях.

Примером подобного способа сочинения может служить и «Волшебное озеро». Произведение интересно тем, что основополагающим фактором развития становится не работа с мелодическим материалом, а драматургия оркестровых пластов. По свидетельству друзей композитора на просьбу сыграть эту пьесу на фортепиано (то есть при помощи однотембрового инструмента) Лядов говорил: «Что там играть – ведь одна фигурация»<sup>6</sup>.

Действительно, главным носителем музыкальной идеи в этом произведении становится материал, который в другом случае был бы назван фоновым. Графи фонового и тематического материала стираются – тематические фигуры «выплывают» из фоновых элементов, а затем возвращаются, создавая пространственный эффект скольжения от поверхности в глубину и обратно. Такое «высвечивание» отдельных интонаций создается оркестровыми средствами, которые становятся таким образом значимыми факторами драматургического развития.

Чтобы лучше понять принципы инструментовки А.К. Лядова, мы обратились к партитурам, в которых он воплощает в оркестре фортепианную музыку другого композитора – к неопубликованным рукописям его переложений для оркестра пяти фортепианных пьес А.Г. Рубинштейна<sup>7</sup>.

Общим для всех пяти переложений пьес Рубинштейна можно назвать экономное использование оркестровых средств. Некоторые инструменты играют на протяжении пьесы очень мало, но проводят важный мелодический материал. При этом продумываются моменты включения и выключения

<sup>6</sup> Лядов Анатолий Константинович. Спб.: Композитор. 2005. С. 123

<sup>7</sup> ВМОЖ им. Глинки, Ф 65, ед. хр. №13-17

инструмента – чаще всего он постепенно «удаляется» после того как сыграл свою мелодию, или, наоборот, тембр инструмента появляется незаметно, с педальных звуков, а потом переходит на мелодизированные построения. Подобные оркестровые решения мы видим также и в «аутентичных» партитурах композитора.

В оркестровых переложениях пьес Рубинштейна присутствуют существенные отличия в трактовке оркестровых групп от партитур сочинений Лядова, в которых обращение с оркестровыми голосами более гибкое и тонкое.

Лишь в переложении «Серенады» А.Г. Рубинштейна встречаются колористические оркестровые приемы, которые используются Лядовым при написании собственных композиций. Назовем некоторые из них: мелодические линии, проводимые струнным тембром отданы виолончелям, скрипки играют *pizzicato* на протяжении всей пьесы, частая смена *arco* и *pizzicato*. В целом, эта пьеса по характеру звучания оркестра и использованию групп инструментов стоит намного ближе к партитурам собственных произведений композитора, чем остальные четыре оркестровых переложения пьес Рубинштейна.

Возможно, причина кроется в самом характере тематизма «Серенады», представленном мелодическими попевками, основанными на «покачивающихся» интонациях. В остальных пяти пьесах Рубинштейна тематизм связан с мелодиями широкого дыхания. Если принять во внимание, что в оркестровых произведениях Лядова не часто встречаются протяженные экспрессивные мелодии, то можно предположить, что «Серенада» оказалась близка композитору по творческим и эстетическим принципам. По этой причине, возможно, он применил при оркестровке этой пьесы тот же подход, что и к своей собственной музыке. Предположение, что характер тематизма влияет на принципы оркестровки, подтверждается и самим оркестровым творчеством композитора. Так, в «Nenie», где Лядов создает проникновенный тематизм экспрессивного характера и широкого дыхания, меняется и трактовка оркестра. В этом сочинении впервые используются чистые тембры струнных на всем протяжении пьесы, и они выполняют исключительно

мелодическую функцию, играя либо основной материал, либо выразительные мелодические подголоски.

**Глава 2. Особенности трактовки инструментальных групп в оркестровке А.К. Лядова.** Во второй главе, на основе анализа оркестровой фактуры в произведениях А.К. Лядова, раскрываются основные особенности и тенденции применения инструментальных групп оркестра в симфонических партитурах композитора.

**§ 1. Струнная группа.** «Струнная группа оркестра остается главным лирико-гармоническим элементом оркестра на протяжении последних 250 лет», – так охарактеризовал эту инструментальную группу С. Адлер<sup>8</sup>. И действительно, именно с использованием мелодических и гармонических возможностей этих инструментов чаще всего связано их применение в оркестре.

В оркестре А.К. Лядова мы видим совершенно иную картину – струнная группа выполняет в основном роль *колористического фона*.

Наиболее часто струнные используются для создания *вибрирующих звучностей*. Подобные звучания достигаются композитором несколькими способами. Среди его излюбленных приемов – *фактура с трелями* у струнных, когда на этом приеме основаны целые фактурные пласты, либо занимающие длительный период времени, либо настолько ярко решенные, что не могут не обратить на себя внимание слушателя.

Другой способ достижения эффекта вибрирующего фона – это использование *тремоло у струнных*. Тремоло появляется в партитурах Лядова в трех ипостасях: в качестве педали (очень часто у скрипок в высоком регистре); в виде гармонической фигурации в среднем голосе; в качестве аккордовой вертикали.

Тремолирующие *педали* очень часто встречаются во вступительных и завершающих разделах формы. Можно предположить, что таким образом композитор пытается постепенно ввести слушателя в атмосферу произведения.

<sup>8</sup> Adler S. H. *The Study of Orchestration*. New-York – London: W.W. Norton, 2002. С. 109

В виде *гармонической фигурации* тремоло встречается чаще всего на фоне прозрачной фактуры оркестра и играет роль колористической подсветки для основного тематического материала. Вибрация, создаваемая трелями и тремоло, может быть выражена и *наложением покачивающихся интонаций* у струнных.

Подобного рода фактура использовалась и импрессионистами. Например, в «Море» К. Дебюсси, где вибрирующая звучность струнных создается также за счет наложения партий инструментов. Такое совпадение в оркестровых экспериментах с импрессионистами, свидетельствует о стремлении Лядова к поиску особого колорита струнной группы оркестра. Об этом говорит также специфика применения композитором солирующих струнных инструментов.

Сольные струнные в партитурах Лядова используются практически в каждом сочинении, но очень своеобразно: им поручается не проведение выразительных мелодических линий (что обычно ассоциируется с солирующим тембром), а как раз наоборот, исполнение фонового или аккомпанирующего материала. Подобное использование возможностей сольных инструментов говорит о дифференцированном тембровом слухе композитора и детальной проработке оркестровой фактуры каждого сочинения.

Мелодические мотивы, звучащие у струнной группы, чаще всего несамостоятельны: это либо подголоски на втором плане, либо мелодии, исполняемые смешанным тембром. Инструменты струнной группы, которым все-таки поручается исполнять мелодический материал – это, в основном, виолончели. Возможно, тембр виолончелей ассоциировался у композитора со звучанием человеческого голоса, так как чаще всего он возникает в моменты, программно связанные с вокальным жанром – протяжная («Восемь русских народных песен»), хорал («Из Апокалипсиса»), образ Баяна («Про старину»).

Важной оркестровой краской становится исполнение мелодического материала приемом *pizzicato*, часто даже наравне с основным «струнным»

приемом игры – *arco*. В некоторых случаях вся пьеса может быть озвучена *pizzicato* как, например, «Плясовая» из цикла «Восемь народных песен».

Подобное использование струнных инструментов на протяженном участке партитуры, превращающее их из смычковых в щипковые, становится одним из отличительных признаков оркестрового письма А.К. Лядова. В целом, трактовка композитором струнной группы оркестра свидетельствует о поиске новых выразительных возможностей и колорита струнных инструментов.

**§ 2. Группа деревянных духовых инструментов.** С. Адлер выделяет несколько специфических функций инструментов деревянной духовой группы, наиболее часто используемых в оркестре: гармоническое сопровождение струнной группы; сольные мелодические фрагменты; контрастное красочное повторение (или эффект эхо) мелодического хода, первоначально исполняемого струнными, или разделение мелодии между струнными и деревянными; дублировка других инструментов оркестра<sup>9</sup>.

В оркестровых произведениях Лядова, наряду с перечисленными выше функциями деревянных духовых, выявляется ряд особенностей в их применении, присущих именно этому композитору.

Состав деревянной духовой группы в большинстве его партитур отличается стабильностью: присутствуют все четыре основных инструмента (флейта, гобой, кларнет и фагот).

Из описанных Адлером функций деревянных духовых инструментов, основополагающее значение в оркестровке Лядова имеет их мелодическая роль. Использование деревянных духовых инструментов для проведения основного тематического материала становится особенно важным в свете того, что струнная группа в этом качестве используется очень редко. Таким образом, тематическая нагрузка практически полностью принадлежит деревянной духовой группе.

Особое предпочтение в проведении тематического материала композитор отдает язычковым инструментам – гобою, английскому рожку, фаготу. Поиск

---

<sup>9</sup> Adler S. H. The Study of Orchestration... С.217

необычных регистровых звучаний часто приводит Лядова к неожиданным решениям. Например, в «Кикиморе» один из мелодических фрагментов отдан бас-кларнету в высоком регистре.

Подобное применение высоких регистров «басовых» инструментов пользуется популярностью и в других партитурах композитора. Особенно это касается фюга, который используется в высоком регистре даже в оркестровых переложениях произведений других авторов.

Колористические возможности деревянных духовых инструментов выявляются композитором не только в солирующих тембрах, но и в звучании группы в целом. Подобные поиски колорита обнаруживает, например, партитура «Волшебного озера», в которой всей группе деревянных духовых инструментов выписана сурдина.

Сравнивая использование группы деревянных духовых инструментов с партитурами других композиторов, можно отметить существенную специфическую особенность трактовки этой группы Лядовым. Поручая мелодию духовому инструменту, он мыслит ее неотрывно от инструментального воплощения, создавая мелодические линии в соответствии с техническими возможностями и темброво-регистровыми особенностями инструментов, которым она будет поручена и которые могли бы ее сыграть без передачи другим инструментам. Этим, возможно, объясняется долгий творческий процесс композитора, поскольку подобный подход подразумевает представление сочинения в целом, и требует комплексного подхода к музыкальному материалу, когда сразу учитываются и мелодические особенности тематизма, и его индивидуальное оркестровое решение, и технические возможности инструмента.

**§ 3. Медные духовые и ударные инструменты.** Медные и ударные часто используются композитором для достижения похожих оркестровых эффектов, поэтому удобнее рассматривать особенности применения этих групп инструментов в одной главе.

В полном составе медная группа представлена в следующих сочинениях: «Интермеццо», «Про старину», два «Полонеза», «Баба Яга», «Танец



Амазонки», «Из Апокалипсиса». Валторны – единственные из инструментов медной группы, которые присутствуют во всех сочинениях Лядова.

Группа ударных представлена в партитурах Лядова следующими инструментами: литавры, треугольник, малый и большой барабан, бубен, тарелки, колокольчики, ксилофон, там-там. Наиболее широко ударные используются в двух «Полонезах», «Мазурке», «Танце Амазонки», «Бабе Яге», «Из Апокалипсиса», что возможно связано со спецификой программы этих сочинений и жанровой направленностью. Литавры присутствуют во всех партитурах композитора, за исключением «Nenie».

Применение инструментов медной духовой и ударной группы в партитурах Лядова в основном связано со следующими моментами: протянутые педали; акцентированные ноты; использование в *tutti*; проведение мелодических линий.

Педальные звуки, порученные медным инструментам, встречаются практически в каждом произведении композитора и часто занимают большие по продолжительности фрагменты партитуры. Наиболее часто для этой краски используется тембр валторн, тянущиеся звуки которых не редко выступают в роли «фортепианной» педали, дублируя и продлевая короткие звуки, исполняющиеся струнными приемом *pizzicato*. Педальная функция ударных инструментов в основном принадлежит литаврам, играющим тремоло.

Другой аспект использования группы медных и ударных инструментов связан с подчеркиванием акцентированных нот в мелодии. Это осуществляется следующими способами: в момент акцента, неожиданно, на одну короткую длительность, включается медная группа на *sf*; подключение этих групп инструментов к акцентированному голосу для придания объема и силы звучания на протяженном фрагменте фактуры.

В кульминациях и оркестровых *tutti* медные инструменты применяются, с одной стороны, для создания гармонической основы оркестрового *tutti*, с другой стороны, медные инструменты берут на себя основную мелодико-гармоническую нагрузку. В этом случае медная группа выступает как «автопомная», со своей мелодической линией, линией баса, аккордовой

вертикалью и гармоническими фигурациями. Остальные группы инструментов в этот момент играют роль фона или дублируют басовый голос.

Именно в кульминационных разделах медным и ударным инструментам чаще всего поручаются протяженные мелодические линии. Особенно это касается трубы. Чаще всего, кульминационный тематизм трубы подготавливаются постепенным введением инструмента, который играет сначала отдельные интонации, протянутые звуки, либо ритмический рисунок, и лишь после этого звучит более протяженная мелодия. Похожую тембровую драматургию мы видим на примере ксилофона в «Бабе Яге», который сначала исполняет лишь интонации темы, а в кульминации играет мелодию целиком.

Прослеживая использование медных инструментов на протяжении всего творчества композитора, можно отметить следующую закономерность. В ранних произведениях Лядов поручает медным инструментам подвижные мелодии, записанные мелкими длительностями. В более поздних произведениях композитор использует мелодический ресурс медных инструментов более осторожно и гораздо реже, при этом, если мелодический материал проводится в быстром темпе, контур темы становится более плавным и поступенным, чем в ранних опусах.

**Глава 3. Эволюция оркестрового письма А.К. Лядова.** В этой главе на основе анализа партитур оркестровых сочинений, написанных в различное время, рассматривается эволюция оркестрового почерка композитора, процесс отбора автором наиболее удачных фактурных и колористических решений, которые будут использоваться в дальнейшем творчестве.

**§ 1 «Скерцо» ор.16 как образец раннего оркестрового письма А.К. Лядова.** «Скерцо» ор.16 – одно из первых симфонических произведений композитора. Различные печатные источники при точной дате издания – 1887 год – не дают точной даты написания сочинения<sup>10</sup>. Рукопись партитуры позволила пролить свет на загадку, связанную с датировкой этого

<sup>10</sup> В опубликованной партитуре стоит дата 1879 г., в монографии М.К. Михайлова мы видим дату, скорее обозначающую период работы над сочинением – 1879-1886 гг., Н.В. Запорожец называет 1887 год, а в каталоге произведений А.К.Лядова, составленном П.А. Ламмом (РГАЛИ, Ф 2743, оп. №1, ед. хр. №20), указана дата издания – 1887 г. и дата первого исполнения – 5 ноября 1889г.

произведения. На ее последней странице, параллельно корешку видна полустершаяся, но различимая запись: Fine 24 октября 1881 года С-Петербург<sup>11</sup>.

Рукописная партитура «Скерцо» даст возможность рассмотреть творческий процесс композитора, его работу над оркестровкой на основе анализа исправлений, сделанных в рукописи. Это становится возможным благодаря тому, что партитура написана простым карандашом на довольно мягкой партитурной бумаге. Поэтому первоначальные варианты, написанные карандашом, которые композитор исправлял, стирая ластиком, хорошо на ней отпечатались, позволяя разглядеть отличия первоначального варианта от того, который пошел в печать.

Большинство исправлений в партитуре находятся в эпизодах с прозрачной фактурой, в туггийных же фрагментах практически не встречаются. Поправки касаются, в основном, колористических мест в оркестровке, связанных с дублировками, педалями, сменами инструментов в мелодических построениях.

Большое внимание композитор уделял оркестровке педалей у духовых: продумываются дублировки, моменты выключения групп инструментов в процессе звучания педальных звуков, выключения части какой-либо инструментальной группы на протянутых нотах, которая первоначально присутствовала в полном объеме (например, остаются две валторны вместо четырех).

Анализ характера исправлений в партитуре показывает заботу композитора о деталях оркестровой ткани и серьезное отношение к мелочам – начиная с фактуры и заканчивая штрихами и динамикой. Такой подход тем более удивителен, что это сочинение – одно из первых оркестровых произведений А.К.Лядова. Подобное отношение к процессу оркестровки будет характерно для композитора и в последующих его сочинениях.

**§ 2. «Баба Яга» как пример зрелого оркестрового письма А.К. Лядова.**  
Наиболее яркой иллюстрацией своеобразия оркестрового письма Лядова

---

<sup>11</sup> ВМОМК им. Глинки, Ф 65, ед. хр. №1

являются зрелые произведения композитора, в которых полностью сформировался его индивидуальный оркестровый почерк и основные изблюбленные приемы оркестровки. К этому времени у композитора уже сложились четкие художественные представления о звучании оркестра и выработались определенные оркестровые средства и приемы для их воплощения. «Баба Яга», на наш взгляд, явилась в творчестве Лядова первой партитурой, в которой он в полной мере выразил свои творческие искания.

Роль оркестровки в драматургии «Бабы Яги» многогранна и многофункциональна. Она проявляется как на микроуровне, так и на уровне формы в целом. На микроуровне оркестровка тематических образований, составляющих драматургический стержень произведения, оказывается напрямую связанной с их интонационным и ритмическим наполнением. При изменении даже одной из составляющих звуковысотного текста меняется и оркестровка. Важную роль оркестровка играет при превращении интонационной ячейки в тематическое образование, когда именно посредством прозрачной инструментовки достигается более рельефное звучание тематического материала.

На уровне формообразования большое значение в достижении целостности формы пьесы играет своеобразная *тембровая драматургия*. Она связана с внутренним переосмыслением интонационных ячеек (это выражается в смене тембра, что приводит к выдвиганию некоторых из них на первый план), а также с *тембровым прорастанием*, наиболее ярко представленным на примере тембра ксилофона.

Особой драматургической нагрузкой в этой пьесе обладают *смены плотности* оркестрового звучания. Они создают не только пространственный эффект, но и обеспечивают целостность композиции путем подчеркивания важных моментов формы и в то же время осуществляют плавные переходы между этапами развертывания музыкального материала.

Не менее важным фактором объединения всех микроэлементов в единую композицию становятся *протянутые педали*, пронизывающие всю пьесу. Таким образом, роль оркестровки в «Бабе Яге» выходит за рамки только лишь

колористического начала. Инструментальное обрамление музыкальных мыслей в этой композиции ограничено связано с интонационностью. Развертывание процесса в форме чаще всего достигается оркестровыми, а не мелодическими средствами, с помощью «динамических волн», смены оркестровых плотностей. Оркестровка служит для создания целостности композиции и становится важнейшим фактором драматургического развития.

**§ 3. От «Мессинской невесты» к «Из Апокалипсиса»: об эволюции оркестрового письма композитора.** Прослеживая эволюцию в подходе композитора оркестровке, мы обращаемся к первой партитуре композитора – «Мессинской невесте» и сравниваем приемы инструментовки с другими симфоническими сочинениями композитора вплоть до «Из Апокалипсиса», последней его работы.

При анализе партитуры «Мессинской невесты» и сравнении ее с более поздними сочинениями Лядова видно, что в этом произведении уже проявляются те излюбленные колористические оркестровые краски, приемы и варианты фактур, которые композитор будет использовать в дальнейшем своем творчестве, а также закладываются основные принципы работы с тембром и выявляется связь оркестровки с драматургией сочинения. Например, первая страница партитуры построена на противопоставлении групп струнных и деревянных духовых инструментов, связующим звеном между которыми служит тембр валторны. Подобный прием можно наблюдать и в зрелых партитурах композитора. На первой странице «Бабы-Яги» этот принцип проявляется на уровне микро-интонаций, а связующим стержнем, на который нанизываются эти микро-попевки, является тембр валторны. Похожий фактурный прием встречается и в «Танце Амазонки»: противопоставляются группы струнных и духовых, а связующим становится тембр медных и ударных.

Еще один принцип работы с тембром, который будет применяться композитором в драматургии его последующих сочинений, можно заметить уже в «Мессинской невесте» на примере тембра трубы. Труба возникает в драматургически важных фрагментах и ее звучность проявляется постепенно –

от *pp* до *ff*. В общей драматургии сочинения, тембр труб служит своеобразным символом искупления проклятия, идеей, которая, подспудно зарождающаяся у героев, постепенно подводит действие к трагической развязке и к примирению с высшими силами, поскольку звучит на словах «*luceat eis*» (воссияет им) на той же высоте, что и в начале на словах «Раскаянье души приемлют небеса». Таким образом, смысловая арка между намерением главного героя и его действием, приведшим к смерти и искуплению, образуется в том числе при помощи тембровой драматургии.

Похожий принцип работы с тембром и влияние оркестровой составляющей на драматургию произведения можно проследить на примере тембра ксилофона в зрелых партитурах композитора. В «Бабе Яге», также как и в «Кикиморе», тембр ксилофона постепенно подготавливается в процессе звучания произведения, чтобы появиться в кульминации в своем наиболее ярком и эффектном мелодическом виде.

Один из часто встречающихся вариантов фактуры в партитурах Лядова – проведение мелодических построений тремолирующими струнными в дублировке деревянными духовыми – появляется уже в «Мессинской невесте». Такой же вариант фактуры встречается, например, и в одной из последних партитур Лядова – «Из Апокалипсиса».

Очень похожим на «Из Апокалипсиса» в фактурно-тембровом отношении оказывается фрагмент «Мессинской невесты» с триольным движением у струнных и мелодическим движением у кларнетов на фоне фигурации арфы. Но в «Из Апокалипсиса» более дифференцированный подход к тембру арфы: она играет не постоянно, а возникает лишь в определенные моменты, поэтому ее звучность воспринимается более рельефно и принимает на себя мелодическую роль, тогда как в «Мессинской невесте» арфовые переборы выполняют фоновую функцию.

Анализируя партитуры А.К. Лядова, можно сделать вывод, что оркестровое мастерство композитора на протяжении творчества претерпело эволюцию, оттачивалось путем филигранной работы с деталями оркестровки. Видны отличия в трактовке композитором струнной группы в ранних и

поздних сочинениях: в ранних партитурах чистый тембр струнных используется более традиционно, часто струнным поручаются продолжительные мелодические построения экспрессивного характера, что практически не встречается в зрелых опусах Лядова. Таким образом, в то время как многие оркестровые звучания были услышаны композитором уже в самых первых его партитурах, другие приемы оркестровки еще только начали формироваться и требовали от композитора более пристального изучения соотношения инструментов оркестра, а также опыта их использования.

**Заключение.** Подводя итоги проведенного исследования, мы отмечаем, что для А.К. Лядова оркестровка является одним из важнейших компонентов создания музыкального образа и одним из действенных композиционных и драматургических средств.

Оригинальное использование возможностей оркестра, тщательный «аналитический» подход к созданию партитуры, мельчайшая детализация и продуманность всех оркестровых компонентов позволяет композитору создавать особый оркестровый колорит своих сочинений, которые не утратили актуальности и по сей день и пользуются заслуженным успехом у музыкантов-исполнителей и слушателей.

В данной работе освещались вопросы оркестрового письма А.К. Лядова и были сделаны следующие выводы:

1) Оркестровое творчество А.К. Лядова органично вписывается в контекст эпохи. Являясь учеником Н.А. Римского-Корсакова и во многом следуя его подходу к оркестровке, Лядов в то же время сумел значительно расширить и обогатить звуковую палитру современного ему оркестра.

2) Процесс работы композитора над партитурой характеризуется тщательной продуманностью и выверенностью всех деталей инструментовки. Изучение архивных рукописей оркестровых переложений пьес А.Г. Рубинштейна, выполненных А.К. Лядовым, сравнение их с партитурами его собственных сочинений позволило сделать вывод о тесной связи и взаимозависимости качества и характеристик тематического материала и его оркестрового воплощения.

3) Особенностью оркестровки Лядова можно считать его отношение к струнной группе оркестра, основная роль которой связана не с проведением мелодического материала, а с созданием колористического вибрирующего и мерцающего фона. Поиски новых выразительных возможностей струнной группы приводит к тому, что прием игры *pizzicato* приобретает значение самостоятельного тембрового колорита оркестровых партитур композитора.

4) В интерпретации тембра деревянных духовых также есть свои особенности: на их долю выпадает основная тематическая нагрузка, при этом композитор активно применяет видовые инструменты, ищет необычные регистровые краски.

5) Группа медных и ударных инструментов используется в различных проявлениях: от подчеркивания акцентированных нот в оркестровой фактуре до проведения важного тематического материала в кульминационных эпизодах. Интересной деталью является своеобразная «эволюция» отношения композитора к медной группе: создание подвижных мелодий в ранем творчестве уступает место более осторожному применению этих инструментов в зрелых произведениях.

6) Сравнение вариантов фактуры и оркестровых решений в ранних и более поздних симфонических партитурах А.К. Лядова дало возможность сделать вывод об эволюции оркестрового письма композитора, постоянном отборе наиболее удачного оркестрового колорита, не прекращающемся процессе совершенствования мастерства на протяжении творческого пути.

Исследование оркестрового письма А.К. Лядова нельзя считать законченным – данная работа только первый этап в изучении тайн мастерства оркестровки этого замечательного композитора. В перспективе необходимо углубленное изучение его оркестровой фактуры, принципов построения туттийных эпизодов, особенностей тембровой драматургии. Отдельного рассмотрения требует вопрос «преемственности» оркестрового мастерства, линии, идущей от Н.А. Римского-Корсакова – старшего современника и учителя Лядова, к его младшим коллегам и ученикам – Н.Я. Мясковскому, С.С. Прокофьеву. Новые исследования в этих направлениях помогут раскрыть



и оценить историческое значение А.К. Лядова, его влияние на русскую культуру в целом, на формирование и развитие оркестрового мастерства его младших современников, поскольку оркестровое мышление Лядова демонстрирует исключительное своеобразие и оригинальность в использовании оркестровых средств.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

*Публикация в издании, рекомендованном ВАК*

1. Зайцева, В.В. Особенности оркестрового письма А.К. Лядова: процесс работы композитора над партитурой / В.В. Зайцева // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры. — 2013. — № 2. — М., 2013. — С. 124–142 (0,9 п.л.).

*Публикации в других изданиях*

2. Зайцева, В.В. Оркестровка и ее роль в сочинении А.Лядова «Волшебное озеро» / В.В. Зайцева // Исследования молодых музыковедов. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. — С. 53–61 (0,3 п.л.).
3. Зайцева, В.В. Некоторые черты творческого процесса А.К. Лядова: работа композитора над оркестровкой / В.В. Зайцева // Процессы музыкального творчества. Сб. трудов 185 (12). РАМ им. Гнесиных. М., 2012. — С. 127–142 (0,8 п.л.).
4. Зайцева, В.В. Роль оркестровки в формообразовании и драматургии пьесы А.К. Лядова «Баба-Яга» / В.В. Зайцева // Гнесинская научная школа – XXI век. Сб. трудов 184 (3) — М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. — С. 25–38 (0,7 п.л.).
5. Зайцева, В.В. От замысла – к воплощению: заметки об оркестровке А.Лядовым «Скерцо» ор.16 № 1 / В.В. Зайцева // Исследования молодых музыковедов. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. — С. 25–36 (0,4 п.л.).
6. Зайцева, В.В. Использование струнной группы в оркестре А.К.Лядова / В.В. Зайцева // Школа молодого исследователя. Сб. научных трудов. Вып.3 (10). По материалам конференций в Союзе московских композиторов. / Ред.-сост. И.М. Ромашук. – М., 2013 – С. 85-94 (0,3 п.л.).

Подписано в печать: 18.09.2013

Заказ № 8758 Тираж - 120 экз.

Печать трафаретная. Объем: 1,5 усл.п.л.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

[www.autoreferat.ru](http://www.autoreferat.ru)