Marina MANAFOVA

Edison Denisov and Vladimir Tsytovich: two interpretations of guitar concerto genre

Концерт для гитары с оркестром — явление довольно редкое в творчестве современных отечественных композиторов. Поэтому сам факт обращения к этому жанру двух видных представителей русской музыкальной культуры второй половины XX столетия представляет немалый интерес. Концерты для гитары с оркестром Э. Денисова и В. Цытовича, на первый взгляд, имеют много общего: оба произведения написаны по заказу исполнителей и созданы лишь с небольшим временным промежутком (Концерт Э. Денисова написан в 1991 году, Концерт В. Цытовича — в 1993). Значимость концертного жанра в творчестве обоих композиторов, а также сами рамки жанра концерта для гитары ставят, казалось бы, авторов в равные условия. Однако, стремясь к одной и той же цели, композиторы шли к ней совершенно разными путями, обусловленными особенностями их мышления, стиля и творческих методов. Выявлению этих особенностей в области тембра, ритмики, драматургии, а также принципов соотношения солиста и оркестра и посвящена данная статья.

Examples of guitar concerto are met very rarely among the works of native contemporary composers. Therefore, the very fact of attention of the two eminent representatives of Russian musical culture to this genre is a subject of considerable interest. At first sight, the guitar concertos by Edison Denisov and Vladimir Tsytovich have much in common: both compositions were commissioned by their performers, and the time distance between them is evidently small (Denisov's concerto was written in 1991, Tsytovich's concerto — in 1993). The place occupied by the concerto genre in the creative work of both composers, as well as characteristic requirements of guitar concerto, seemed to have put both authors into equal conditions. Nevertheless, aiming at the same object, the composers were moving towards it in quite different ways caused by specific character of their thinking, style and creative methods. The main task of the article is to elicit the manifestations of this character in the fields of timbre, rhythm and dramaturgy, as well as principles of correlation between solo part and orchestra.

Марина МАНАФОВА

Э. Денисов и В. Цытович: два взгляда на концерт для гитары с оркестром

Эдисон Денисов (1929–1996) и Владимир Цытович (р. 1931) — композиторы-современники, их музыка признана в России и за рубежом. Будучи представителями разных композиторских школ (В. Цытович — петербургской (ленинградской), а Э. Денисов — московской), они долгие годы поддерживали близкие дружеские отношения, вели переписку (вплоть до смерти Э. Денисова в 1996 году). Несмотря на разницу в стиле и эстетике, в своих поисках они двигались порой в смежных направлениях, добиваясь обновления музыкального языка, расширения тембровой палитры, находя необычные ладовые или ритмические решения. Но конечный результат этих исканий по стилю оказывался совершенно разным, и гитарные концерты этих авторов являют собой весьма показательный тому пример.

Развитие и совершенствование гитары в XX веке, техники игры на ней, появление исполнительских школ в разных странах мира обусловило потребность в концертном репертуаре, что побуждало гитаристов обращаться к композиторам с соответствующими заказами. Так появились оба рассматриваемых концерта: Концерт для гитары с оркестром Э. Денисова был написан в 1991 году для немецкого гитариста Райнберта Эверса[1], а Концерт для гитары и камерного оркестра В. Цытовича (1993) создан по инициативе И. Пермякова[2]. Будучи примерами обращения отечественных профессиональных композиторов (не гитаристов) к жанру гитарного концерта, эти произведения находят исполнителей, в том числе и мирового уровня (Райнберт Эверс, Вольфганг Вайгель).

Акустическая гитара, сильно уступая по своим динамическим возможностям оркестровому звучанию, требует от композитора решения проблемы баланса с оркестром. Э. Денисов, предлагая использовать микрофон для усиления звука гитары[3], получил, таким образом, возможность привлечь довольно большой состав оркестра[4], а также применять различного рода наложения оркестровых тембров с тембром солиста. Отсюда следует бóльшая свобода в создании тембровых комплексов с участием гитары и характерная для композитора «тембровая политика» в организации формы.

Гитара в Концерте Э. Денисова — это всегда инициатор — интонационной идеи, развития, смены движения и т. д. Именно солист вносит в хрупкую идиллию главной партии первые «ноты агрессии», «ведет за собой» в эпизоде Agitato в разработке, и всегда «взрывает» спокойный мир сферы главной партии вторжением токкатного ритма побочной. Такая роль солиста как главного действующего лица

[1] В его исполнении состоялась премьера Концерта (30 ноября 1991 в Штуттгарте под управлением А. Винтерзона).

[2] Первым исполнителем Концерта для гитары и камерного оркестра В. Цытовича стал петербургский гитарист А. Кудрявцев (премьера состоялась в 1994 году в Санкт-Петербурге под управлением Р. Мартынова).

[3] Примечание композитора к составу оркестра «amplificato con microfono (ad lib.)» («усилить микрофоном по желанию») [8, *с. 2*].

[4] Деревянные духовые: 4 флейты, английский рожок, 4 кларнета in B, фагот; из медных только 4 трубы in B; большая группа ударных (3 треугольника, 5 тарелок, 3 там-тама, кроттале, колокольчики, колокола, вибрафон), арфа, челеста, клавесин, фортепиано, струнные.

в музыкальной драматургии концертов Э. Денисова связана с тем, что в его партии, по словам композитора, «концентрируется то, что можно назвать личным высказыванием» (цит. по: [1, *с. 348*]). Отсюда — новый подход к солисту, к проблеме концертирования: сущность его не в соревновании с оркестром, не в диалоге, а в эмоциональном «посыле» и получении реакции на него (см. об этом: [1; 2; 6]). Это позволяет исследователям говорить о коренном преобразовании концертного жанра в творчестве Э. Денисова и о создании нового его типа — современного лирического концерта. Поэтому в Концерте отсутствуют каденции как виртуозные вставки, в которых солист может показать свое владение техникой — сольные выступления гитары всегда являются важной функциональной частью формы и влекут за собой массу новых «событий».

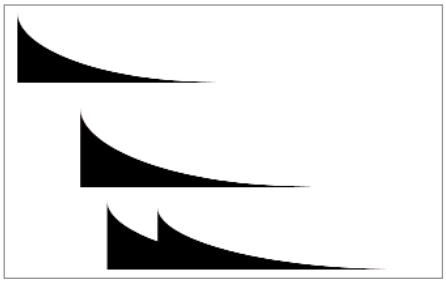
Зависимость масштаба концерта, общего колорита, настроения, сферы образов, драматургии от тембра, регистра и возможностей солирующего инструмента — одна из особенностей концертного жанра в творчестве Э. Денисова [1]. Тембр гитары определяет состав оркестра (теплые, светлые тембры «дерева» и струнных, большое количество «звенящих» ударных, звонкие тембры арфы, клавесина) и общий колорит произведения — хрупкий, просветленно-прозрачный. Интересное технологическое решение: инструменты оркестра группируются в концерте по тембровым «блокам», которые выступают сообща и создают каждый свой однородный комплекс: 4 флейты, 4 кларнета, 4 трубы. Гитара при этом органично встраивается в группу «арфа – вибрафон – клавесин – гитара».

Концерт для Гитары с оркестром Э. Денисова одночастен, в его основе лежит сонатная конструкция, решенная в характерной для композитора манере: границы разделов размыты, материал главной и побочной тем имеет тенденцию к слиянию, проникновению один в другой. Помимо этого, интересна и сама трактовка этих сфер: мягкая, лирическая тема главной партии (Tranquillo) (*пример 1*) противопоставлена агрессивной, токкатного плана побочной (Agitato).

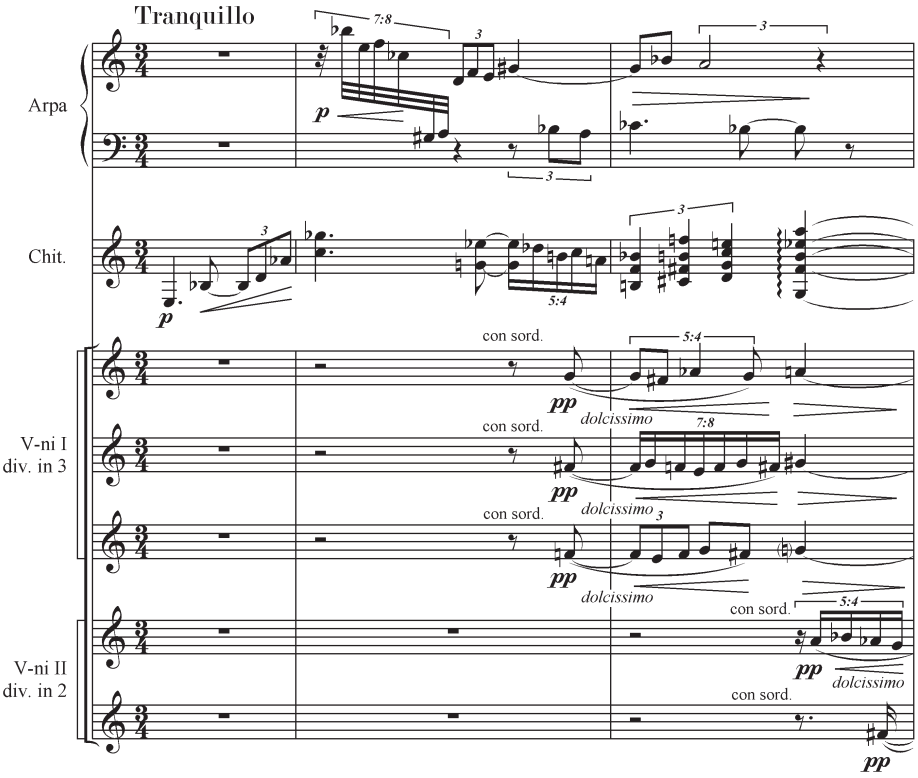
В создании мягкого, текучего характера темы главной партии одну из ведущих ролей играет ритмика. Характерное свойство ритмики Э. Денисова, в полной мере проявляющееся в Концерте для гитары и являющееся следствием парциального принципа (дробление крупной ритмической единицы (например, четверти) на нечетное количество (7, 9, 11 и т. д.) более мелких длительностей [6, *с. 78*]), — сглаживание и избегание явно выраженной сильной доли такта. Использование триолей, квинтолей, септолей, часто залигованных между собой, создает эффект quasi-свободной ритмики. Избегание одновременного вступления инструментов и тесное расположение линий в полифонической по своей природе фактуре дополняет создаваемый тембровый эффект[5]. Таким образом, ритмическая организация материала (в совокупности с особенностями регистрового расположения голосов) становится важнейшей составляющей, непосредственно влияющей на тембровое звучание.

Одной из важнейших черт рассматриваемого Концерта является *взаимодействие тембров* солирующего инструмента с оркестром. Основу его составляет сонорное «отражение» оркестром звучащих комплексов гитары: характерной чертой звукоизвлечения этого инструмента является то, что каждый последующий звук в арпеджированных элементах акустически «накладывается» на звучание предыдущего. (Отметим, что звук, взятый на гитаре, начинается с атаки (удара), за которой следует зона затухания). Графически это можно изобразить так:

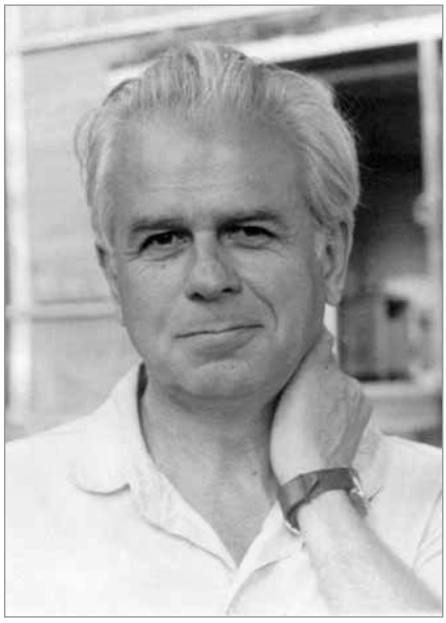
Аналогичный принцип воплощен и в оркестровой партитуре, разница только в направлении движения — если у солиста оно было восходящим, то у оркестра происходит «инверсия»:



Пример 1. **Э. Денисов**. Концерт для гитары с оркестром. Тема главной партии (т. 1–3)



[5] Для музыки Э. Денисова изменение метрической сетки является малохарактерным и встречается, главным образом, в ранних сочинениях. Достижение ритмической свободы происходит, скорее, вопреки метру, а обозначение тактов служит лишь для координации между исполнителями и группами.



Э. Денисов [4]

Примечательно, что в партии оркестра передан даже эффект «колебания струны» (см. партию струнных в *примере 1*): после одновременного вступления группы первых скрипок (начало атаки) следует «зона затухания», где благодаря ритмическому несовпадению голосов и создается ощущение постепенного угасания звука.

Такого рода взаимодействие приближается к концертному типу. Однако, в отличие от предыдущих эпох, «диалог» между солистом и оркестром осуществляется на уровне *тембра*, а не на уровне тематизма.

Тема побочной партии являет собой тот самый императив, который и дает дальнейший импульс к развитию формы. Характер тематизма здесь совсем иной: на смену расплывчатой, quasi-свободной ритмике приходит четкое токкатное движение тридцатьвторыми. Темы противопоставляются и тембрально: если главная излагается инструментами, относящимися к верхнему «ярусу» партитуры (флейты, кларнеты, скрипки, (все в своих самых мягких и теплых регистрах), арфа, вибрафон, клавесин), то в побочной колорит резко меняется: вступают фагот, трубы, низкие струнные.

Уже на начальном этапе (экспозиция) тембр заявляет о себе как ведущий фактор формообразования. Дальнейшее развитие подтверждает это, в чем и проявляется принцип тембровой драматургии, т. е. развития материала в первую очередь средствами тембра.

Как уже говорилось выше, начало разработки возвращает первоначальный тип звучности. Партитура насыщается divisi струнных (разделение партий достигает в этом разделе трех, т. е. количество голосов только в струнной группе доходит до 15), что создает особый тембровый эффект, характеризующийся мягким, струящимся звучанием. Второй раздел разработки (Agitato) связан с развитием материала побочной партии. Здесь тембровая линия направлена в сторону нивелирования определенной звуковысотности: от конкретных звучаний и тембров к шумам и шорохам. Поочередное вступление инструментов в сочетании с ритмической комплементарностью создает некое «облако», в котором четкая дифференциация высот начинает стираться, превращаясь в неясный шум (флажолеты струнных con sord. рикошетом).

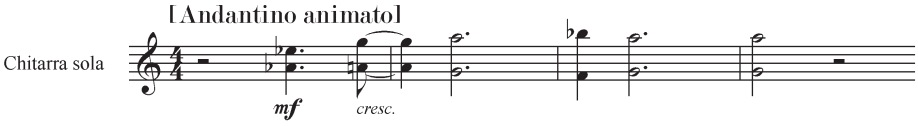
Интересно тембровое решение окончания Концерта. После всех перипетий разработки и репризы, вступает довольно обширный дополнительный эпизод (тема главной партии, т. 283, Tranquillo), в котором, как и в экспозиции (конец побочной партии, тт. 41–47), звучит соло скрипки. Создается тембровая арка и, кроме того, этот эпизод несет колоссальную смысловую нагрузку — солирующая скрипка, которая чаще всего ассоциируется с особой интимностью, задушевностью высказывания, звучит как голос автора. Заключительный эпизод — это так называемая тихая, лирическая кульминация концерта. Она выстраивается при помощи постепенного расширения диапазона звучания, вплоть до крайних регистров (основной прием — разделение каждой партии струнных на 4 линии) и последующего «растворения» звучания в пианиссимо.

Динамические и тембровые характеристики солирующего инструмента в Концерте для гитары и камерного оркестра В. Цытовича (композитор не предполагал применение электронных средств усиления звучности) определили некоторые особенности данного сочинения. Во-первых, это минимальный состав оркестра (камерный, где из деревянных духовых присутствуют только 2 флейты, кларнет in B и бас-кларнет in B, из медных — 2 валторны (in F) и труба (in B), из ударных 2 бонга и 3 томтома). Во-вторых — фактурные принципы, позволяющие сделать гитару ясно слышимой (отсутствие совместных проведений солиста и тутти оркестра, многочисленные «дуэты» различных инструментов соло с гитарой и характер тематизма, позволяющий реализовать эти принципы). Гитара словно «инкрустируется» оркестровыми тембрами, позволяющими ей «заиграть» во всем блеске, выявить лучшие ее стороны. Кроме того, эти принципы как нельзя лучше передают идею концертного жанра: диалог, соперничество, совместное концертирование, совместная игра.

Концерт для гитары и камерного оркестра В. Цытовича [7] двухчастен. При этом возникает характерная для этого автора оппозиция: диалектическое противопоставление быстрого и медленного темпов при тематическом родстве частей. Кроме того, две части Концерта интонационно тесно спаяны между собой: весь тематический материал интонационно вырастает из начальной темы *первой части* (трехчастная форма с серединой развивающего типа), воспринимающейся как единый поток, основанный на одном тематическом зерне (*пример 2*).

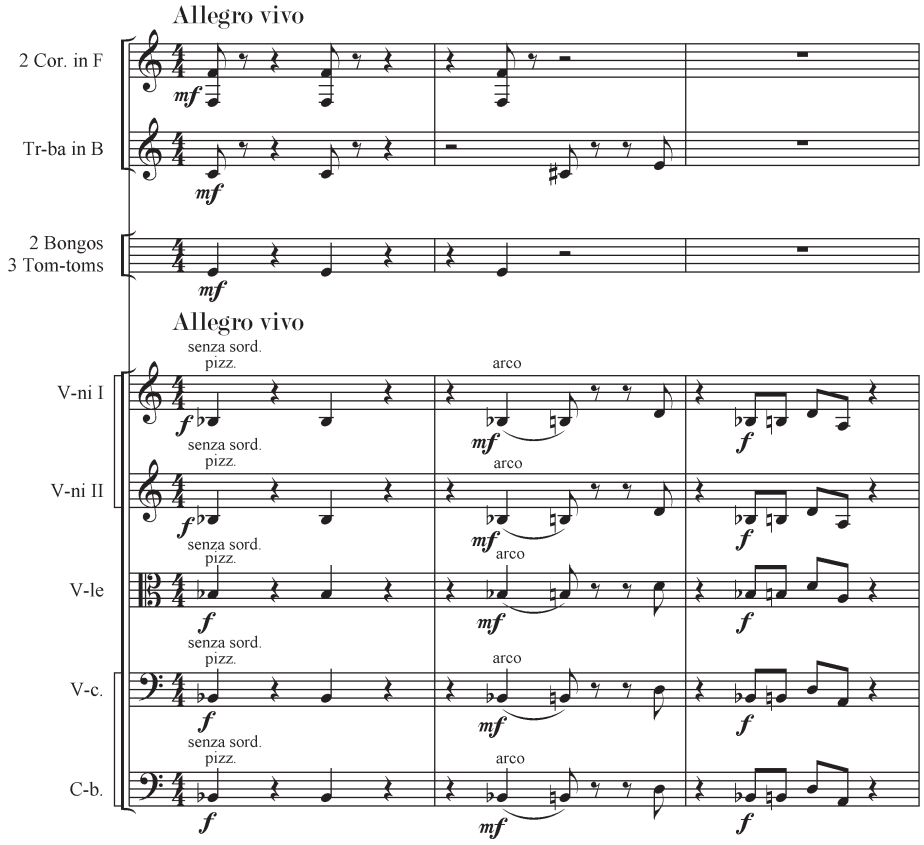
В. Цытович

Пример 2. **В. Цытович**. Концерт для гитары и камерного оркестра, I часть (т. 4–7)

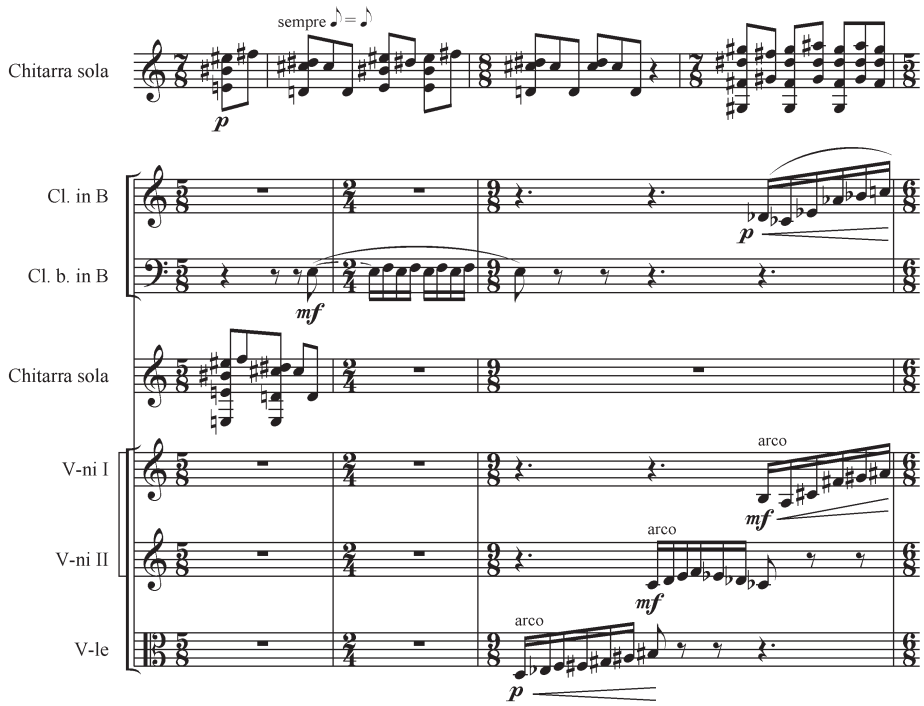


Уже на стадии формулирования основного тематического зерна Концерта выявляется принцип «дуэтности», совместного музицирования. Последовательность интервалов (ч.5, м.7, б.9, ч.11 (ч.4), б.9), данная вначале в простом двухголосном изложении у солиста, является основной тематической ячейкой. Видоизменяясь по ритму, возникая у различных инструментов и сочетаний групп, эта цепочка интервалов-тембров на протяжении всего Концерта выступает в качестве узнаваемого элемента музыкальной ткани именно благодаря терпкому звучанию входящих в нее интервалов. Более того, она является фактором, интонационно и тембрально (посредством появления интервалов-тембров) скрепляющим двухчастный цикл, что позволяет говорить о ней как о лейтмотиве (лейттембре) концерта.

Пример 3. **В. Цытович**. Концерт для гитары и камерного оркестра. II часть (т. 4–7)



Пример 4. **В. Цытович**. Концерт для гитары и камерного оркестра. II часть, тема побочной партии (ц. 17, т. 4–10)



Так как основная идея формы Концерта В. Цытовича — создание разнообразных тембровых сочетаний между инструментами-участниками (как между солистом и оркестровыми тембрами, так и внутри массы оркестра), то, как и в Концерте Э. Денисова, большая смысловая и функциональная нагрузка ложится на тембр. Однако ракурс их использования иной: основная задача здесь, как представляется, выявить природу жанра концерта как *совместной* игры. В этом отношении, начальный материал дает массу возможностей для развития: двухголосие постепенно разрастается (появляются новые подголоски и добавочные линии), охватывая новые регистры, уплотняясь и меняя окраску. Синтаксическое развитие части основывается на монодийных принципах (постепенное развертывание протяженных построений из начального зерна, «проращивание» мотивов друг в друга, их сцепление) в сочетании с классицистским принципом дробления, вычленения ячейки и работы с ней.

Вторая часть опирается на сонатную схему, трактованную, однако в концертном духе: темы дополняют друг друга, не конфликтуя.

Тема главной партии основана на двух тематических элементах, генетически связанных с лейтмотивным интонационно-тембровым зерном первой части цикла. Первый из них (*пример 3*) излагается оркестром и дает толчок дальнейшему развитию: активный ритм, постепенное «развертывание» темы из одного мотива являются ярким императивным импульсом.

Второй элемент главной партии излагается солистом совместно с том-томом. Возникающая между ними ритмическая игра продолжает заложенный еще в первой части принцип «дуэтности», реализуя, таким образом, идею концертности.

Тема побочной партии (*пример 4*) продолжает идею наложения линий, но в новом ритмическом (чередование 2-х и 3-х дольных рит-

мических ячеек) облике. Примечательно, что материал темы побочной партии (см. т. 174 партитуры) интонационно также произрастает из первой части цикла (см. ц. 9) и эпизода соло гитары в главной партии второй части (см. ц. 11 т. 9 партитуры).

В теме побочной партии в наибольшей мере проявляется склонность композитора к ритмической игре, которая вызывает стремление разнообразить равномерное движение музыкального потока. Ритмическое соотношение партий солиста и оркестра при этом выстраивается по принципу комплементарности. Это позволяет, с одной стороны, рельефнее очертить линию гитары, с другой — создать ощущение «игры» между пластами и линиями. Характерной чертой стиля В. Цытовича является и то, что резкие смены метра (а также нечетные размеры, смещения акцентов) композитор предпочитает давать в быстрых темпах, используя сложные несимметричные размеры (10/8, 8/8, 7/8, 5/8).

В процессе развертывания и главная, и побочная темы обрастают дополнительными фактурными пластами второстепенных функций (сопровождающие пласты, выполняющие акцентирующую или дополняющую роль). Но, в силу изначального родства тематизма, развитие основывается не на конфликте тем, а на внутренних интонационных и тембровых ресурсах: обостряется интервалика и интонации, происходит динамическое, ритмическое и тембровое развитие материала. При этом он расцвечивается самыми различными красками: от блеска танцевальных, вызывающих ассоциации с латиноамериканскими танцами, до трагически обостренного лиризма в коде (интересно, что в Концерте В. Цытовича, как и в Концерте Э. Денисова, кульминационный эпизод лирической сферы строится на приеме divisi струной группы).

Отличительной чертой этого концерта является применение элементов алеаторики в каденциях[6]. Примечательно, что композитор, не являясь сторонником этого виды техники (В. Цытович предпочитает максимально «контролировать» композиционный процесс), очень тонко ощутил органичность использования этого приема именно на гитаре.

Являясь преломлением фактуры фигурационного типа в современной музыке, алеаторические приемы особенно удобны для исполнения на гитаре именно в силу своего генезиса — они ведут свое происхождение от импровизационных форм гитарного аккомпанемента, организованных по принципу фигурации на заданную гармонию: «... ни чем иным, как особой формой гармонической фигурации является так называемая контролируемая алеаторика — прием, при котором определенно задуманным является именно тембр избранного комплекса интервалов, по ходу импровизации получающий все время разнообразное освещение, как бы мерцающий» [3, *с. 192*].

Таким образом, рассмотренные Концерты для гитары с оркестром являют собой два ярких, но порой полярных «взгляда» на гитарный концерт. Эта противоположность подходов к данному жанру просматривается на всех уровнях — от принципов драматургии до особенностей организации музыкальной ткани. При этом выявляется и общность в подходе к жанру: особенности фактуры, инструментального состава оркестра обусловлены спецификой тембра солиста, характерных приемов игры на нем.

Вобрав многие веяния эпохи, оба произведения явились «новым словом» в истории гитарного искусства. Это произошло, главным образом, благодаря высочайшему мастерству обоих композиторов, умению тонко уловить специфику и выигрышные стороны инструмента, раскрыть богатство и разнообразие тембров и приемов игры на гитаре, создать оригинальную концепцию концертности.

Список литературы

1. ***Бараш Е.*** Концерты Э. Денисова // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы. К 70-летию со дня рождения Эдисона Денисова / Ред.-сост. В. Ценова. — М.: Московская консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1999. — С. 343–368. — ISBN 5-89598-052-х.

2. ***Бараш Е.*** Специфика оркестрового пространства в сочинениях Э. Денисова // Музыка Эдисона Денисова. Материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора / Научные труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 11. — М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — С. 39–63. — ISBN 003 5-86419-020-91995.

3. **Бершадская Т.** Лекции по гармонии. Изд. 3-е, доп. — СПб.: Композитор. — 2003. — 286 с. — ISBN 5-7379-0069-х.

4. Денисов Эдисон Васильевич // Гитаристы и композиторы. Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь [Электронный ресурс]: Том 1. URL: http://abc-guitar.narod.ru/index.htm (дата обращения 23.01.2009).

5. Теория современной композиции: Учебное пособие. — М.: Музыка. — 2005. — 624 с., нот. — ISBN 5-7140-0309-8.

6. ***Холопов Ю., Ценова В.*** Эдисон Денисов. — М.: Композитор. — 1993. — 312 с., илл. — ISBN 5-85285-468-9.

7. ***Цытович В.*** Концерт для гитары и камерного оркестра. Партитура. Рукопись. Личный архив В. Цытовича. — 42 с.

8. ***Denissow E.*** Konzert fur gitarre und orchester. Partitur. — Hamburg, Edition Sikorski, 1991. — 72 p.

[6] По современным представлениям к ограниченной алеаторике относится в том числе и «не слишком продолжительная импровизация по графически намеченному “маршруту”, предуказывающему общую траекторию движения и основное звукое наполнение» [5, *с. 416*].