

Научная статья

УДК 78.071

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.009

## Особенности оркестрового стиля Николая Черепнина

**Финкельштейн Юлия Анатольевна**

Институт «Академия имени Маймонида» Российского государственного университета

им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Москва, Россия

E-mail: ula\_df@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6584-4835>

**Аннотация.** В центре внимания — черты оркестрового стиля Николая Черепнина. Он является автором ряда произведений в разных жанрах, основоположником дирижерской школы в нашей стране. Ученик Н. А. Римско-го-Корсакова, он унаследовал от него огромный интерес к оркестру и свойствам инструментов, который нашел выражение во всех видах деятельности музыканта. Рассматриваются особенности дирижерской деятельности и практики Черепнина в руководстве оркестром. Отмечено, что музыкант практиковался в дирижировании всю свою жизнь. Изучение современных партитур способствовало росту его эрудиции, что положительно отразилось на педагогике и формировании дирижерской школы в нашей стране. Композиторское творчество отличается постоянными поисками новых средств, в том числе — и в области звука. Подчеркнутая декоративность музыкальных картин Черепнина является одним из их достоинств. Впервые приводится анализ Концерта для фортепиано с оркестром до-диез минор Черепнина, до сих пор не становившегося предметом исследования музыковедов. Показано, что сочинение демонстрирует повышенное внимание композитора к оркестру, его красочной выразительности. Для него типичны преобладание изобразительности, картинности в воплощении семантики сказки. Выявлено, что оркестровый стиль Николая Черепнина является промежуточным этапом между пониманием оркестра Н. А. Римским-Корсаковым и его трактовкой молодыми композиторами — И. Стравинским, С. Прокофьевым, Александром Черепниным и другими.

**Ключевые слова:** Николай Черепнин, композитор, дирижер, оркестр, русская музыка начала XX века, серебряный век, музыкальный модерн, концерт для фортепиано с оркестром

**Для цитирования:** Финкельштейн Ю. А. Особенности оркестрового стиля Николая Черепнина // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 49–59. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.009>

Original article

## Features of Nikolai Cherepnin's orchestral style

**Finkelshtein Yuliya A.**

Institute “Maimonides Academy” of the The Kosygin State University of Russia, Moscow, Russia

E-mail: ula\_df@mail.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6584-4835>

**Abstract.** The focus is on the features of Nikolai Cherepnin's orchestral style. He is the author of a number of works in various genres, the founder of the conducting school in our country. A student of N. Rimsky-Korsakov, he inherited from him a great interest in the orchestra and the properties of instruments, which found expression in all types of musician's activities. The features of Cherepnin's conducting activity and practice in leading the orchestra are considered. It is noted that the musician has been practicing conducting all his life. The study of modern scores contributed to the growth of his erudition, which had a positive impact on pedagogy and the formation of a conducting school in our country. Compositional creativity is characterized by constant search for new means, including in the field of sound. The emphasized decorative nature of Cherepnin's musical paintings is one of their advantages. For the first time, an analysis of Cherepnin's Piano Concerto in C-sharp Minor, which has not yet been the subject of research by musicologists, is presented. It is shown that the composition demonstrates the composer's increased attention to the orchestra and its colorful expressiveness. The predominance of figurativeness and picturesqueness in the embodiment of the semantics of a fairy tale is typical for him. It is revealed that Nikolai Cherepnin's orchestral style is an intermediate stage between Rimsky-Korsakov's understanding of the orchestra and its interpretation by young composers I. Stravinsky, S. Prokofiev, Alexander Cherepnin and others.

**Keywords:** Nikolai Cherepnin, composer, conductor, orchestra, Russian music of the early twentieth century, silver age, musical modern, piano concerto

**For citation:** Finkelshtein Y. A. Features of Nikolai Cherepnin's orchestral style. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1(72); 49–59 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.009>

Творческая личность Николая Николаевича Черепнина (1873–1945) все чаще привлекает исследователей, желающих прикоснуться к удивительной атмосфере эпохи, в которую он жил. «“Серебряный век” в истории русской культуры навсегда останется ослепительно ярким многогранным кристаллом, отразившим исключительное разнообразие тенденций, индивидуальных стилей, периодом небывалого творческого подъема в области философии, литературы, живописи, театра и музыки», — справедливо утверждает В. Логинова [1, с. 3].

Имя Черепнина накрепко связано с триумфом русского балета. Именно он оказался первым автором, к которому обратился Сергей Дягилев в самом начале своего проекта «Русских сезонов», фактически ставших лабораторией новой музыки. Обладая глубокими знаниями о современном искусстве, вращаясь в среде художников и музыкантов, изменивших облик искусства XX века, Черепнин участвовал в создании произведений, перевернувших представление о современном балетном спектакле, принесших композитору мировую известность, — «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо». Стремление к новаторству Черепнина подчеркивают в своих высказываниях современники Сергей Дягилев [2, с. 481], Ю. Шапорин [3, с. 8], М. Глинский [4, с. 303]. Краткую характеристику композитору дает его ученик — С. С. Прокофьев: «Н. Черепнин, которому хотя и свойственен эклектизм, — композитор, обладающий истинным вкусом; пишет он в достаточно самобытной манере, его произведения великолепно инструментованы» [цит. по: 5, с. 29]. Высоко оценивает творчество молодого Черепнина В. Стасов: «Черепнин (ученик Римского-Корсакова) оказывается замечательным талантом, кажется, много обещает. Скерцо и Анданте его симфонии слабоваты... Но 1-я и 4-я части просто превосходны. Из всех новоприбывших после Лядова и Глазунова этот самый замечательный» [6, с. 281]. О. Томпакова — автор первой наиболее полной монографии о Николае Черепнине [7] — считает его удивительно своеобразным художником, а В. Логинова указывает, что композитор «обладал самостоятельным и неповторимым обликом в контексте художественной культуры начала XX века и сказал собственное слово, внес заметный творческий вклад в мировое музыкально-художественное наследие» [1, с. 148].

Композитор, дирижер, пианист, педагог, аранжировщик, Черепнин действительно был одной из фигур, оказавших влияние на развитие музыкального искусства своего времени. Он счи-

тался одним из передовых художников, активно участвовал в концертной жизни Петербурга, был членом Беляевского кружка, входил в объединение «Мир искусства». Огромную роль в формировании его интересов и карьеры сыграл учитель — Н. А. Римский-Корсаков, чью поддержку музыкант чувствовал постоянно. Его сын, Александр Черепнин, характеризует отца как выдающегося композитора, блестящего дирижера и великого педагога.

В российском музыковедении достаточно глубоко проработан вопрос осмысления композиторского наследия Черепнина, развивающегося в русле тенденций музыкального модерна. Гибкий, эволюционирующий от одного произведения к другому стиль композитора, экспериментирующего, пробуя новые средства буквально в каждом своем следующем сочинении, аккумулирует основные черты модерна, представляет собой «культурный срез эпохи», концентрацию типичных для нее особенностей, обнажает пристрастия и увлечения эрудита его времени.

Музыкальный язык его балетов в разные периоды ассимилирует черты стилей Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского, Глазунова, Лядова, Дебюсси, Равеля, Скрябина, Стравинского, предвосхищая явление интертекстуальности, характерной для постмодерна. В его балетах 20-х годов, средства которых были продиктованы вкусами и пристрастиями заказчиков, имеют место тенденции к обнаружению в музыкальной ткани собственных произведений влияний разных стилевых течений или конкретных авторов.

Деятельность Черепнина как дирижера и аранжировщика до сих пор оставалась за гранью интересов музыковедов, в то время как прояснение этих аспектов проливает свет на особенности оркестрового стиля композитора. Огромную долю своего времени он отдавал анализу современных произведений, инструментовке, созданию переложений. С 1901 по 1943 годы были созданы аранжировки и редакции произведений Л. Делиба (балет «Ручей» совместно с В. П. Калафати), Р. Шумана («Бабочки»), М. Мусорского (оркестровая редакция и завершение оперы «Сорочинская ярмарка»), Л. Минкуса (балет «Дон Кихот»), М. Соколовского (опера «Мельник-колдун, обманщик и сват»), Н. Римского-Корсакова, С. Боборыкина. Огромный интерес вызывает его оркестровый вариант «Тати-тати» — коллективного произведения, представляющего собой парафразы на одну простую тему и написанного Бородиным, Кюи, Лядовым, Римским-Корсаковым и Листом<sup>1</sup>. Исследователи считают, что эта музыкальная шутка

является «не формальным соединением вариаций, а целостным концертным произведением, созданным на основе совместной работы четырех выдающихся русских музыкантов» [8, с. 221]. Первое исполнение оригинальной версии состоялось между 1887 и 1891 годом (указывают Лесовиченко и Шефова, [8, с. 224]). Почти полвека спустя Черепнин инструментовал эти пьесы. Он «не отказался от применения свойственных его оркестровому почерку ритмической изобретательности и тембровых сочетаний <...> Партитура пронизана тонкостью и изысканностью оркестрового колорита, многообразием приемов и штрихов различных инструментальных групп» [8, с. 225]. Создавая оркестровую версию, композитор также выступил как соавтор, внося изменения и добавления в музыкальный текст.

Дирижерская деятельность Черепнина оценивалась современниками неоднозначно. Так, она подвергалась критике со стороны его учеников. «Беспомощным» за дирижерским пультом, но «способным дать “из первого ряда” много ценных и тонких советов» называет Н. Малько своего учителя [9, с. 33]. Воспоминания С. Прокофьева содержат страницы, демонстрирующие его общение с Николаем Черепниным в классе дирижирования, плодотворное и полезное для молодого композитора. Прокофьев ценил Черепнина и посвятил ему Юмористическое скерцо для четырех фаготов (1912, ор. 12 bis). Их диалоги, в подробностях приведенные Прокофьевым, наполнены теплотой и вдохновлены творческой энергией. Очевидно, что оценка Черепнина Прокофьевым достаточно объективна: «Черепнин просто-напросто превосходно преподавал музыкальную сторону, а чисто техническая сторона дирижирования у него иногда хромала» [10, с. 411]. Яркий портрет музыканта предстает в следующем описании: «Среди моих преподавателей Черепнин был самый живой и интересный музыкант, хотя весь сшитый из контрастов; всегда живо и содержательно говорил о дирижерстве, а станет за пюпитр — и оркестр в его руках разваливается» [10, с. 338].

Наиболее систематизированные воспоминания о музыканте содержатся в книге А. Гаука, начало учебы которого в Петербургской консерватории датируется осенью 1912 года. Музыкант посвятил своему учителю целую главу в своих мемуарах. Именно в его труде мы обнаруживаем, наконец, развернутую характеристику этого важного аспекта деятельности композитора: «Нельзя сказать, что Черепнин был выдающимся дирижером, но он был безусловно выдающимся

музыкантом с большим вкусом и знаниями. Это он первый поддержал Прокофьева как композитора. Он первый старался разбудить в нас умение истолковывать музыку и приучал нас не идти на поводу у прописных истин и узаконенных традиций. В классе Черепнина можно было услышать и поговорить о новых тогда французских композиторах: Дебюсси, Равеле, Дюка. Можно было разбирать оркестр Рихарда Штрауса, хотя последнего очень в консерватории не жаловали. Превосходно зная оркестр, Черепнин требовал, чтобы мы умели инструментовать, и каждый из нас слышал свои работы в младшем оркестре. В те годы, когда рамки дозволенного были строго ограничены, Черепнин все время шел самостоятельной дорогой и нацеливал на неизведанное» [11, с. 31].

Благодаря этим высказываниям, создающим объективный портрет музыканта, становится ясно, что его многогранная творческая деятельность фокусируется вокруг одного ресурса, который более всех волновал Черепнина и являлся источником вдохновения — оркестровых средств. Повышенное внимание к колористике, поиски в области тембровой выразительности в этот период в музыкальном искусстве становятся характерными для творчества многих композиторов. Путь Черепнина неразрывно связан с его исполнительской деятельностью. Сочиняя музыку, дирижуя, преподавая чтение партитур, он неизменно взаимодействовал с оркестром. Практика дирижера и преподавание дирижирования сопутствовали ему всю жизнь.

Не стоит забывать, что профессиональной дирижерской школы в России не существовало, и сам Черепнин участвовал в ее создании. Он работал дирижером в Мариинском театре, когда в 1905 году был приглашен Римским-Корсаковым для преподавания в Петербургской консерватории; в 1906 году он основал первый в России класс дирижирования. Благодаря этому студенты имели возможность регулярно проводить репетиции с младшим оркестром, осваивая азы дирижерской практики. Посещение его класса и разучивание партитур с ним оказалось полезным для развития знаний о свойствах инструментов оркестра, включение в учебный процесс анализа современной музыки значительно повышало уровень эрудиции учащихся. Оркестр — по утверждению исследователей — самый сложный из «музыкальных инструментов», и его руководителю приходится иметь дело не только с инструментами, применяя знания об их свойствах, но и с музыкантами, которые играют на них. Специфика этого «тем-

ного дела» (как охарактеризовал руководство оркестром Римский-Корсаков) состоит в необходимости обладания глубокими знаниями о музыкальном произведении, мануальными навыками и умениями взаимодействовать с живыми людьми. Музыкант снова и снова обращался к управлению оркестром. Несколько лет (до 1916 года) Черепнин был бессменным руководителем коллектива «Русских сезонов», концертирующего в Европе, и только его прогрессирующая глухота стала причиной окончания концертной его деятельности.

«Высокообразованным музыкантом и превосходным знатоком оркестра» называет Череп-

нина Т. Н. Левая [12, с. 103–104]. На наш взгляд, приверженность к оркестру является основным интересом музыканта и ключом к пониманию его творческих исканий. «Лабораторией» композитора, в которой наиболее очевидна эволюция его музыкального языка, становится балет. Девять балетов Черепнина обозначают путь жанра от позднеромантических композиций к проявлению черт модерна. Эстетические принципы стиля, такие как культ красоты, эстетизм, широко понимаемая театральность, условность, интерес к поэтике искусства других эпох, воплотились в темах и сюжетах спектаклей. Общей для всех балетов Черепнина

Пример 1. Н. Н. Черепнин. Концерт *cis-moll* для фортепиано с оркестром  
Example 1. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra



становится их связь с визуальными искусствами, определившая яркий колорит произведений. Красочность сочинениям придает мастерски выполненная оркестровка. Являясь превосходным колористом, знатоком оркестра, Черепнин в полную силу использует всю выразительность тембровых красок для создания музыкального ряда, не уступающего по яркости и пышности визуальному. Его партитуры поражают богатой орнаментикой каждого оркестрового голоса [13, с. 63–64]. В этом проявляется принадлежность музыканта петербургской традиции. Так, Т. Левая повествует о существенной роли *изображения* в творчестве композиторов петербургской школы, указывает на первостепенность «искусства представления», противопоставляя его «искусству переживания» московской [12, с. 88]. Условность, эстетизм, приверженность к театральности в широком понимании реализуются в языке балетов Черепнина и его программных произведениях для оркестра.

Колористические искания Черепнина в сфере оркестровки находят свое воплощение в партитуре его симфонических произведений, балетах, кон-

церте. Одним из ярких примеров подобного стиля является Концерт для фортепиано с оркестром *cis-moll* op. 30 (1907 г.) Черепнина, в котором автор предстает тонким лириком. Произведение посвящено Марии Карловне Бенуа-Эфрон, матери жены композитора. Концерт Черепнина до сих пор не становился предметом тщательного анализа музыковедов, краткая его характеристика представлена в книге О. М. Томпаковой, которая обращает внимание на близость к листовскому симфонизму, влияние эстетических критериев искусства Скрябина [7, с. 27]. Композиция стала единственным произведением в жанре концерта для инструмента с оркестром в творчестве Н. Черепнина.

Концерт Николая Черепнина не избалован вниманием исполнителей. Данный факт никак не характеризует качество произведения. Е. Долинская в своем исследовании о русских фортепианных концертах XX столетия, одной из задач которого, по словам автора, становится пробуждение интереса к незаслуженно забытым и малоизвестным образцам, отмечает, что из этого наследия всего несколько опусов пользуются исключитель-

ной популярностью у интерпретаторов. При всем многообразии воплощений жанра в русском музыкальном искусстве «проверку» на любовь публики успешно прошли только концерты П. Чайковского, А. Скрябина, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и Р. Щедрина [14, с. 6–7]. Между тем, каждый из примеров интересен своей трактовкой жанра композитором и внедрением в него черт индивидуального стиля творца.

Логика построения композиции концерта основана на противопоставлении в его драматургии сурового, мрачного и поэтичного, светлого лирического образов. Эти две ипостаси получают свое изложение и развитие уже в недрах вступления. Вступительный раздел концерта декларирует решительный, пафосный, героический, величественный, энергичный образ, для характеристики которого композитор применяет волевые интонации.

**Пример 2. Н. Н. Черепнин. Концерт *cis-moll* для фортепиано с оркестром**  
**Example 2. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra**



**Пример 3. Н. Н. Черепнин. Концерт *cis-moll* для фортепиано с оркестром**  
**Example 3. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra**



Первые такты поручены валторнам, деревянным духовым и струнным. Противоположный эстетический полюс — утонченный, возвышенный образ — создан благодаря обращению к солирующему гобою, одному из любимых тембров композитора, исполняющему гибкую, пластичную мелодию. В пространстве вступления зарождается и фантастическая сфера; в этом эпизоде она представлена расходящимися от центра к периферии по хроматизму терциями у деревянных духовых.

После экспозиции у оркестра материал вступления проводится в партии солиста (Пример 1). Аккордовая фактура сохраняется и в новом эпизоде, демонстрирующем продолжение развития героической линии.

Музыкальная ткань следующего фрагмента в рамках экспозиции воспроизводит струящуюся фактуру ноктюрнов Ф. Шопена. Композитор создает мятущийся, взволнованный образ (Пример 2).

Арпеджированное изложение аккомпанемента продолжается и в новом эпизоде, принадлежащем иной образной сфере (побочная партия); мелодия в верхнем голосе становится более явно выраженной, выпуклой (Пример 3).

Эпизоды, в которых солист играет без оркестра, на протяжении всего концерта довольно продолжительны. Его партия отвечает условиям жанра — она виртуозна, в ней преобладает эффектное концертное провозглашающее беспредельные возможности инструмента. В речитативе солиста

в первом разделе композиции появляются аккорды, предполагающие запись на трех нотных строчках.

В состав оркестра введены литавры, треугольник, колокольчики. Для обозначения семантики сказки композитор применяет оркестровые красочные средства: он использует тембры флейты

picc., колокольчиков, pizz. струнных, струнных с сурдиной (Пример 4).

В лирических эпизодах композитор обращается к тембру английского рожка. В русло побочной партии слушателя вводит соло именно этого инструмента (Пример 5).

Пример 4. Н. Н. Черепнин. Концерт cis-moll для фортепиано с оркестром  
Example 4. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra

18 Molto tranquillo.

Cor. I.

Camp. Solo

p

p marcato

pp

con sord.

pp con sord.

p pizz.

18 Molto tranquillo.

Пример 5. Н. Н. Черепнин. Концерт cis-moll для фортепиано с оркестром  
Example 5. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra

Cor. ingl. Solo

Andante molto sostenuto.

p espr.

poco dim.

p espress.

p dim.

p dim.

p dim.

p

pp

pp

pp

pp

pp

Andante molto sostenuto.

В этом разделе, представляющем лирический центр сочинения, композитор предпочитает совместные дуэты солиста и деревянных духовых соло — английского рожка, гобоя, кларнета, ф-гота. Все красочные средства оркестра привлека-

ются им для обрисовки образов лирической сферы. Созданию состояния очарования миром грез способствуют протяжные звуки валторн и низких струнных, трели фортепиано в высоком регистре, зыбкая колышущаяся фактура партии солиста,

сохраняющаяся на протяжении всего фрагмента. Мягкие соло духовых призваны воплотить близость к природе, использование колокольчиков ассоциируется с фантастическими фрагментами в музыкальном искусстве. Погружению слушателя в мир волшебства способствует выдвижение на первый план последовательности гармоний и фактурных пластов. Поначалу сочетаются чистые трезвучия: после долгого звучания E-dur появляется Es-dur, Ges-dur, вслед за ними следует цепь

аккордов, основанных на структуре малого мажорного септаккорда, поднимающихся по звукам целотоновой гаммы — от B до Fis (с доминантовым тоном каждого из аккордов в басу). Движение приводит к доминантовой гармонии E-dur, представленной ее нонаккордом без терцового тона. Преобладание фонизма малого мажорного септаккорда в энгармонических последовательностях вызывает ассоциации со страницами творчества А. Н. Скрябина.

Пример 6. Н. Н. Черепнин. Концерт cis-moll для фортепиано с оркестром  
Example 6. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra

The image shows a page of a musical score for piano and orchestra. The score is written in C-sharp minor (three sharps: F#, C#, G#). It features complex harmonic structures and dynamic markings. The piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The orchestra part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various dynamic markings such as *molto pesante*, *ff*, *risoluto*, *m. d.*, and *m. s.*. The piano part has a section marked *molto pesante* and *ff*, followed by *risoluto*. The orchestra part has a section marked *molto pesante* and *ff*, followed by *risoluto*. The score is a complex piece of music, likely from a concerto, and is written in a style that is both modern and traditional.

После пантеистического эпизода следует реприза, материал изложен у оркестра, в звучании которого достигает своей кульминации.

Каденция солиста носит черты распадности. Она развернута, виртуозна, содержательна, основана на смене образов, различных по настроению. Композитор демонстрирует удивительную изобретательность в области фортепианной фактуры. Он задействует весь регистр инструмента, используя для записи его партии семь нотных

строк (Пример 6). Продолжительность каденции составляет около пяти минут. Композитор четко отделяет эти разделы друг от друга; почти весь материал экспозиции теперь проходит в партии солиста, получая колористическое развитие — реализуется в тембре фортепиано.

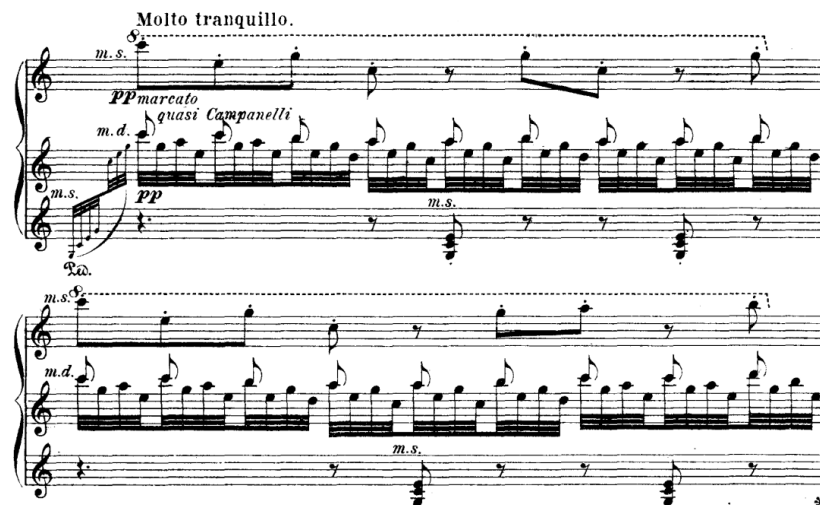
Таинственные мерцающие блики, воплощение которых в оркестре было поручено колокольчикам, получают свою интерпретацию и в партии солиста (Пример 7).

Подражание праздничному перезвону колокольчиков ближе к финалу концерта подчеркивает ударную функцию фортепиано. Яркости кульминации способствует введение блестящего звучания трелей треугольника, прорезающих толщу оркестра (Пример 8).

В драматургии концерта обнаруживается неоднозначная трактовка звенящих тембров оркестра — как средства привнесения черт русского стиля или создания образно-эмоциональных состояний, тяготеющих к сказочной тематике.

В заключении возвращается тревожное на-

Пример 7. Н. Н. Черепнин. Концерт до-диез-минор для фортепиано с оркестром  
Example 7. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra



Пример 8. Н. Н. Черепнин. Концерт до-диез-минор для фортепиано с оркестром  
Example 8. N. N. Cherepnin. Concerto in C-sharp Minor for piano and orchestra



строение, изложенное в начале концерта. В последних тактах утверждается героический образ.

Концерт Николая Черепнина вбирает в себя черты жанра, сложившиеся к началу XX столетия, особенности музыкального модерна и индивидуального стиля композитора. В музыкальной ткани сочинения описательность преобладает над действием,

что усиливает эпические черты в его драматургии. Мотивное развитие в этом концерте заменяется тембровым, действие — созерцанием. Поэтому композиция представляется статичной, в ней отсутствует разработанность, преобладает красочность. Наряду с героическими и лирическими образами в содержании опуса присутствует семантика сказки, что

типично для русского искусства вообще и в частности — стиля Римского-Корсакова. Реализация фантастической тематики в музыке особенно ярко проявляется в композициях модерна рубежа веков и позже — в творчестве Лядова, Стравинского, Метнера, Прокофьева, находит свою интерпретацию и в произведениях Черепнина.

Композитор привносит в жанр концерта для фортепиано с оркестром черты, присущие его стилю в целом: высокий драматизм, типичный для русских концертов начала XX века, в нем сочетается с колористичностью, эпичностью, сказочностью. В Концерте проявилась тенденция к одночастности, нашедшая выражение также в концертах Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева, С. С. Прокофьева. «Русские» знаки обнаруживаются в колокольности, воспринятой от концертов Рахманинова (подражание перезвону в заключительном разделе композиции). Важное место в сочинении занимают ансамбли солиста с сольными инструментами — гобоя, кларнета, английского рожка, фюгата. Тембр солирующего инструмента четко противопоставляется оркестру, подчеркивая его богатые возможности. Практически полностью репризное проведение материала поручено фортепиано, демонстрируются его технические и красочные потенции. Ярко обозначена возрастающая роль изобразительности, иллюстративности: взамен разработочного раздела в центре композиции вырастает фантастический эпизод, воссоздающий мир грез, для чего композитор активно применяет тембровые средства.

Владение оркестровыми красками и превосходное знание свойств инструментов позволяет Черепнину создавать музыкальные полотна, подчеркивающие колористическое начало. Музыковеды называют его мастером декоративно-колористической оркестровки и изысканной стилизации. Это выразилось и в его духовной музыке. Так, Н. С. Гуляницкая отмечает: «Н. Н. Черепнин в ор. 51 № 4, наоборот, удивляет не аскетизмом, а царственной гармонией, сочетающей диатонику и хроматику, восхищает пышной фактурой (до 8 голосов), приподнимающей и возвышающей образ» [15, с. 45]. Блестящее знание оркестра композитором проявилось в мастерстве его хоровой «оркестровки». «Всенощная ор. 51 — наглядный пример этого письма, позволяющего находить специфические краски для каждого номера цикла», — считает исследователь [15, с. 111].

Творчество Николая Черепнина обозначает переходный период между трактовкой оркестра

Римским-Корсаковым и дерзкими экспериментами Стравинского и Прокофьева в области оркестровки. Его новаторские идеи в понимании свойств оркестровых тембров, изложенные на уроках, были восприняты молодым Прокофьевым. Безусловно, композитор оказал влияние на формирование стиля своего сына — Александра Черепнина. Его поиски в области тембровой выразительности обозначили один из векторов развития русского музыкального искусства.

В истории русской музыкальной культуры Черепнин по праву навсегда останется непревзойденным мастером оркестра. Именно со знанием выразительности этого «инструмента» связана его деятельность дирижера, педагога, композитора. За многие годы своей работы Черепнин накопил не только колоссальный опыт дирижирования, но и исключительные знания в области оркестрового письма, в которой он предстает пытливым исследователем, применяющим все свои открытия на практике. Безусловно, занятия в классе Римского-Корсакова стали основой компетентности музыканта, которую Черепнину удалось развить и преумножить. Огромный интерес к свойствам инструментов, типичный для мастеров школы Римского-Корсакова, становится ключевым моментом его новаторства. Эта тенденция характерна для музыкального искусства XX века с его постоянными опытами в области звука: именно звук становится полем, в котором совершаются поиски композиторами новой экспрессии.

### Примечания

<sup>1</sup>24 вариации и 15 пьес на неизменяемую извещную тему для маленьких пианистов.

### Список источников

1. *Логина В. А.* О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля (Ребиков, Н. Черепнин, Станчинский): дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Российская Академия музыки им. Гнесиных. Москва, 2002. 190 с.
2. Сергей Дягилев и русское искусство: статьи, открытые письма, интервью: переписка: современники о Дягилеве: [в 2-х т.] / сост., авт. вступ. ст. и коммент. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М.: Изобразительное искусство, 1982. Т. 2. 1982. 574 с.
3. *Шапорин Ю. А.* Воспоминания о Н. А. Соколове, М. О. Штейнберге, Н. Н. Черепнине. 1960-е. Рукопись. РГАЛИ, ф. 2642, оп. 1, ед.

- хр. 142.
4. Глинский М. «Красная маска». Хореодрама Н. Н. Черепнина // РМГ. 1916. № 12. Стб. 268–276.
  5. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / сост., ред. и комментарии В. П. Варунца. М.: Советский композитор, 1991. 285 с.
  6. Стасов В. В. Письма к родным. Т. 3. Ч. 1. М.: Музгиз, 1962. 420 с.
  7. Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин: Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1991. 113 с.
  8. Лесовиченко А. М., Шефова Е. А. Музыка для способных играть одним пальцем: «Парафразы» А. П. Бородина, Ц. А. Кюи, А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова и их оркестровая версия в инструментовке Н. Н. Черепнина // Вестник КемГУКИ. 2018. № 42. С. 221–226.
  9. Малько Н. А. Воспоминания. Статьи. Письма. Л.: Музыка, 1972. 383 с.
  10. Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е доп. М.: Советский композитор, 1982. 600 с.
  11. Гаук А. В. Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников. М.: Советский композитор, 1975. 296 с.
  12. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исследования. М.: Музыка, 1991. 166 с.
  13. Финкельштейн Ю. А. Балетное творчество Н. Н. Черепнина в контексте идей эпохи: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2012. 294 с.
  14. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. М.: Московская консерватория Издательский дом Композитор, 2006. 560 с.
  15. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 218 с.
  - Russian art: articles, open letters, interviews: correspondence: contemporaries about Diaghilev], vol. 2, Fine Arts, Moscow, USSR.
  3. Shaporin, Yu. (1960), *Vospominaniya o N. A. Sokolove, M. O. Shtejnberge, N. N. Cherepnine. 1960-e. Rukopis* [A. Memories of N. A. Sokolov, M. O. Steinberg, N. N. Cherepnin. The 1960s. The manuscript], RGALI, f. 2642, op. 1, unit chr. 142.
  4. Glinsky, M. (1916), “«The Red Mask». Choreodrama by N. N. Cherepnin”, *Russkaya Muzykalnaya Gazeta* [Russian Music Newspaper], vol. 12, Stb. 268–276.
  5. Varunts, V. P. (1991), *Prokofev o Prokofeve. Stati i intervyyu* [Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews], Soviet composer, Moscow, USSR.
  6. Stasov, V. V. (1962), Letters to relatives, vol. 3, part 1, Muzgiz, Moscow, USSR.
  7. Tompakova, O. M. (1991), *Nikolaj Nikolaevich Cherepnin: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Nikolay Nikolaevich Cherepnin: An essay on life and creativity], Music, Moscow, USSR.
  8. Lesovichenko, A. M. (ed.) and Shefova, E. A. (ed.) (2018), “Music for those who can play with one finger: «Paraphrases» by A. P. Borodin, C. A. Kui, A. K. Lyadov, N. A. Rimsky-Korsakov and their orchestral version in N. N. Cherepnin’s instrumentation”, *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of KemGUKI], vol. 42, pp. 221–226.
  9. Malko, N. A. (1972), *Vospominaniya. Stati. Pisma* [Memoirs. Articles. Letters], Music, Moscow, USSR.
  10. Prokofiev, S. S. (1982), *Avtobiografiya* [Autobiography], Soviet composer, Moscow, USSR.
  11. Gauk, A. V. (1975), *Memuary. Izbrannye stati. Vospominaniya sovremennikov* [Memoirs. Selected articles. Memoirs of contemporaries], Soviet composer, Moscow, USSR.
  12. Levaya, T. N. (1991), *Russkaya muzyka nachala HKH veka v hudozhestvennom kontekste epohi: Issledovaniya* [Russian music of the early twentieth century in the artistic context of the epoch: Research], Music, Moscow, USSR.
  13. Finkelstein, J. A. (2012), “Ballet creativity of N. N. Cherepnin in the context of the ideas of the epoch”, Dissertation of the Candidate of Art History, Gnessin Academy, Moscow, Russia.
  14. Dolinskaya, E. B. (2006), *Fortepiannyj koncert v russkoj muzyke XX stoletiya. Issledovatel'skie ocherki* [Piano concerto in Russian music of the twentieth century. Research essays], Composer,

## References

1. Loginova, V. A. (2002), “On musical composition of the early twentieth century: on the problem of the author’s style (Rebikov, N. Cherepnin, Stanchinsky)”, Dissertation of the Candidate of Art History, Gnessin Academy, Moscow, Russia.
2. Silberstein, I. S. (ed.), and Samkov, V. A. (ed.) (1982), *Sergej Dyagilev i russkoe iskusstvo: stat’i, otkrytye pis’ma, interv’y: perepiska: sovremenniki o Dyagileve* [Sergei Diaghilev and

Moscow, Russia.

15. Gulyanitskaya, N. S. (2002), *Poetika muzykal'noj kompozicii: Teoreticheskie aspekty russkoj duhovnoj muzyki XX veka* [The poetics of musical composition: Theoretical aspects of Russian sacred music of the XX century], Languages of Slavic culture, Moscow, Russia.

#### **Информация об авторе**

Ю. А. Финкельштейн — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыковедения

#### **Information about the author**

J. A. Finkelstein — Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Musicology

Статья поступила в редакцию 05.12.2023; одобрена после рецензирования 01.03.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 05.12.2023; approved after reviewing 01.03.2024; accepted for publication 23.03.2024