

Musiqişünaslığın aktual problemləri



ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ МОДЕСТА МУСОРСКОГО В ОРКЕСТРОВКЕ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА: ГРАНИ СОВАВТОРСТВА

Екатерина КУПРОВСКАЯ-ДЕНИСОВА (Россия)

Эдисон Денисов оркестровал три вокальных цикла Мусоргского: «Детская» (1976), «Без солнца» (1981) и «Песни и пляски смерти» (1983). Эти сочинения входят в его довольно обширный «каталог оркестровщика», включающий — в числе прочих и помимо монументальной работы над неоконченной оперой Дебюсси «Родриг и Химена» — оркестровки шести циклов вальсов Франца Шуберта¹ и двух вокальных циклов Александра Мосолова: «Три детские сценки» и «Четыре газетных объявления». Желание оркестровать то или иное произведение всегда было вызвано особым отношением Денисова к их авторам, поэтому его оркестровки каждый раз становились данью уважения особо почитаемому старшему собрату. Эта область творческого наследия Денисова, признанного мастера оркестра, еще практически не изучена², тогда как оркестровое письмо его собственных сочинений регулярно становится предметом исследований.

Оркестровка осознавалась Денисовым как синоним «досочинения музыки», как своего рода соавторство: «Правильно, когда на афишах пишут: "Мусоргский — Равель. «Картины с выставки»", ибо это уже не Мусоргский, а Мусоргский, услышанный Равелем» [10: 63, 47]. Именно в таком ракурсе следует рассматривать денисовские оркестровки вокальных циклов М. П. Мусоргского. В них четко прослеживаются основные особенности симфонического языка Денисова, среди которых следует особо выделить три основные линии:

1) традиции русского симфонизма, унаследованные от композиторов «Могучей кучки» и Чайковского, но ведущие также и к Шостаковичу. Они проявляются в оркестровой драматургии

Денисова, в выборе инструментов с определенной, устоявшейся семантикой, а также в преобладании линейного начала в его музыкальном языке;

2) французские оркестровые краски, идущие прежде всего от Дебюсси и отражающие влияние этого композитора на Денисова. Напомним о влиянии Мусоргского на Дебюсси, Равеля и французскую школу в целом (см.: [8]);

3) индивидуальный оркестровый стиль Денисова, окончательно откристаллизовавшийся к концу 1970-х годов. В своих оркестровках Мусоргского Денисов остается верным собственной тембровой символике, проявляющейся в большинстве его сочинений. Ее основным принципом является оппозиция двух образных сфер, двух миров, которые можно схематично представить как «мир света» и «мир тьмы». Первая сфера объединяет деревянные духовые (в первую очередь — флейту, кларнет и гобой) и струнные инструменты (кроме контрабасов); к ним зачастую присоединяются виолончель, челеста, колокола и арфа. Вторая сфера включает медную группу, литавры, зачастую — контрабасы, а также ударные без определенной высоты звучания.

Цели данной статьи: сравнить фортепианную и оркестровую версии, попытаться понять логику оркестровщика, указать на конкретные привнесения Денисова, показать на конкретных примерах некоторые из приемов денисовской инструментовки. Специальный акцент будет сделан на применении тембровых средств, которым здесь отводится главенствующая роль. Они способствуют драматургическому развитию, подчеркивают внутреннюю архитектонику сочинений. В качестве конкретных приемов Денисов широко применяет лейттемы,

лейтмикстуры, тембры-символы, что позволяет ему выстроить собственную тембровую драматургию.

Работа над вокальными циклами Мусоргского сделана Денисовым с большой любовью и почтением к великому мастеру, с соблюдением индивидуальных особенностей его оркестрового мышления. Он ни в коем случае не хотел повторить путь прежних «реконструкторов», пытавшихся «исправить ошибки» Мусоргского: «Н. Римский-Корсаков и Д. Шостакович не поняли в полной мере всей сложности и богатства оркестрового мышления М. Мусоргского, и по этой причине авторская партитура "Бориса Годунова" до сих пор остается лучшим оркестровым вариантом оперы. <...> В отличие от романсов П. Чайковского, А. Бородина и Н. Римского-Корсакова, фортепианная партия в песнях М. Мусоргского часто воспринимается как клавишная неадаптированная оркестровая "производная"» [3: 1–2]³.

Оркестровое мышление Мусоргского было настолько сильно, что ясно проявлялось и в фортепианных произведениях, и в аккомпанементе его вокальных циклов⁴. Если в «Детской» Денисов сделал основной акцент на изобразительной стороне музыки Мусоргского, то в двух последующих опусах на первый план выступили глубоко личные мотивы, связанные с темами одиночества и разочарования. Подобные внутренние переживания не только характеризовали творческий мир Денисова, но и отметили своим присутствием целый период в его судьбе. Об этом свидетельствуют записи, регулярно появляющиеся в его личных тетрадях того времени: «Перед лицом ночи я одинок и беспомощен» [10: 54]. «Я часто пытаюсь заглушить музыкой ту боль, которая сидит у меня внутри...» [10: 36]. «Nox et solitudo plenae sunt diabolus»⁵ [10: 53]. Неудивительно, что Денисову были близки поэтические образы циклов Мусоргского «Без солнца» и «Песни и пляски смерти».

Реализуя оркестровки сочинений Мусоргского, Денисов вживался в их внутреннюю сущность, то есть видел и слышал их изнутри, «ухом» Мусоргского. Об этом непросто творческом процессе свидетельствует следующая запись: «"Без солнца" ложится на оркестр намного труднее "Детской". Над некоторыми страницами я так же мучаюсь и напряженно вслушиваюсь, как и при <сочинении> собственной музыки<-и>». А иногда даже это происходит сложнее, ибо чужой материал в руках всегда менее гибок» [10: 47]. Денисов значительно модернизировал красочную сторону музыки Мусоргского⁶. В большой оркестр (двойной состав, валторн четыре, труб и тромбон по три) он ввел инструменты, не существовавшие при жизни Мусоргского, в частности челесту и виолончель. Тем самым он старался придать музыке то звучание, которое, по его мнению, предугадывал и сам ее автор. Кроме того, в оркестровке вокальных циклов «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» широко используется саксофон. Ему поручается

практически главная роль, поскольку он является двойником протагониста, с первых же тактов включаясь в действие и не покидая автора на протяжении всего цикла.

Его присутствие в музыке Мусоргского нельзя назвать парадоксальным — этот инструмент был изобретен еще при жизни русского музыканта, в 1846 году. Что касается места саксофона в творчестве Денисова, это был один из любимых его инструментов. Помимо сочинений, написанных специально для него, саксофон входит в состав оркестра таких опусов, как опера «Пена дней» и Реквием.

Поскольку по своей концепции саксофон приближается по звучанию к струнным инструментам⁷, то он способен «подменить» тембры, имеющие в денисовской эстетике «исповедальную» семантику, такие как скрипка и виолончель. Именно в этой роли он чаще всего и выступает в данных вокальных циклах. Введение саксофона в оркестровки Мусоргского также протягивает нить между ним и французской музыкой: ведь вскоре после изобретения инструмента Берлиоз, Бизе, Массне, Делиб и многие другие стали использовать его в своих произведениях.

Оркестр Денисова изобилует большим количеством ударных инструментов, которые всегда занимали значительное место в его творчестве. Здесь используются, помимо прочих, колокольчики, треугольник, тарелочки, литавры, тамтам⁸. Кроме уже упомянутого виолончель, к ним присоединяется ксилофон — довольно редкий гость в оркестре XIX века. Вплоть до начала XX века ксилофон ассоциировался со всевозможными ритуалами, связанными со смертью, и являлся ее неизменным атрибутом в традиционных изображениях «плясок смерти». Неудивительно поэтому, что Камилл Сен-Санс задействовал его в своей симфонической поэме «Пляска смерти» (1872), впервые выдвигающей ксилофон на «авансцену»⁹.

Ту же коннотацию ксилофон имеет и, как будет показано далее, в денисовской оркестровке «Песен и плясок смерти». А его появление в цикле «Без солнца» создает гораздо более тонкую аллюзию, иллюстрируя душевное состояние Мусоргского, окрашенное самой пессимистичной краской.

Челеста выступает как постоянный «персонаж» тембровой символики Денисова. Изобретенная в 1886 году, то есть после смерти Мусоргского, челеста использовалась в русской музыке чаще всего для создания сказочно-фантастических образов. Хрестоматийным примером является Танец феи Драже в балете Чайковского «Щелкунчик». Однако у Денисова челеста имеет, скорее, ту коннотацию, которую ей придавал Шостакович (см. финал Тринадцатой симфонии) вслед за Малером, питавшим к этому инструменту особую нежность (см. Шестую и Восьмую симфонии, а также «Песнь о земле» — одно из любимейших сочинений Шостаковича, по свидетельству Денисова).

Помимо коннотации челесты, в оркестровках циклов Мусоргского содержатся и другие свидетельства того, насколько оркестровое письмо Денисова наследует симфоническому творчеству Шостаковича, в особенности — его «малеровской линии». Среди них: «театрализованность» оркестровки, использование тембровых средств в формообразовании, «персонажные» соло низких тембров, важная символическая роль литавр, а также некоторых других ударных — ксилофона, малого барабана.

«Без солнца»

Период оркестровки «Без солнца», июль-сентябрь 1981 года, непосредственно следует за завершением оперы «Пена дней», законченной 12 июня 1981 года, о которой Денисов говорил как о «зеркале крушения всех моих надежд» [10: 40]. Мотивы любовного разочарования также наполняют более ранние сочинения: вокальный цикл на стихи Пушкина «Твой облик милый» и Реквием (оба 1980 года). В отношении этого последнего сочинения отметим, что прямые переключки улавливаются не только между пушкинскими стихотворениями и текстами Голенищева-Кутузова, но и в музыкальном материале обоих циклов. Так, денисовский романс «Всё кончено» не может не напомнить «Окончен праздный, шумный день» из цикла Мусоргского.

До Денисова никто не обращался к инструментровке цикла «Без солнца». Это самый камерный и тонкий по письму из трех вокальных циклов; возможно, это и стало причиной невостребованности его оркестровой версии — в отличие от живописных красок, заложенных в фортепианной партии «Песен и плясок смерти» и буквально бросающих вызов тембровому воображению композиторов.

Денисов комментирует: «Фортепианная фактура его [цикла «Без солнца»] такова, что при оркестровке возникает потребность в большом вмешательстве и значительном ее пересочинении. Оркестровать «Без солнца» практически невозможно — его можно только внутренне пережить, сделать своим и лишь тогда словно заново «сочинить». Пожалуй, нигде М. Мусоргский не достигал такой глубины и утонченности высказывания, такой психологической сложности, как в цикле «Без солнца». В этом сочинении, написанном в 1874 году, многие мелодические и гармонические откровения превосходят К. Дебюсси, а всплески болезненной эмоциональной напряженности — некоторые страницы музыки Г. Малера. В «Песнях и плясках смерти» гораздо больше картинной программности, открытости высказывания и яркой музыкальной живописности.

Я делал эту оркестровку очень медленно¹⁰, стараясь как можно больше вслушаться в каждую деталь музыкальной ткани Мусоргского, угадать скрытые в ней возможности оркестрового

развертывания. Это не означает, что моя оркестровая версия отличается от оригинала. Практически весь текст Мусоргского сохранен, но при работе часто возникала необходимость в сочинении новых голосов, расщеплении голосов Мусоргского, временами — в изменении гармонии. Это не означает, что я, как Римский-Корсаков, «исправлял ошибки» Мусоргского и приводил их к общепринятому эквиваленту. *Мусоргский не ошибался ни в чем* [здесь и далее курсив мой. — Е. К.]. Я относился к авторскому тексту с большой бережностью, но временами, когда этот текст начинал жить собственной оркестровой жизнью, он вызывал необходимость тех или иных изменений. *Ни один из композиторов XIX века не смотрел столь далеко в будущее, как Мусоргский. Он слышал то, что другие услышали лишь через много лет после его смерти.* И когда возникает оркестровая версия этого, полного скрытой внутренней жизни, музыкального текста, то некоторые — малозаметные в фортепианном варианте — элементы порождают новые и временами неожиданные оркестровые краски.

Оркестровая версия любого камерного сочинения должна восприниматься как естественная, и оркестровка сама по себе должна быть достаточно незаметной, то есть каждая оркестровая краска должна восприниматься как необходимая. Исходный музыкальный материал должен рассматриваться как предварительный эскиз оркестрового сочинения. Именно так я и подходил к циклам Мусоргского, и по этой причине некоторые детали были мной досоцинены. Фактура «Без солнца» во многом уже является импрессионистической¹¹ (особенно в двух последних частях), и *детализация оркестрового письма, которая присутствует в партитуре, вытекает из особенностей гармонического и фактурного мышления Мусоргского* [3: 3; курсив мой. — Е. К.].

По всем этим причинам, оркестровка «Без солнца» представляет наибольший, по сравнению с двумя другими циклами, интерес и для исследователя, и для слушателя. Несмотря на насыщенный состав, оркестр Денисова в цикле «Без солнца» остается предельно прозрачным, бережно сохраняя тип письма Мусоргского. Сочетание камерного письма с высокой концентрированностью музыкального высказывания позволяет сравнить цикл Мусоргского с произведениями Веберна. Денисов углубляет эту линию, подчеркивая типично веберновскую детализацию тембров, хотя она свойственна и многим из его собственных произведений. В оркестровке Денисова также можно усмотреть влияние Шёнберга и его *Klangfarbenmelodie* в стремлении утонченного «раскрашивания» малейших деталей аккомпанемента и выборочного акцентирования поэтического текста. Это обусловлено и тем, что в циклах Мусоргского музыкальная ткань максимально

индивидуализирована, а потому в ней нет места для «общих форм движения».

Рассмотрим более подробно работу, выполненную оркестровщиком¹². (См.: пример №1. «Без солнца»: № 1. «В четырех стенах», тт. 1–6)

№ 1 (см. пример 1). «В четырех стенах». Вместо начального ре-мажорного трезвучия у Мусоргского Денисов обходит только унисонном ре в глубоком басу у арфы и контрабаса, сопровождаемых тамтамом. Это сочетание инструментов становится лейтмикстурой первого романа, сохраняясь практически неизменно на всем его протяжении. Заметим, что участие низкой арфы в колокольных звучностях — еще один пример явного наследия симфонического письма Шостаковича¹³.

В № 2, «Меня ты в толпе не узнала» (см. пример 2), Денисов уже начинает проявлять себя как соавтор. На словах «я в нем перенес всей прошлой любви наслажденья» (конец такта 8) он сначала усиливает простой форшлаг оригинала стремительным взлетом струнных (первые и вторые скрипки + альты).

Следом за ним врываются типично денисовские секундовые интонации, собранные в квинтоли (т. 9, унисон кларнетов и саксофона), в то время как скрипки и альты дублируют вокальную партию. Денисов ясно дает понять слушателю, насколько для него здесь важен смысл текста. У Мусоргского данный эпизод выделен динамически: в нем возникает одно из редких *forte* всего цикла.

В № 3, «Окончен праздный, шумный день» (см. пример 3), появляются новые, прежде не звучавшие инструменты: вибратон, затем челеста. Их появление в центральном разделе романа обусловлено драматургией текста: «Как будто вновь, вдыхая яд весенних, страстных сновидений, в душе я воскрешаю ряд надежд, порывов, заблуждений...» Этот эпизод с явным исповедальным подтекстом (тт. 17–23) не случайно содержит несколько «личных» добавлений Денисова. Кларнет, арфа и вибратон имеют каждый свою партию, «произрастающую» из гармоний оригинала, но отличающуюся своим индивидуальным ритмом (тт. 17–20). Затем, в тт. 18–19, у гобоя звучит характернейший денисовский мотив, за которым следует хорал трех труб с его же не менее узнаваемыми секундовыми интонациями. Подобная картина наблюдается и в последующих тактах: со своими мотивами выступают флейта (т. 21–22), саксофон и челеста (т. 22–23). (См.: пример № 2. «Без солнца»: № 2. «Меня ты в толпе не узнала...», тт. 8–10. *Купровская-Денисова. Вокальные циклы Мусоргского...*; пример № 3. «Без солнца»: № 3. «Окончен праздный, шумный день...», тт. 16–24)

Возникает вопрос: почему именно в этом разделе Денисов добавляет свой «голос» к сочинению Мусоргского? Кроме соображений чисто субъективного порядка — Денисов не мог не откликнуться на текст романа, повествующий о

любовном разочаровании, — музыкальное объяснение также имеет место: если фортепианная фактура Мусоргского здесь довольно однородна, то ее высокая гармоническая насыщенность как бы содержит в себе «потенциал» некоего возможного «расширения». (Такого типа мелодия, «уплотненная» аккордами, впоследствии найдет свое регулярное применение у Дебюсси.)

Денисов обогащает фортепианную партию Мусоргского, расщепляя ее на составляющие, «вытягивая» отдельные голоса и расцвечивая их разнообразными тембрами.

В следующем разделе (5-я строфа поэтического текста, тт. 32–35) вибратон и челеста закрепляют свои позиции, формируя дуэт денисовских контрапунктов к материалу оригинала, изложенного у струнных. Текст в этот момент гласит:

Лишь тень одна из всех теней
Явилась мне, дыша любовью,
И, верный друг минувших дней,
Склонилась тихо к изголовью.

В результате такой многоголосной фактуры, складывающейся из трех сонорных пластов — голос, аккомпанемент-оригинал у струнных и контрапунктические вставки-мотивы, поручаемые разным сольным инструментам, — музыка приобретает новую пространственность.

В заключительном разделе пространственность создается иным способом: аккорды, изложенные у Мусоргского половинными длительностями и без *agreggiato*, дублированы арпеджио арфы, что придает им легкость и воздушность (тт. 38–41).

В плане громкостных оттенков отметим, что даже динамику Мусоргского Денисов воссоздает в основном тембровыми способами. В начале романа «Окончен праздный, шумный день» указано *forte*: Денисов поручает его хоралу медных (с указанием *piano*, учитывая естественную громкость инструментов).

В т. 4 указан нюанс *piano* — в партитуре Денисова возникает фаготы и низкие струнные (виолончели и контрабасы). В т. 10 у Мусоргского *mezzo-forte* — у Денисова две трубы с сурдинами и низкие струнные. И т. д. № 4, «Скучай» (см. пример 4). Тембровые средства Денисов зачастую использует как формообразующие. В репризе романа «Скучай» (т. 20) первоначальный тематический материал возвращается в том же тембровом «одеянии», что и в начале: это микстура кларнет/фагот/саксофон, далее — струнные.

В указаниях выразительности Денисов не всегда следует за Мусоргским. Он добавляет свои собственные ремарки, призванные не только акцентировать тот или иной музыкально-поэтический момент, но также максимально нюансировать смысловой баланс¹⁴ между группами оркестра, тембровыми микстурами или же отдельными голосами. Романс «Скучай» — один из многочисленных примеров такого рода. С самого начала Денисов добавляет к скупому авторскому *piano*

указание *espressivo*, а уже в т. 5 — *poco espressivo* для хора струнных и *piu espressivo* для саксофона, указывая тем самым на его «ролевой приоритет». (См.: пример № 4. «Без солнца»: № 4. «Скучай», тт. 17–20; пример № 5. «Без солнца»: № 5. Элегия, тт. 1–2)

Перед репризой (см. пример 4: тт. 18–19) в оригинале нет никаких указаний, а в начале репризы (т. 20) стоит ремарка *senza espressione*. Тогда как Денисов в предыдущей репризе наделяет двухтактный мотив трубы указанием *dolce espressivo* (тт. 18–19), а следующий за ним короткий мотив челесты (состоящий всего из трех нот) — *dolce*. В начале репризы авторское «без выражения» у Денисова отсутствует. Обратим внимание и на многочисленные динамические «вилочки», добавленные оркестровщиком не только в аккомпанемент, но и в вокальную партию — с той же целью тончайшей нюансировки выразительности.

№ 5, «Элегия» (см. пример 5), начинается с импрессионистического покачивания струнных, которое могло бы принадлежать перу Дебюсси. Вероятно, именно такого рода фактуру имел в виду Денисов, когда говорил об импрессионистичности, заложенной в фортепианной музыке Мусоргского. Он усиливает ощущение пространства, поручая виолончелям и контрабасам выдерживать неподвижный бас, над которым плывут, как облака, воздушные триоли скрипок и альтов. Фаготы, также с выдержанными нотами, образуют единый фактурный пласт с низкими струнными, в то же время «подсвечивая» их собственным тембром. Подобная звуковая атмосфера прекрасно иллюстрирует начало поэтического текста Голенищева-Кутузова: «В тумане дремлет ночь...»

Если в «Элегии» Мусоргского уже ярко проступает изобразительная сторона его музыки, то в оркестровке Денисова с помощью тембровых средств она выведена на первый план. Здесь гораздо шире, по сравнению с другими частями цикла, используются ударные инструменты. Только в «Элегии» играют тарелочки, треугольник и ксилофон. Впервые после № 1 здесь снова появляется тамтам. Однако если в начале сочинения он участвовал в составном «колоколе» вместе с арфой и контрабасами, то его одиночное появление в первых же тактах «Элегии» сразу «предупреждает» о скрытой семантике романа: коннотация тамтама у Денисова всегда связана с образами смерти¹⁵. Как бы подтверждая эту символику, далее его партию подхватывают литавры.

Важная роль отдана вибратону — инструменту, занимающему значительное место в тембровом арсенале Денисова. До сих пор вибратон был задействован крайне экономно, не считая его эмоционального всплеска в № 3. Здесь же он становится одним из основных действующих лиц и выступает в двух ипостасях. Сначала его невесомые трели и тремоло (*pp*, *dolce*) тенью следуют за

словами «Безмолвная звезда сквозь дымку облаков мерцает одиноко» (см. пример 6: тт. 4–7). Далее он включается в сложную микстуру колоколов, где обладает своим собственным тематическим материалом — на словах «Звенят бубенцами уныло и далеко коней пасущихся стада» (тт. 8–11). Тембр вибратона, таким образом, как бы перекрашивается и далее, по мере развертывания сочинения, обретает явную многофункциональность. (См.: пример № 6. «Без солнца»: № 5. Элегия, тт. 5–9)

Как видно из примера, данный эпизод богат, а потому — интересен, своим тембровым наполнением. Прежде всего обращает на себя внимание микстура «бубенцов», составленная из челесты, колокольчиков, тарелочек, треугольника и колоколов, и соответствующая триольным группам шестнадцатых у Мусоргского. В левой руке у него явная имитация колокольного звона, причем расположенная в двух разных октавах, как два колокола: высокий и низкий. В партитуре Денисова эти звуки — скупые, но насыщенные информацией, как символы, — принимают выуклую тембровую форму. Первая и третья доли: арфа и скрипки, поддерживаемые колоколом и вибратоном; вторая и четвертая доли: валторны с сурдиной и альты/виолончели *pizzicato*. На этом фоне выделяются вокальная партия, триоли челесты (как часть «бубенцов») и «колокол» вибратона.

Несмотря на высокую насыщенность оркестрового письма, партитура сохраняет идеальную слышимость всех ее элементов. Тембровые микстуры и их противопоставление (арфа + скрипки — валторны + альты + виолончели) созданы таким образом, что они не взаимоотрицаются, а, наоборот, обогащают, «подсвечивают» друг друга. Кроме того, необходимые тембровые контрасты у Денисова всегда усилены специфическим для каждого инструмента (или группы инструментов) тематическим материалом, что также способствует их дифференциации.

Ст. 12 смена оркестровки происходит каждые два такта, гибко следуя и за поэтическим текстом, и за постоянно меняющимися красками оригинала. Подобная калейдоскопичность, почти кинематографичность сменяющихся образов, — еще одно из проявлений современности музыки Мусоргского. «В его сочинениях мы редко встречаемся с длительным выдерживанием различных типов остинатности, — комментирует Денисов: — музыка Мусоргского очень изменчива, и эти незаметные изменения внутреннего состояния отражаются и в частых фактурных переключениях. Эта особенность вызвала необходимость частых смен оркестровых красок в партитурах обоих циклов» [3: 4].

В этом же эпизоде возникает несколько новых контрапунктов, привнесенных Денисовым (см. пример 7): у 2-й флейты (тт. 12–13), у кларнета (тт. 14–15), у валторн (тт. 16–17), у фагота (тт. 18–19).

Они естественно вытекают из фортепианной партии, либо расщепляя, либо гармонически подчеркивая тот или иной из ее голосов. В т. 20, на словах «давно потерянных, давно уж не живых», практически впервые в цикле на сцену выходят литавры, как бы откликаясь эхом на тремоло тамтама, открывающего «Элегию». (До этого литаврам был поручен всего один звук — в № 2, «Меня ты в толпе неузнала».) Они надолго закрепляются в аккомпанементе на органном пункте *ля*, но в самом конце романа вновь уступают место финальному удару тамтама.

Следующий виток привнесения новых голосов начинается с т. 31, сначала в виде имитаций, затем в хоральном изложении: здесь они поручены в основном засурдинным медным — трубам, валторнам и тромбонам (см. пример 8). Это нагнетание (начиная с т. 35) приводит ко второй динамической кульминации сочинения, вершина которой совпадает с единственным появлением ксилофона: только в двух тактах он дублирует линию первых скрипок — на словах «унылый смерти звон!...» (см. пример 9: тт. 44 и 46).

Масштабная развернутость «Элегии», смысловая окраска ее поэтического текста свидетельствуют о том, что здесь происходит сюжетный перелом, из-за которого любовное разочарование и горькие воспоминания протагониста перерастают в крайне пессимистичные настроения, тем более что в следующем романсе, «Над рекой», поэт неприкрыто помышляет о самоубийстве. Оркестровка Денисова еще сильнее подчеркивает эту смену эмоционального регистра за счет тембровой насыщенности (особенно медного звучания), новых приемов звукоизвлечения (*sul ponticello* у струнных) и введения до сих пор не звучавших инструментов с соответствующей коннотацией (ксилофон, треугольник, тарелочки, литавры). Кроме того, многочисленные дополнительные контрапункты, написанные Денисовым, указывают на его желание придать этому романсу глубокое личностное наполнение. (См.: пример № 7. «Без солнца»: № 5. Элегия, тт. 12–21; пример № 8. «Без солнца»: № 5. Элегия, тт. 33–35; пример № 9. «Без солнца»: № 5. Элегия, тт. 44–48)

№ 6, «Над рекой». В тембровой планировке «Без солнца» Денисов прибегает к одному из своих излюбленных драматургических приемов и ясно дает понять слушателю, что № 5, «Элегия», — это, по всем признакам, финал цикла (по насыщенности и броскости оркестровки), а № 6, «Над рекой», — его послесловие, кода. Доминирование низких регистров, «педаль» литавр, более сложная смена тембров как будто призваны иллюстрировать неумолимое, магнетическое притяжение черной глубины реки.

Если на протяжении всего № 1 присутствовала стабильная тембровая микстура *j* низкого колокола — арфа + там-там + контрабас, то в № 6 так же широко используется ее вариант: низкая арфа + литавры. Так перекидывается репризная

тембровая арка между двумя крайними частями сочинения. Помимо этого, литавры продолжают образную линию смерти, заявленную в предыдущем номере.

В тт. 30–31 важная роль впервые поручается бас-кларнету, где он в унисон дублирует вокальную партию. Это единственный раз, когда бас-кларнет занимает место саксофона, повсюду почти неотступно следующего за протагонистом. Отметим, что бас-кларнет появляется в тот момент, когда текст гласит: «Голос неведомый, душу волнующий, нежит, пугает, наводит сомнение...», — причём Денисов сопровождает его «выход» ремаркой *dolcissimo*, отсутствующей в оригинале. Становится ясно, что бас-кларнет олицетворяет именно этот волнующий, но страшный голос, сопровождающий поэта к реке и предвещающий однозначный по смыслу финал: «в глубь ли зовет — без оглядки бы кинулся!..» Как бы подтверждая и свою роль в тембровом контексте, и неизбежный исход сюжета, тот же бас-кларнет, на том же нюансе (*ppp*, *dolcissimo*), произносит последнюю музыкальную фразу сочинения. Красноречивый удар тамтама повисает в зловещей тишине (см. пример 10).

В заключение этого краткого анализа можно заметить, что тембры делятся на «базовые», фоновые, — такова, например, функция хоралов медных и струнных, — и красочно-контрастные, такие как вибратон, челеста, ксилофон и малый барабан. Они использованы достаточно редко, но всякий раз их появление наполняется сильнейшим символическим значением. Сходной семантикой обладают тамтам и литавры. (См.: пример № 10. «Без солнца»: № 6. «Над рекой», тт. 49–55)

Некоторые тембры играют сугубо вспомогательную роль, например труба. Однако ее краска совершенно необходима для придания звучанию особой сумрачности. Бас-кларнет также в основном играет одиночные звуки, подкрашивая тот или иной инструмент, и лишь в финале «Без солнца» ему поручено два коротких, но семантически важных мотива.

«Песни и пляски смерти»

В оригинале первые три песни написаны для низкого голоса, «Полководец» — для высокого. По словам Денисова, «ни один певец не обладает голосом, дающим возможность исполнения <всего> цикла без изменения тональностей. А музыкальное и текстовое содержание таково, что исполнение его женским голосом является неестественным. По просьбе Е. Нестеренко я выровнял диапазон номеров цикла, и в этой версии он и записан на пластинку» [3: 3–4]. В результате три первых номера были транспонированы на тон вниз, а «Полководец» — на квинту вниз.

Образы смерти занимают важное место в музыке Денисова и затрагивают, напрямую или косвенно, большинство его сочинений. Эта грань

его эстетики стала еще одной причиной его обращения к двум последним вокальным циклам Мусоргского. Следует напомнить и о неприятии обоими музыкантами идеи войны. Тема протеста против бессмысленных смертей на поле брани заявлена Мусоргским в «Полководце». А об антимилитаристских настроениях Денисова лучше всего говорит его вокальный цикл «Солнце инков» (1964) на стихи Габриэлы Мистраль¹⁶. Одна из его частей, под названием «Проклятое слово» (имеется в виду «война»), содержит призыв к борьбе за мир.

К оркестровке «Песни и плясок смерти» до Денисова уже обращался целый ряд композиторов. Первым был А. Глазунов, оркестровавший «Трепак» уже в 1882 году, а несколько позже — «Кольбельную». Некоторые песни были оркестрованы Н. Римским-Корсаковым и С. Василенко, а весь цикл — Д. Шостаковичем. По признанию Денисова, «Песни и пляски смерти» оркестровать гораздо легче (чем «Без солнца»). — Е. К.; их фактура такова, что тембровая сторона временами почти лежит на поверхности. Кроме того, в этом цикле гораздо меньше камерности и больше симфонической драматургии» [3: 3]. Характер поэтического текста здесь гораздо менее исповедальный, чем в цикле «Без солнца»; повествование идет не от первого лица, что также обусловило его меньшую камерную интимность.

В «Песнях и плясках смерти» обнаруживаются те же основные принципы оркестровки, что и в цикле «Без солнца». Одним из них является создание драматургического развития с помощью тембровых средств, точно так же Денисов поступает и в собственных сочинениях. Драматургия цикла, в которой явно просматривается симфонический цикл, подчеркнута распределением оркестровых красок. Драматическая первая часть содержит две контрастные темы — Матери и Смерти; вторая часть — медленная; третья — шерцо с обилием ударных.

Четвертая часть — финал, отличающийся наиболее насыщенной оркестровкой. Здесь снова ярко проступают черты тембровой символики Денисова. С самого начала заявляют о себе характерные денисовские литавры, носители образа смерти. Их участие становится всё более настойчивым по мере развертывания цикла. Как и в предыдущем цикле, саксофон — это один из лейт-темов и двойник протагониста. По сравнению с оркестром в цикле «Без солнца», состав группы ударных здесь немного иной: в нее добавлены большой барабан, военный барабан и тарелки. Однако все «новые» инструменты участвуют только в последнем номере.

В «Песнях и плясках смерти» абстрактная образность цикла «Без солнца» уступает место конкретной тембровой «портретности». Авторские дополнения Денисова введены здесь более смело и ощутимо, отчего «соавторство» двух музыкантов становится гораздо заметнее.

№ 1. «Кольбельная». В интродукции смена ре-

гистра в каждом новом такте влечет за собой новую тембровую краску¹⁷. В конце вступления (т. 4) у Денисова дается полный мажорный аккорд, в отличие от Мусоргского, у которого звучит только мажорная терция. Скорее всего, это объясняется желанием Денисова «оркестровать» *sforzando*, имеющееся в этом месте в оригинале, а также попытаться «осветить» темную, тревожную атмосферу романа.

В «Кольбельной» (см. пример 11) имеется одно из редчайших, но весьма важных появлений ксилофона, где он играет единственный унисон на слове *стук* (т. 19, h-h2): «Раным ранёхонько в дверь осторожно смерть сердобольная стук!» Непосредственно вслед за ударом ксилофона, на словах «Вздрыгнула мать, оглянулася тревожно», у гобоя появляется контрапункт Денисова, с типичными для него нежными изгибами мелодической линии. Далее ксилофон возникает только в № 4, «Полководец», где участвует всего лишь в нескольких тактах.

Мать и Смерть имеют каждая свой собственный тембровый образ. Испуганный голос Матери неизменно сопровождается полифоническими вкраплениями деревянных и трубы на фоне тремоло скрипок *sul ponticello*. Особо выделяется фагот, который повторяет контрапункты гобоя, привнесенные оркестровщиком из т. 19. Образ Матери, таким образом, приобретает не только свои лейттемы в виде низких деревянных духовых инструментов, но и лейтмотив, созданный Денисовым.

Если в оригинале именно в трех «соло» Матери содержится драматургическое нагнетание, то у Денисова оно отражается в постепенном насыщении оркестровой фактуры полифоническими голосами деревянных духовых; кроме того, в третьем «витке» появляются три трубы — вместо одной в двух предыдущих. Припев Смерти, с его гипнотическим «Баюшки, баю, баю» (см. пример 12), оркестрован одинаково на протяжении всего романа (т. 36–37, 41–42, 46–47, 52–53): две фразы соответствуют хоралам сначала у струнных, а затем у медных духовых (валторны + тромбоны) в сопровождении литавр. (См.: пример №11. «Песни и пляски смерти»: № 1. Кольбельная, тт. 16–21; пример №12. «Песни и пляски смерти»: № 1. Кольбельная, тт. 36–37)

В т. 28 возникает характерное для Денисова, но весьма редкое для оркестрового письма XIX века тройное *divisi* первых и вторых скрипок. Оркестровая фактура здесь более насыщена по сравнению с оригиналом, хотя и на нюансе *ppp* (см. примеры 13а и 13б): в тт. 28–29 нет остановки движения триолями на последней доле; их верхний голос «подсвечивают» октавы у челесты, а гармоническую вертикаль поддерживает вибратон. Укажем на сходство этого эпизода с подобным моментом во вступлении к первому акту оперы Дебюсси «Родриг и Химена». Общность наблюдается в способе изложения музыкального материала в обоих оригиналах (и у Мусоргского, и у Дебюсси),

а также — в их оркестровках Денисовым (см. примеры 14а и 14б).

(См.: пример №13а. Мусоргский—Денисов. «Песни и пляски смерти»: № 1. Кольбельная, тт. 28–31 (клавир); пример №13б. Мусоргский—Денисов. «Песни и пляски смерти»: № 1. Кольбельная, тт. 28–32 (партитура); пример №14а. Дебюсси. «Родриг и Химена»: Вступление к 1-му акту, тт. 23–27 (клавир); пример №14б. Дебюсси. «Родриг и Химена»: Вступление к 1-му акту, тт. 23–28 (партитура)

Для пояснения специфики такого сопоставления напомним, что в 1993 году Денисов, по заказу звукозаписывающей фирмы «Эрато» и издательства «Дюран», восстановил и оркестровал неоконченную оперу Дебюсси «Родриг и Химена» — работа, которую сам он воспринимал как свою дань уважения французскому мастеру. По ходу анализа Денисов постоянно отмечал влияние Мусоргского на музыкальный язык этой оперы Дебюсси. К моменту начала работы над «Родригом» Дебюсси был хорошо знаком с клавиром «Бориса Годунова». Позже, в 1896 году, он впервые услышал цикл «Без солнца», который произвел на него весьма сильное впечатление. «Никто не обращался к лучшему, что в нас есть, с большей нежностью и большей глубиной, — говорил Дебюсси о русском собрате. — Он неповторим и останется неповторимым благодаря своему искусству без надуманных приемов, без иссушающих правил. Никогда еще столь тончайшее восприятие не воплощалось столь простыми средствами выражения!» [2: 17]

Дело не только в том, насколько схожи эти эпизоды, даже визуально, у Мусоргского и у Дебюсси, — в основном в силу их явно «оркестровой» фактуры. Можно привести и другие примеры довольно любопытного сходства — как в начале 2-го акта «Пеллеаса и Мелизанды». Мелодические фигуры у струнных, хотя и в более быстром темпе, почти дословно воспроизводят вступление к знаменитой арии Пимена из «Бориса Годунова»: см. в партитуре «Пеллеаса» цифры 2, 13 и 14 (2-й акт, 1-я сцена). Другой пример — из «Родрига и Химены»: хор *a cappella*, завершающий второе действие оперы, разительно напоминает средний раздел финальной пьесы «Картинок с выставки» — «Богатырские ворота», имитирующий православное песнопение.

Эти фрагменты связывают незримой нитью трех авторов, еще раз доказывая общность их оркестрового мышления. Сочинение Мусоргского написано для фортепиано, но в нем прослушиваются оркестровые краски: конкретно в этом пассаже — *divisi* скрипок. Клавир оперы Дебюсси предназначался для его последующей оркестровки — и здесь мы видим (и слышим) те же скрипки. Наконец, век спустя, Денисов оркеструет оба произведения — и в его оркестровке два музыканта, Мусоргский и Дебюсси, как бы встречаются друг с другом. Таким образом, Денисов символически

передал великому русскому композитору ту дань почтения, которую в свое время воздавал тому Дебюсси.

№ 2. «Серенада» (см. пример 15). Прежде всего Денисов отказывается от начальной ноты романса — выдержанной на фермате октавы. Вся первая часть (тт. 1–32) строится на органном пункте низких струнных (причем альты дублированы кларнетами), тогда как у Мусоргского басы поначалу чередуются с мягкими мотивами «вздохов», отвечающими на лаконичные фразы вокальной партии, а затем (тт. 17–25) и вовсе исчезают, уступая место октавному дублированию голоса. Мотив «вздохов», а также последующее дублирование голоса Денисов поручает саксофону, что позволяет не прерывать педаль басов. На этом фоне, в атмосфере чувственной, любовной неги, покачиваются скрипки — «трепетный сумрак весны». Всё это в целом воссоздает завуалированную, только намеченную «трехъярусность» фортепианной фактуры оригинала.

В «Серенаде» Денисов, довольно свободно добавляет к оригинальному материалу значительное количество имитаций, что придает звуковой ткани дополнительную мелодическую насыщенность и напряженность. В тематическом отношении эти имитации, с одной стороны, рождаются из фраз вокальной партии, с другой — не чужды типичным денисовским секундовым, «закрученным» интонациям. Таковы октавные унисоны флейты и гобоя в тт. 18–21, 53–54, 57–58, соло кларнета в тт. 21–25.

В т. 62, со слов «Пристальных глаз голубое сияние ярче небес и огня» (см. пример 16), в романсе впервые появляется челеста, для которой написана самостоятельная партия в виде контрапункта к музыкальному тексту оригинала. Возможно, что на оркестровщика оказала влияние символика слов «сияние», «ярче», «небес» — так как тема челесты, на нюансе *pp*, действительно кажется спускающейся с небесных высот. В творчестве Денисова челеста всегда была связана с небесным, божественным светом. Кстати, Денисов не сохранил здесь ремарку Мусоргского *rosso carissimo*. Наоборот, у него партия челесты, как и голоса, снабжена указанием *dolce*, трубы с сурдиной — *dolcissimo*, а солирующего гобоя — *dolcissimo espressivo*. С т. 49, после слов «силой чудесной освобожу я тебя», в действие впервые включаются литавры, основной символ смерти; с т. 95 и до конца они уже не покидают сцену. (См.: пример № 15. «Песни и пляски смерти»: № 2. Серенада, тт. 1–7; пример № 16. «Песни и пляски смерти»: № 2. Серенада, тт. 62–71)

Отметим взаимозаменяемость тембров со сходной коннотацией: остиганный «баркарольный» бас серенады, аккомпанирующий хоралу струнных, поручен поочередно контрабасам (тт. 33–60 и 81–94), валторнам (тт. 62–77) и окончательно переходит к литаврам (с т. 95). В этой цепи прослеживается

постепенное усугубление сумрачной тембровой символики, как неуклонный спуск в темноту: струнные — медные — ударные. В оглушительном финальном аккорде, как захлопывающаяся крышка гроба, участвует вся медная группа в сопровождении неизменных литавр.

В № 3, «Трепак» (см. пример 17), Денисов-соавтор еще больше выходит на первый план. С самого начала в партитуре появляются характерные пассажи-змейки — здесь, скорее, «поземки» — у первых и вторых скрипок, а затем у флейт и кларнетов. Это излюбленная Денисовым тема ветра, или «мелодизированный предластерь»; ее вариации в его творчестве бесконечны. Уроженцу Сибири, который особенно любил образы снежного ветра, метели, поэтические видения стихотворения Голицынцева-Кутузова были, несомненно, очень близки. Укажем на масштабный вокальный цикл Денисова «На снежном острове» на стихи А. Блока, избилующий подобными зимними образами и написанный в тот же период, в 1981 году. Более абстрактный пример представляет собой Третья прелюдия для фортепиано (1994). Подобные звуковые завихрения, ассоциируемые с образом снежного ветра, так любимого Денисовым, встречаются и в музыке русских классиков: например, в пьесе Мясковского «Снежная жуть» из цикла «Воспоминания» оп. 26; в Эстуде-картине Рахманинова оп. 33 (es-moll), часто называемом «Метель». Обратим внимание на «пустые» квинты у струнных *senza vibrato*, олицетворяющие голую снежную степь, — один из лейттембов «Трепака».

Несколько позже становится ясно, что привнесенные Денисовым «поземки» на самом деле предварают пассажи, возникающие далее у Мусоргского (см. пример 18: т. 39). Их роднит сразу несколько тематических признаков: хроматическое наполнение; типично денисовская «петелька» в начале каждого сегмента (опевание начальной секунды); некротная ритмика: квинтоли Денисова из тт. 4–10 «перерастают» у Мусоргского в тридцатьвторые, сгруппированные по 6, 7, 9 и 10. В партитуре они насыщаются темброво — с помощью сложной, двухэтапной красочной микстуры: в первой половине такта — флейта пикколо, флейта, гобои, кларнеты, челеста, колокольчики и вибратон; во второй половине такта и в следующем такте — струнные. (См.: пример № 17. «Песни и пляски смерти»; № 3. Трепак, тт. 1–6)

В этом фрагменте партитуры (тт. 39–42) одно небольшое добавление Денисова к оригиналу Мусоргского требует особой оговорки. Как видно из примера, партии колокольчиков и вибратона, в отличие от всех остальных участников «микстуры», хотя и сохраняют тот же тип движения, тем не менее немного отличаются от других своей ритмикой (и, как следствие, нотным текстом). Группы по 5, 7, 5, 7 у колокольчиков и 6, 6, 6, 6 у вибратона накладываются на ритмику оригинала: 7, 9, 7, 9 (в унисон у остальных инструментов). Таким образом,

создается типичное для Денисова «снежное» облако, скользящее в ограниченном по tessitura звуковом пространстве. Здесь мы становимся свидетелями того, как оркестровщик модернизирует и дополняет оригинал: с одной стороны — «своей рукой», с другой — оставляя верным духу и букве Мусоргского. То есть, происходит естественный, органичный синтез оригинальных почерков двух авторов, несмотря на их совершенно разные стилистические и временные контексты.

Один из многочисленных примеров расслаивания фортепианной партии Мусоргского в оркестре Денисова (см. пример 19): арфа (ритмические фигурации) и кларнет берут на себя оригинальный текст, контрабасы — выдержанный бас, альты — квинты (в репризе), а саксофон — контрапункт.

№ 4, «Полководец» (см. пример 20), — истинный финальный фейерверк сочинения. Характер военных фанфар, заявленный в начальной ремарке Мусоргского *alla guerra*, находит свое «долозное» воплощение во второй половине песни: Денисов вводит до сих пор молчавшие малый барабан, тарелки и большой барабан. Напомним, что и в цикле «Без солнца» также только одна часть (и также — финальная по драматургии), «Элегия», содержала наибольшее количество ударных. (См.: пример № 18. «Песни и пляски смерти»; № 3. Трепак, т. 39; пример № 19. «Песни и пляски смерти»; № 3. Трепак, тт. 58–59)

Под стать этому нововведению начинают вести себя и трубы, сопровождающая «битву» торжествующим победным сигналом, тогда как тромбоны и туба формируют неизменный квартет, имитируя типичный фанфарный ансамбль.

С первых же тактов Денисов вновь применяет ритмическую вариантность пассажей, уже использованную им в «теме поземки» в «Трепаке». «Густоту» звукового пространства усугубляет здесь низкий регистр. Одиноко и значительно звучат четыре удара колокола на словах «И в тишине, внимая вопли и молитвы, довольства гордого полна...» Это редкий случай «чистого», не ансамблевого колокола, несомненно связанного со смысловым поэтического текста и сопровождающего возносимое к небу молитвы.

Если тарелки и большой барабан сопровождают торжествующий марш смерти на всем его протяжении (с т. 69), то малый барабан использован крайне экономно — только в двух тактах (тт. 73–74) на словах «В землю потом свои кости сложите». Так же осторожно использован и ксилофон — лишь во второй раз после «Кольбельной» — с его специфической коннотацией, о которой говорилось ранее (см. тт. 14–15, 18–19, 23–24). (См.: пример № 20. «Песни и пляски смерти»; № 4. «Полководец», тт. 77–80)

В «Полководце» также имеются примеры неприкрытых денисовских привнесений. Такова партия челесты, окрашенная прощальным

«маперовским», отчужденным светом (см. пример 20: тт. 77–80), на словах «Годы незримо пройдут за годами, в людях исчезнет и память о вас».

Остается только констатировать, что поскольку собственно денисовские добавления в музыку Мусоргского сохраняют стабильную тематическую наполненность, то они обобщают музыкальный материал и придают целостность всему произведению. Этот же прием действует и в цикле «Без солнца».

«Детская»

В оркестровке «Детской», сделанной за несколько лет до двух других¹⁸, Денисов вынес на первый план яркую зрительную изобразительность произведения Мусоргского и придал музыке театральную сценичность, которая только намечена в оригинале. Мир, увиденный глазами ребенка, богато иллюстрирован тембровыми средствами. Здесь царит совершенно иная эмоциональная атмосфера, присутствует радостная, полетная легкость, почти детское озорство Денисова и даже юмор, обычно совершенно не свойственный его музыке¹⁹.

Основной состав оркестра здесь тот же, что и в других циклах. Ударные — преимущественно вибратон, челеста, ксилофон, то есть инструменты со «сказочной» коннотацией «чужеского», — задействованы в полной мере. Ксилофон, о семантике которого было сказано выше, предстает здесь совсем в другом амплуа: он, скорее, подчеркивает юмористические моменты действия, например сердитые «наговоры» обиженного ребенка: «А няня злая, старая...» (№ 1, тт. 45–47). Литавры также абсолютно теряют свою «смертоносную» семантику и служат в основном для шумовых и иллюстративных эффектов.

Инструментовка «Детской» явно задумана в русле традиций Римского-Корсакова и раннего Стравинского. В то же время в ней присутствуют такие характерные черты денисовского почерка, как сочетание максимальной тембровой детализации с прозрачностью оркестрового письма. Слышится здесь и французская симфоническая школа, но идущая на этот раз не стороны Дебюсси, а скорее от линии Берлиоз — Бизе — Сен-Санс — Дюка. В театральных деталях оркестровки «Детской» Денисова можно уловить отголоски знаменитого «Ученика чародея» Поля Дюка.

Тембровая «театральность» здесь целиком оправдана содержанием текста. Протагонист, ребенок, чаще всего «окружен» струнной группой. Трогательный хорал струнных сопровождает и речь матери в № 7, тогда как другие персонажи, и даже их поведение в ходе различных сценок, получают свою тембровую иллюстрацию. Например, гудение жука в № 3 — тремоло литавр, тромбоны с сурдиной, подключение валторн и трубы; писк снегирия в № 6 — тремоло, затем *pizzicato* у струнных, форшлаги у флейты и *piccilo*. В другой

сценке (№ 7, «Поехал на палочке») момент падения сопровождается глассандо у тромбона.

Мы не найдем здесь «личностных» тематических привнесений оркестровщика, как это было в предыдущих циклах. Все дополнения к оригиналу реализованы с целью обогащения, насыщения или же расширения звукового пространства. Одно из редких привнесений такого рода обнаруживается в центральном разделе № 4 — «С куклой» (см. пример 21). Оригиналу соответствуют партии кларнета, фагота, арфы и скрипок. Добавлены контрапункты у контрабасов и гаммообразные пассажи у альтов, при этом гармоническое наполнение поручается челесте и альтам.

В качестве примера «особых эффектов» оркестровки приведем фрагмент первого номера цикла, «С няней» (см. пример 22). На словах «Еще царь всё на ногу хромал» Денисов использует натуральные флажолеты струнных, глассандо у арфы и у литавры, а также пассажи целотонного ряда²⁰, имеющего здесь явно двойственный смысл. Если в русской музыке еще со времен Глинки целотонная гамма ассоциировалась с чудесными, сказочными образами, то у Дебюсси, который, без сомнения, был знаком с ее применением у русских композиторов, она получает новую, более «сонористическую» коннотацию. (См.: пример № 21. «Детская»; № 4. «С куклой», тт. 16–17; пример № 22. «Детская»; № 1. «С няней», тт. 30–32)

В том же номере не обходится и без чисто акустической изобразительности. Целый инструментальный арсенал, призванный аккомпанировать фразе «Как сплотнется, так гриб вырастет». Для иллюстрации слов «стёкла вдребезги», и только в одном такте, к предыдущему составу одновременно присоединяются челеста, треугольник, колокольчики и литавры (см. пример 23: т. 41).

Желая передать в оркестровке юмор, заложенный в сочинении Мусоргского, Денисов вновь обращается к тембровым средствам. При этом он остается верным себе и использует один из своих любимых приемов: включение новых или мало задействованных тембров только в самом конце сочинения или его части. Таков последний звук у почти не игравшего в № 3 вибратона — вслед за вопросом ребенка «Что ж это с ним случилось, с жуком-то?..», так и повисшем в воздухе.

Наконец, взаимозаменяемость тембров также часто находит здесь свое применение. Так, стабильный аккомпанемент, порученный арфе на протяжении сценки «Верхом на палочке», переходит в заключительных тактах к фаготу — инструменту с закрепившейся скерцозной коннотацией (см. пример 24). Отметим и финальный восходящий пассаж по квинтам, разложенный между разными инструментами, — также типичный денисовский ход. Эти изящные заключительные детали воспринимаются как прощальная улыбка оркестровщика.

Целое столетие отделяет создание вокальных циклов Мусоргского от оркестровок Денисова, которые стали очередным, но далеко не последним этапом в прочтении и осмыслении творчества этого гениального и парадоксального композитора. (См.: пример № 23. «Детская»: № 1. «С няней», тт. 38–41; пример № 24. «Детская»: № 7. «Поехал на палочке», тт. 78–86)

Оркестровщику удалось максимально приблизиться к стилю, духу, почерку Мусоргского, при этом не изменяя ни своей оркестровой

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Originaltänze», D365 (op. 9a,b); «Walzer, Ländler und Ecossaises», D145 (op. 18a); «Grazter Walzer», D924 (op. 91a); «Wiener Damen — Ländler und Ecossaises», D734 («Hommage aux belles viennoises», op. 67); «Letzte Walzer» D146 (op. 127).

² О восстановлении и оркестровке Денисовым оперы Дебюсси «Родриг и Химена» см.: [6; 7].

³ Текст Денисова, здесь и далее цитируемый по рукописи, был опубликован частично (см.: [5: 60; 9]).

⁴ Впрочем, то же самое можно сказать и о фортепианной музыке самого Денисова, в которой явно слышатся его тембровое мышление и скрытые оркестровые краски. См. об этом, в частности, в статье «Три прелюдии для фортепиано (1994): аналитические и исполнительские комментарии» [6: 111–130].

⁵ «Ночь и одиночество полны дьявола» (лат.).

⁶ Само собой разумеется, что ее поразительно современное звучание в модернизации не нуждалось. Новации Мусоргского в области гармонии и формы, а также их явная направленность к XX веку подробно проанализированы Ю. Н. Холоповым: см. [11].

⁷ Это свойство саксофона указано Адольфом Саксом в патенте на его изобретение, где он объясняет, что изобрел «инструмент, по характеру звука приближающийся к струнным, но при этом обладающий силой и интенсивностью [которых у таковых нет]» [12: 2–3; перевод мой. — Е. К.].

⁸ «Тамтам *Molto profondo*», — подчеркивает Денисов в номенклатуре оркестра.

⁹ За ним последуют другие сочинения с важным участием ксилофона: его же «Карнавал животных», Шестая симфония Малера, «Иберия» Дебюсси, «Жар-птица» Стравинского и т. п.

¹⁰ Работа над циклом «Без солнца» велась в два этапа: в июле (в Сортавале) и в сентябре (в Москве). Первые два романа оркестрованы 16 июля, третий — 19 июля, четвертый — 20 июля, пятый — 26 сентября, шестой — 28 сентября. — Е. К.

самобытности, ни своим эстетическим постулатам. Более того, денисовская манера обращения с наследием автора «Хованщины» еще раз доказала принадлежность московского авангардиста к коренным традициям русской музыки.

Благодаря своему уникальному стилистическому чутью и тонко выbranным тематическим и красочным средствам, Денисов придает музыке Мусоргского пронзительно современное звучание конца XX века, которое словно ждало своего часа, чтобы раскрыться во всем своем богатстве.

¹¹ Во Франции, в издательской аннотации на одну из первых французских монографий о композиторе, Мусоргский был представлен как «великий русский импрессионист». (См.: [13].) — Е. К.

¹² Исходя из практических соображений, примеры даны только из партитуры Денисова. Оригинальные версии вокальных циклов Мусоргского размещены в свободном доступе на сайте <http://www.mussorgsky.ru>.

¹³ Подробнее о роли арфы в колокольных звучностях у Шостаковича и о ее семантическом сходстве с арфой у Малера см.: [4: 68–72].

¹⁴ Можно даже сказать, «ролевой» баланс, принимая во внимание театральную «персонажность», характерную для оркестрового мышления Денисова.

¹⁵ Напомним, что тамтам задействован самим Мусоргским в авторской оркестровой версии «Ночи на Лысой горе» (1867), помимо литавр, треугольника, тарелок, малого и большого барабанов.

¹⁶ Русский перевод Овадия Герцовича Савича (1896–1967).

¹⁷ Этот же прием используется в «Детской» («Кот Матрос», начало).

¹⁸ Этот цикл был также оркестрован Р. К. Щедриным (1964). Подробнее об этом см.: [1].

¹⁹ В «Записках» Денисова присутствует такая запись: «После исполнения <оркестровки> «Детской» в Большом зале <консерватории> В<асилий> Лобанов мне сказал: «Мусоргскому повезло!» [10: 47].

²⁰ У Мусоргского целотоника намечена тремя звуками: A-Cis-Dis.

²¹ Патент на изобретение духового инструмента под названием «саксофон»: зарегистрирован Антуаном-Жозефом (именуемым Адольфом) Саксом 21 марта 1846 года сроком на 15 лет. Место хранения оригинала: Архив Государственного института промышленной собственности в Курбевуа (Париж, Франция). Дело № 1BB3226. —

ЛИТЕРАТУРА

1. Грабовский Л. Две «Детские» (транскрипция вокального цикла Мусоргского для голоса с оркестром Эдисона Денисова и Родиона Щедрина) // Советская музыка. 1989, № 3. С. 97–101.

2. Дебюсси К. «Детская», слова и музыка Мусоргского / La revue blanche, 15.04.1901 / пер. с фр. и комм. А. Бушен; ред. и вступ. Ю. Кремлёва // Клод Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы. М., 1964. С. 17–18.

3. Денисов Э. В. Аннотация к оркестровкам Мусоргского / Рукопись. Домашний архив.

4. Денисов Э. В. Заметки об оркестровке Д. Шостаковича // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 46–90.

5. Денисов Э. В. Музыка, которую я люблю // Мелодия. 1984, № 4.

6. Купровская Е. О. Мой муж Эдисон Денисов. М., 2014.

7. Купровская Е. О. «Родриго и Химена». О восстановлении несгоревшей рукописи Клода Дебюсси // Музыкальная академия. 1994, № 3. С. 86–90.

8. Купровская Е. О. Спирали истории: Мусоргский — Дебюсси — Денисов // Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы. Материалы научно-практической конференции к 80-летию Уральского гос. конс. и к 175-летию со дня рождения М. П. Мусоргского, 18–21 ноября 2014 г. / Сб. ст. Екатеринбург, УГК, 2015. Готовится к публикации.

9. Мусоргский М. П. Сцены из оперы «Борис Годунов». Песни и пляски смерти. Без солнца / Поэт Евгений Нестеренко / Аннотация к пластинке. Мелодия / Eurodisc 206 741-425.

10. Неизвестный Денисов. Из записных книжек (1980–1986, 1995). М., 1997.

11. Холопов Ю. Н. Мусоргский как композитор XX века // <http://www.kholopov.ru/mstrg.pdf>

12. Brevet d'invention de 15 ans depose le 21.03.1846 par Antoine-Joseph dit Adolphe Sax pour un systeme d'instruments a vent dits saxophones. Dossier 1BB3226, source : archives Institut national de la propriete industrielle, Courbevoie, Paris²¹ / archives@inpi.fr

13. Fedorov V. Moussorgski. Paris, 1935.