Вадим Ракочі

Фортепіано як інструмент оркестру

Перша третина XX століття – один із важливих етапів в історії оркестровки. Продовжує зростати розмір оркестру: з'являються твори для досі не бачених складів («Домашня симфонія» Р. Штрауса, «Весна священна» І. Стравінського); значно посилюються вимоги до виконавської майстерності, часом стає необхідною справжня віртуозна гра оркестрантів (розлогі *soli* в партитурах Р. Штрауса, І. Стравінського); відбувається значний перерозподіл функцій між оркестровими групами: роль струнних як беззаперечного лідера оркестру знову поставлено під сумнів. Струс сталої системи оркестру вже відбувався за часів Р. Вагнера, який вивів на небачене за значенням місце мідні духові, переглянувши у такий спосіб переважно двополюсну – струнні та дерев'яні духові – класичну схему. Й. Брамс, П. Чайковський, Дж. Верді значною мірою повертають струнним домінантні позиції, посіяне Р. Вагнером зерно дає рясні сходи, і на початку XX століття композитори продовжують розгойдувати, здавалося б, непохитні схеми. Р. Штраус експериментує з неймовірними *divisi* (у симфонічній поемі «Так казав Заратустра» кожен виконавець на струнному інструменті часом виконує окремий матеріал), і це підхоплюють інші композитори. Одні з обережністю – у К. Дебюссі поширене «напівкласичне» *divisi a 3, a 4, a 6*. Інші – наприклад, І. Стравінський – значно вільніше, кардинально змінюючи сутність значення *solo* для струнних. Відтоді це стало не винятковим, а цілком звичайним способом оркестрування. Новою нормою стають позначки на кшталт *6 Contrabassi soli, 4 Viole sole*. Такі *divisi* стали характерною особливістю багатьох сучасних партитур.

Мабуть, одним із головних чинників, яким стимулювалися згадані процеси, є дедалі частіші зміни вже знайомих тембрів поряд із пошуками нових звучань та їхніх комбінацій. Адже в партитурах XVIII століття зміна тембру найчастіше пов'язана з новим тематичним матеріалом,

появою контрастного образу, набуттям іншого емоційного стану (хоча у Л. ван Бетховена чуємо надзвичайно короткі перегукування тембрів і груп – наприклад, закінчення-розчинення *Allegretto* із Сьомої симфонії; їхня виразність тим дужча, що прийом не є поширеним). У XIX столітті тембральне забарвлення відіграє все більшу роль поруч із подальшими інтенсивними пошуками у XX столітті.

Введення фортепіано як учасника оркестру є цілком логічним у контексті загальних змін на початку XX століття, у процесі відкриття нових і в сенсі оновлення інтерпретації вже давно знайомих тембрів («різноманітність підходів до інструментів», за А. Карсом). У 1900-х роках фортепіано залучають до симфонічного твору як рядового учасника оркестру А. Копленд, О. Респігі, І. Стравінський, С. Прокоф'єв. Звичайно, інструменти-попередники фортепіано теж мали «досвід» участі в оркестрі: у бароковій музиці було звичним використання клавесина як гармонічної основи оркестру. У М. Глінки чи у М. Римського-Корсакова фортепіано вживається в операх як імітатор гуслей. Тож, зважаючи на особливості епохи, стилю і роль кожного з інструментів, поява і становлення фортепіано як оркестрового інструмента має й історичне підґрунтя.

Серед численних досліджень фортепіано та розділів про нього у працях, присвячених певним творчим постатям, переважає розгляд стилю, гармонії, прийомів гри, особливостей трактовки інструмента тощо. Однак бракує публікацій, у яких ішлося про специфіку фортепіано як оркестрового інструмента. У. Пістон в «Оркеструванні»[1] трактує його передусім як дублювальний інструмент, згадуючи коротко про сольні епізоди в оркестрі, й наводить кілька прикладів. А. Карс не вважає фортепіано оркестровим інструментом, хоча й закінчує дослідження розглядом музичних творів початку XX століття – часу появи оркестрових

[1] Пистон У. Оркестровка / У. Пистон. – М. : Сов. композитор, 1990. – 459 с.

творів із залученням фортепіано[1]. Г. Рождественський, аналізуючи роль фортепіано в «Петрушці»[2], вказує на витоки активно-віртуозного використання інструмента в балеті: згідно із задумом, це концертний твір для фортепіано з оркестром, чим і пояснюється наявність віртуозних *soli*. Автор указує також на роль фортепіано як «мартелятного дублера-посилювача»[3] різних оркестрових груп. Але дослідник обмежується констатацією самого лише факту використання фортепіано як оркестрового інструмента, у статті немає висновків стосовно оновлення загального звучання завдяки використанню цього учасника оркестру. Значно глибше, хоч і в межах загального аналізу фортепіанного стилю композитора, розглядає включення інструмента до оркестру І. Стравінського Л. Гаккель. Він вважає, що «фортепіанний "Петрушка"» зроблений за моделлю романтичної віртуозності»[4]. Автор пише про пишну колористичність як модель тембрального фортепіано романтиків та імпресіоністів, підкреслює формо- та фактурноутворювальну роль педалі в партії. Окремо відзначаються «петрушкові» фігури піанізму»[5] – ланцюги діатонічних співзвуч, витоком яких є стрічкова акордика К. Дебюссі. Е. Денисов, аналізуючи ударні інструменти у своїй фундаментальній праці, фортепіано згадує побіжно, зазначаючи близькість цього інструмента в оркестрі до ударних і говорить про подібність його трактування в І. Стравінського, С. Прокоф'єва та Б. Бартока.

---

[1] Карс А. История оркестровки / А. Карс. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.

[2] Рождественский Г. О двух редакциях партитуры балета Игоря Стравинского «Петрушка» / Стравинский И. Ф. // Статьи и материалы / под общ. ред. М. Ярустовского. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 109-154

[3] Там само. – С. 142.

[4] Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л. : Сов. композитор, 1990. – С. 178.

[5] Там само. – С. 179.

Відсутність окремого дослідження з питань використання фортепіано саме в оркестрі зумовило наше звернення до цієї теми. У статті обмежимося аналізом лише кількох творів перших епізодів появи фортепіано як оркестрового інструмента. Вибір прикладів – за всієї емпіричності – зумовлений і часом їх створення (нова інтерпретація фортепіано), і тим, що кожен з опусів – сам по собі або в певній групі близьких за часом створення – виник у період формування стилю композитора. Постаті ж цих митців мали визначальне значення для подальшого розвитку музики у ХХ столітті.

Отже, з а в д а н н я с т а т т і:

– з'ясувати причини появи фортепіано в оркестрі;

– проаналізувати варіанти трактовки фортепіано як оркестрового інструмента;

– визначити його роль у створенні нових ефектів і, відповідно, в образному оновленні музичного матеріалу.

За популярністю серед композиторів фортепіано як соліст на тлі оркестру не має собі рівних протягом двох із половиною століть, і саме традиційна інтерпретація цього інструмента значною мірою обмежила його регулярне включення до складу оркестру. Лише на початку ХХ століття в постійних пошуках нових тембрів та інструментальних поєднань, перерозподілу функцій між оркестровими групами, невпинного зростання ролі ударних інструментів, подолано упередженість щодо оркестрового використання фортепіано і змінилося традиційне уявлення про нього як виключно про соліста. Безперечна свіжість фортепіано як оркестрового тембру привертала і привертатиме увагу багатьох композиторів. Вони активно використовуватимуть нові виражальні можливості фортепіано як учасника оркестру.

У цій ролі фортепіано використовується у двох основних варіантах: у поєднаннях з іншими інструментами і як «чистий» тембр. У першому разі це «інструмент-тінь»; він не проявляє свого «чистого» тембру, а звучить поряд з іншими. Фортепіано додається до будь-якої традиційної орке-

стрової групи в точному або неточному дублюванні, найчастіше – як особливий ударний інструмент, що має додати сили, гостроти, упевненості, яскравості звичним слуху інструментальним поєднанням. Цим створюються нові *мікстури*, надається незвичний колорит стандартно-класичним дублюванням, і особливий клавішно-дзвінкий тембр у таких поєднаннях відчувається, але не визначається.

Численні приклади трактовки фортепіано як «інструмента-тіні» є у партитурах С. Прокоф'єва. Наприклад, у величезному четверному складі **«Скіфської сюїти» С. Прокоф'єва**, посиленому подвійною мідною групою та кількома батареями ударних, не передбачено використання чистого фортепіанного тембру як надто контрастного, делікатного й тонкого, недоречного у «по-варварському» густій оркестровці твору. Адже навіть у тихих чи ліричних епізодах композитор часто використовує на диво насичену інструментами, як для *piano-pianissimo,* тканину. Цим уникається занадто сильний фактурно-динамічний контраст між грандіозними *tutti* на *fortissim0* за участю десятків виконавців і ліричними епізодами. Третя частина «Ніч» починається на *pianissimo* з перегуків між флейтами та челестою із акцентним дублюванням арф на тлі педальних звуків у перших та других скрипок. П'ять тактів фортепіано акцентно дублює партії флейти пікколо і двох арф. Воно тембрально урізноманітнює звучання, додає чіткості та об'ємності, зокрема, завдяки педалі, високому регістру й октавному дублюванню – це створює особливу насиченість обертонами. У такий спосіб до загального звучання додається ледь відчутна дзвінкість, яка у XX столітті стала «класичною» в низці подібних дублювань. Фортепіанним тембром лише підсилюється звучання інших інструментів, партіям надається несподіване забарвлення, але сам інструмент не набуває чіткості, необхідної для диференціації слухом.

Далі відчуваємо різницю між фортепіанними та нефортепіанними *мікстами:* обережна гострота, створена фортепіано, майже зникає з появою в сьомому такті його «заступ-

ника» – челести. Певне пом'якшення загального звучання досягається і переключенням із різкішого тембру флейти пікколо на делікатніший, особливо в середньо-низькому регістрі, тембр великої флейти. Але головна і найвідчутніша тембральна зміна – звучання без фортепіано.

Інший варіант знаходимо у першій частині «Скіфської сюїти» С. Прокоф'єва, «Поклонінні Велесу й Алі». Партія фортепіано (ц. 8) майже точно дублює партія арфи, а челеста створює візерунок фоно-орнаментального дублювання до обох інструментів, що загалом є акомпанементом до ніжної флейтової мелодії в супроводі педалей великого барабана та альтів. Тембр фортепіано буквально розчиняється в інших тембрах, але, на відміну від попереднього прикладу, фортепіано звучить на рівних з арфою та челестою і надає цілком характерного акцентовано-клавішного забарвлення загальному колоритові звучання: додається твердість тендітному шелесту арф і челест, відбувається цементування звучання, акомпанемент стає об'ємнішим завдяки фортепіанній педалі. Поєднання фортепіано з арфою та челестою стане згодом характерним і для інших партитур: численні приклади знаходимо у Б. Бріттена в «Симфонії-реквіємі» чи у Б. Бартока в «Музиці для струнних, ударних і челести». І сам С. Прокоф'єв ще не раз включатиме фортепіано до своїх партитур – наприклад, у П'ятій та Сьомій симфоніях.

Інші композитори початку XX століття, залучаючи фортепіано до складу оркестру, виводитимуть його з «тіні», акцентуючи увагу на чистому тембрі, доручаючи йому «генетично зумовлені» функції соліста, і знаходитимуть нові трактовки. Серед перших в історії оркестровки прикладів появи фортепіано у складі оркестру на авансцені – **«Петрушка» І. Стравінського**: його тембр матиме особливе значення для створення музичних образів балету. Поява фортепіано в різних ракурсах дає змогу розкрити справжній потенціал новачка оркестру (у тіньово-допоміжному, в акцентно-ударному, у помітно-віртуозному аспектах) і фактично, прирівняти його до інших інструментів (сольні фрагменти та дублювання інших інструментів, акомпануюча та мелодична

функції, різноманітні темброві ефекти). Фортепіано стає носієм тематизму, з гущі оркестру воно керує створенням атмосфери та сприяє появі неповторного колориту. З арфою та челестою створюються максимально загострені – на межі болю – комбінації, нездійсненні за участю лише «класичних» оркестрових інструментів. Завдяки появі фортепіано відбувається вихід на новий щабель інструментальних протиставлень (цифри 2–4, 19, 27, 34).

Виконанням фортепіано тематичного матеріалу – і в поєднаннях з іншими інструментами, і *solo* – відкривається новий аспект. На початку «Російського танцю» фортепіано могутньою силою акордів підтримує *tutti* духових. Його тембр не дуже виділяється на їхньому тлі, але додає густоти, міцності, об'ємності духовому тембру, який превалює («інструмент-тінь» із пом'якшувальними властивостями).

У виконанні фортепіано (ц. 41) мелодія звучить у супроводі фонових пасажів у кларнетів, *pizzicato* других скрипок і обережних педальних звуків в арфи та кларнета. Розкладені акорди в акомпанементі є фоно-орнаментальним дублюванням партії скрипок і кларнетів та розчиняються в них. Але у верхньому регістрі звучить мелодія, яка добре вирізняється на багатоготембральному тлі завдяки регістру і фактурі. Створюється прозора м'яка звучність, якій фортепіано додає делікатної пікантності – це оркестровка справжнього гурмана. За подальшого згущення фактури тембр фортепіано кришталево виділяється серед інших інструментів, а поліфонічний діалог із флейтою, яка долучається до ведення мелодії на кварту вище, дивним чином не поглинає його, а сприяє виділенню завдяки теплішому забарвленню. (Поєднання з дерев'яними духовими, особливо із флейтою, і підкреслення прохолоди її тембру спостерігатимемо в партитурі неодноразово в різних розділах).

Звичайно, балет відомий сольними вступами фортепіано. Вони виникли не тільки через колишній намір І. Стравінського створити п'єсу для солюючого фортепіано з оркестром, а й бажання розкрити неймовірний потенціал нового інструмента оркестру в контексті створення нових

музичних образів. За своєю технічною складністю матеріал *solo* виділятиметься щодо вимог до оркестрових виконавців, але є логічним у сенсі невпинного зростання технічних вимог до виконавців оркестру. Різноманітна і характерна фортепіанна фактура з багатоголосними акордами, що якнайкраще підкреслюватиме «чистий» тембр інструмента, протиставляється оркестру у віртуозних *soli* в «Російському танці» чи «У Петрушки». На відміну від інших випадків використання фортепіано у творі, де воно розчинялось серед інших інструментів, у цих розділах (наприклад, у першій картині балету ц. 13) підкреслено фортепіанний тембр. Колоритні перегуки між духовою та струнною групами не шкодять провідній функції фортепіано (ц. 43), яке сяє високим регістром на тлі *ostinato* у струнних інструментах (ц. 43 тт. 9–16).

У другій картині («У Петрушки», ц. 50) спостерігаємо віртуозно-підкреслені виступи піаніста *solo*. Вони мають акцентувати увагу саме на тембрі інструмента, тому написані в характерній фортепіанній фактурі з перекладаннями рук, зі стрімкими мартелято на тлі безперервного руху, з охопленням усього діапазону інструмента («портрет-тип» фортепіанної віртуозності, за Л. Гаккелем[1]). Цим фрагмент виділяється серед загального оркестрового звучання, формуючи тембральні, образні, фактурні контрасти, утворює цілі пласти нової звучності, протиставляючи їх оркестру. У такій трактовці фортепіано – «інструмент-сонце».

Розглядаючи приклади використання фортепіано в оркестрі І. Стравінського, не можна оминути унікальний склад оркестру у «Весіллячку» – чотири фортепіано й ударні інструменти (комбінування фортепіано й ударних буде використовуватися й надалі, як у **Сонаті для двох фортепіано і ударних Б. Бартока**, створеній майже через 30 років чи в **«Оді» для кларнета, фортепіано і ударних Е. Денисова**, написаній за 60 років). Сам склад оркес-

[1] Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л. : Сов. композитор, 1990. – С. 178.

тру передбачає абсолютно нову трактовку фортепіано, яке має замінити більшість оркестрових груп, об'єднавши «живе і механічне, гнучке і застигле»[1]. Пізніше І. Стравінський включить два фортепіано до партитури «Симфонії псалмів», вилучивши з неї струнні. Отже, ще одна функція фортепіано – заступник інших оркестрових груп.

Серед яскравих прикладів використання фортепіано як тематичного, а не ударно-фонового інструмента в першій третині XX століття – **Перша симфонія Д. Шостаковича**. Введення цього інструмента до складу оркестру не випадкове з огляду на любов композитора до чистих тембрів *solo* – і духових (скерцо з Першого скрипкового концерту чи початок П'ятнадцятої симфонії), і струнних, особливо скрипки (друга частина П'ятої симфонії). У скерцо з Першої симфонії Д. Шостакович не уникає вже «традиційних» унісонних поєднань фортепіано з *tutti* (ц. 21), у яких його тембр звично розчиниться в загальному звучанні з певним підсиленням гостроти і саркастичності. Але залучається і чистий тембр фортепіано з ледь помітним акомпанементом інших інструментів. Йому доручено яскраво-характеристичний тематичний матеріал, який тембрально протиставляється цій же темі в інших інструментів (наприклад, цц. 3, 18, 19). Вражає простотою і дієвістю дуже влучний прийом: наприкінці Скерцо, коли розвиток ніби добіг кінця, у фортепіано *solo* на *fortissimo* звучать акорди *ля-мінорного* тризвуку, які саме своїм неочікувано-чистим тембром утворюють пронизливо-агресивне звучанням. Узяті в крайніх регістрах обома руками, вони контрастують зі значно теплішим оркестровим *tutti* перед ними і тембру струнних інструментів після них (ц. 22). Створення такого протиставлення цілком природне у Скерцо: наявність фортепіано додає графічної різкості контрастам. Таким оркестровим прийомом композитор різко відокремлює перші дві частини від останніх, натякаючи на перехід від грайливо-концертного характеру до реального,

[1] Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л. : Сов. композитор, 1990. – С. 177.

об'єктивно-драматичного. Такий спосіб відділення діаметрально протилежних станів стане характерним для митця і надалі, перетворившись на типовий для його оркестрового стилю прийом. Зокрема Е. Денисов, розмірковуючи про особливості оркестровки Д. Шостаковича, підкреслює тенденцію оголення чистого тембру у вузлових, переломних моментах форми, відзначає її характерність для всього творчого шляху композитора. Інструмент використовується у творі різноманітно і майстерно: ледь не фізично відчувається посилення звучання окремих оркестрових груп завдяки дублюванням фортепіано, створюється характерна дзвінкість *мікстів*, з'являється специфічна глузливо-гротескна атмосфера, типова для цього жанру в Д. Шостаковича. Без фортепіано характер твору був би інакшим.

Тож зробімо певні висновки:

Введення фортепіано до складу оркестру на початку XX столітті відбулось у контексті загальних тенденцій часу, етапних процесів оновлення оркестру, перегляду значення і ролі кожної окремої оркестрової групи, пошуків нових тембрів і надання традиційним інструментальним комбінаціям нового звучання.

Поява фортепіано в оркестрі не вплинула на його склад, який залишається стандартним за якісними і кількісними характеристиками. Цим підкреслюється цілковита рівність фортепіано та інших інструментів оркестру.

Порівняно із сольною трактовкою відбувається певне звуження різноманітності використання інструмента, що загалом є типовим за умови залучення інструментів до оркестру.

По-перше, це стосується фактури: так, щоб посилити одноголосне звучання, типовим стає октавне (кількаоктавне) подвоєння. На другому місці за поширеністю буде акордова фактура, але знову із типовим октавним дублюванням. Обидва типи фактури сприятимуть посиленню звучання і більшій дзвінкості обертонів, але нівелюватимуть традиційні функціональні розподіли. Нетиповою стає фактура «мелодія-акомпанемент» як така, що робить «зайвими» інші інструменти.

По-друге, фортепіано в оркестрі має специфіку щодо використання регістрів: зростає поширеність крайніх, а не середнього регістрів як більш характерних, дзвінких і неможливих у більшості оркестрових інструментів.

Використання фортепіано у складі оркестру для виконання творів першої третини XX століття характеризується двома основними типами:

– «інструмент-тінь» – тембр не виділяється на тлі інших, є цілком рівним їм і сприяє значному оновленню забарвлення класичних мікстів;

– «інструмент-сонце» – тембр чітко вирізняється серед інших інструментів, сприяє посиленню контрастних протиставлень і нового колориту, додає рис концертності симфонічним жанрам.

Для першого випадку типовою буде *підсилювальна* роль фортепіано, яке бере участь переважно у *tutti* (виникають аналогії з використанням мідних та ударних інструментів у симфоніях віденських класиків). У цій ситуації композитор уникає сольного звучання фортепіано, обмежує використання основних засобів виразності (динаміка, регістр, фактура) і прагне підсилити загальне звучання чи надати йому нового забарвлення, але не виділити інструмент як специфічний тембр. Рідко композитор вдається до прийомів, притаманних сольному звучанню: гомофонно-гармонічній фактурі з різними функціями рук; октавно-унісонними поєднаннями, мало поширеним у сольних творах; використання інструмента як носія тематичного початку; гіпертрофованому виділенню крайніх регістрів, що краще прослуховуватимуться на тлі загального звучання тощо.

Для другого випадку буде характерним виділення фортепіанного тембру як чистого у поєднаннях з іншими групами із дорученням мелодичної функції або *solo*. У таких ситуаціях стають поширеними: типові для нього фактури; значна технічна складність матеріалу; залучення всіх регістрів; загальна оркестровка у такий спосіб, щоб інші інструменти не поглинули фортепіанний тембр; доручення тематичного матеріалу *solo* або з оркестровим супроводом. Така трактовка

фортепіано дає змогу досягти цілком іншої якості звучання твору і створити нову модель типового жанру (вкажемо на Дев'яту симфонію Л. ван Бетховена із включенням хору).

Введення фортепіано до складу оркестру сто років тому сприяло розкриттю його нових рис, вплинуло на подальший розвиток оркестрової музики, відкрило нові грані музичних образів і виявилось цілком життєздатним та цікавим для нескінченних експериментів сучасних композиторів.

Література

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л. : Сов. композитор, 1990. – 288 с.

2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1986. – 208 с.

3. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре / Э. Денисов. – М. : Сов. композитор, 1982. – 255 с.

4. Карс А. История оркестровки / А. Карс. – М. : Музыка, 1990. – 304 с.

5. Пистон У. Оркестровка / У. Пистон. – М. : Сов. композитор, 1990. – 459 с.

6. Прокофьев С. Автобиография. Материалы. Документы. Воспоминания / Прокофьев С. С. – М. : Гос. муз. изд, 1956. – 468 с.

7. Рождественский Г. О двух редакциях партитуры балета Игоря Стравинского «Петрушка» / Стравинский И. Ф. // Статьи и материалы / под общ. ред. М. Ярустовского. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 109-154

Вадим Ракочі. Фортепіано як інструмент оркестру. На прикладі творів С. Прокоф'єва, І. Стравінського та Д. Шостаковича і в контексті становлення оркестру XX століття розглянуто два основні випадки нової трактовки інструмента: як «інструмент-тінь» і як «інструмент-сонце». У першому випадку фортепіано надає особливе забарвлення оркестровій тканині, створює нові темброві поєднання, але чітко не ідентифікується слухом. У другому – фортепіано здатне стати лідером, який сприяє утворенню особливої атмосфери твору, і його тембр виразно диференціюється на тлі інших інструментів. Проаналізовано темброві ефекти й різноманітні дублювання за участю фортепіано.

Ключові слова: фортепіано, оркестр, інтерпретація, тембр, інструмент-тінь.

Вадим Ракочи. Фортепиано как инструмент оркестра. На примере сочинений С. Прокофьева, И. Стравинского и Д. Шостаковича, в контексте формирования оркестру XX века рассмотрены два основных варианта новой трактовки инструмента: как «инструмент-тень» и как «инструмент-солнце». В первом случае фортепиано придает особую окраску оркестровой ткани, создаёт новые тембровые комбинации, но чётко слухом не дифференцируется. Во втором случае фортепиано способно стать лидером, который способствует созданию особой атмосферы сочинения, и его тембр явственно дифференцируется на фоне других инструментов. Проанализированы тембровые эффекты и разнообразные дублирования с участием фортепиано.

Ключевые слова: фортепиано, оркестр, интерпретация, тембр, инструмент-тень.

Vadym Rakochi. Piano as an orchestral instrument. The article is dedicated to the piano interpretation as an orchestral instrument. Taking as an example the works of S. Prokofiev, S. Stravinsky and D. Shostakovich and in the context of 20 century orchestra formation two main variants of new piano interpretation as the “shadow instrument” and the “glowing instrument” were analyzed. In the first case the piano adds a special color to the orchestra, creates newtimbre combinations, but not identified clearly in audio perception. In the second case, the piano is able to become a leader who from the depths of the orchestracreates a special composing atmosphere, and his voice is clearly different on the background of others. Considerable attention is paid to the analysis of timbre effects and a variety of duplications with the piano.

Key words: piano, orchestra, interpretation, timbre, shadow instrument.