

ВАДИМ РАКОЧІ

ORCID iD: 0000-0003-4025-2213

кандидат мистецтвознавства,
викладач відділу «Теорія музики»

Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра
(Київ, Україна)
v-r-99@ukr.net

ПАРАДОКСИ ОРКЕСТРУВАННЯ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ

СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА

Досліджено оркестрування фортепіанних концертів С. Рахманінова. Встановлено кореляцію між характерними рисами його оркестрування (темброві уподобання, підхід до барви, особливості викладу супроводу і тематичного матеріалу в оркестрі) та концептуальним баченням жанру концерту. Приділено особливу увагу аналізу численних парадоксальних рішень в оркеструванні, які уможливили вивищення оркестру одночасно з незмінним авторським трактуванням жанру. З'ясовано причини уподобання композитором тембрів альту, валторни і віолончелі — постійних фаворитів упродовж усіх його звернень до концертів, включно з їх новими редакціями. Виявлено схильність до завуальованості тембрових ефектів та нечастого солювання в оркестрі. Втім, наголошено на перманентному зростанні колориту оркестру в кожному наступному концерті й безперервному оновленні звукової палітри. Досліджено витoki несподіваних творчих рішень щодо викладу в оркестрі, зокрема, залучення складної та багатошарової фактури саме в оркестровому супроводі; активізацію внутрішніх оркестрових солістів у фоновому матеріалі; схильність до “маскування” струнного тембру; перегляд функцій окремих інструментів і цілих груп. Зроблено акцент на несподіваному оркеструванні С. Рахманіновим тематичного матеріалу в оркестрі у такий спосіб, що фортепіанний «акомпанемент» не тільки не полишає авансцену, а навіть привертає до себе більше уваги, ніж оркестр. Виявлено, що саме використання парадоксальних рішень щодо викладу музичного матеріалу в оркестрі та бездоганний художній смак дозволили композиторові поєднати майстерне і барвисте оркестрування з непорушним лідерством солюючого фортепіано в межах авторської концепції жанру концерту. Наголошено на перманентній еволюції оркестрування впродовж усіх звернень композитора. Підкреслено утворення в кожному концерті або в наступних редакціях твору нових тембрових мікстів й звукових пластів, що сприяє перманентному оновленню звучання. Доведено, що парадоксальні рішення в оркеструванні стають визначальною особливістю оркестру у фортепіанних концертах С. Рахманінова і свідчать про утворення оригінального та індивідуалізованого оркестрового стилю.

Ключові слова: симфонічні твори С. Рахманінова, парадокс, оркестрування, фортепіанний концерт, оркестровий стиль.

Постановка проблеми... Оркеструванню традиційно приділяється менше уваги, ніж іншим засобам виразності, а аналіз оркестрування фортепіанних концертів, навіть таких уславлених, як твори С. Рахманінова, особливо рідкісний, попри численні і значущі функції оркестру в них. На

несподівані рішення композитора стосовно саме оркестрування концертів дослідники майже не звернули уваги, хоча їх парадоксальність слід вважати важливим чинником для утворення художньо достовірного результату.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Увага до оркестрування фортепіанних концертів С. Рахманінова дотепер є рідкісною, порівняно з вивченням їх гармонічної мови, інтонаційних витоків чи музичної форми. В. Серофф оркестрування концертів не згадує загалом, зосередившись на емоційній експресивності кожного твору (1950). Р. Метью-Волкер аналізує музичну форму Другого і Третього концертів, не приділивши оркестру належної уваги (1981). І. Пір-Фокс (Peery-Fox I.) цілком зосереджений на партії фортепіано (2012). Згадуванням дерев'яних духових інструментів у другій частині Другого концерту обмежується О. Лі (Lee M. O) (2005). М. Скотт (2011) і М. Харрісон (2005), попри глибокий аналіз музичної форми та інтонаційних витоків (особливо в роботі М. Харрісона), оркеструванню уваги не приділяють. В. Брянцева, крім узагальнень щодо «...дуже посиленої ролі оркестрової партії» (1976, с. 281) стосовно Другого концерту, коротко вказує на багатошаровість вступу в Третьому концерті — «“хорові” підголоски» (1976, с. 427). Ю. Келдиш (1973) також обмежується побіжними згадуваннями оркестру. За детального аналізу семантики у симфонічних творах С. Рахманінова, К. Зенкін уникає слова «оркестр». Малу увагу до виразності останнього важко пояснити: аналіз композиційно-драматургічної сфери мав би спонукати до вивчення оркестрування (2014). У дослідженнях А. Іванової (2008) і А. Ляховича (2013) аналіз оркестрування теж майже відсутній. Викладене свідчить про наявну лакуну у розвідках концертів.

Метою дослідження є вияв парадоксальних рішень в оркеструванні фортепіанних концертів С. Рахманінова, а **завданням** — встановлення кореляції між оркеструванням (темброві уподобання, підхід до барв, виклад супроводу і тематичного матеріалу в оркестрі) й концептуальним баченням жанру концерту С. Рахманіновим.

Виклад основного матеріалу дослідження... Перший фортепіанний

концерт написано С. Рахманіновим у 1890–1891 роках, а в 1917 році композитор здійснив його нову редакцію. Змін зазнала не тільки фортепіанна, але й оркестрова партія (Роудер, 1994) — досвід, отриманий в процесі оркестрування інших творів, був чималий. Проте думка Ю. Келдиша, що «... оркестрова партія часом навіть занадто легка й зводиться до простої підтримки <...> фортепіано» (1973, с. 51), бачиться перебільшенням, адже оркестр вельми різнобічний за функціями (носій тематизму, акомпанемент, фон, педаль). Партія оркестру відчутно додає емоційності всій композиції, підкреслює кульмінаційні зони, виділяє ліричні епізоди, стає дієвим чинником розвитку й впливовим засобом музичної виразності. Оркестровий вступ у другій частині нагадав Т. Роудеру «... ноктюрн Шопена за російськими обертонами» (1994, с. 302).

У Першому концерті формуються специфічні риси оркестрування С. Рахманінова. По-перше, темброві уподобання: композитор виявив особливу схильність до альтів. Вони експонують музичний матеріал у «грудному» регістрі малої-першої октав самостійно — середній голос в головній партії першої частини (ц. 2) або у точному дублюванні з кларнетом (ц. 23) чи фаготом (ц. 2), що посилює глухість їх тембру. Підхід свідчить про тонке відчуття виражальних можливостей інструментів. Другим улюбленцем С. Рахманінова є валторна (рефлексія Другого концерту Й. Брамса). Вона експонує тематичний матеріал самостійно (ц. 16, початок другої частини — абсолютне *solo*) чи дублюючи інші інструменти (ц. 5 з гобоєм, ц. 6 з віолончелями, ц. 22 з кларнетом). В усіх випадках ритмічно рівний виклад у фортепіано підкреслює рельєфність солістів. Валторнам, а не трубам, композитор доручив фанфару на кульмінації на межі експозиції та розробки (ц. 7 та ц. 13). Це утворило лише наголос, але без сильного виділення, як було б у випадку використання труби. По-друге, два типи викладу контрапунктичних ліній в оркестрі.

Перший — тематичний матеріалу у фортепіано, підголосок — в оркестрі. Наприклад, перша тема побічної партії — у фортепіано, а підголосок — у гобоя в точному октавному дублюванні валторни (ц. 5); потім кларнета і фагота. Друга тема побічної партії (ц. 6) — у скрипок в октаву, підголосок — у

фагота й половини віолончелей. Кожен пласт кількшарової структури тембрально відокремлено й урівноважено потрібними дублюваннями. Такі полімелодичні побудови — характерна риса оркестрування С. Рахманінова — зустрічаються як у його концертах, так і в симфоніях, особливо у повільних частинах, коли слуху легше їх охопити. Тяжіння до багатшарових утворень саме в акомпанементі — парадоксальне рішення, адже потреба у них ніби відсутня. Поясненням бачиться схильність С. Рахманінова уникати ефектів в оркестрі, оскільки складна структура супроводу компенсує відсутність зовнішнього блиску. Перманентна увага до деталей і ретельність оркестрування також сприяють балансу: значущість акомпанементу не надто поступається солісту; а тяжіння С. Рахманінова до щільної фактури у соліста очевидно впливає й на підхід до оркестру. Усе зазначене сприяє несподіваному оркеструванню супроводу.

Другий — це виклад в партії фортепіано одного тематичного матеріалу, а в оркестрі — іншого, який не поступається за виразністю першому. У такому випадку міць *tutti* урівноважує щільну фактуру в партії соліста (ц. 18). Поєднання різного тематичного матеріалу у соліста й оркестру використано і в інших концертах (реприза у першій частині Другого концерту), що визначає його специфічною рисою партитур концертів.

Третій — завуальованість тембрових ефектів. Наприклад, *coperto* у валторн на *piano*: металевий відтінок тембру відтінено фоновим матеріалом у викладі фортепіано (цц. 7; 14; 15). На відміну від *coperto* на *forte*, втаємничений тон на *piano* дає більший простір для уяви: це, скоріше, натяк на ефект, ніж власне ефект. З одного боку, провідна позиція сольюючого фортепіано не піддається сумніву, з іншого — оркестр виступає значущим засобом музичної виразності, не затьмарюючи «... перевагу монологічного сольного начала» (Келдыш, 1973, с. 54). Це пояснює тяжіння композитора до м'яких півтонів й загадкових півтіней у викладі оркестру.

Композитор часто залучає *solī* духових інструментів, аби збалансувати щільний виклад у фортепіано. Але *solo* струнного інструменту — це зовсім

інший ступінь довірливості висловлювання. Трактування жанру концерту С. Рахманіновим не передбачає позбавлення соліста за визначенням (фортепіано) виключного статусу і делегування його функцій внутрішнім оркестровим солістам. Тим більш несподіваним і рельєфним стає скрипкове *solo* наприкінці першої частини (ц. 24) — рідкісне для С. Рахманінова. Наступного разу у концертах його можна було почути лише у «Рапсодії на тему Паганіні» (1934 рік). Отже, в оркеструванні Першого концерту використано чимало прийомів, які стали знаковими для оркестрового стилю композитора.

У Другому концерті (1901 рік) С. Рахманінов підтверджує непорушність провідної позиції соліста. Втім, значущість оркестру, порівняно з Першим концертом, відчутно зростає: його функції стали більш різноманітними, а виразність кожного тембру посилилась. Композитор оркеструє головну партію першої частини у такий парадоксальний спосіб, що позаоркестровий соліст (фортепіано) залишається на авансцені. Це досягнуто викладом теми в оркестрі в одному регістрі з мінімальними змінами щільності й легким басом. Водночас, партія фортепіано охоплює понад п'ять октав, а щільність постійно змінюється за рахунок включення октавних подвоєнь, інтервалів і акордів. Соліст, здається, виконує не написаний текст, а натхненно імпровізує, на відміну від оркестру, у якому, попри варіювання кількості партій струнних інструментів, щільність викладу змінюється мало. Отже, фортепіанний «супровід» є таким різноманітним, що слух більшою мірою слідкує за ним, ніж за оркестром. Такий розподіл музичного матеріалу утворює цілісний художній образ, в якому насправді немає підлеглого і головного, — це ніби фактура з двома мелодіями і акомпанементом, коли слух перманентно «зісковзує» з однієї теми на іншу за цілковитої неможливості визначити більш важливу (кульмінація в *Allegretto* з Сьомої симфонії Л. Бетховена чи побічна партія першої частини з П'ятої симфонії П. Чайковського). С. Рахманінов екстраполює зазначений принцип не на дві теми, а на двох учасників — соліста й оркестр. Перший — вкрай активний, хоча акомпанує. Другий — стриманий, позбавлений дзвінкості високого і глибини низького регістрів, проте — носій тематичного матеріалу.

Таке протиріччя між функцією (головна чи супровідна) та її втіленням (стриманість чи свобода) сприяють відсуненню оркестру на другий план, попри доручення йому мелодичної функції. Парадоксальне оркестрування дозволило посилити впливовість оркестру за незмінної концепції жанру концерту.

Подібний парадокс є і в другій частині. В експонуванні першої теми піаніст, здається, лише акомпанує духовим інструментам, що по чергово викладають тематичний матеріал. Але фортепіанна партія містить приховану поліфонію, численні затримання, мелодично-яскраві ходи й органний пункт у великій октаві. Ритмічний спокій багатоповерхового «супроводу» в партії соліста контрастує ритмічним і тембральним трансформаціям в партії оркестру, але «акомпанемент» такий виразний, що перевтілюється в самостійний, нехай і другий — мелодичний — пласт. Оркестрування підтверджує безсумнівне позиціонування композитором солюючого фортепіано на першому плані навіть у тих випадках, коли воно мало лише супроводжувати виклад теми в оркестрі.

Акомпануюча функція оркестру помітно модифікувалась, порівняно з Першим концертом, головним чином, стосовно колориту. Композитор так само уникає спеціальних тембрових ефектів і карколомних пасажів у викладі в оркестрі. Барвистість посилено перегукуваннями, зростанням вагомості внутрішніх оркестрових солістів і переоркеструванням. Відчутно пожвавлюють експонування діалоги гобоя і кларнета з фортепіано (ц. 6 у першій частині), як рефлексія Фортепіанного концерту Р. Шумана чи флейт — високих кларнетів, гобоїв — низьких кларнетів (ц. 7 у першій частині). Доручення валторні *solo* у репризі побічної партії в першій частині (звертає на себе увагу переоркестрування порівняно з експозицією), солюючим флейті і гобою на початку розробки у першій частині, флейті і кларнету у другій частині тематичного матеріалу та протиліній відчутно посилює колоритність звучання оркестру. Численні *solі* сприяють ускладненню структури оркестрової тканини за незмінно чіткого прослуховування окремих пластів тембрового диференціювання, посилюють динаміку розгортання музичного матеріалу, утворюють тембровий рух, формують складні полімелодичні епізоди (перший

розділ другої частини).

Неодноразове експонування музичного матеріалу валторнами, альтами та віолончелями сприяє урізноманітненню функцій оркестру в концерті за незмінної концепції жанру. Велюровий тембр валторни найкраще серед мідних інструментів зливається з будь-яким тембром, здатен втілити значний спектр емоцій. Наприклад, побічна партія в репризі першої частини у її викладі (ц. 13): тематичний матеріал виділено не нарочито, а елегантно. Другий фаворит — альти. Їх теплий тембр має дещо “глухий” відтінок, на відміну від кришталевого скрипкового звучання. Це дозволяє композиторові уникати висунення оркестру на перший план. Наприклад, у ц. 4 — виразна квартова поспівка у альтів на тлі двох кларнетів відтіняє вступ побічної партії у фортепіано. Третій фаворит — віолончелі, виразність яких особливо очевидна у високому регістрі завдяки використанню струни *Ля*. Віолончелі, а не скрипки, втілюють граничне схвилювання. Згадаймо передачу матеріалу від фортепіано розділеним віолончелям у побічній партії першої частини: половина групи разом з контрабасами виконує басову функцію, а друга — мелодичну, натхненно співаючи тематичний матеріал. Поділ віолончелей за таких умов міг би здаватися дивним через послаблення щільності, але, насправді, він є цілком логічним: композитор вкотре поєднує чуттєвість оркестру з незмінним розподілом ролей у парі соліст — оркестр. Тож парадоксальні рішення в оркеструванні виглядають цілком слухними в межах концептуального бачення композитором жанру інструментального концерту.

Оркестрування Третього концерту (1909 рік) було детально проаналізовано автором раніше (Ракочі, 2018), тож наразі слід лише наголосити на прояві характерних для С. Рахманінова прийомів.

По-перше, простежується складна побудова викладу в оркестрі навіть у тих випадках, коли це супровід. Яскравий приклад — акомпанемент головної партії в експозиції першої частини. Мелодичний матеріал доручено солісту, але й оркестр вельми активний. Попри тиху динаміку, задіяно практично всі наявні в партитурі інструменти. Використання підголосків, яким би обережним воно не

було, формує просторове звучання й утворює багаточаровість. Така побудова акомпанементу — характерна риса оркестру в концертах С. Рахманінова.

По-друге, «маскування» тематичного матеріалу в оркестрі відбувається у такий спосіб, що фортепіанний «супровід» залишається на першому плані. Це досягається вже випробуванням у Другому концерті способом. Проведення головної партії в оркестрі оркестровано ще більш незвично. Композитор доручає тематичний матеріал альтам і валторні — «пом'якшеним» репрезентантам відповідних інструментальних групи. Тема, викладена у точному дублюванні цих інструментів, звучить ніби з сурдиною. Затемненню сприяє також рівномірна ритмічна пульсація, що контрастує емоційно-схвильованому солісту. Має значення дотримання одного регістру, на відміну від партії фортепіано, у якій охоплено кілька октав і підсвічено то нижню, то верхню частини діапазону. Все вищеперераховане є важливим, проте потрібний ефект забезпечив саме точний вибір С. Рахманіновим інструментів для викладу в оркестрі. Оригінальне авторське оркестрування — важливий чинник виразності для формування художнього образу.

По-третє, слід наголосити на залученні внутрішніх оркестрових солістів. Для оркестру у фортепіанному концерті С. Рахманінова використання постійних конкурентів-солістів не надто притаманне. На відміну від Другого концерту Й. Брамса, С. Рахманінов обмежується точковими включеннями: флейта, кларнет, валторна (ц. 19), труба (ц. ц. 14) у першій частині, кларнет і фагот в октаву в ц. 33 у другій частині тощо. Очевидно, на меті — посилення колоритності оркестру за незмінно лідируючого фортепіано. Після Першого концерту С. Рахманінов не використовує окремі струнні інструменти для соло — лише духові, що пов'язано з характером їх тембрів. За умови трактування фортепіанного концерту як жанру, що не містить конкурентів солісту за визначенням, композитор не допускає відхилення від цієї концепції. Більш прохолодний духовий тембр утворює менше ризиків, порівняно зі струнним, а чергування різних інструментів привносять прозорість, особливо потрібну за умови щільної фактури в партії фортепіано. Внутрішні оркестрові солісти

поглиблюють діалогічність й посилюють концертне начало (побічну партію у першій частині ніби підсвічено послідовно фаготом, валторною, скрипками, унісоном гобоя й кларнета).

У Третьому концерті фортепіано інколи інтегрується в оркестр, як у коді першої частини. Перші скрипки утворюють фоно-орнаментальне дублювання відносно верхнього голосу у фортепіано, у той час як альти і перший фагот експонують посівки зв'язуючої партії. Дивує, що «супровід» фортепіано незмінно — на першому плані, а тематичний матеріал в оркестрі — це лише спомин. Саме опора на такі несподівані, часом парадоксальні рішення в оркеструванні, утворює такі ефекти.

Складна побудова фону, супроводу чи педалі, прискіплива увага до деталей, точність вибору барв, філігранна збалансованість шарів навіть в акомпанементі та парадоксально вдале оркестрування тематичного матеріалу у такий спосіб, що він підпорядковується фортепіано, утворюють неповторний рахманіновський стиль. Довершеність викладу очевидна не з першого погляду, а відкривається шар за шаром. Це нагадує оркестрування Р. Шумана, за точними дублюваннями якого часто не помічають тонку гру нюансів, хоча саме вони дозволяють розрізнити оркестрування майстра та інструментування ремісника.

Четверте звернення С. Рахманінова до жанру концерту (1927) знаменувало відчутні зміни в оркеструванні. Найбільш суттєвим стає перерозподіл функцій між солістом та оркестром, значне посилення ролі останнього. Фортепіано частіше інтегрується в оркестр, а не відокремлюється від нього. Такі приклади були й у Третьому концерті, але наразі вони стають частішими (цц. 18–19, весь перший розділ другої частини тощо). Зміни стосуються і трактування окремих інструментів: зокрема С. Рахманінов використовує валторни не тільки у ліричних місцях, як мелодичний інструмент чи педаль, але поєднує з трубами (головна партія першої частини). Композитор включає до складу оркестру характерний інструмент — англійський ріжок з кількома *soli* (цц. 8–9, 23), відзначених тужливим характером звучання. Солює труба (цц. 15, 23), тембр якої дотепер не проявлявся. Трубу, металевий і

трагічний тембр якої в інших концертах з'являвся лише у точках надлому, інтерпретовано як ліричний інструмент (*solo* у перегукуваннях з фаготом, ц. 12). Більш часто використовується переоркестрування, наприклад, у розробці першої частини: тему доручено тубі й кларнету, відповідь — у флейти (цц. 23–24). Далі першу тему викладено двома фаготами й валторною, а відповідь — у гобоя (ц. 25). Третє проведення експоновано двома кларнетами й фаготом, відповідь — у кларнета й гобоя. Це утворює неперервний тембровий розвиток і посилює виражальність оркестру. Відчутно зростає вагомість духових інструментів за рахунок струнних. Показовим є виклад головної партії у першій частині: соліст за фортепіано наче співає її акордами на тлі неперервної пульсації у духових й точкових акцентів *pizzicato* у струнних інструментів. Істотний перегляд функцій груп відображає тенденції початку ХХ століття. Ще один характерний прийом цього часу — поділ струнних інструментів по пультах (ц. 11 — скрипки та альти) — також знаходить місце у партитурі цього твору. У попередніх концертах С. Рахманінов використовував лише *divisi* (у Першому концерті — скрипка *solo*). Виокремлення пультів дозволило експонувати матеріал більш лірично — ще активніше цей прийом буде використано в «Рапсодії на тему Паганіні». Отже, С. Рахманінов відчутно трансформує підхід до оркестру: посилення позицій духових інструментів, урізноманітнення ефектів на струнних, введення до складу оркестру нових інструментів та різнобічне використання вже знайомих учасників. Модифікації значною мірою пов'язані з активним залученням елементів джазу, новим історичним та культурним контекстами.

«Рапсодія на тему Паганіні» — останнє звернення композитора до концертного жанру (1934 рік) — оркестровано ще більш оригінально, з переглядом трактування оркестру, але його аналіз винесено за межі цієї статті з двох причин. По-перше, формально Рапсодія не є фортепіанним концертом. По-друге, в оркестровому викладі і надто у трактуванні оркестру сталися настільки суттєві зміни, що цей твір потребує окремого дослідження.

Висновки. Першим парадоксальним рішенням С. Рахманінова в

оркеструванні фортепіанних концертів слід визначити тяжіння до багат шарової структури викладу, навіть коли оркестр акомпанує солюючому фортепіано. Трансцендентно складна та перманентно щільна фортепіанна фактура віддзеркалюється в оркестрі, сприяючи балансу між обома сторонами.

Другий парадокс оркестрування вбачається у викладі тематичного матеріалу у такий спосіб, аби «акомпануюче» фортепіано залишилося на авансцені. Причиною є незмінність трактування С. Рахманіновим інструментального концерту як жанру, в якому провідна роль соліста (незалежно від функції, яку він відіграє) не піддається сумніву. Отже, це пряма залежність між парадоксальними рішеннями в оркеструванні та концептуальним баченням концерту композитором.

Третім парадоксом є схильність С. Рахманінова до «алхімії тембрів». Для С. Рахманінова — це опір на альт, трактований як засурдинена скрипка, і валторну, як «м'яу» трубу. «Замаскований» у такий спосіб оркестр в концерті парадоксальним чином не втрачає, а набуває вагомості: з одного боку, зберігається семантично важлива й типова для С. Рахманінова загалом опора на струнний тембр для експонування тематичного матеріалу, з іншого — зменшується конкурування між фортепіанним та скрипковим тембрами. Валторна репрезентує духову групу, а її тембр (на відміну від труб) розчиняється в інших, втрачає характерність, і ризик висунення на перший план мінімізується. Це також підтверджує непорушність авторської концепції інструментального концерту.

Перспективи подальших розвідок у вказаному напрямі вбачаються у дослідженні численних інновацій в оркеструванні С. Рахманіновим «Рапсодії на тему Паганіні».

Список використаної літератури і джерел

1. Брянцева, В. Н., 1976. *Рахманинов*. Москва: Музыка.
2. Зенкин, К. В., 2014. Программный симфонизм С. Рахманинова. В кн.: А. В. Крылова, ред. *Музыкальное наследие С. В. Рахманинова в современной культуре: наука, исполнительская практика, образование*. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, сс.16–26.
3. Келдыш, Ю. В., 1973. *Рахманинов и его время*. Москва: Музыка.
4. Ляхович, А. В., 2013. *Символика в поздних произведениях Рахманинова*. Тамбов: Изд-во Першина Р. В.

5. Ракочі, В. О., 2018. Драматургічні і виражальні функції оркестру в Третьому фортепіанному концерті Сергія Рахманінова. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 10 (1), сс.166–171.
6. Jubert, M., 2013. Debussy, Ravel et Stravinsky: l'orchestre des Ballets russes en 1913. *Analyse musicale*, 72, pp.80–90.
7. Ivanova, A., 2008. *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
8. Harrison, M., 2005. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London and New York: Continuum.
9. Lee, M. O., 2005. *The great instrumental works*. Pompton Plains, N. J.: Amadeus Press.
10. Matthew-Walker, R., 1981. *Rachmaninoff: his life and times*. Neptune City, N. J.: Paganiniana Publications.
11. Peery-Fox, I., 2012. Some Suggestions for Preparing and Playing Rachmaninoff. In: R. P. Anderson, ed. *The pianist's craft: mastering the works of great composers*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, pp.156–168.
12. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Or.: Amadeus Press.
13. Scott, M., 2011. *Rachmaninoff*. Brimscombe Port Stroud, UK: The History Press.
14. Seroff, V., 1950. *Rachmaninoff*. New York: Simon and Schuster.

References

1. Bryantseva, V. N., 1976. *Rakhmaninov* [Rachmaninoff]. Moskva: Muzyka.
2. Zenkin, K. V., 2014. Programmnyi simfonizm S. Rakhmaninova. In: A. V. Krylova, ed. *Muzykal'noe nasledie S. V. Rakhmaninova v sovremennoi kul'ture: nauka, ispolnitel'skaya praktika, obrazovanie* [Musical heritage of S. V. Rachmaninov in modern culture: science, performing practice, education]. Rostov-na-Donu: Izdatel'stvo Rostovskoi gosudarstvennoi konservatorii im. S. V. Rakhmaninova, pp.16–26.
3. Keldysh, Y. V., 1973. *Rakhmaninov i ego vremena* [Rachmaninoff and His Time]. Moskva: Muzyka.
4. Lyakhovich, A. V., 2013. *Simvolika v pozdnykh proizvedeniyakh Rakhmaninova* [Symbolism in the Late Compositions of Rachmaninoff]. Tambov: Izdatel'stvo Pershina R. V.
5. Rakochi, V. O., 2018. Dramaturhichni i vyrazhalni funktsii orkestru v Tretiomu fortepiannomu kontserti Serhiia Rakhmaninova [Dramaturgical and expressive functions of the orchestra in Sergei Rachmaninoff's Third Piano Concerto]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*, 10 (1), pp.166–171.
6. Jubert, M., 2013. Debussy, Ravel et Stravinsky: l'orchestre des Ballets russes en 1913 [Debussy, Ravel and Stravinsky: the orchestra of Russian ballets in 1913]. *Analyse musicale*, 72, pp.80–90.
7. Ivanova, A., 2008. *Sergei Rachmaninoff's Piano Concertos: The Odyssey of a Stylistic Evolution*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
8. Harrison, M., 2005. *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London and New York: Continuum.
9. Lee, M. O., 2005. *The great instrumental works*. Pompton Plains, N. J.: Amadeus Press.
10. Matthew-Walker, R., 1981. *Rachmaninoff: his life and times*. Neptune City, N. J.: Paganiniana Publications.
11. Peery-Fox, I., 2012. Some Suggestions for Preparing and Playing Rachmaninoff. In: R. P. Anderson, ed. *The pianist's craft: mastering the works of great composers*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, pp.156–168.
12. Roeder, M. T., 1994. *A History of the Concerto*. Portland, Or.: Amadeus Press.
13. Scott, M., 2011. *Rachmaninoff*. Brimscombe Port Stroud, UK: The History Press.
14. Seroff, V., 1950. *Rachmaninoff*. New York: Simon and Schuster.

VADYM RAKOCHI

ORCHID ID: 0000-0003-4025-2213

PhD in Art History,

Lecturer at the Department of Music Theory,

R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

(Kyiv, Ukraine)

vr99@ukr.net

**PARADOXES OF ORCHESTRATION
OF SERGEY RACHMANINOFF'S PIANO CONCERTOS**

Orchestration of Rachmaninoff's piano concertos is studied. Correlation between orchestration (timbres preferences, approach to color, ways to expose the accompaniment and thematic material in the orchestra) and Rachmaninoff's conceptual vision of the concerto genre is established. Special attention is paid to the analysis of numerous paradoxical decisions in orchestration, which made it possible to elevate the orchestra at the same time as keeping the composer's interpretation of the genre unchanged. The paper clarifies the reasons why the viola, horn and cello are constant favorites of Rachmaninoff in his concertos, including their new editions. It was revealed the tendency to "veil" the timbre effects and often to use the solo in the orchestra. The permanent growth of the orchestra's color in each subsequent concerto and the continuous updating of the sound palette were emphasized. The origins of unexpected creative decisions regarding the presentation in the orchestra, in particular the involvement of a complex and multi-layered texture in the orchestral accompaniment; the activity of the in-the-orchestra soloists in the background material; the reliance on the "masqued" viola's timbre instead of the violins' one; the functions review of a number of instruments and whole instrumental sections were analyzed in the paper. Presentation of a thematic material in the orchestra in such a way that the piano's "accompaniment" does not leave the forefront and even attracts more attention than the orchestra is seen as a paradoxical technique of orchestration. There were the unexpected decisions in orchestration and impeccable composer's taste that made it possible to combine skillful and colorful orchestration with the unquestionable leadership of the piano solo within the composer's concept of the concerto genre. The permanent evolution of orchestration with each piano concerto was emphasized. Inclination to new timbre mixes and sound layers, contributing to the modernization of sound, were revealed. Paradoxical decisions in orchestration become a defining feature of the orchestra in Rachmaninoff's piano concertos and an integral part of his original and individualized orchestral style.

Keywords: *Rachmaninoff's symphonic works, orchestration, piano concerto, orchestral style.*

Стаття надійшла до редакції 10.06.2020