

КОНЦЕРТНА СЮИТА „ПЕПЕЛЯШКА“ ЗА ДВЕ ПИАНА ОТ МИХАИЛ ПЛЕТНЬОВ.

Цикличната творба за клавирно дуо – възможност за нов прочит
на музикалното съдържание на Прокофиевия балет

Виктория Василенко

*„Основното, което исках да пресъздам в музиката на „Пепеляшка“,
бе поетичната любов на Пепеляшка и Принца: зараждането и разцвета
на чувството, препятствията по неговия път, осъществяването на
мечтата.“*

Сергей Прокофиев¹

*„В качеството на автор на транскрипцията се изяви пианистът,
диригентът и композиторът Михаил Плетнъов. В собствената му
кариера тази творба е изиграла доста забележима роля. Дискът, в който
бе представена сюитата, изсвирена заедно с Марта Аргерич, бе удостоен
с наградата „Грами“ в номинацията за „най-добро изпълнение на
камерна музика“. Критиците отбелязаха също и композиторския талант
на Плетнъов, чийто опит да извлече от музиката на балета 35-минутен
концерт без участието на оркестър, само със средствата на два
рояла, се оказа повече от успешен: тембровото еднообразие никак не
накърни Прокофиевите теми, а по-скоро обратното – тяхната
пианистична природа бе изведена по най-изгодния начин на преден план.
Драматургичният разчет също се оказа верен: нито една прекомерна
дължина, както и изкуствено съединяване на отделни номера не биха*

**Виктория Василенко е докторант по пиано на самостоятелна подготовка в НМА.
Статията е част от докторската ѝ дисертация.**

¹ Цит. по Михеева, Людмила, Арсен Деген, Игорь Ступников. Прокофьев. Балет „Золушка“. https://www.belcanto.ru/ballet_cinderella.html (посетен на 25.01.2021).

могли да бъдат констатирани дори от добре запознатия с цялата партитура слушател.“

Елена Чишковская²

Сергей Прокофиев създава „Пепеляшка“ по класическия модел на традиционния руски балет от XIX век (главно по балетното творчество на Чайковски) с характерната за него приказна тематика³. Наситената експресия в „Бавен валс“ (предпоследния номер и танц на *Пепеляшка и Принца*) силно напомня любовната поетика в дуета на *Аврора и Принца* (Сцена – № 15 от балета „Спящата красавица“ на Чайковски) или дуета на *Одета и Принца* (Сцена – № 13 от балета „Лебедово езеро“ на същия автор). Герои като Феята кръстница и Феите сезони в балета на Прокофиев и тези в „Спящата красавица“ на Чайковски също логично предизвикват паралел по отношение на заимстването на образите и контрастната характеристичност в музикалното им персонифициране. Освен заложената главна тема, вплътена в балетния шедьовър на Прокофиев и в тези на Чайковски – възтържествуването на любовта и доброто над злите сили, – бих искала да отбележа очевидната връзка в музикалната изразност на двамата композитори, каквато на моменти откриваме. Характерен пример е сходството между елегантния, прозрачен, романтично-чувствен изказ на „Мазурка“ (№ 26 на балета „Пепеляшка“) и „Финал“ (предпоследен номер на балета „Спящата красавица“), с означение *Tempo di Mazurka*. Тук обаче ще отбележа и факта, че „Мазурка“ на Прокофиев не е обект нито на авторска клавирна транскрипция (независимо че музиката на балета „Пепеляшка“ заема изключително сериозно място сред клавирните му транскрипции), нито е включена в сюитата за две пиана на Плетньов.

² Чишковская, Елена. Сказка на двоих. Николай Петров и Александр Гиндин сыграли свою Золушку. 2006. <https://www.belcanto.ru/06112304.html> (посетен на 25.01.2021).

³ „Аз композирах „Пепеляшка“ в традициите на стария класически балет – в нея има *pas de deux*, *adagio*, гавот, няколко валса, павана, паспие, буре, мазурка, галоп. Всяко от действащите лица има своя вариация.“ – С. Прокофиев. Цит. по Михеева, Л. Цит. съч.

Моето предположение е, че въпреки приликата между двете мазурки, помпозният характер и наситеността на фактурата в тази на Чайковски я правят по-подходяща за пресъздаване във версия за пиано.

Наред с множеството си авторски клавири транскрипции (като сюитата от Десет пиеси, оп. 75 по балета „Ромео и Жулиета“; Две пиеси, оп. 33 от операта „Любовта към трите портокала“; двете пиеси по балета „Блудният син“) и оркестрови сюити (по балетите „Поручик Киж“, „Блудният син“, „Любовта към трите портокала“, трите сюити по балета „Ромео и Жулиета“) Прокофиев демонстрира особено отношение към музиката на балета „Пепеляшка“, създавайки цели три сюити с клавири транскрипции – Три пиеси, оп. 95, Десет пиеси, оп. 97 и Шест пиеси, оп. 102 – както и същия брой оркестрови сюити (оп. 107, 108, 109). И в двата посочени вида авторски сюити по балета „Пепеляшка“ нотният текст се отличава с голяма свобода в структурно и фактурно отношение – налице е смесване на музикален материал от балетната партитура, както и сериозно разнообразие в подбора и подредбата на отделните номера, образуващи всяка от сюитите. В този смисъл бих посочила няколко примера, фокусирайки се върху първата, най-популярна и изпълнявана Оркестрова сюита, оп. 107, както и върху клавири транскрипции:

– Втората пиеса от Оркестрова сюита, оп. 107 – „Танц с шалове“ – е построена главно върху темата от средния дял на балетния номер, като допълнително е включен нов, неприсъстващ в оригинала музикален материал.

– Третата пиеса от оп. 107 – „Кавга“ – е идентична с авторската клавири транскрипция от цикъла Шест пиеси, оп. 102 – и двете съчетават материал от втория и третия номер в балета и съответно силно се различават от оригинала.

– В четвъртата пиеса от оп. 107 – „Фея кръстница и Фея зима“ – има свободно съчетан тематичен материал от отделните балетни номера с

идентични наименования. Подобно съчетание присъства и в авторската клавирна транскрипция „Фея зима“ от цикъла Десет пиеси, оп. 97.

– „Мазурка“ в Първата оркестрова сюита, оп. 107 претърпява основни промени по отношение на структурата и съдържанието, съчетавайки вариран с нов, неприсъстващ в оригинала музикален материал.

– Втората пиеса – „Гавот“ – от клавирния цикъл Три пиеси, оп. 95 е свободно композирана, с добавяне на нов музикален материал.

Разбира се, установяваме и сходство в избора на балетни номера за транскрибиране в двата вида авторски сюити: „Фея Зима“ (Първа оркестрова сюита, оп. 107/Десет пиеси, оп. 97); „Кавга“, „Танц с шалове“ (Първа оркестрова сюита, оп.107/Шест пиеси, оп. 102); „Бавен валс“ (Трета оркестрова сюита, оп. 109/Три пиеси, оп. 95); „Пепеляшка отива на бала“ (Първа оркестрова сюита, оп. 107/Шест пиеси, оп. 102); „Урок по танци и гавот“ (Втора оркестрова сюита, оп. 108/Три пиеси, оп. 95); „Ориенталия“ (Трета оркестрова сюита, оп. 109/Десет пиеси, оп. 92); „Фея Пролет и Фея Лято“ (смесен материал от оригинала – Втора оркестрова сюита, оп. 108/Десет пиеси, оп. 97) и много други.

Приведените примери са показателни за създаване на представа относно авторския подход към аранжиране на собствени произведения. Този подход има очевидно влияние върху концепцията на Плетнъв много преди създаването на неговата сюита за две пиана. Попаднах на запис от 1991 г. на оркестрова сюита от Михаил Плетнъв по балета „Пепеляшка“ в изпълнение на Руски национален оркестър (РНО) под диригентството на автора – само година след създаването на оркестъра. На този запис като че ли проличава вече възникналата негова концепция за форма и структура на циклично произведение по музиката на този балет – смесването на музикален материал, подборът на първите пет пиеси и редът им са много сходни с тези в сюитата му за две пиана (1. *Интродукция*, 2. *Кавга*, 3. *Фея*

Зима, 4. Пролет, 5. Валсът на Пепеляшка или Голям валс, както е в оригинала)⁴. Този негов, както изглежда, отдавна възникнал замисъл предоставя прекрасен повод за създаването на сюитата за две пиана (2003 г.) като посвещение и подарък за рождения ден на Марта Аргерич.

Сюитата е издадена от „Сикорски“ през 2005 г.⁵ Състои се от девет пиеси: 1. *Интродукция*, 2. *Кавга*, 3. *Зима*, 4. *Пролет*, 5. *Валсът на Пепеляшка*, 6. *Гавот*, 7. *Галоп*, 8. *Бавен валс*, 9. *Финал*. Преглеждайки внимателно подбора и реда на номера и пиеси, включени в авторските оркестрови сюити и клавирни транскрипции, останах с впечатлението, че сюитата на Плетньов е съчетание от частите, съдържащи най-ярък материал – както от фактурен, така и от сюжетен аспект. Всички тези части присъстват и в авторските сюити, разпръснати в контекста на съответната индивидуална структура. Разбира се, има съществени разлики по отношение на комбинирането на тематичния материал.

Обзорът на създадените от Михаил Плетньов клавирни транскрипции по руски балети (две сюити за соло пиано по балетите „Лешникотрошачката“ и „Спящата красавица“ от П. И. Чайковски; „Пролог“ и „Галоп“ из балета „Ана Каренина“ от Р. Шchedрин) породиха у мен въпроса **защо е направена сюита за две пиана именно по „Пепеляшка“** от цялото балетно творчество на Сергей Прокофиев. Като основен аргумент би могъл да послужи фактът, че самият автор има цели три опуса клавирни транскрипции за соло пиано – това вероятно дава повод на Плетньов да развие още повече музикалната фактура и тематичния материал въз основа на авторовите оркестрови и клавирни сюити. Идеална възможност за осъществяването на тази идея би дало

⁴ Има наложена се традиция за свободно съчетаване на отделни балетни номера по избор на диригента – ярък пример за това е Валери Гергиев, който много често дирижира сюита „Пепеляшка“ с разнообразен подход. Аз самата присъствах на концертно изпълнение през 2018 г. в концертната зала на Мариинския театър, където в програмата фигурираше сюита по балета „Пепеляшка“ – на този концерт В. Гергиев беше решил да се представят няколко балетни номера от първо действие и **цялото второ действие** на балета.

⁵ **Prokofiev–Pletnev**. Suite from the Ballet „Cinderella“, op. 87, for 2 pianos. Hamburg: Sikorski, 2005.

точно едно мащабно и виртуозно циклично произведение за две пиана. Ярък пример и изключително постижение в този смисъл е пресъздаването на сцената с часовника („Полунощ“) от края на второ действие в балета, която е включена със собствено заглавие – „Финал“ – в сюитата за две пиана. Неслучайно този номер не присъства в нито една от авторските клавирни транскрипции – съдейки по неординарната фактура, замислените от автора звукови ефекти и други съществени музикални елементи, една версия за соло пиано вероятно би била неубедителна.

Основен интерпретационен проблем в сюитата е **спецификата на ансамбловото музициране** във всяка от пиесите. Музикалното съдържание е много наситено по отношение на колорит, образност и контрастност – същевременно нотният текст и изказът се отличават с прозрачност, деликатност и своеобразна дистанцираност като начин на съкровено изживяване. Според мен главната задача на изпълнителите е да се поставят в ролята на наблюдатели и повествователи, а не на преки изразители на душевните състояния на приказните герои; да осъществят идеята за абстрактна, а не директна или импонирана образност. Постигането на пълноценно озвучаване на клавирната фактура, разпределена съвсем равнопоставено като мащабност, тематизъм и технически трудности между двете партии, и едновременно с това изпълнителски подход с извънредна изтънченост, с избягване на груби и силни динамики, резки атаки, преднамереност в експресията на фразирането, излишно преекспониране и помпозност в изказа е основният проблем на ансамбловата интерпретация. Една от основните трудности в сюитата, както и въобще при камерното музициране, по мое мнение е умението на всеки от изпълнителите да слуша своята партия пасивно, а тази на партньора си – активно и да реагира спрямо задачата, поставена от конкретния музикален фрагмент – чия роля е главна и чия второстепенна; кой трябва да бъде ориентир за другия и по какъв начин; кога трябва бързо

да отстъпиш или, съответно, да се наложиш. Конкретно по отношение на клавирното дуо следва да се отбележи, че има множество ситуации, в които при единия пианист партията на едната от ръцете е по-важна (хармонически, мелодически или ритмически), като същевременно това се случва и при другия – тогава би могло да се получи интересно и органично комбиниране на фактурата при двата инструмента. Подобно преплитане и пластична размяна на ролите е често срещана фактурна даденост в целия цикъл, което дава богати възможности за творчески интерпретационни решения и находки.

Използвайки пълноценното звучене на двата инструмента, Михаил Плетньов постига впечатляващо мащабен колорит в концертната сюита „Пепеляшка“, присъщ на известни подобни преработки на музикално-сценични и оркестрови произведения за две пиана и/или четири ръце (като „Следобедът на един фавн“ от Клод Дебюси, „Испанска рапсодия“ и „Валсът“ от Морис Равел, „Пролетно тайнство“ от Игор Стравински). Същевременно, благодарение на свободното съчетаване и преплитане на тематични линии и фактурни пластове, оригинално структуриране, както и яркото персонифициране на отделните пиеси, ние срещаме един нов, уникален със своята трактовка творчески прочит на музикалното съдържание на балета на Сергей Прокофиев.