

Е. В. БЕЛАШ

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

УДК 786.2

ФОРТЕПИАННАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ РУССКОГО СКЕРЦО: ЕВРОПЕЙСКИЕ ИСТОКИ И НАЦИОНАЛЬНАЯ СПЕЦИФИКА

В данной статье внимание направлено на такую составляющую понятия «русское фортепианное скерцо», как «фортепианное». Специфика инструмента накладывает отпечаток на форму и стиль музыкального произведения, влияя даже на жанровые «матрицы». Фортепианное скерцо отличается от оркестрового или скрипичного, в результате чего под общим именем жанра образуются подвиды с собственными функциональными и семантико-композиционными признаками. Подвид фортепианного скерцо формировался исторически вместе с *образом фортепиано* (термин Л. Гаккеля [3]). Под данным понятием подразумевается специфика тембра и техники инструмента, выступающая как неотъемлемая часть стилистического комплекса произведения, созданного композитором и репрезентируемого для слушателя исполнителем.

Инструменты, с одной стороны, отчуждены от человека и являются частью «второй», рукотворной природы. С другой стороны, они «оживают», становятся частью стиля творческой личности в реальном звучании музыки, созданной композитором по определённым моделям исполнительской культуры, характерной для того или иного инструмента в ту или иную эпоху или период.

Формула *инструмент = произведению*, по Е. Назайкинскому, вовсе не метафорична. Об этом писал ещё Б. Асафьев, исследуя процессы музыкальной формы в её историческом бытии: «Совсем не парадоксальным было бы утверждение, что форма – такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения) ... То, что инструмент осязаем, а формы – не осязаемы, дела не меняет» [2, с. 23].

Жанровая форма скерцо возникала исторически под воздействием бурно развивающегося концертующего стиля барокко, где виртуозное исполнительство не только высоко ценилось, но и становилось автономной музыкальной профессией. Чтобы исполнить быструю блестящую пьесу, каким является скерцо, необходимо было владеть техникой игры и художественным видением своего инструмента, то есть быть исполнителем-виртуозом. Понятие *виртуоз*, закреплённое ещё в эстетике и поэтике музыки ба-

роко, является актуальным и для последующих эпох развития музыкального мышления.

Иоганн Кунау – один из первых «клавирных» композиторов, создатель цикла программных библейских сонат, в ряду которых – «Битва Давида с Голиафом», – ранний прообраз программного фортепианного скерцо с «экзистенциальной» темой, даёт следующее определение слова «виртуоз», которое может считаться классическим. Позволим, в силу этого, привести данную характеристику в развёрнутом виде: «По существу, слово “виртуоз” имеет смысл моральный и даже государственный; оно означает, что человек, заслуживший это звание, благороден и обладает большим умом и знаниями в своей области ... Виртуоз – это музыкант, который в совершенстве овладел своим искусством и может доставить удовольствие любым ушам, являясь законченным мастером ... он должен знать теорию, т. е. основы и все законы музыки, уметь разумно и убедительно вести спор и одновременно знакомить слушателей с различными правилами искусства, ибо если он несведущ в этих вопросах, как бы он хорошо ни играл и ни пел, он окажется на той же ступени, как птица, которая хорошо умеет петь только свою песенку. Виртуоз обязан также в совершенстве владеть практической стороной музицирования. Музыка – это прежде всего исполнение, а как может слушатель получить наслаждение, если музыкант не способен показать свое искусство в действии, заставляя инструмент звучать и петь? Музыкант, не являющийся исполнителем, – это то же, что немой оратор» (цит. по: [5, с. 148]).

Подобное отношение к виртуозности в высшей мере характерно и для русских композиторов, многие из которых были прекрасными пианистами. Жанры технически сложной виртуозной музыки для фортепиано, к которым относится и скерцо, складывались в процессе трёхстороннего порядка: 1) совершенствования инструмента; 2) развития исполнительских школ; 3) освоения композиторами инструмента как «орудия» их собственного музыкального мышления. В этом отношении характерно высказывание Р. Шумана – одного из великих фортепианных композиторов, на которого ориентировались и русские авторы, по поводу слова играть. Р. Шуман вкладывает в уста Эвсебиа знаменательную фразу: «Слово “играть” –

очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нём» [8, с. 83].

«Игра» здесь мыслится в качестве видового стилистического понятия, которое относится как к композиторскому творчеству (композитор «играет с инструментом»), так и к исполнительству (исполнитель «играет на инструменте»). Единство этих составляющих «игры» определяет сущность фортепианного стиля и его стилистических модификаций в творчестве представителей конкретных национальных школ, в частности, русской.

Сочетание «образа фортепиано» и «образа произведения», для него созданного, фиксируется в обобщённой формулировке, предложенной Е. Назайкинским по поводу диады инструмент – произведение (точнее, инструмент = произведение). Автор отмечает, что произведение процессуально, динамично и выступает как *Syntagma musicum*, развёртываясь во времени, реализуя «...только те свойства и таланты инструмента, которые отвечают индивидуально неповторимому композиторскому замыслу...» [7, с. 89]. Инструмент, напротив, – «...скорее *Paradigma musicum*», организующая «...потенциальное музыкальное пространство всех собранных вместе возможностей инструмента, существующих как бы вне времени или, точнее, вне художественно организованного времени» [там же, с. 90].

Инструменты, в частности, фортепиано, выступая в качестве парадигм музыки, обобщают в себе два основных качества звуковых характеристик – тембр как «тело» музыки и фактуру как «пространственную конфигурацию» этого «тела». Эти качества инструмента особенно наглядно реализуются с позиций музыканта-исполнителя, который, ориентируясь на свой инструмент, учитывает и написанное для него «авторское» произведение, и собственную точку зрения на этот опус (композиторское творение). В последнем отражена специфика обобщённого и индивидуального (стиль инструмента в контексте стиля композитора, на которые накладывается стиль исполнителя).

Русская фортепианная школа использует обе стороны инструмента – как его специфику, отражённую в реально-беспедальном (ударном) звучании, так и универсализм в виде иллюзорно-педального (голосового певческого или оркестрово-ансамблевого) звучания (термины Л. Гаккеля [3]). Реально-беспедальные эффекты в таком моторном жанре, как скерцо, будут превалировать, а общая «театральная» контрастность, присущая этому жанру, неизбежно приведёт и к использованию «пения» на инструменте, выступающего в диалоге с «ударностью».

Освоение фортепиано в России совпадает по времени с аналогичными процессами в западноевропейской музыке. Как отмечает А. Алексеев, идея соединения многоголосия «в руках» одного исполни-

теля-солиста является актуальной для периода конца XVIII – начала XIX вв., когда фортепиано «... становится излюбленным концертным инструментом», а также широко используется «... в домашнем быту и для обучения музыке» [1, с. 112].

Это объясняет и интерес к фортепиано русских композиторов, профессиональное воспитание которых было неизбежно связанным с этим инструментом. Вся фортепианная музыка, начиная от её первых сольных образцов, когда изобретённый Б. Кристофори и усовершенствованный С. Эраром инструмент стал использоваться концертно, развивалось под знаком исполнительско-композиторских стилей. Формировалась эпоха «творящих виртуозов», пришедшая на смену эпохе «играющих творцов» (термины Н. Жайворонок [9]).

Великие достижения «клавирных» композиторов прошлых эпох к середине XIX в. серьёзно переосмысливаются новым поколением уже «фортепианных» исполнителей и композиторов, сочетавших обе профессии в одном лице. Благодаря усовершенствованию *piano forte* Б. Кристофори, к которому С. Эраар в 1821 году присоединил механизм двойной репетиции, а также изобретению демпферной педали ещё ранее А. Бейером (1781) фортепиано стало подлинным универсальным инструментом сольно-концертной практики, отражённой в господствовавшем тогда в Европе стиле *brilliant*.

Единство конструкции, композиторской техники и исполнительства наглядно создавало в образе фортепиано такие возможности, которые обеспечивали его разнообразную тембровость, гармоническую и полифоническую универсальность, что относится и к жанру фортепианного скерцо, вышедшего на тот период из сонатно-симфонического цикла в качестве отдельной концертной пьесы.

Поиск новых «интонаций скерцо» происходит первоначально в XIX столетии в рамках двух господствовавших тогда стилей фортепианной композиции и игры. Условно эти стили можно назвать листовским и шопеновским. Их общей генной основой был виртуозно-блестящий салонно-концертный стиль гуммелевской школы, определявший в первые десятилетия XIX века основное направление в реформации фортепианного искусства. Исполнительско-композиторские преобразования касаются и жанров фортепианной музыки, которые: 1) интерпретируются на основе существующих классических интонационных моделей; 2) синтезируются в разнообразных фантазийно-гибридных формах; 3) фактически «сочиняются». Виртуозный стиль приводит к интенсивному использованию соответствующих жанров, в числе которых вариации, этюды, транскрипции, сонаты-поэмы, характеристические миниатюры, объединённые в цикл, всевозможные рондо, скерцо, фантазии, рапсодии, интермеццо, каприччио и др.



Весь этот жанровый калейдоскоп объединяется на стилистическом уровне, где формируются два основных подхода к образу фортепиано – концертно-симфонический и камерно-игровой. Эти подходы не исключают совмещения в творчестве того или иного фортепианного композитора. Например, в концертно-фортепианном стиле Ф. Листа, мыслившего фортепиано как инструмент-оркестр, Я. Мильштейн выделяет два подстиля (способа) – «аль фреско» и «колористического обогащения» [6, с. 11]. В стиле Ф. Шопена, где преобладает камерно-игровое начало, лирическая образность не исключает «прорывов» подлинно симфонического драматизма и пафосности, что особенно характерно для крупных форм – сонат, баллад, скерцо, фантазии. Традиционный жанр скерцо, в его симфонической модификации вошедший в практику симфонического цикла, выделяется из него в качестве самостоятельной жанрово-концертной виртуозной формы сольной фортепианной музыки. При этом скерцо, которое уже у Л. ван Бетховена утратило свою прямую связь с танцевальными прообразами, в виртуозном фортепианном стиле предстаёт как самостоятельная пьеса-картина, имеющая скрытые или явные черты программности, тяготеющая в зависимости от этого либо к концертному этюду (Ф. Лист), либо к фантазии (Ф. Шопен).

Новые интонационно-языковые средства влияют и на композиционную форму русского скерцо. Традиционные конструкции «форм рондо» существенно модифицируются за счёт типично русских национально-музыкальных факторов в виде импровизационности, мелосности (в широком асафьевском смысле), вариационности и вариантности мелодико-попевочного типа, пришедшей в русском стиле на смену разработанности австро-немецкой школы. Вместе с тем, сохраняется многое из установок классической теории музыкальных форм, в частности, традиционная трёхчастность с контрастным трио, характерная для вышедших из «песнепляски» форм менуэта и скерцо в европейской классике.

В области «скерцового пианизма» русская школа также отличается целым рядом присущих именно ей черт. Как отмечает А. Алексеев, она «развивалась очень быстро» и с 60-х годов XIX столетия «уже вступила в эпоху творческой зрелости» [1, с. 273]. Несмотря на тот факт, что Россия, в отличие от Западной Европы, не обладала своей развитой клавирной культурой, русские композиторы и исполнители имели возможность достаточно быстро узнать и оценить западноевропейскую фортепианную музыку, включившись в её русло на фоне новейших достижений XIX века. В этом отношении особенно характерна деятельность в России Дж. Фильда – англичанина по происхождению, ставшего одним из основоположников русской фортепианной музыки.

Фортепианный стиль мастера оказал влияние на творчество многих русских композиторов, в числе которых был и М. Глинка, бравший у Дж. Фильда частные уроки.

Характерно, что именно Дж. Фильд стоял у истоков стилистики русского фортепианного скерцо. Дж. Фильд написал и фактически первое русское фортепианное скерцо – «Камаринскую», которую А. Алексеев характеризует как «... один из ранних образцов фортепианных сцен в русском народном духе. Размах народного танца автор пытается передать эффектными и трудными скачками в обеих руках одновременно. Блеском фортепианного изложения пьеса превосходит современные ей вариации русских композиторов, но ощущения стихии народной песенности, присущей лучшим из этих циклов, в ней нет» [1, с. 276].

Фортепианное скерцо в русской музыке – явление стилистически, точнее – жанрово-стилистически, неоднородное. Используются различные названия (например, М. П. Мусоргский «Швея»), где слово скерцо может и не фигурировать, а лишь ощущается скерцовость как общий эстетический признак жанра. Фортепианные скерцо русских композиторов отличаются и масштабами, как по внешнему (время звучания), так и по внутреннему признаку (образно-смысловая наполненность формы).

В связи с этим русские фортепианные скерцо можно разделить условно на три жанровые группы: 1) скерцо-миниатюры, чаще всего пьесы из циклов фортепианных пьес (А. С. Аренский «Скерцино» ор. 36 № 14 из цикла «Двадцать четыре характеристические пьесы»); 2) концертные скерцо, занимающие в палитре фортепианных жанров позицию, аналогичную концертным этюдам (П. И. Чайковский – «Русское скерцо» ор. 1 № 1, Ц. А. Кюи «Quasi scherzo»); 3) скерцо-поэмы, приближающиеся к одночастным сонатам-поэмам (А. П. Бородин «Скерцо» *As dur*).

Все эти жанровые «подвиды» фортепианного скерцо имеют особенности фактуры и структуры. В области национального стиля находятся такие признаки, общие для всех русских фортепианных скерцо, как программность, картинность, музыкально-сценическая репрезентативность. Не случайно, по идущей от романтиков традиции (Р. Шуман), русские фортепианные циклы часто называются «сценами из русской жизни». Этим обусловлена специфика национальной стилистики. Возникают «вариации» жанровых и стилевых наклонов (Е. Назайкинский), запечатлённых в конкретном произведении. В данном случае это скерцо, представленное в определённом национально-языковом претворении. Его реализация зависит от интенции творческих личностей, а также от контекста, в котором создавались те или иные фортепианные скерцовые опусы.



ЛИТЕРАТУРА



1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. 415 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки. Изд. 2-е, доп. Л.: Сов. композитор, 1990. 287 с.
4. Дранникова О. О. Об игровой природе скерцо в симфониях XIX в.: историко-культурологический аспект // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 32–36.
5. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
6. Мильштейн Я. И. Ф. Лист. М.: Музыка, 1970. Т. 1. 864 с.
7. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
8. Шуман Р. О музыке и музыкантах. М.: Музыка, 1975. Т. 1. 407 с.
9. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 19 с.



REFERENCES



1. Alekseyev A. D. *Istoriya fortepiannogo iskusstva* [The History of the Art of Piano Playing]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 415 p.
2. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
3. Gakkel' L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki* [20th Century Piano Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1990. 287 p.
4. Drannikova O. O. Ob igrovoy prirode skertso v simfoniyakh XIX v.: istoriko-kul'turologicheskiy aspekt [On the Play Nature of the Scherzos in the 19th Century Symphonies: The Cultorological and Historical Aspects]. *Problemy muzikal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 32–36.
5. Lobanova M. N. *Zapadnoevropeyskoe muzikal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 320 p.
6. Mil'shteyn Ya. I. *F. List* [F. Liszt]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1970. 864 p.
7. Nazaykinskiy E. V. *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 254 p.
8. Shuman R. *O muzyke i muzykantakh* [Schumann R. About Music and Musicians]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1975. 407 p.
9. Zhayvoronok N. B. *Muzichne vikonavstvo yak fenomen muzichnoi kul'turi: avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznnavstva* [Musical Performance as a Phenomenon of Musical Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kyiv, 2006. 19 p.

**Фортепианная составляющая русского скерцо:
европейские истоки и национальная специфика**

Статья посвящена вопросам формирования русского фортепианного скерцо. Скерцо относится к области жанров виртуозного фортепианного искусства, что определяется уже природой понятия «игра». Знаменитое шумановское выражение «игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним» определяет сущность фортепианного стиля русских композиторов, для которых образ инструмента был неотделим от образа про-

изведения. Русские творцы создают в фортепианном искусстве XIX века свой стиль, который становится одним из ведущих в мировом масштабе. В ряду репрезентантов этого стиля особое место занимает фортепианное скерцо, выступающее и как скерцозность в малых и крупных формах фортепианной музыки.

Ключевые слова: фортепианный стиль, музыкальная фактура, музыкальная форма, русское фортепианное скерцо

**The Piano Component of the Russian Scherzo:
The European Sources and the National Specificity**

The article is devoted to the formation of the Russian piano scherzo. The Scherzo pertains to the sphere of genres of virtuosic piano art, which is defined by the very nature of the concept of “playing.” Schumann’s famous expression, “playing on the instrument must be the same as playing with it” defines the essence of the piano style of Russian composers, for which the instrument was inseparable from the image of the musical composition. The Russian composers

created in the piano art of the 19th century their own style, which becomes one of the leading ones on the world scale. Among the numerous features of this style, a special position is held by the piano scherzo, also demonstrating the scherzo features in small and large forms of piano compositions.

Keywords: piano style, musical texture, musical form, Russian piano scherzo

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.055-058

Белаш Елена Викторовна

соискатель кафедры теории музыки и композиции

E-mail: LBelash86@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Elena V. Belash

Post-graduate student

at the Music Theory and Composition Department

E-mail: LBelash86@mail.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

