

11. Eliade, M. (2001) *Aspekty mifa* [Aspects of the myth]. Moscow: Academic project.
12. Losev, A.F. (1991) *Dialektika mifa* [The Dialectic of myth] In: Losev, A.F. *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. Culture]. Moscow: Politizdat. pp. 21–186.
13. Zubko, G.V. (2015) *Mif: vzglyad na mirozdaniye* [Myth: a view of the universe]. Moscow: Logos.
14. Blum, A.B. mitr. Sourozhsky (2002) *Trudy* [Works] Moscow. Praktika.
15. Beketova, N.V. (2002) *Vostok i Zapad: “svoe – inoye” russkogo opernogo mifa* [East and West: “one’s own and another” of the Russian opera myth] In: *Problemy vzaimodeystviya iskusstva, pedagogiki, teorii i praktiki obrazovaniya: sbornik nauchnykh trudov* [Problems of interaction between art, pedagogy, theory and practice of education: collection of scientific papers]. Release 10. Kyiv: Scientific World. pp. 24–42.
16. Parakhonsky, V.A. (1990) *Predstavleniye real'nosti v kontekste semantiki kommunikativnykh otnosheniy “Slova o polku Igoreve”* [Representation of reality in the context of the semantics of communicative relations “Words about Igor’s regiment”]. In: Gorsky, V.S. (ed.) *“Slovo o polku Igoreve” i mirovozzreniye yego epokhi* [“The Word about Igor’s Regiment” and the worldview of his era]. Kyiv: Scientific World. pp. 30–41.
17. Beketova, N.V. (2018) *“Knyaz’ Igor”* A.P. Borodina: na putyakh russkoy istorii [A “Prince Igor” by P.N. Borodin: on the paths of Russian History] In: *Bogosluzhebnyye praktiki i kul'tovyye iskusstva v sovremennom mire* [Liturgical practices and cult arts in the modern world]. Release 3. Vol. 1. Maikop: Individual entrepreneur Magarin O.G. pp. 317–342.

УДК 785.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-94-102

О.В. Шмакова, О.В. Мищенко

ОБРАЗНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ ФОРТЕПИАНО В ОРКЕСТРОВОЙ ПРАКТИКЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Авторы статьи исследуют образные характеристики тембра фортепиано в европейской музыкальной культуре, многовариантность значений которого определяется в произведениях своеобразием жанра, стиля и художественной концепции. На основе многокомпонентного анализа обширного музыкального материала XIX–XX веков, основную часть которого составляют симфонические произведения с участием фортепиано в качестве солиста или голоса оркестра, становится возможным выделить образные сферы в музыкальном содержании – человека, природы, искусства, религии и философии.

Ключевые слова: *образные характеристики тембра фортепиано, рояль, симфоническая музыка, тембр, образные сферы в музыке.*

Актуальность темы исследования. В современном мире, начиная с XX века, внимание к персонификации тембра и звукоокрасочности актуализирует интерес к оформлению образного портрета каждого отдельного инструмента и осознанию концептуальной роли тембра. В этом ракурсе актуальным становится рассмотрение фортепиано как универсального инструмента, обладающего широким спектром индивидуальных воплощений и межинструментальных взаимодействий.

Степень научной разработанности проблемы. В настоящее время не сложилось целостной теории тембра. При этом обширная библиография работ в этой области

затрагивает разные аспекты данного явления, в том числе физико-акустический, фактурный, колористический, образно-художественный.

Цель, задачи и предмет исследования. Объект исследования – произведения в оркестровой практике с участием фортепиано. Предметом является вариативность образных характеристик звучания фортепиано в инструментальных жанрах, в инструментальных номерах опер и балетов, а также в некоторых сценических ситуациях. Цель исследования – выявить образные характеристики фортепиано в оркестровой практике на широком историческом материале. Данная цель определяет задачи системного анализа образных характеристик тембра фортепиано, обусловленных жанрово-стилевым содержанием произведений европейских композиторов XIX–XX вв.

Научная новизна исследования. Впервые осуществляется попытка обобщить научные подходы к разработке теории тембра, что позволяет создать портрет фортепиано сквозь призму его образных характеристик.

Методология и методы исследования. Методология исследования базируется на комплексном подходе и включает методы исторической науки, эстетики, культурологии; жанровый, стилевой и семантический виды анализа. Тем самым данная работа становится частью общей теории музыкального содержания.

Источниковую / эмпирическую базу исследования составили работы А.А. Игламовой, А.И. Демченко, Л.П. Казанцевой, И.Р. Куницкой, Ю.М. Лотмана, И.В. Малофеевой, В.Н. Холоповой, А.Н. Уткина, С.Г. Чайкина, М.В. Якушевич и др.

Основная часть. Фортепиано, появившись в XVIII веке усилиями известного флорентийского мастера Бартоломео Кристофори, мгновенно стало излюбленным инструментом в композиторской, исполнительской и слушательской среде. Объясняется данный факт невероятным богатством тембровой палитры «короля инструментов», непревзойденным арсеналом средств выразительности, широким динамическим диапазоном, предельными виртуозными возможностями концертирования как на сцене, так и в домашнем музицировании.

Понимание природы фортепиано как «факта культуры», о чем пишет А.А. Игламова, обусловило возникновение «нового типа музыкального мышления, интегрирующего в себе самое ... новые качества звукового материала» [1. С. 11]. В данном контексте фортепианного исполнительства интересна и роль субъекта культуры – исполнителя-интерпретатора, который в процессе «может быть самим собой, а может быть и Другим» [1. С. 16].

Во многом благодаря именно темброво-семантическим характеристикам фортепианное исполнительство являет собой культурно-экзистенциальный феномен. Последний влечет за собой необходимость изучения *образных характеристик фортепиано*. Примечательно, что в трудах отечественных музыковедов этот инструмент мыслится в абстрактно-философских, художественных, физических ракурсах, таких как «идея фортепиано» (С.Г. Чайкин), «портрет инструмента» (О.А. Щербатова), «звуковой образ фортепиано» (О.А. Щербатова, А.И. Щербакова), «звучащий образ фортепиано» (Л.А. Гаккель), «художественно-акустический облик инструмента» (А.А. Тимошенко), «образ инструмента» (И.Р. Башарова), «звучащий образ инструмента» (Т.А. Буданова, В.П. Давыдова), «сонорные “маски” фортепиано» (О.А. Красногорова).

Звуковой портрет фортепиано складывается из исполнительской практики: сольной, ансамблевой, оркестровой (как в составе оркестра, так и в качестве солиста). Взаимообусловленность «социально-технологического амплуа» фортепиано связана, по мнению С.Г. Чайкина, с характером его «выразительного потенциала» – комплекса средств, объединяющего возможности различных фактурных решений, динамическая гибкость, восьмиоктавный диапазон и разнообразие красок в разных регистрах, гибкая градация темпов. Ученый также указывает на «музыкально-образный универсализм идеи фортепиано», связанный с понятием синтезирующего инструмента, возникшего в процессе его длительной эволюции [2. С. 10].

В оркестровой музыке фортепиано включается в произведения разных жанров – симфонию, концерт, сюиту; а также в жанры с участием голоса, хора, с элементами театрализации и т.д.

Будучи по природе самодостаточным и в то же время оркестром «в самом себе», тембр фортепиано способен интегрироваться в произведения разных жанров. Так, в симфониях фортепиано в качестве солиста и в составе оркестра участвует в становлении общей концепции, являя в итоге «картину мира» (М.Г. Арановский), «философию в звуках» (А.Н. Скрябин), в которой рояль зачастую становится голосом автора или истории.

Диалогичность, игровая логика, определяемые О.В. Соколовым и Е.В. Назайкинским как основные качества жанра концерта, расширяют границы образных возможностей фортепиано в сфере виртуозного исполнительства и творческого вдохновения. Роялю присуще особое качество – репрезентативность, что усиливает его театральнo-сценическую природу, с одной стороны, и блестящую фееричность в создании ярких образов концертного жанра – с другой. А.Н. Уткин пишет о концертном рояле, называя его «особым видом публичного творчества с установкой на высшее профессиональное мастерство» [3. С. 72].

Не только жанровая обусловленность, но и имманентные качества тембра формируют широкий спектр образных значений. Рассмотрим данную проблему подробнее в ракурсе гуманистической концепции, которая складывается из нескольких сфер – человек, природа, мир искусства, религия и философия.

Образная сфера «Человек» воплощается в различных ракурсах: прямая и внутренняя речь за инструментом связана с реализацией свободы музыкального «творения» вплоть до осознания и ощущения себя демиургом или дистанцирующимся от игры на фортепиано через alter ego.

Образ солиста – собирательный, заключенный, как правило, в *сольных* эпизодах партитуры, охватывающих весь диапазон клавиатуры. В трех частях «Симфонии на тему песни французского горца» (1886) В. Д'Энди данный образ раскрывается по-разному: то это красочный пласт в общей оркестровой фактуре, то развернутые сольные эпизоды романтического типа, либо рояль наделяется ролью «ведущего» голоса при повторном воспроизведении отзвучавшего материала. В подобном значении образ ярко предстает в оркестровой сюите «Из ущелий к звездам» (1974) О. Мессиана: предельная громкостная динамика, изобилие виртуозных каденций во всех частях (одна из них – четвертая – поручается только фортепиано), яркая красочность масштабирует и усиливает экстравертность общей концепции произведения, в основе которой – идея божественной игры.

Фортепиано в качестве *образа-собеседника* может выступать в диалоге с разными инструментами. Клавишный герой во взаимодействии с оркестром и органом – ключевая особенность «Симфонии № 3, ор. 78» (1886) К. Сен-Санса («Симфония с органом»). Солирующий тембр в данном случае оказывается участником дискурса в контексте симфонической драматургии с ее сквозным развертыванием нескольких линий: внутреннего – внешнего, напряженного внутреннего сосредоточения – прославления силы духа.

Образ-демиург может выражать себя как тембр-символ, тембр-герой, который трансформирует мир, преобразует его, подобно скрябинскому «Прометею» (1910). Ключевая роль в создании мифологического образа принадлежит здесь тембру рояля, обладающего качеством «всеохватности»: со-творения, со-творчества, тембрового преобразования, активизации энергии и мощи человека.

Образ-кукла – Петрушка – в балете (1911) И.Ф. Стравинского воплощается дифференцированными тембрами: солирующим роялем и его комбинациями с духовыми инструментами. А.И. Демченко отмечает в звуковом портрете Петрушки «очертания

кардинального *нового типа человеческой натуры*», характеризующиеся «*эксцентризмом и варваристикой*» [4. С. 87; курсив наш – О.Ш., О.М.]. Ю.М. Лотман, рассматривая куклу как произведения искусства – феномен культуры, рассуждает: «Если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера. Она становится изображением изображения» [5. С. 379]. Так и тембр в данном случае сливается с *образом-куклой*, перенимая его семантические характеристики и проецируя звуковые краски на воплощаемый им объект: фортепиано персонифицируется в бинарный образ на грани «живого и мертвого» – между видимым и невидимым мирами.

Важным представляется осознание двойственной роли тембра в балете «Утраченные иллюзии» (2011) Л.А. Десятникова, который не просто воплощает эмоции и чувства главного героя, являясь его внутренним голосом; здесь фортепиано трактуется как *образ-двойник* протагониста.

В XX веке спектр образных значений фортепиано увеличивается в силу использования новых композиционных техник (сонорики, алеаторики) и расширения возможностей инструмента: приготовленного («препарированного») рояля, а также его электронной версии. Так, кабацкая *полька* на *расстроенном* фортепиано в опере «Воцтек» (1922) А. Берга символизирует жизненный надлом, заостренный бытовым жанром. Солирующий тембр в данном случае становится *образом-чувством*, зеркалом душевного состояния страдающего от мук ревности героя. Яркий вариант – оркестровый, с использованием синтезатора в качестве солирующего тембра, – «Вестник 96» (1997) В.В. Сильвестрова. В произведении, относящемся к *багательному стилю* (М. Булошников), данный тембр, имитируя звуки фортепиано и электронные шумы, создает атмосферу трансцендентного музицирования, являя своего рода «*образ-в-образе*» – импровизацию в стиле В.А. Моцарта.

Образ домашнего музицирования воплощается в оперном спектакле, когда инструмент перемещается на сцену, вовлекаясь, тем самым, в драматургическую линию «из истории»: речь идет об опере «Моцарт и Сальери» (1897) Н.А. Римского-Корсакова. Подобный прием эстетизирует события: фортепиано становится инструментом-эпохой. Вставка-*сатео* – эпизод, не связанный с сюжетом – встречается и в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» (1887). Однако в этом случае инструмент остается «невидимым», так как аккомпанирует дуэту Лизы и Полины, не покидая оркестровой ямы.

Образная сфера «Природа» в портрете тембра фортепиано – особая, реализуемая как времена года, время суток, звукоподражание, эмоции человека в природном мире.

Образ *весны* в многообразии оттенков предстает в одноименной симфонической сюите (1887) К. Дебюсси микстовыми комбинациями фортепиано с различными инструментами оркестра, насыщая колорит множеством оттенков: свежестью, яркостью, ассоциированной колористичностью [6. С. 58]. Таинственный образ *леса* воссоздается в музыке для оркестра «Гавайи» («Звуки леса») (2004) Р.Ф. Калимуллина кластерными аккордами в низком регистре.

Образ-ночь и образ-вода в их сочетании претворяются в симфонических впечатлениях «Ночи в садах Испании» (1915) М. де Фальи. Игра тембров рояля и арфы олицетворяет «искусство играющей воды», раскрывая эстетико-философскую идею произведения – символическое воплощение вечного рая [7. С. 17].

Образы-птицы создают яркую галерею в творчестве О. Мессиана, раскрашиваясь тембром фортепиано в «Пробуждении птиц» (1953), «Экзотических птицах» (1956), «Каталоге птиц» (1958). В панораме ликов фортепиано в творчестве композитора встречается и образуемый стремительными разнонаправленными пассажами с кларнетами *образ-молния* в произведении «Цвета Града Небесного» (1963).

Образная сфера «Мир искусства» насыщена отражением в самом тембре фортепиано его имманентных качеств, а также его способностью вступать в различные

микстовые сочетания с другими инструментами. В итоге орфическая природа фортепиано принимает разные формы: виртуозность и «пение», перевоплощение в другие тембры, путешествие по стилям, диалог в интертекстуальном пространстве фортепианных опусов. Особая область связана с эстетико-философскими проблемами аксиологии музыки: вызывать ассоциации, аллюзии и быть вечным движением.

Образ-виртуоз в сфере музыкального *концертирования* заявляет о себе в некоторых симфониях. Такова яркая виртуозность сольной фортепианной партии в «Симфонии № 5» (1852) Н. Гаде. Нестандартно претворяется идея *виртуозного концертирования* в балете И.Ф. Стравинского «Агон» (1957): гибкость и пластичность «подключения» тембров оказывают влияние на фактуру, разрежая или уплотняя ее, создавая тем самым эффект соревнования самих звуковых и хореографических элементов, согласно идее чистого движения в белом балете.

Многогранны метафорические *образы музыкальных инструментов*, образуемые их микшированием. Так, *образ гуслей* (фортепиано + арфа), впервые появившись в «Руслане и Людмиле» (1842) М.И. Глинки, «продолжен» в операх «Снегурочка» (1881) и «Садко» (1898) Н.А. Римского-Корсакова. Фортепиано может воспроизводить и *образ деревянных духовых* посредством терцовых трелей или тремоло в верхнем регистре, как в лирической монодраме «Лелио» (1832) Г. Берлиоза.

Фортепиано способно «играть роль» вымышленного музыкального инструмента. Так, в опере «Пена дней» (1981) Э.В. Денисова фортепианное соло изображает *образ-«пианоктейль»* – сюрреалистический инструмент, предназначенный для изготовления коктейлей в процессе игры.

Неоднократно в истории музыкальной культуры имитируется *образ-колокол* [см. подробнее: 8. С. 138]. В опере «Борис Годунов» (1874) М.П. Мусоргского микст тембров деревянных духовых, струнных и двух фортепиано воссоздает звон малых колоколов. Звонность, как важнейшая часть звукового мира Р.К. Щедрина, претворяется в концерте для оркестра № 2 «Звоны» (1968); во II части «Русские звоны» «Фортепианного концерта № 4» (1991), музыкальное пространство которого заполняет сочетание тембра фортепиано наподобие звучания церковных колоколов благодаря включению в партитуру множества разновидностей колоколов и колокольчиков. Воцерковленный тембр в данных произведениях Р.К. Щедрина эволюционирует, разрастаясь от искрящегося, тихого – до ликующего, праздничного и, как итог, – набата. Эксклюзивна колокольность у Ю.М. Буцко – в финале с симфонии № 3 «Дифирамб» (1974) тембр фортепиано переливчатостью колоколов символизирует *чудо преображения* – духовного перерождения человека.

Сложный микст представляет *образ гамелана* в «Турангалиле» (1946–1948) О. Мессиаана ансамблем фортепиано, вибратона, гlockеншпиля, челесты и металлической перкуссии. Тем самым достигается трансцендентное состояние – вечной игры и игры вечности.

Тембр фортепиано обладает способностью создавать *образы-стилизации, образы-посвящения*: *quasi*-листовская фактура возникает в балете «Раймонда» (1898) А.К. Глазунова; образ «*музыкальной шкатулки*» оживает в «Вальсе» Д.Д. Шостаковича; *образ-аллюзия* на ноктюрн в стиле Ф. Шопена – в «Третьей сюите» А.А. Аренского «Вариации» (1894).

Особая сфера – *образы движения и perpetuum mobile* – воплощаются тембром фортепиано в музыке XX века весьма часто: таковы «Движения» для фортепиано и оркестра (1958–1959) И.Ф. Стравинского, сольная и оркестровая версии «Непрерывных движений» (1925, ред. 1939, 1962) Ф. Пуленка и др.

Образная сфера «Религия и философия» погружает в мир музыкальной истории, сотворенной гениями фортепиано, такими как Л. ван Бетховен, Ф. Лист, Ф. Шопен, И. Брамс, А.Н. Скрябин. Сакральное состояния выражены разными гранями *образа-*

молитвы: исповедальностью, хоральностью, колокольностью, успокоенностью, с одной стороны, с другой – истовостью, скорбным или торжественным возгласием при взывании к Богу.

Фортепиано, окруженное красками по большей части духовых, ударных и голоса, является одним из знаковых тембров при выражении молитвенных образов в партитурах симфоний № 2–4 Г.И. Уствольской [9. С. 157–158]. Особое состояние *мольбы* – от плача до славления, возгласия, личного обращения к Всевышнему – олицетворяет тембр фортепиано в III части «Дифирамба» (1974) Ю.М. Буцко, варьируя тему пассакалии.

Сочетание традиционного и «приготовленного» фортепиано с широким спектром включения новых приемов звукоизвлечения и композиционных техник рождает спектр *образов-иллюзий*, в их числе *образы-энигма*, *образы-ничто*.

Образ-энигма как воплощение *завуалированного мира* воплощается в сюите «Эхо времени и река» (1967) Дж. Крама. В данном случае эффект *таинственного* достигается нажатием правой педали с поднятой крышечкой, что позволяет использовать фониические возможности других инструментов. При этом, вписывая в партитуру два фортепиано, Дж. Крам расширяет возможности исполнителя, следуя идее «*человека-оркестра*». Как отмечает И.В. Малофеева, композитор создает на базе инструмента «перкуссионный ансамбль» [см. подробнее: 6. С. 108–115].

Иной ракурс воплощения образа-энигмы – *сакральный* – претворяется в симфонии № 3 «*Misterioso*» (1989) Г.Б. Дмитриева, раскрывая мистический колорит в чередовании фортепиано с тембрами вибратона, арфы, челесты, колокола.

Образ-ничто в симфонических произведениях В.В. Сильвестрова раскрывается сквозь призму *философии тишины*: созерцание, покой, статику. «Тихость», мягкость, метафоричность тембра фортепиано в «Монодии» (1965), «Метамузыке» (1992), «Посланнике» (1996), а также «музыка сфер», гармония человека и космоса в «Симфонии № 2» (1965) отражает многовариантность «ликов» данного образа, отсылающих к музыкально-мифологическим и философско-космическим концепциям.

Отдельная страница воплощения тембра фортепиано в оркестре – *образ-ритм* – воплощается зачастую в комбинациях с ударными инструментами. Таковы «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936) Б. Бартока, Первый фортепианный концерт С.С. Прокофьева (1911–1912), «Рапсодия в стиле блюз» Дж. Гершвина (1924), «Эбони-концерт» (1945) И.Ф. Стравинского.

Ударная природа фортепиано неоднократно превращалась в *образ-милитари*. Военная агрессивность разворачивается разными гранями: ритмическое остиато фортепиано как символ бездушной, механистичной силы, возникает в начале разработки I части «Пятой симфонии» (1937) Д.Д. Шостаковича; разрушительная энергия «марша роботов» в финале «Третьей симфонии» (1946) А. Онеггера; воинственность и inferнальная гротескность в финале «Симфонии в трех движениях» (1945) И.Ф. Стравинского; образ *danse macabre* во II части «Симфонии с колоколом» (1943) А.И. Хачатуряна.

Яркой антитезой образам войны и разрушения становятся *образы мировой гармонии и вечной красоты*. Тембр фортепиано может проявляться в *образах-инкрустациях*, колорирующих симфонические партитуры и наполняющих оркестровую ткань мозаичным свечением. В таком случае тембр инструмента может рассматриваться в аспекте категории «*прекрасного*». Данная особенность характерна для творчества О. Мессиана, наделяющего тембр фортепиано исключительной важностью как тембра солирующего. В «Турангалиле» в облике данного инструмента проявляется одна из граней воплощения символического *образа любовь-жизнь-смерть*, воспевающего красоту. Рассуждая о музыке Мессиана в целом, Р.И. Куницкая отмечает содержащуюся в ней «подлинно гуманистическую программу, утверждающую незыблемость человеческих и нравственных ценностей» [10. С. 78].

Иначе *фантастический* мир раскрывается в «Симфонических танцах» (1940) С.В. Рахманинова, имеющих версию-вариант состава – для двух фортепиано. От замысла программных подзаголовков композитор впоследствии отказался, хотя в частях «День», «Сумерки», «Полночь» предполагался звукописный подход при воссоздании мифологической картины мира. Сказочный колорит характеризует завораживающий лиризм побочной партии «Седьмой симфонии» (1952) С.С. Прокофьева, в которой «чудесное» живописуется микстом колокольчика, фортепиано и арфы.

Таким образом, благодаря анализу образных характеристик тембра фортепиано в оркестровых жанрах становится очевидной уникальная способность этого инструмента «быть собой» и одновременно «быть всем», заложенная в его дуалистической природе: сольной – «самодостаточной» и ансамблево-оркестровой – «эмпатичной»; темброво-унифицированной и темброво-разомкнутой.

Многогранно воплощается образ фортепиано в сфере «Человек», представляя солистом, собеседником, демиургом, куклой, двойником; выражая чувство, возникая в ситуации домашнего музицирования в качестве героя на сцене или за кадром. Иллюстрируя сферу «Природы», тембр играет красками весны, леса, ночи, воды; становится пением птиц или молнией. «Мир искусства» в звуках фортепиано раскрывается виртуозным концертничеством, в виде музыкальных инструментов (реальных и вымышленных), стилизациями, посвящениями, аллюзиями, двигательной пластикой. Тембр фортепиано способен выразить знаковые образы сферы «Религия и философия»: молитвенные, сакральные, призрачно-иллюзорные, фантастические, а также связанные с пульсом времени. Особое значение приобретает категория «прекрасного», триада «любовь – жизнь – смерть» в контексте философского осмысления.

Обобщая сказанное, отметим уникальность и разнообразие оттенков тембра в портрете фортепиано. По мере расширения круга рассматриваемых жанров, что является весьма перспективным, выделенные образные сферы могут наполняться новыми гранями и смыслами.

Литература

1. Игламова А.А. Фортепианное исполнительство как феномен культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Казань, 2006. 18 с.
2. Чайкин С.Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2008. 23 с.
3. Уткин А.Н. О концертничестве и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов / ред. А.Н. Крюков. Л.: Изд-во ЛГИТМиК, 1979. С. 63–84.
4. Демченко А.И. «Петрушка» И. Стравинского: ракурсы осмысления // *Opera musicologica*. 2023. Т. 15. № 3. С. 74–93.
5. Лотман Ю.М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 тт. Т. I. Таллин: Изд-во «Александра», 1992. С. 377–380.
6. Малофеева И.В. Фортепиано в составе симфонического оркестра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2016. 154 с.
7. Якушевич М.В. Синтез в искусстве Испании и его претворение в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2004. 23 с.
8. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: ООО «Астраханьгазпром», ИПЦ «Факел», 2001. 368 с.
9. Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили). URL: <https://clck.ru/3TRhbZ> (дата обращения: 25.04.2026).
10. Куницкая И.Р. Французские композиторы XX века: очерки. М.: Советский композитор, 1990. 208 с.

Figurative characteristics of the piano in orchestral practice: a historical aspect

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1 (100), 94–102
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-94-102

Olga Vladimirovna Shmakova, Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov (Volgograd, Russian Federation). E-mail: olshmakova@gmail.com

Oksana Viktorovna Mishchenko, Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov (Volgograd, Russian Federation). E-mail: amalagama1986@mail.ru

Keywords: figurative characteristics of piano timbre, grand piano, symphonic music, timbre, figurative spheres in music.

The piano, as a universal instrument, has been of interest to listeners, performers and music researchers for three hundred years. One of the key features of this instrument, which resonates with modern trends, is its special sound – a timbral image that is formed through performance practice: solo, ensemble, and orchestral.

The timbre of the piano, capable of embodying the concept of Man and the World, is considered in this article from different angles: culturological, aesthetic, and immanently musical.

Based on an analysis of works by European composers of the 19th–20th centuries, the main part of which consists of symphonic works with piano, the authors identify the main figurative spheres in which this timbre manifests itself: Man, Nature, Art, Religion, and Philosophy.

Of particular importance in this perspective is the variability of the figurative characteristics of piano sound in instrumental genres, as well as in instrumental numbers of operas and ballets, and in some stage situations.

It is important to emphasize that there is currently no solid theory of timbre in musicology. At the same time, a sufficient number of studies are devoted to the physico-acoustic, textured, coloristic, figurative and artistic aspects of this phenomenon.

The authors, using an integrated approach that includes methods of historical science, aesthetics, and cultural studies, as well as genre, stylistic, and semantic analysis, attempt to summarize scientific research in the field of timbre theory, which makes it possible to create a portrait of the piano through the prism of its figurative characteristics.

References

1. Iglamova, A.A. (2006) *Fortepiannoye ispolnitel'stvo kak fenomen kul'tury* [Piano performance as a cultural phenomenon]. Abstract of Philosophy Cand. Diss. Kazan.
2. Chaykin, S.G. (2008) *Spetsifika vyrazitel'nykh sredstv fortepiano v ansamblevoy muzyke* [The specifics of the expressive means of the piano in ensemble music]. Abstract of Art History Cand. Diss. Novosibirsk.
3. Utkin, A.N. (1979) O kontsertirovani i yego formakh v sovremennoy instrumental'noy muzyk [On concertising and its forms in modern instrumental music]. In: Kryukov, A.N. (ed.). *Stilevyye tendentsii v sovetskoy muzyke 1960–1970-kh godov* [Stylistic trends in Soviet music of the 1960s–70s.]. Leningrad: LGITMiK Publishing House. pp. 63–84.
4. Demchenko, A.I. (2023) “Petrushka” I. Stravinskogo: rakursy osmysleniya [“Petrushka” by I. Stravinsky: perspectives of understanding]. *Opera musicologica*. Vol. 15. 3. pp. 74–93.
5. Lotman, Yu.M. (1992) Kukly v sisteme kul'tury [Dolls in the cultural system]. In: Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat'i: v 3 tt.* [Selected articles: in 3 vols.]. Vol. 1. Tallinn: Alexandra Publishing House. pp. 377–380.
6. Malofeyeva, I.V. (2016) *Fortepiano v sostave simfonicheskogo orkestra* [Piano in the symphony orchestra]. Art History Cand. Moscow.

7. Yakushevich, M.V. (2004) *Sintez v iskusstve Ispanii i yego pretvoreniye v tvorchestve F. Garsia Lorki i M. de Fal'i* [Synthesis in the art of Spain and its implementation in the works of F. Garcia Lorca and M. de Falla]. Abstract of Art History Cand. Diss. Novosibirsk.

8. Kazantseva, L.P. (2001) *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Fundamentals of the theory of musical content]. Astrakhan: LLC “Astrakhangazprom”, CPI “Fakel”.

9. Kholopova, V.N. (2015) *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili)* [Russian academic music of the last third of the XX – beginning of the XXI centuries (genres and styles)]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3TRhbZ> f (Accessed: 25.04.2026).

10. Kunitskaya, I.R. (1990) *Frantsuzskiyе kompozitory XX veka: Oчерki* [French composers of the XX century: Essays]. Moscow: Soviet composer.

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-102-109

В.А. Миронюк, М.С. Тимофеев

**«АППАССИОНАТА» Л. ВАН БЕТХОВЕНА В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ
ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПИАНИСТОВ (НА ПРИМЕРЕ ЗАПИСЕЙ С.Т. РИХТЕРА,
Н.Л. ЛУГАНСКОГО, П.Р. ЛАУЛА)**

В статье охарактеризованы интерпретации «Аппассионаты» Л. ван Бетховена, предпринятые отечественными исполнителями. Авторы проанализировали записи концертов представителей разных поколений и отечественных исполнительских школ: С.Т. Рихтера – всемирно известного советского пианиста, Н.Л. Луганского и П.Р. Лаула – современных музыкантов, представителей московской и петербургской школ. Анализ данных исполнений «Аппассионаты» Л. ван Бетховена продемонстрировал разнообразие подходов к сочинению в отечественной пианистической традиции – от эмоционального до интеллектуального.

Ключевые слова: «Аппассионата» Л. ван Бетховена, фортепиано, интерпретация, С.Т. Рихтер, Н.Л. Луганский, П.Р. Лаул.

Актуальность темы исследования. Соната для фортепиано op. 57 f-moll («Аппассионата») – одна из самых часто исполняемых сонат Л. ван Бетховена. Свое почетное место в цикле, состоящем из тридцати двух произведений, она заняла благодаря ярко выраженному трагическому началу и высокому эмоциональному пафосу. Это сочинение по праву можно назвать одним из самых драматичных в творчестве композитора.

Актуальность данного исследования обусловлена значением «Аппассионаты» Л. ван Бетховена в мировом фортепианном репертуаре, а также необходимостью осмысления ее исполнительских интерпретаций в отечественной пианистической традиции. Выявление подхода к этому произведению такого крупного музыканта как С.Т. Рихтер дает ключ к пониманию тех тенденций, которые впоследствии развивались в творчестве следующих поколений пианистов. Поскольку вопрос трактовки бетховенских сочинений остается важным и сегодня, анализ исполнений Н.Л. Луганского и П.Р. Лаула, представляющих московскую и петербургскую школы, позволяет обнаружить схожие и различные черты в современном прочтении сочинения.

Степень научной разработанности проблемы. Соната op. 57 рассмотрена в трудах, посвященных фортепианным сонатам Л. ван Бетховена, – это работы