

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
М. А. Серебrenников, редактор
(канд. иск., редактор РИО СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, вед. специалист исследовательской
группы СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор иск., доцент
Астраханской консерватории)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020

Содержание

Статьи

Грэм Гриффитс

Еще раз о «кровном родстве»
Римского-Корсакова и Стравинского:
пути к неоклассицизму
и другие совпадения **6**

Юрий Абдоков

Эдуард Серов — интерпретатор
Первой симфонии Бориса Чайковского:
к проблеме стиливого аутентизма **19**

Дануте Петраускайте

Юозас Жилевичюс — забытый выпускник
Петроградской консерватории **41**

Владимир Чернышов

Концерты для левой руки
Равеля и Прокофьева:
два ответа на один заказ **67**

Акнар Шарипбаева

Носитель традиций музыкально-
исполнительского искусства в социуме
(на примере казахских кобызистов
и украинских кобзарей) **92**

Рецензии

Валерий Смирнов

«Не будь Балакирева,
судьбы русской музыки были бы
совершенно другие...» **113**

Сведения об авторах **126**

Информация для авторов **131**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverдовskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Maksim Serebrennikov, Editor (*PhD, Editor, SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Natalia Degtyareva (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)
Liudmila Kovnatskaya (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts; Leading specialist of the Research group, SPb Conservatory*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan Conservatory*)
Artem Radeev (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Nina Savchenkova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Lada Shipovalova (*Doctor of Philosophy, Assoc. Prof., SPb University*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
Catherine Doulova (*Doctor of Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)
Natalia Ghilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Doctor of Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Arkady Klimovitsky (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian Institute of the History of the Arts*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

The published materials or any part of it cannot be reproduced in printed or electronic form without the permission of the publisher.

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2020

Contents

Articles

Graham Griffiths
The “Consanguinity” Between
Rimsky-Korsakov and Stravinsky Revisited:
Pathways to Neoclassicism and Other
Symmetries **6**

Yuriy Abdokov
Eduard Serov As Interpreter
of Boris Tchaikovsky’s First Symphony:
On the Problem of Style Authenticity **19**

Danute Petrauskaite
Juozas Žilevičius, a Forgotten Graduate
of Petrograd Conservatory **41**

Vladimir Chernyshov
Piano Concertos for the Left Hand
by Ravel and Prokofiev:
Two Answers to One Order **67**

Aknar Sharipbaeva
The Bearer of the Traditions
of Musical Performing Art in Society
(On the Example of Kazakh Kobyzists
and Ukrainian Kobzars) **92**

Reviews

Valery Smirnov
“The Fate of Russian Music Without Balakirev
Would Have Been Completely
Different...” **113**

Contributors to this issue **126**

Directions to contributors **131**

УДК 78.082.4; 781.6; 785.6; 786.2
ББК 85.315
DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.004

Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ

Чернышов, Владимир Игоревич

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Аннотация. Пианист Пауль Витгенштейн, желая расширить и обновить свой концертный репертуар, внес в XX веке существенный вклад в фортепианную литературу для левой руки. В 1929–1930 годах он заказывает фортепианный концерт сначала Морису Равелю, а затем Сергею Прокофьеву. Это оказалось возможным благодаря наследству, полученному пианистом после смерти отца — сталелитейного магната Карла Витгенштейна. Если Равелю удалось, хоть и не полностью, удовлетворить потребности заказчика, то Прокофьеву было вовсе отказано в исполнении его музыки. Одной из главных причин неудачи Прокофьева можно считать творческий кризис конца зарубежного периода, когда композитор находился в поисках нового музыкального языка — «новой простоты».

В статье прослеживается и сравнивается судьба этих произведений; устанавливаются причины сравнительной невостребованности концерта Прокофьева исполнителями; анализируется композиция, фортепианная фактура и техника, оркестровка. Освещены биографические факты из жизни Пауля Витгенштейна, а также непростые отношения между заказчиком и композиторами.

Ключевые слова: *Морис Равель, Сергей Прокофьев, Пауль Витгенштейн, фортепианный концерт для левой руки, «новая простота».*

Дата поступления: 29.04.2020

Дата публикации: 15.11.2020

Для цитирования: *Чернышов В. И.* Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ // Opera musicologica. 2020. Т. 12. № 4. С. 67–91. DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.004.

Концерты для левой руки Равеля и Прокофьева: два ответа на один заказ

В XX веке благодаря усилиям Пауля Витгенштейна (1887–1961) — выдающегося австрийского и американского пианиста — фортепианная литература для левой руки в значительной степени обогатилась¹. Витгенштейн стал заказчиком, а также автором многочисленных переложений для фортепиано².

Его педагогами по фортепиано были Мальвина Брей и Теодор Лешетицкий. Лишившись во время Первой мировой войны правой руки, Витгенштейн нашел в себе силы продолжить сольную карьеру. Но для этого требовалось постоянно расширять собственный фортепианный репертуар для левой руки. Если аранжировать и перекладывать известные произведения классиков для исполнения одной рукой для Витгенштейна было задачей нетрудной, то заказывать новую музыку у современных композиторов было куда сложнее. Во-первых, сложно предсказать, каким окажется конечный художественный результат, во-вторых, заказы эти стоили очень дорого. Вознаграждение заказчика было настолько щедрым, что композиторы на эти деньги могли позволить себе покупать автомобили и даже новые дома. К примеру, в 1924 году Леопольду Годовскому было предложено 6000 долларов за написание леворучного концерта для фортепиано с оркестром. Столько же было заплачено Равелю за его концерт для левой руки, а Прокофьев получил 5000 долларов [Waugh 2008, 171–175].

Паулю Витгенштейну посчастливилось вырасти в одной из самых богатых семей Австро-Венгрии — в семье промышленника, сталелитейного магната Карла Витгенштейна. Когда в 1913 году отец Пауля скончался от рака, вся недвижимость и иностранные акции были поделены между женой Карла Витгенштейна и его шестью детьми. Большая часть состояния отца перешла к младшему брату Пауля — выдающемуся философу

¹ Еще задолго до появления наследия Витгенштейна, яркой фигурой во второй половине XIX века был один из учеников Ф. Листа — венгерский пианист и композитор Геза Зичи (1849–1924), лишившийся в юности правой руки, но снискавший славу виртуоза. Среди его фортепианных сочинений для левой руки 10 этюдов (6 из них посвящены Листу), соната, пьесы. Подробнее о Г. Зичи см.: [Барсова 1974].

² С переложениями Витгенштейна можно ознакомиться в его «Школе для левой руки», которая состоит из трех частей (упражнения, этюды, транскрипции): [Wittgenstein 1957].

XX столетия Людвигу Витгенштейну, который по возвращении из плена решил отказаться от наследства в пользу единственного оставшегося в живых брата Пауля и сестер. Таким образом, состояние Пауля Витгенштейна значительно выросло³.

Семья Витгенштейнов любила музыку и всегда покровительствовала искусству, однако пожертвования на благотворительность были анонимными, а сам Карл Витгенштейн не любил выставлять свое богатство напоказ и вести аристократический образ жизни. Среди музыкальных гостей дома Витгенштейнов — И. Брамс, К. Шуман, Г. Малер, Р. Штраус, Б. Вальтер. Пианистам предоставлялась возможность выбирать из шести роялей [Эдмондс, Айдиноу 2004, 87–88]. После получения наследства каждый из детей Карла Витгенштейна продолжил семейную традицию и жертвовал большие суммы на искусство, медицину, друзей и другие достойные дела. Так, Людвиг Витгенштейн пожертвовал 100 000 австрийских крон на поддержку австрийских деятелей искусства, среди которых были архитектор Адольф Лоос, художник Оскар Кокошка, поэты Райнер Мария Рильке и Георг Траэль [Waugh 2008, 61].

С Паулем Витгенштейном сотрудничали многие композиторы: С. Борткевич, Р. Браун, Б. Бриттен, К. Вайль, Л. Годовский, Н. Демут, Э. Корнгольд, Й. Лабор, С. Прокофьев, М. Равель, Э. Уокер, П. Хиндемит, Ф. Шмитт, Р. Штраус, Э. Шютт и др. [Patterson 1999, 211–223]. Но далеко не вся музыка на заказ подходила вкусам маэстро. Некоторые сочинения им так и не были сыграны. Это произошло с Фортепианной музыкой (для левой руки) с оркестром ор. 29 П. Хиндемита [Благодарская 2018], а также с Четвертым концертом С. Прокофьева, мировая премьера которого состоялась уже после смерти композитора в 1956 году благодаря усилиям немецкого пианиста Зигфрида Раппа⁴.

То, что Витгенштейн в один и тот же промежуток времени (с 1929 по 1930 год) заказал леворучные концерты таким выдающимся композиторам, как Равель и Прокофьев, — случай в истории музыки уникальный. Равель, одновременно работая над G-dur'ным концертом, закончил концерт для левой руки к середине 1931 года [Цыпин 1959, 91], в то время как Прокофьев завершил Четвертый концерт к осени 1931 года [Прокофьев, Мясковский 1977, 361].

³ Подробнее о наследстве см.: [Эдмондс, Айдиноу 2004, 90–91].

⁴ Зигфрид Рапп — пианист, раненный во время Второй мировой войны и потерявший правую руку — разучивал Четвертый концерт по рукописи. Партитура этого сочинения была напечатана лишь в 1966 году издательством «Музыка», авторское переложение для двух фортепиано под редакцией А. Ведерникова было издано Музгизом в 1963 году.

Судьба леворучного концерта Равеля сложилась удачнее, чем судьба Четвертого концерта Прокофьева. Во-первых, Равель еще накануне Первой мировой войны вынашивал идею концерта на баскские темы, а позднее собирался написать баскскую Рапсодию для фортепиано соло, которая предвосхитила идею концерта [Смирнов 1981, 178]. Следовательно, заказ Витгенштейна только ускорил процесс сочинения будущих шедевров Равеля — двух фортепианных концертов. Во-вторых, сценическая жизнь концерта Равеля для левой руки началась буквально сразу после его завершения. Витгенштейну принадлежало исключительное право исполнения Второго концерта Равеля в течение шести лет, а с 1937 года сочинение стало доступно и для других пианистов. По этому поводу своими воспоминаниями делится выдающаяся французская пианистка Маргерит Лонг: «Всего за несколько недель до смерти Равеля Жак Феврие⁵ отправился с этим произведением [Вторым концертом — В. Ч.] в Америку; его первое исполнение концерта в Америке, в Бостоне, под управлением Кусевицкого вызвало всеобщий восторг» [Лонг 1981, 94].

При первом знакомстве Витгенштейна с музыкой Второго концерта Равель показывал сольную партию, играя двумя руками. Концерт в исполнении автора на заказчика сильного впечатления не произвел [Мартынов 1979, 257]. Витгенштейн был не до конца удовлетворен фортепианной партией концерта и многое в ней изменил на свое усмотрение, не предупредив об этом композитора. После премьеры в Вене 27 ноября 1931 года между Витгенштейном и Равелем произошла ссора. События того вечера подробно описывает Лонг:

«Во время игры я следила за исполнением концерта, которого еще не знала, по партитуре и видела на все более мрачневшем лице Равеля пагубные последствия инициативы хозяина дома. Как только исполнение концерта было окончено, я вместе с послом Клозелем попробовала — во избежание неприятного инцидента — отвлечь внимание Равеля. Увы, Равель уже медленно подошел к Витгенштейну и сказал: „Но это же совсем не то!“ Тот стал защищаться: „Я старый пианист, это не звучало!“ Именно этого не следовало говорить. „А я старый оркестровщик, и это звучало!“ — возразил Равель» [Лонг 1981, 93].

Позднее Витгенштейн написал Равелю, что «исполнители не должны быть рабами» [цит. по: Лонг 1981, 94], но Равель по-прежнему не уступал маэстро: «Исполнители — рабы!» [цит. по: Лонг 1981, 94]. Витгенштейн впервые исполнил концерт в Париже лишь в 1933 году.

⁵ Ученик М. Лонг.

Витгенштейн также был недоволен огромной каденцией, с которой начинается партия солиста. Об этом пишет Прокофьев: «„Если я хотел бы играть без оркестра, я не заказывал бы концерта с оркестром!“ — сердился Витгенштейн и требовал, чтобы Равель переделал. Но дирижеры поддерживали композитора и сказали, что надо играть так, как сочинил Равель» [Прокофьев 1961, 188]. Спустя время Витгенштейн изменил свое мнение о Втором концерте и оценил его по достоинству: «Только много позднее, когда я изучал концерт месяцами, я стал очарован им и понял, какое это великое произведение» [цит. по: Мартынов 1979, 257–258].

История леворучного концерта Прокофьева была более драматичной. Об этом говорят несколько фактов.

Самый важный заключается в том, что Витгенштейн категорически отказался исполнять Четвертый концерт. Прокофьев вспоминает: «Когда я послал Витгенштейну мой концерт, в ответном письме он писал: „Благодарю вас за концерт, но я в нем не понимаю ни одной ноты и играть не буду“» [Прокофьев 1961, 188–189]. Так, как уже говорилось выше, этот концерт оказался до 1956 года неисполненным. Более того, у самого композитора возникли сомнения по поводу собственного сочинения: «У меня у самого не установилась точка зрения на него: иногда он мне нравится, иногда нет» [Прокофьев 1961, 189]. Закончив эскизы концерта, Прокофьев в письме Мясковскому от 7 июля 1931 года признается, что «вместо удовлетворения испытал чувство досады от целого ряда мест, которые предстоит еще сгладить» [Прокофьев, Мясковский 1977, 358], после чего собирается «убрать его [концерт] с глаз на неделю, а затем приняться за отделку» [Прокофьев, Мясковский 1977, 358].

Музыкальные отношения между Витгенштейном и Прокофьевым не сложились еще при первом знакомстве в Париже. Прокофьев вспоминает эту встречу, которая произошла 2 сентября 1930 года: «Вечером я показал Витгенштейну две темы, которые могли бы войти в его концерт <...>. Но Витгенштейн после первого раза закричал: „Вы можете играть их два месяца, я все равно ничего не пойму“. Затем он показывал свою технику, вернее технику, которая существует в сочинениях для левой руки: были и переложения этюдов Шопена, и Моцарта и даже Пуччини. Я спросил: „Послушайте, что толкнуло вас заказать мне концерт, когда вот какую музыку вы любите?“. Он ответил, что ему нравятся мои фортепианные приемы и он надеется, что я смогу сделать технически интересную вещь. Я начал расспрашивать более подробно о его желаниях, о форме концерта, о длине, но он отмалчивался, очевидно, желая оставить за мною полную свободу» [Прокофьев 2002, 781]. Из диалога мы видим, что Витгенштейн стремился играть современную музыку, но в то же время она его

пугала. После беседы с Витгенштейном Прокофьев нелестно отзывался о его пианистических возможностях, будто бы в отместку: «Я не вижу особенного блеска в его левой руке; может его несчастье неожиданно повернулось у него в счастье, так как с левой руки он все-таки уникален, а если бы были обе, то он может и не выбился бы из толпы пианистов среднего разряда» [Прокофьев 2002, 781]. Но не слишком ли низкую оценку Прокофьев дал пианисту, который снискал славу виртуоза?

Второй факт — идея Прокофьева переделать леворучный концерт. Композитор 8 октября 1934 года обращается к Витгенштейну с просьбой переложить сочинение для двух рук: «Вы должны понимать, как страдает композитор, когда его сочинение погребено с момента рождения. Хотя вещь не имела случая вам понравиться, я убежден, что она обладает подлинной ценностью» [Вишневецкий 2009, 377–378]. Витгенштейн отвечает на просьбу следующим образом: «Ваш концерт, по крайней мере, значительная часть его, непонятен для меня. <...>. Существует огромная разница между стихотворением, которое мне не нравится, и стихотворением, смысла которого я не понимаю. <...>. Если, по прошествии нескольких лет с того момента как двуручная версия будет осуществлена, мои уши привыкнут к вашей музыке, и я захочу сыграть концерт публично, то мне не хотелось бы, чтобы публика думала, что я играю аранжировку» [Вишневецкий 2009, 378]. К счастью или нет, но эта идея не воплотилась в жизнь, и мы сегодня имеем единственное леворучное фортепианное сочинение Прокофьева, что само по себе уже ценно и уникально.

Третий факт — творческий кризис Прокофьева конца зарубежного периода, так называемый поиск «*новой простоты*». Так Прокофьев описывает язык своих сочинений конца 20-х и начала 30-х гг.: «Я искал простоты, но больше всего боялся, как бы эта простота не превратилась в перепевы старых формул, в „старую простоту“, которая мало нужна в новом композиторе. В поисках простоты я гнался непременно за „новой простотой“, и тут-то оказалось, что новая простота, с новыми приемами и главное новыми интонациями, совсем не воспринималась как таковая» [Прокофьев 1961, 190]. Близкий друг композитора, Мясковский, справедливо указывал на «интеллектуальность» и «наочитость» в новой музыке Прокофьева [Прокофьев, Мясковский 1977, 21]. Л. Гаккель сложность восприятия «новой простоты» объясняет тем, что искусственно сконструированные, а также лишённые национальных корней интонации войти в обиход не могут, а сама «простота» сводилась к намеренному усложнению гармонии и упрощению фактуры и ритма [Гаккель 1960, 95]. Н. Кравец, в свою очередь, находит оправдание «новой простоте»: «Действительно, в сравнении с Третьим фортепианным концертом, лево-

ручной концерт кажется шагом назад, да и музыка менее ярка. Однако эволюция стиля — сложный, отнюдь не прямолинейный процесс. В жизни любого композитора есть сочинения, которые, на первый взгляд, кажутся отклонением от общей линии, но с другой — являются этапом для разбега вперед» [Кравец 1999, 11]. Н. Савкина тоже встает на сторону композитора, говоря о том, что путь Прокофьева к стилю, которого он достигнет в сочинениях советского периода, был трудным, но необходимым [Савкина 1982, 88–89].

Прокофьев в сложный для него период пишет меньше новых сочинений, сосредотачиваясь на переработке старых опусов и создании инструментальных циклов на основе уже написанной музыки (опера «Игрок», балеты «Трапедия» и «Блудный сын»). Почти полностью в его творчестве исчезает вокальная музыка, хотя Прокофьев свободно владел ведущими европейскими языками. М. Нестьева приходит к следующему выводу: «Прокофьев, скорее всего, устал существовать в чужом языковом пространстве» [Нестьева 2019, 127]. Из этого следует, что причина творческого кризиса Прокофьева имела не только субъективный, но и объективный характер. Мысли о возвращении на Родину действительно не покидали Прокофьева: «Я должен снова вжиться в атмосферу родной земли. <...>. В ушах моих должна звучать русская речь... <...>. Здесь я лишаюсь сил. Мне грозит опасность погибнуть от академизма» [цит. по: Савкина 1982, 89].

Вдобавок ко всему прочему у Прокофьева случился казус с получением гонорара, который можно считать четвертым фактом в несчастной судьбе леворучного концерта. Эта отчасти смешная история заключалась в том, что, когда пришло время платить Прокофьеву вторую половину от всей суммы заказа, агент Витгенштейна попался на воровстве. Витгенштейн поверил на слово своему агенту, что Прокофьев получит сумму в 6000 долларов, хотя на деле это была сумма на 1000 долларов меньше, из-за чего Витгенштейн был вынужден уволить своего импресарио⁶.

Далее предметом нашего внимания будет музыка фортепианных концертов. Обозначим четыре вопроса, которые будут рассмотрены при их анализе: фортепианная фактура и техника; форма; оркестровка и соотношение оркестра с фортепианной партией; стилистика и музыкальное содержание.

Обратимся к *первому вопросу*. Т. Гвинерия, говоря о фортепианной фактуре леворучных сочинений, предлагает два основных принципа ее построения — «мономануальный» и «бимануальный» [Гвинерия 1989, 3].

⁶ Подробнее об этом случае см.: [Waugh 2008, 180–181].

«Мономануальный» принцип, учитывающий ограниченные игровые возможности левой руки, Гвинерия характеризует следующими факторами: облегчение фактурной вертикали; использование преимущественно одноголосной и двухголосной фактуры; сужение регистрового диапазона изложения; преобладание линейных форм фактурного развития [Гвинерия 1989, 3]. «Бимануальный» принцип, в свою очередь, ориентирован на создание иллюзии двухручного исполнения и характеризуется такими факторами, как использование широкого регистрового диапазона; построение многоэлементной и насыщенной фактуры [Гвинерия 1989, 3–4].

Равель в своем концерте (за исключением разработки) придерживается «бимануального» принципа построения фактуры, который осуществляется за счет басов, ритмически отставленных от фигурационно разложенных аккордов, а также за счет использования полного диапазона клавиатуры⁷. Композитор не без помощи правой педали действительно создает иллюзию игры двумя руками и эффектно подает фортепиано как ведущий инструмент оркестра. Как отмечает И. Мартынов, «Равель изобретает остроумные технические приемы для заполнения всех регистров, пользуется перехватами пассажей, педальными поддержками, и все это создает обширное, часто уплотненное звуковое пространство фортепианной партии. ...Он поручает левой руке двухголосие на фоне широких арпеджио, пользуется линейными унисонами, бросками пассажей, даже массивными аккордами» [Мартынов 1979, 253].

Прокофьев поступает наоборот, придерживаясь «мономануального» принципа. К двухручной имитации он прибегает изредка, сухо подчеркивая «однорукость»⁸. Первая и четвертая части Четвертого концерта в основном построены на одноголосной пальцевой технике, но иногда, например, в *As-dur*-ном эпизоде первой части, появляется двухголосие⁹. Аккордовая техника, в отличие от Равеля, Прокофьевым почти не используется, зато техника скачков встречается в концертах обоих авторов. В фортепианной каденции третьей части (ц. 56) Прокофьев достигает пунктирных скачков длиной в 3–4 октавы, что немислимо даже для Равеля¹⁰ (ил. 1).

⁷ Полностью задействованный диапазон клавиатуры можно встретить в пассаже *glissando* (один такт до ц. 49). В остальных случаях самый верхний регистр (часть 4-й октавы и «до» 5-й октавы) не задействован.

⁸ Исключения составляют небольшие сольные фрагменты во II части (ц. 26, 29, 36), а также тема *Andante* из III части.

⁹ Двухголосие, о котором здесь идет речь, не направлено на создание иллюзии двухручной игры: его функция — интонационно обогатить и фактурно уплотнить партию левой руки.

¹⁰ В концерте Равеля есть два места, которые могут конкурировать с каденцией Прокофьева. Первое из них — *Vivo* в конце ц. 4, а второе находится прямо перед репризой (ц. 43–45).



Ил. 1. С. С. Прокофьев. Концерт № 4 оп. 53. Ч. III. Фортепианная каденция (фрагмент), тт. 168–176

Fig. 1. Sergei Prokofiev. *Piano Concerto No. 4 op. 53*. М. III. Piano cadenza (fragment), meas. 168–176

Посмотрим на скачки в концерте Равеля (ил. 2).



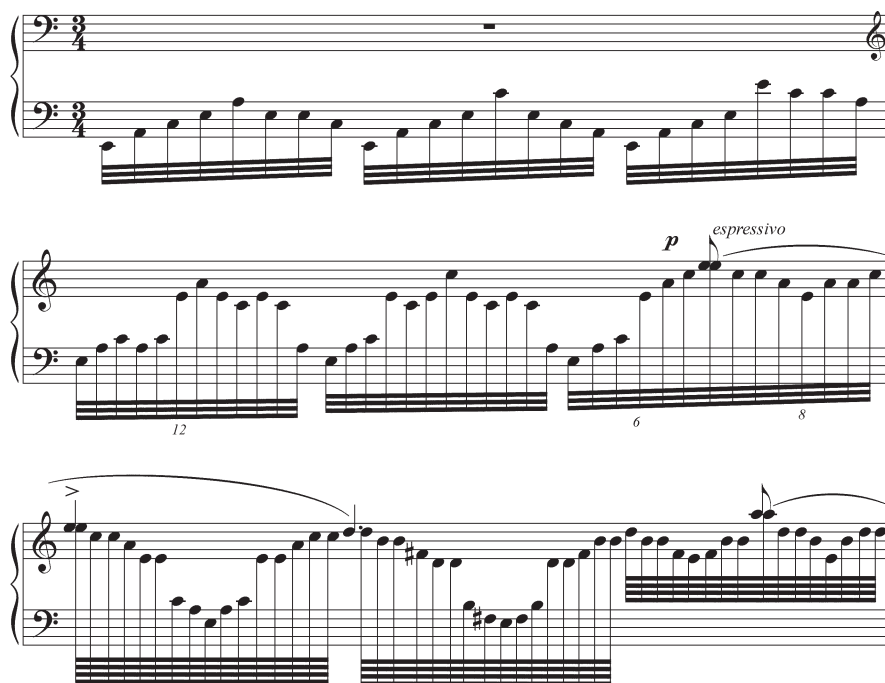
Ил. 2. М. Равель. Концерт № 2. Окончание фортепианного соло, т. 57

Fig. 2. Maurice Ravel. *Piano Concerto No. 2*. The end of piano solo, meas. 57

Сравнивая эти примеры, можно сделать следующие выводы:

- скачки на скорость и точность являются неотъемлемой частью показа виртуозности одной руки, и оба композитора обратили на это внимание;
- техника скачков в каденции Прокофьева по виртуозности превосходит технику Равеля, поскольку используется пунктирный ритм, а самый трудный скачок приходится на шестизвучный нонаккорд.

Композиторское письмо заключительной каденции Второго концерта Равеля, сформированное в более ранних фортепианных сочинениях, как нельзя лучше подчеркивает пианистическую и композиторскую индивидуальность автора. Фактура каденции отличается тщательно выписанными фигурациями шестьдесятчетвертых, звучащих на фоне бесконечно длящейся мелодии, и представляет трудность для пианистов не только своей технической стороной¹¹, но и своей протяженностью в 40 тактов (ил. 3).



Ил. 3. М. Равель. Концерт № 2. Фортепианная каденция (фрагмент), тт. 484–486

Fig. 3. Maurice Ravel. *Piano Concerto No. 2*. Piano cadenza (fragment), meas. 484–486

М. Лонг называет эту каденцию «каденцией из каденций», а для того, чтобы она не казалась слишком длинной, советует в совершенстве овладеть искусством нюанса [Лонг 1981, 96].

¹¹ Одну из технических сложностей заключительной каденции представляют собой повторяющиеся ноты в фигурациях, а также подбор аппликатуры, поскольку пальцы автором в каденции проставлены не были.

То, что Равель, подобно Прокофьеву, был мастером фортепианной игры, сомнений не вызывает. Об этом вспоминает Жиль-Марше: «Его [Равеля] пальцы <...> были длинными и подвижными, его тонкая рука с исключительно гибкой кистью казалась рукой фокусника; его первый палец совершал с невероятной легкостью движения в сторону ладони, что позволяло легко нажимать до трех клавиш одновременно» [цит. по: Алексеев 1961, 196].

Поскольку пианистическая природа Равеля и Прокофьева отразилась в их концертах для левой руки, в ряде мест фортепианной фактуры обоих композиторов от солиста требуется большое ладонное растяжение. Слова Лонг этот факт подтверждают: «...Хотя я много раз прорабатывала этот концерт [Равеля — В. Ч.] со своими учениками, сама я его никогда не играла, так как у меня слишком маленькая рука, чтобы охватить необходимую широту диапазона» [Лонг 1981, 93]. Лонг не решалась исполнить равелевский концерт еще и потому, что считала всякого рода упрощения леворучной фортепианной фактуры (а тем более аранжировки этой фактуры для двух рук) в угоду исполнителю недопустимыми [Лонг 1981, 93].

Коснемся еще одного важного элемента — правой педали. Рассматривая фортепианную фактуру в леворучных сочинениях, Гвинерия о правой педали пишет следующее: «Она [правая педаль] как бы умножает пальцы, скрепляет разрозненные куски фактуры, направляет их в единое русло изложения, колористически обогащает и усиливает звучание, дает возможность различно инструментовать общую палитру звуков, чем способствует преодолению физического ограничения, связанного с одноручной игрой» [Гвинерия 1989, 4].

Определение Гвинерии как нельзя лучше подходит для описания правой педали в концерте Равеля, который, в отличие от Прокофьева, не скупился на ее указания в нотном тексте. Как справедливо отмечает Н. Голубовская, Прокофьев «не записывает своей педали» [Голубовская 1974, 94]. Ключевым словом здесь будет «не записывает», так как Прокофьев хоть и не дал никаких педальных указаний в Четвертом концерте¹², это не означает, что правая педаль не подразумевалась композитором вовсе.

В заключение рассмотрения *первого вопроса* приведем оценку концерта Равеля Прокофьевым в письме Мясковскому от 7 июля 1931: «Равелевский концерт видел и согласен с Вами, что он сероват; то есть написан, может быть, и добросовестно, но без искры» [Прокофьев, Мясковский 1977, 358]. Что же могло подразумеваться Прокофьевым под словом «искра»?

¹² Исключение составляет указание *senza Ped.* в ц. 39.

Не сухой ли технический блеск, который окрашивает весь Четвертый концерт? Или Прокофьев недостаточно хорошо познакомился с сочинением Равеля и дал ему поверхностную оценку?

Второй вопрос связан с трактовкой формы. Равель и Прокофьев пошли абсолютно разными путями. Равель создал монолитное одночастное произведение, Прокофьев же делит свой концерт на четыре части. В. Смирнов справедливо называет сочинение Равеля «концертом-поэмой»: «Избирая форму концерта, близкую симфонической поэме (в частности, используя листовский принцип монотематизма), Равель творчески переосмысливает ее, углубляя образные контрасты» [Смирнов 1981, 183]. Стоит отметить, что с Листом концерт Равеля связывает еще и героическое начало, ораторский пафос венгерского композитора. Мартынов пишет: «Работая над Концертом, Равель мог, конечно, учесть опыт других композиторов, писавших одноручные пьесы: он знал этюды Сен-Санса, обработки шопеновских этюдов Годовского, а возможно — Прелюд и Ноктюрн Скрябина. Но нам кажется, что истинной „моделью“ для Равеля явилось двухручное произведение — Второй концерт Листа с его размахом и массивностью звучания. На эту мысль наводит и одночастность формы обоих произведений, и характер первой каденции, напоминающей краткое фортепианное Solo в начале листовского Концерта» [Мартынов 1979, 253–254]. С точки зрения Г. Цыпина, Равель придерживается сонатной формы одночастного концерта, который имеет скрытую трехчастность — Lento, Allegro и Più Vivo, где Lento — это экспозиция, Allegro — средний эпизод, играющий роль разработки, а tutti и следующая за ним фортепианная каденция — реприза [Цыпин 1959, 103]. Примечательно то, что Равель не пишет развернутую коду, которая могла бы уравновесить форму. Сразу после заключительной каденции солиста вступает оркестр, и на протяжении 11 тактов¹³ (ц. 51–53) подготавливается тональность D-dur, в которой концерт и заканчивается гротескным танцем на $\frac{6}{8}$ из разработки (Allegro, ц. 53)¹⁴. Равель, таким образом, создает смысловую арку и не разрешает драматургический конфликт, а подчеркивает его еще больше, как бы не выбирая ни одну из сторон «добра» или «зла».

В чем сложность восприятия Четвертого концерта? Формально Прокофьев придерживается четырехчастной структуры, но сочинение, по мнению Е. Долинской, воспринимается скорее как «сюита из мелко-частных контрастных эпизодов» [Долинская 2006, 133]. Она объясняет

¹³ Здесь соединяются две темы: тема сарабанды (ее отрывок) в партии оркестра и мотив, напоминающий Dies irae, в партии фортепиано.

¹⁴ Концерт буквально обрывается пятитактовым проведением танца на $\frac{6}{8}$.

это тем, что «структурная сжатость [Четвертого концерта — В. Ч.] предусматривает мгновенный переход тем друг в друга, без какой-либо подготовки или переключения», а «...экспонирование преобладает над развитием» [Долинская 2006, 133–134]. Первая часть (сложная трехчастная форма) выглядит, как нам кажется, не слишком «увесистой» для начала концерта, не говоря уже о финале, который оказывается лишь сокращенной реминисценцией первой части. Более масштабны средние части: вторая написана в вариационной форме (точнее, использует принцип двойных вариаций), а третья — в сонатной. О некоторой «калейдоскопичности» и «сюитности тематического развертывания» говорит и первый биограф Прокофьева — И. Нестьев, отмечая в особенности «многотемное сонатное аллегро в центральной третьей части» [Нестьев 1973, 330]. Однако Нестьев не забывает и о компенсирующих «приемах скрепляющих повторов» — это финал, который представляет собой сжатую репризу по отношению к первой части и играющий роль обрамления всего сочинения, а также методы варьирования — орнаментально-фактурного и колористически красочного.

Третий вопрос касается отношений между фортепиано и оркестром, а также оркестровки. Роли солиста по отношению к оркестру у Равеля и Прокофьева отличаются. Равель в полной мере дает возможность свободно высказаться и солисту, и оркестру. Об этом говорят большие фортепианные каденции и длительные оркестровые проигрыши. Поскольку у Прокофьева нет таких длительных солирующих эпизодов, фортепиано почти все время находится во взаимодействии с оркестровыми тембрами, выступая с ними как бы на равных правах. Как справедливо пишет Долинская, «в Четвертом и Пятом концертах нет прямой стилизации формы барочного концерта, но нельзя отрицать ее воздействия с точки зрения ансамблевой техники концертного диалога, а также особой роли моторности, общих форм движения, графичности фактуры, дансантности» [Долинская 2006, 134].

Гаккель в первой части Четвертого концерта отмечает прозрачность оркестровой ткани (ил. 4): «Так, проведение лирической темы поручено кларнету без сопровождения, струнные используются лишь для легкого аккордового аккомпанемента и т. д.» [Гаккель 1960, 96].

Объясняется это следующим: у Прокофьева состав оркестра значительно скромнее, чем у Равеля, так как Прокофьев обходится минимальными средствами. Для сравнения перечислим те инструменты, которые отсутствуют в партитуре Четвертого концерта, но есть в партитуре равелевского концерта: флейта-пикколо, английский рожок, малый кларнет, бас-кларнет, контрафагот, туба, арфа, а также разнообразная ударная



Ил. 4. С. С. Прокофьев. Концерт № 4 оп. 53. Ч. I, тт. 69–72

Fig. 4. Sergei Prokofiev. *Piano Concerto No. 4 op. 53*. M. I, meas. 69–72

группа (литавры, там-там, гольстон, треугольник, бубен, тарелки, палочки). Прокофьев же из ударных инструментов использует только большой барабан.

Среди солирующих инструментов Четвертого концерта: кларнет (ц. 7, 50), флейта (ц. 22), труба (тема вступления III части), а также небольшие соло скрипки (ц. 30), трубы (ц. 32), гобоя (ц. 35). Во Втором концерте Равеля основные солирующие инструменты — фагот (ц. 28, 39) и контрафагот (во вступлении)¹⁵. Арфу Равель использует в качестве тембрового обогащения. Так, например, помимо исполнения собственных пассажей, арфа «помогает» другим инструментам оркестра, дублируя следующий материал: тема колыбельной (ц. 25), фортепианный пассаж, состоящий из уменьшенных трезвучий (ц. 38).

В фортепианной партии равелевского концерта неоднократно используется ремарка *spiccato* (ц. 12, 17, 39). В указанных эпизодах композитор слышит фортепиано как струнный инструмент, а руку солиста трактует как смычок (ил. 5).

А в разработке, где аккорды соединяются между собой хроматически (ц. 16), Равель подражает штриху *glissando*, поскольку мы видим выписанную авторскую скользящую аппликатуру (ил. 6).

Еще несколько слов о метроритме. Если Равель внутри темы или крупного эпизода размер не меняет, то Прокофьев к переменному размеру и метроритмической игре прибегает постоянно, в чем, с нашей точки зрения, заключается одно из существенных отличий анализируемых сочинений. В Четвертом концерте это: оркестровая линия баса (ц. 14), переменные размеры (ц. 45, 60, 64), и самый яркий пример — совместные

¹⁵ Эпизодически также появляется соло тромбона (ц. 31), валторны (ц. 39), деревянных духовых поочередно (ц. 51).

паузы солиста с оркестром в заключении третьей части (ц. 67), которые дезориентируют не только слушателя, но и самих исполнителей (ил. 7). Это тот случай, когда метроритмическая игра Прокофьева несет в себе юмористический смысл:



Ил. 7. С. С. Прокофьев. Концерт № 4 оп. 53. Ч. III, тт. 274–280

Fig. 7. Sergei Prokofiev. *Piano Concerto No. 4 op. 53*. M. III, meas. 274–280

Четвертый вопрос касается стилистики и музыкального содержания. Удивляет, насколько отличается Первый равелевский концерт от Второго, несмотря на то, что они были написаны фактически в одно время. Их несходство отмечали не только критики, но и сам композитор: «Это день и ночь. Классицизм и романтизм. Свобода и принуждение. Беззаботность и безнадежность» [цит. по: Мартынов 1979, 250]. Если музыка G-du'ного концерта Равеля светлая и жизнеутверждающая, то музыка леворучного концерта по своему характеру совершенно иная — она драматична, в ней определенно слышны отголоски войны¹⁶.

¹⁶ Как и Пауль Витгенштейн, Равель пережил события Первой мировой. Равелю было 39 лет, когда его признали негодным к военной службе по состоянию здоровья. В течение

Ощущение трагедии в музыке концерта Равеля создается благодаря использованию противопоставлений, о чем пишет Смирнов: «Он [Равель] совмещает патетическую импровизационность, суровую тему в духе сарабанды и симфонизированные обороты джаза; агрессивной теме эпизода в разработке и мотиву *Dies irae* противопоставляет образ колыбельной, наконец, предельно динамизирует репризу. Образы концерта чужды романтической ретроспективности. Есть достаточно оснований, как это делает Жиль-Марше, связывать их с отголосками войны в сознании Равеля» [Смирнов 1981, 183–184].

Своим драматизмом нас потрясают и предшествующие леворучному концерту сочинения: фортепианный цикл «Ночной Гаспар» (1908), сюита для фортепиано «Памяти Куперена» (1917), хореографическая поэма «Вальс» (1920), «Болеро» для оркестра (1928). Разработка Второго концерта, ее драматический характер и железный ритм в наибольшей степени напоминает «Болеро». Очевидное сходство первых страниц Второго концерта с «Вальсом», использование джазовых элементов, а также страсти композитора к контрафаготу, отмечается многими исследователями. Мартынов находит в произведении и новые качества: «в Концерте обретен новый синтез, самая сильная у Равеля конфликтность и интенсивность развития» [Мартынов 1979, 254].

Со своей стороны добавим, что стержнем равелевского концерта является столкновение и развитие основных тематических элементов. Четвертый концерт Прокофьева не имеет подобного сквозного развития. Первые три части абсолютно контрастны по своему содержанию¹⁷, поэтому Четвертый концерт кажется не таким единым, как Второй концерт Равеля.

Как отмечает Долинская, в концерте для левой руки Прокофьев во многом предвосхитил будущие хореографические образы сочинений советского периода: «Четвертый концерт написан на пути к „Ромео“, что в известной степени и предвосхитило характерные звукообразы балета: лирическую возвышенность характеристики патера Лоренцо (вторая часть), прыжки Меркуцио (третья часть), порхающую тему Джульетты-девочки» [Долинская 2006, 136]. О тенденции совмещения инструментальной музыки и хореографичности говорит и Кравец [Кравец 1999, 12], опираясь на точку зрения А. Алексеева [Алексеев 1974, 76], так как уже в 1929 году у Пуленка появилось первое сочинение в жанре концерта-

двух лет композитор добивался зачисления в армию, а когда его зачислили, он попал в сектор Вердена в качестве шофера грузовой машины [Алексеев 1961, 180].

¹⁷ I часть воплощает игровое начало, II часть — лирическое, III часть — скерцозное, гротескное.

балета — Хореографический концерт «Aubade» для фортепиано и 18 инструментов [Кравец 1999, 12].

Отдельного внимания заслуживает мысль В. Дельсона об интонационных связях Четвертого концерта: «Интересен факт использования композитором в ряде мест третьей части концерта грустных лирических интонаций, впоследствии вошедших в побочную партию первой части Девятой сонаты» [Дельсон 1973, 145]. Если мы посмотрим на тему побочной партии Девятой сонаты, то никакого цитирования там не обнаружим (ил. 8).



Ил. 8. С. С. Прокофьев. Соната для фортепиано № 9 op. 103. Ч. I. Тема побочной партии (фрагмент), тт. 37–47

Fig. 8. Sergei Prokofiev. *Piano Sonata No. 9 op. 103*. M. I. Second subject (fragment), meas. 37–47

Интонационное, ритмическое сходство обнаруживается не сразу, как, например, в теме главной партии третьей части Четвертого концерта, чему способствует повторяющийся звук *h*, а также квартовый ход *fis–h* (ил. 9).

39 *pensieroso*
p
senza ped.

I

II

Ил. 9. С. С. Прокофьев. Концерт № 4 оп. 53. Ч. III. Тема главной партии (фрагмент), тт. 11–15

Fig. 9. Sergei Prokofiev. *Piano Concerto No. 4 op. 53*. M. III. First theme (fragment), meas. 11–15

Мысль об интонационном родстве во второй части Четвертого концерта развивает Мартынов: «Именно в *Andante* появляются предвестники того, что расцветет через несколько лет в музыке „Ромео и Джульетты“, в медленных частях шестой и седьмой фортепианных сонат» [Мартынов 1974, 302]. Сегодня факт использования и развития Прокофьевым собственных интонаций очевиден и не подлежит сомнению.

Музыка Четвертого концерта достаточно ясная по своему содержанию, и ее скорее можно назвать традиционной. Но в то же время в ней есть новые черты, которые можно встретить в сочинениях, близких по времени создания: «Вещи в себе» оп. 45 (1928), две сонатины оп. 54 (1931–1932). Возвращаясь к проблеме «*новой простоты*», в интервью 1930 года Прокофьев раскрывает подробности своего нового стиля: «Это [новая простота] — безусловно и реакция на крайние проявления модернизма. В области использования средств гармонии и оркестра мы дошли до предела. Мы обращаемся к огромным оркестровым ресурсам; в области гармонии — мы сделали воистину небывалые открытия. И все это

происходит на фоне сложнейших поисков новых средств инструментовки. Поворачиваясь к новой простоте, мы будем обращаться и к более простым сочетаниям инструментов, к малым оркестровым составам, но сохраняя при этом лучшие качества современной гармонии — ее силу, остроту и выразительность» [Прокофьев 1991, 90]. Как уже говорилось выше, в Четвертом концерте действительно небольшой состав оркестра. «Таким образом, — продолжает Прокофьев, — я эволюционирую в сторону простоты формы, к менее сложному контрапункту и к большей мелодичности стиля; все это я называю „новой простотой“. <...> Она также предполагает и меньшую усложненность эмоционально-психологических состояний, что, естественно, ведет к меньшему использованию диссонансов, которые будут применяться лишь в качестве специфического средства выразительности» [Прокофьев 1991, 91]. Все ли правила были соблюдены композитором в леворучном концерте? Очевидно, не в той степени, в которой предполагалось.

На сегодняшний день аудио- и видеозаписей леворучного концерта Раделя значительно больше, чем аудио- и видеозаписей концерта Прокофьева¹⁸, а, значит, Второй концерт продолжает пользоваться большей популярностью. Однако согласиться с мнением Гаккеля, что Четвертый концерт со всеми своими недостатками «не может рассчитывать на известность» [Гаккель 1960, 98], сегодня уже нельзя. С. Слонимский справедливо говорит о том, что свежесть прокофьевской сложноладовой мелодики, гармонии, фактурно-полифонической и вокально-оркестровой ткани в начале XXI века ощутимее, чем в 60-е годы [Слонимский 2004, 126]. Положительна и оценка прокофьевского концерта Мартыновым: «...Концерту недостает открытости выражения, имеющей столь важное значение для восприятия широкими кругами слушателей. Но он отмечен печатью таланта, вкуса и мастерства, дающими ему право на жизнь на концертной эстраде и объективную оценку исследователей» [Мартынов 1974, 304].

Идея новой простоты Прокофьева не смогла придать тематизму леворучного концерта той яркости, которая была в первых трех фортепианных концертах, поэтому исполнителям Четвертого концерта раскрыть и донести до слушателя его замысел труднее. Он не из тех сочинений, в которые влюбляешься при первом знакомстве. Чтобы по достоинству

¹⁸ По данным с сайта <https://classic-online.ru> численность исполнителей леворучного концерта Раделя приблизительно в 1,5 раза больше, чем численность исполнителей леворучного концерта Прокофьева. Сегодня одним из пропагандистов Четвертого концерта Прокофьева по праву можно считать пианиста Алексея Володина: <https://www.youtube.com/watch?v=ccA7BqQBtaE&t=239s>.

оценить все его богатство — техническое и музыкальное, от солиста требуется немало времени на изучение партитуры.

Литература

- Алексеев 1961 — *Алексеев А. Д.* Французская фортепианная музыка конца XIX начала XX века. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1961. 220 с.
- Алексеев 1974 — *Алексеев А. Д.* Советская фортепианная музыка: 1917–1945. Москва: Музыка, 1974. 248 с.
- Барсова 1974 — *Барсова И. А.* Зичи Г. // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. Т. 2. 1974. Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор. Стб. 464.
- Благодарская 2018 — *Благодарская Е. А.* Об одной утерянной рукописи Пауля Хиндемита: к изучению творческого наследия композитора // Манускрипт. 2018. № 6 (92). С. 102–106.
- Вишневецкий 2009 — *Вишневецкий И.* Сергей Прокофьев. Москва: Молодая гвардия, 2009. 703 с. (Жизнь замечательных людей).
- Гаккель 1960 — *Гаккель Л.* Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960. 172 с.
- Гвинерия 1989 — *Гвинерия* Фортепианные произведения: для одной левой руки / ред.-сост. и вступ. ст. Т. Гвинерия. Москва: Музыка, 1989. 79 с.
- Голубовская 1974 — *Голубовская Н.* Искусство педализации. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1974. 96 с.
- Дельсон 1973 — *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1973. 286 с.
- Долинская 2006 — *Долинская Е.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. Москва: Издательский Дом «Композитор», 2006. 560 с.
- Кравец 1999 — *Кравец Н. Я.* Инструментальные концерты Прокофьева: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва: Государственный институт искусствознания, 1999. 24 с.
- Лонг 1981 — *Лонг М.* За роялем с Морисом Равелем // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. / сост., вст. ст., коммент. и ред. переводов Я. Мильштейна. Москва: Музыка, 1981. С. 75–111.
- Мартынов 1974 — *Мартынов И. И.* Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1974. 560 с.
- Мартынов 1979 — *Мартынов И. И.* Морис Равель. Москва: Музыка, 1979. 335 с.
- Нестьев 1973 — *Нестьев И. В.* Жизнь Сергея Прокофьева. Москва: Советский композитор, 1973. 713 с.
- Нестьева 2019 — *Нестьева М. И.* Сергей Прокофьев: Солнечный гений. Москва: Издательство АСТ, 2019. 320 с. (Музыка времени. Иллюстрированные биографии).
- Прокофьев 1961 — *Прокофьев С. С.* Автобиография // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / сборник, сост., ред., примеч. и вступ. статьи С. И. Шлифштейна. 2-е изд., доп. Москва: Музгиз, 1961. С. 13–199.
- Прокофьев 1991 — *Прокофьев* о Прокофьеве: Статьи и интервью / сост., текстол. ред. и коммент. В. П. Варунца. Москва: Советский композитор, 1991. 285 с.

- Прокофьев 2002 — *Прокофьев С. С. Дневник 1919–1933 / предисловие Святослава Прокофьева*. Paris: sprkfv [DIAKOM], 2002. Т. 2. 865 с.
- Прокофьев, Мясковский 1977 — *Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / вступ. статья Д. Б. Кабалевского; сост. и подготовка текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко; коммент. В. Л. Киселева; предисл. и указатели М. Г. Козловой*. Москва: Советский композитор, 1977. 599 с.
- Савкина 1982 — *Савкина Н. П. Сергей Сергеевич Прокофьев*. Москва: Музыка, 1982. 144 с.
- Слонимский 2004 — *Слонимский С. Свободный диссонанс: Очерки о русской музыке*. Санкт-Петербург: Композитор, 2004. 144 с.
- Смирнов 1981 — *Смирнов В. Морис Равель и его творчество*. Ленинград: Музыка, 1981. 224 с.
- Цыпин 1959 — *Цыпин Г. М. Морис Равель*. Москва: Музгиз, 1959. 135 с.
- Эдмондс, Айдиноу 2004 — *Эдмондс Д., Айдиноу Д. Кочерга Витгенштейна: История десятиминутного спора между двумя великими философами / пер. с английского Е. Канищевой*. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 352 с.
- Patterson 1999 — *Patterson Donald L. One handed: a guide to piano music for one hand // Music reference collection, № 80 / comp. & annot. by Donald L. Patterson*. Westport (Conn.); London: Greenwood press, 1999. 313 p.
- Waugh 2008 — *Waugh A. The House of Wittgenstein: a family at war*. London: Bloomsbury, 2008. 333 p.
- Wittgenstein 1957 — *Wittgenstein P. School for the Left Hand*. In 3 vols. Vienna, London: Universal Edition, 1957. Vol. 1. 83 p. Vol. 2. 60 p. Vol. 3. 88 p.

Сведения об авторе

Чернышов, Владимир Игоревич

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0528-2708>

SPIN-код: 4150-3870

e-mail: maestropiano@mail.ru

Соискатель кафедры специального фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А

Piano Concertos for the Left Hand by Ravel and Prokofiev: Two Answers to One Order

Chernyshov, Vladimir I.

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

Abstract. In the twentieth century, the one-armed pianist Paul Wittgenstein made a significant contribution to piano literature for the left hand, which was due to his wish to broaden and update his concert repertoire. In 1929–1930 he ordered a left-handed piano concerto first to Maurice Ravel and then to Sergei Prokofiev. It was possible through the inheritance that Wittgenstein received after the death of his father, the steel magnate Karl Wittgenstein. While Ravel was able to meet the client's needs, though not completely, Prokofiev was completely denied the performance of his music. One of the main reasons for Prokofiev's failure might be the creative crisis of the end of the foreign period, when the composer was in search of a new musical language — “the new simplicity”. The article traces and compares the destiny of these piano concertos, specifying the reasons for the relative lack of demand for Prokofiev's left-handed concerto on behalf of performers. The article also analyzes music, piano texture and technique, form, orchestration of the left-handed concertos. Special attention is paid to biographical facts from Paul Wittgenstein's life, as well as uneasy relationship between the client and the composers.

Keywords: *Maurice Ravel, Sergei Prokofiev, Paul Wittgenstein, piano concerto for the left hand, “new simplicity”.*

Submitted on: 29.04.2020

Published on: 15.11.2020

For citation: *Chernyshov, Vladimir I.* “Piano Concertos for the Left Hand by Ravel and Prokofiev: Two Answers to One Order”. In *Opera musicologica*, vol. 12, no. 4 (2020), pp. 67–91 (in Russian). DOI: 10.26156/OM.2020.12.4.004.

Works Cited

- Alexeev, Alexander D. (1961). *Frantsuzskaya fortepiannaya muzyka kontsa XIX nachala XX veka* [French piano music of the late 19th early 20th century]. Moscow: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 220 p. (in Russian).
- Alexeev, Alexander D. (1974). *Sovetskaya fortepiannaya muzyka: 1917–1945*. [Soviet piano music: 1917–1945]. Moscow: Muzyka, 248 p. (in Russian).
- Barsova, Inna A. (1974). Zichy G. In *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical encyclopedia], ed. by Yuri V. Keldysh. T. 2. Col. 464 (in Russian).
- Blagodarskaya, Elena A. (2018). “Ob odnoy uteryannoy rukopisi Paulya Hindemitha: k izucheniyu tvorcheskogo naslediya kompozitora” [“About the one lost manuscript by Paul

- Hindemith: to the study of the composer's creative heritage"]. In *Manuscript*, no. 6 (92) (2018), pp. 102–106 (in Russian).
- Del'son, Viktor Yu. (1973). *Fortepiannoe tvorchestvo i pianizm Prokofieva* [*Piano creativity and pianism by Sergey Prokofiev*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 286 p. (in Russian).
- Dolinskaya, Elena B. (2006). "Fortepiannyi kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya: Issledovatel'skie ocherki" [*Piano concerto in russian music of the 20th century: Research essays*]. Moscow: Izdatel'skiy dom "Kompozitor", 560 p. (in Russian).
- Edmonds, David & Aidinou, John (2004). *Kocherga Vitgenshteyna: Istoriya desyatiminutnogo spora mezhdru dvumya velikimi filosofami* [Wittgenstein's Poker. The story of a ten-minute argument between two great philosophers], per. from English by E. Kanishcheva. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 352 p. (in Russian).
- Gakkel, Leonid E. (1960). *Fortepiannoe tvorchestvo S. S. Prokofieva* [*Piano creativity by Sergey S. Prokofiev*]. Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 172 p. (in Russian).
- Golubovskaya, Nadezhda I. (1974). *Iskusstvo pedalizatsii* [*The Art of pedaling*]. 2th edition. Leningrad: Muzyka, 96 p. (in Russian).
- Gvineriya, Tina (1989). *Fortepiannyye proizvedeniya: dlya odnoy levoy ruki* [*Piano works: for one left hand*], ed. by Tina Gvineriya. Moscow: Muzyka, 79 p. (in Russian).
- Kravets, Nelli Ya. (1999). *Instrumental'nye kontserty Prokofieva: avtoref. dis. ... kand. iskusstvo-vedeniya: 17.00.02.* [*Instrumental concertos by Prokofiev: PhD (Arts) dis. in musicology*]. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya, 24 p. (in Russian).
- Long, Marguerite (1981). "Za royalem s Morisom Ravelem" ["At the piano with Maurice Ravel"]. In *Ispolnitel'skoe iskusstvo zarubezhnykh stran* [Performing art of foreign countries]. Vol. 9, edited and commentaries by Jacob Milshen. Moscow: Muzyka, pp. 75–111 (in Russian).
- Martynov, Ivan I. (1974). *Sergey Prokofiev. Zhizn' i tvorchestvo.* [Sergey Prokofiev. Life and creativity]. Moscow: Muzyka, 560 p. (in Russian).
- Martynov, Ivan I. (1979). *Maurice Ravel.* Moscow: Muzyka, 335 p. (in Russian).
- Nestieva, Marina I. (2019). *Sergey Prokofiev: Solnechnyy geniy* [Sergei Prokofiev: Sunny genius]. Moscow: Izdatel'stvo AST, 320 p. (Muzyka vremeni. Illyustrirovannye biografii) (in Russian).
- Nestiev, Israel V. (1973). *Zhizn' Sergeya Prokofieva* [Life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 713 p. (in Russian).
- Patterson, Donald L. (1999). "One handed: a guide to piano music for one hand". In *Music reference collection*, no. 80 (1999), comp. & annot. by Donald L. Patterson. Westport (Conn.); London: Greenwood press, 313 p.
- Prokofiev, Sergei S. & Myaskovskiy, Nikolay Ya. (1977). *Perepiska* [Correspondence], entry article by Dmitriy B. Kabalevsky. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 599 p. (in Russian).
- Prokofiev, Sergei S. (1961). *Avtobiografiya* [Autobiography]. In *Sergei Prokofiev: Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Sergei Prokofiev: Materials, documents, memoirs], edited and commentaries by Semyon I. Shlifshtein. 2th edition. Moscow: Muzgiz, pp. 13–199 (in Russian).
- Prokofiev, Sergei S. (1991). *Prokofiev o Prokofieve: Stat'i i interv'yu* [Prokofiev about Prokofiev: Articles and interviews], edited and commentaries by Victor P. Varunts. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 285 p. (in Russian).
- Prokofiev, Sergei S. (2002). *Dnevnik 1919–1933* [Diary 1919–1933], foreword by Svyatoslav Prokofiev. Paris: sprkvf [DIAKOM], vol. 2. 865 p. (in Russian).

- Savkina, Nataliya P. (1982). *Sergey Sergeevich Prokofiev*. Moscow: Muzyka, 144 p. (in Russian).
- Slonimskiy, Sergey M. (2004). *Svobodnyy dissonans: Ocherki o russkoy muzyke*. [Free dissonance: Essays on Russian music]. St. Petersburg: Kompozitor, 144 p. (in Russian).
- Smirnov, Valeriy V. (1981). *Maurice Ravel i ego tvorchestvo* [Maurice Ravel and his creativity]. Leningrad: Muzyka, 224 p. (in Russian).
- Tsylin, Gennadiy M. (1959). *Maurice Ravel*. Moscow: Muzgiz, 135 p. (in Russian).
- Vishnevetskiy, Igor G. (2009). *Sergey Prokofiev*. Moscow: Molodaya gvardiya, 703 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudey) (in Russian).
- Waugh, Alexander (2008). *The House of Wittgenstein: a family at war*. London: Bloomsbury, 333 p.
- Wittgenstein, Paul (1957). *School for the Left Hand*: in 3 vols. Vienna, London: Universal Edition. Vol. 1. 83 p. Vol. 2. 60 p. Vol. 3. 88 p.

About the Author

Chernyshov, Vladimir I.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0528-2708>

SPIN-код: 4150-3870

e-mail: maestropiano@mail.ru

PhD Applicant in Arts of the Special Piano Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory

2 liter A Glinki St., St. Petersburg 190068, Russia

веля, И. Стравинского, музыкально-критическим трудам А. В. Оссовского, сочинениям композиторов-современников. Многие годы состоял членом редколлегии и автором изданий «Вопросы теории и эстетики музыки», «Современные проблемы советской музыки», «Музыка XX века». Редактор-составитель и автор двух разделов учебника «История зарубежной музыки» (выпуск 6), рекомендованного Министерством культуры в качестве учебного пособия; член редколлегии 4-го выпуска учебника «История зарубежной музыки» (автор — М. С. Друскин).

С середины 1960-х годов ведет активную научную работу как редактор, рецензент, автор статей, участник научно-практических конференций как в России, так и за рубежом, инициатор и организатор фестивалей и научных конференций, посвященных О. Мессияну, Г. В. Свиридову, Р. К. Щедрину, А. А. Гозенпуду, Ю. А. Кремлёву, А. В. Оссовскому и др. В 1991–2001 вел курсы лекций по вопросам истории музыки и музыкального образования в музыкальных университетах Германии, Италии, Франции, Швейцарии, Канады, США, Южной Кореи, Японии. Под его руководством успешно защищены более 10 кандидатских и одна докторская диссертация.

Владимир Игоревич Чернышов — пианист, выпускник фортепианного факультета Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (специалист — 2016, ассистентура-стажировка — 2018, класс профессора В. В. Мищука). В настоящее время работает над диссертацией на тему: «Концертно-виртуозный фортепианный стиль С. Прокофьева (на материале пяти фортепианных концертов)» под руководством профессора С. М. Мальцева.

Акнар Таттибаевна Шарипбаева — прямой потомок династии классика искусства игры на кобызе Ыхыласа Дукенова. Роди-

of contemporary composers. For many years, he was a member of the editorial board and the author of the publications “Problems of Theory and Aesthetics of Music”, “Contemporary Problems of Soviet Music”, “Music of the 20th Century”. Editor-compiler and author of two sections of the textbook “History of Foreign Music” (6th edition), recommended by the Ministry of Culture as a training manual; member of the editorial board of the 4th edition of the textbook “History of Foreign Music” (author — Mikhail S. Druskin).

Since the mid-1960s, he has been conducting active scientific work as an editor, reviewer, author of articles, participant of scientific and practical conferences both in Russia and abroad, initiator and organizer of festivals and scientific conferences dedicated to Olivier Messiaen, Georgy V. Sviridov, Rodion K. Shchedrin, Abram A. Gozenpud, Yuliy A. Kremlyov, Alexander V. Ossovsky, etc. In 1991–2001 he taught courses of in history of music and music education at music universities in Germany, Italy, France, Switzerland, Canada, USA, South Korea, Japan. Academic adviser of more than 10 successfully defended candidate and one doctoral theses.

Vladimir I. Chernyshov — graduated from the Special Piano Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory as a pianist (specialist degree — 2016, Post graduate research assistantship — 2018, class of Professor Vladimir V. Mishchuk). Currently he is a PhD applicant in Arts (scientific adviser is a Professor Sergey M. Maltsev); the theme of the dissertation research is “Concerto-virtuoso piano style of Sergei Prokofiev (out of five piano concertos)”.

Aknar T. Sharipbaeva — a direct descendant of the dynasty of the classic of kobyz art Ykhylas Dukenov, born in 1979 in the city of

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 12. № 4. 2020

Подписано в печать 15.11.2020. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 8,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 44-4.

Отпечатано в типографии ИП Ефименко Д. Л.
199406, Санкт-Петербург, ул. Гаванская 32
тел.: 8 (812) 973-59-72
e-mail: defimenko@yandex.ru