

Для любого композитора обращение к теме до того обрисованной кем-либо из великих мира сего - дело нелёгкое и в некотором смысле даже рискованное: обращаясь к этой теме, композитор невольно навлекает сравнение с созданным произведением на ту же тему его гениальным коллегой. Высказать свой взгляд на эту тему, найти оригинальные средства выражения без желания быть “не хуже”, а просто быть собой в музыке- таков, кажется, единственный верный способ поведения.

Между “Пиковой дамой” Чайковского и “Дамой Пик” Банщикова- без малого сто лет. Чайковский закончил своё сочинение в середине весны 1890 года, Банщиков - в конце 1989. В соотношении этих двух сочинений есть масса интереснейших “перевёртышей”, взаимосвязанных между собой как зеркальные отражения. Чайковский написал оперу, Банщиков обратился к балету. Название “Пиковая дама” трактована Банщиком как “Дама Пик”- казалось бы, незначительная деталь, но и она превносит в трактовку пушкинской темы ощущение “то, да не совсем то”. Чайковский создаёт великолепное сценическое полотно, основанное на либретто Модеста Чайковского, где многие характеры и ситуации модифицированы, Банщиков скорее следует пушкинскому первоисточнику, небольшой, но ёмкой повести. Сам Геннадий Банщиков признаётся, что до начала работы ему было ясно - без аллюзий и референций к Чайковскому не обойтись. “Было бы глупо игнорировать Чайковского”, говорит он. Прямую связь между Чайковским и своим сочинением Банщиков однако строит, находя (*блестящий*) остроумный выход- вслед за Чайковским он цитирует арию из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце», в “Пиковой даме” отданную Графине, “Двойная цитата” у Банщикова становится одной из самых важных музыкальных тем, появляясь на протяжении балета в разнообразных, подчас неожиданных гармонизациях и оркестровке.

Оркестровый стиль Банщикова восхищает удивительным сочетанием изысканности, простоты, мастерства и изобретательности. Чистые тембры, прозрачность партитуры, широкое использование струнных при тройном составе оркестра создают совершенно камерную атмосферу, позволяющую вглядываться в характеры героев и сценические ситуации словно через крошечное, изящное, но мощное увеличительное стекло. Оркестровые тутти появляются только в “общих” сценах- прежде всего в сценах бала первого и второго действия, где личная трагедия Германа словно бы вынесена на всеобщее обозрение.

Тематизм балета при удивительном изяществе крайне выразителен - он мгновенно впечатывается в память. Таково, например, самое начало балета, где интонация сольного бас-кларнета, толкущаяся (*вокруг одной ноты*) на одной ноте, словно сдерживает мелодическую линию от дальнейшего развития- попытки введения всё более широких мелодических скачков снова и снова приводят к первоначальному синкопированному мотиву на одной ноте- так, словно мысли человека, пытающиеся

вырваться из заколдованного круга идеи фикс вновь и вновь проигрывают в этой борьбе.

Другим прекрасным примером выразительности тематизма может служить одна из первых сцен балета- игра в карты. Лёгкий ритмичный аккомпанемент струнных по звукам неполного уменьшенного трезвучия дополнен простой, но крайне яркой стаккатной линией высоких струнных с выделенным в конце прямым пунктиром у кларнета. Через несколько тактов сформировавшийся в нижней линии двухдольный пульс, выписанный в размере три четверти, перебивается явным трёхдольным- формируя правило всей этой части, в которой двух и трёхдольность соперничают так же, как соперничали бы сами игроки при игре в карты. Более того, один и тот же материал повторяется несколько раз- словно бы по законам карточной игры: карты вновь и вновь перемешиваются и раздаются игрокам. Тонкие детали инструментровки придают этой части определённую элегантность- таково, например, короткое, но тут же обращающее на себя внимание проведение начального стаккатного материала альтов у сольного темпблока в конце первого раздела, и позже появление этого материала в кульминационном разделе у литавр.

Драматическое развитие казалось бы простейших элементов музыкальной ткани - одно из самых ярких достоинств этой партитуры. И в только что упомянутой части игры в карты интенсивность развития тематических элементов и разрастающегося оркестра приводит начальные простые, незатейливые мотивы струнных к грозной кульминации, где те же мотивы уже звучат как роковые предсказания у медных на форте. Подобные мотивные модификации проходят и в сценах бала, где, например, лёгкий элемент струнных ( т. 211-212), после появляющийся в имитациях различных групп инструментов оркестра, представляющих скорее милую игру- приобретает прямо противоположный характер в кульминационном разделе: начальный мотив четвертных откровенно вычленен, поставлен в высокий регистр, дублирован с деревянными духовыми и ксилофоном. Кажется, словно человек, в момент сильнейшего напряжения уже не в состоянии договаривать фразы: его голос срывается, дыхание становится прерывистым.

Возможность следовать цифровому символизму представляется каждому композитору идеей крайне притягательной. В случае "Пиковой дамы" речь, безусловно, идёт об идее трёх карт и связанных с этим числом "три". Прежде всего- по замечанию самого автора- это три главных героя- Герман, Графиня и Лиза, между которыми разворачивается драма. Кроме того, партитура изобилует многочисленными вариациями на тему "три". Основной мотив трёх карт впервые появляется во вступлении у тремоло струнных ( т.19 ), где число "три" проявляется и в присутствии трёх нот, и интервалом терции, в диапазоне которого появляются эти три ноты. Мотив трёх карт проводится множество раз на протяжении балета, . Но и помимо самого мотива трёх карт партитура "заражается" тройками несколько

раз на протяжении действия- великолепен, например, момент прихода духа Графини, где низкая арфа вместе с литаврами вновь и вновь повторяют мелодический элемент по звукам уменьшенного трезвучия, состоящий из трёх нот ( т. 390). В момент сообщения желанных карт , когда Герман голосом рассказчика повторяет их названия - партитура изобилует элементами, основанными на идее трёх: низкие струнные исполняют стаканый мотив, состоящий из трёх нот, в верхнем регистре у гобоев и английского рожка шаг за шагом “собирается” мотив трёх карт в диапазоне терции и, наконец, струнные на тремоло исполняют ещё один трёхзвучный аккорд.

Помимо мотива трёх карт и упомянутой ранее “двойной цитаты” арии Гретри в балете присутствуют ещё несколько тем, проходящих через всю партитуру. Таков, например, мотив “Золотой женщины”, манящей Германа и впервые обращающего на себя внимание в т. 65, где мелодическая линия двух солирующих труб появляется в мерцающем сопровождении челесты. Таковы, например, тема страданий Германа ( т. 576) , и лирическая тема Лизы ( т. 31)- обе написанные для струнных и в некотором роде перекликающиеся и по настроению, и по инструментовке, и по интенсивности мелодической и гармонической стороны. Таков и мотив т. 619 ( колокольчики), затем проходящий и у медных ( т.641 657) и позже у литавр, доводящий этот мотив до “сумасшествия”.

Наконец, ещё одна крайне характерная деталь этой партитуры- наличие чтеца, несколько раз во время балета произносящего цитаты из пушкинской повести. Меняя свои роли, чтец становится Германом, безумно повторяющим “тройка, семёрка, туз”, Чекалиным, произнося “дама ваша убита”, зловещим пророком, открывая балет сольным цитированием эпиграфа к повести Пушкина (“Пиковая дама означает тайную недоброжелательность”). Низкий мужской голос с одной стороны наделяет действие большей долей мистицизма ( невидимый голос, всё знающий- а значит, откуда-то наблюдающий), с другой- придаёт ему ещё большую театральность- словно некий маг поместил всех действующих героев на сцену и руководит ими, подсказывая и соперживая.

“Дама пик”- прекрасный образец симфонической музыки конца XX века, Яркость, “сценичность” музыкальных тем, их драматургическое развитие, великолепная инструментовка- вот качества, делающие это сочинение достойным многократного исполнения на концертной сцене и способным вдохновить на создание не менее замечательных сочинений многих композиторов.