

ЖАРКОВА В. О РОЛИ КОНТЕКСТА В ПРОЦЕССЕ ПОНИМАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА М. РАВЕЛЯ). Раскрываются основные принципы современного понимания творчества французских композиторов на основе изучения связей музыкального текста и основных типов контекста – глобального, эксплицитного, дискурсивного, имплицитного.

Ключевые слова: музыкальный текст, глобальный контекст, эксплицитный контекст, дискурсивный контекст, имплицитный контекст, смысл.

ЖАРКОВА В. ПРО РОЛЬ КОНТЕКСТУ В ПРОЦЕСІ РОЗУМІННЯ МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ М. РАВЕЛЯ). Розкриваються основні принципи сучасного розуміння творчості французьких композиторів на основі вивчення зв'язків музичного тексту та основних типів контексту – глобального, експліцитного, дискурсивного, імпліцитного.

Ключові слова: музичний текст, глобальний контекст, експліцитний контекст, дискурсивний контекст, імпліцитний контекст, сенс.

ZHARKOVA V. ON THE ROLE OF CONTEXT IN THE PROCESS OF UNDERSTANDING THE MUSICAL TEXTS OF FRENCH COMPOSERS (FOR EXAMPLE, WORKS BY M. RAVEL). The article describes the basic principles of modern understanding of art by French composers on the basis of the linkages musical text and the main types of context – global, explicit, discursive and implicit.

Keywords: musical text, global context, explicit context, discursive context, implicit context, communicative context, sense.

УДК 78.087.5:78.071.1«19»

Наталья Леонтьева

**АНТОЛОГИЯ И СТИЛЕВЫЕ МОДИФИКАЦИИ
ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА
В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА**

Уже в первой половине XIX века в творчестве Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа наблюдается тенденция расширения рамок этюдного жанра, переосмысления его художественного статуса. Сложнейшие виртуозные задачи ставятся в неразрывную связь с насыщенной эмоциональной экспрессией романтизма. Этюд может явиться в облике лирической миниатюры, изложенной в медленном темпе (Ф. Шопен,

Р. Шуман, Ф. Лист), обрести программный заголовок, а по количеству тем и образных характеристик вырасти до масштабов виртуозной концертной композиции (трансцендентные этюды Ф. Листа). В отличие от инструктивных этюдов К. Черни, М. Клементи, И. Крамера и др., этюд романтиков может совмещать в себе не одну, но несколько технических формул, явиться транскрипцией другого произведения (например, транскрипции Н. Паганини, И. С. Баха), причем не обязательно виртуозного плана (этюды Р. Шумана, Ф. Листа, а позднее – И. Брамса).

Тенденции образных, стилевых, технических модификаций фортепианного этюда XIX в. свидетельствуют о потенциальном креативе жанра, который будет интенсивно развиваться далее, в первой половине XX в. Достаточно назвать такие имена, как Рахманинов и Дебюсси, Скрябин и Стравинский. В музыкальной науке, однако, антология жанра до сих пор специально представлена не была, хотя и получила частичное освещение в обзорных монографических трудах по фортепианному искусству Л. Гаккеля, Д. Благого, М. Арановского, В. Быкова и др. Ее разработка представляется необходимой как с точки зрения истории жанра, так и для уяснения художественной уникальности взаимовлияний, притяжений и отталкиваний в творчестве того или иного композитора.

Объект статьи – жанр фортепианного этюда, **предмет** исследования – антология жанра в его стилевых модификациях в творчестве ведущих композиторов первой половины XX в.

Цель статьи – охват жанровой картины первой половины XX века в ее хронологических показателях и индивидуально-стилистических особенностях.

Материалом статьи служат этюдные опусы и их научные освещения в ряде монографических трудов. В основу исследования положены сравнительно-исторический, компаративистский методы, а также методы музыкально-теоретических наук (анализа музыкальных произведений, гармонии, полифонии).

В первое десятилетие XX в. опусы фортепианных этюдов создают преимущественно представители русской композиторской школы. Романтический концертно-художественный этюд, достигший своего расцвета в середине XIX века благодаря Р. Шуману, Ф. Шопену и Ф. Листу, затем в течение более чем пятидесяти лет пребывал в забвении (исключение составляют только этюды К. Сен-Санса, созданные в 1877 и 1899 гг. и наделенные, скорее, неоклассическими

чертами) и вновь возродился в творчестве С. Ляпунова, А. Скрябина, И. Стравинского и С. Рахманинова.

В 1905 г. **С. Ляпуновым** были написаны Двенадцать концертных этюдов. Будучи высококлассным пианистом, С. Ляпунов создал произведения трансцендентного уровня сложности и посвятил их памяти Ференца Листа. Влияние венгерского композитора чувствуется всюду – в грандиозности замысла, красочной «оркестровке» фортепиано и яркости образа. Названия этюдов – «Призрачное рондо», «Летняя ночь», «Буря», «Хоровод сильфов» – отсылают к программности Ф. Листа. Если говорить о фактуре, то здесь также выстраивается линия, идущая от Ф. Листа к М. Балакиреву и А. Рубинштейну, а далее – к С. Ляпунову. Русский композитор, пользуясь всеми возможными видами техники, тяготеет, тем не менее, к двойным нотам, широким арпеджио, мощным «оркестровым» аккордам, сложным скачкам в партиях обеих рук. Но, в отличие, например, от А. Рубинштейна, произведения С. Ляпунова многоформульны, иногда встречается до 4-х-5-ти видов техники в одном этюде («Буря», «Лезгинка» и др.) и «многослойны» – композитор охватывает всю клавиатуру, в кульминациях предпочитает аккордику высокой плотности, часто вводит трехстрочную запись (например, в этюдах «Трезвон», «Летняя ночь», «Былина» и др.).

Вобрав в себя лучшие традиции западно-европейского романтизма, этюды С. Ляпунова отличаются и подлинно национальными чертами. Композитор обращается к излюбленной русскими композиторами еще со времен М. Глинки восточной тематике («Лезгинка»), часто употребляет диатонику, средствами музыкальной выразительности рисует сцены народных гуляний, имитирует звучание народных инструментов («Былина»).

Несколько ранее, чем С. Ляпунов, в 1903 г. создает свой второй опус этюдов **А. Скрябин**. Однако в отношении гармонии, фактурных и ритмических находок, формы – часто сжатой и лаконичной, они значительно ближе веку XX. Как отмечает Д. Благой, в новом опусе ярко проявилась эволюция фортепианного стиля композитора [2, с. 35]. По сравнению с предшествующим (напомним, 12 этюдов были написаны Скрябиным в 1894–1895 гг.), новый цикл из восьми этюдов более сложен в техническом отношении: практически все этюды (за исключением пятого) идут в стремительном темпе, шире и изысканнее применяется полиритмия, большую полифоничность приобретает музыкальная ткань, усложняется язык остро диссонирующих созву-

чий. С точки зрения жанровой трактовки этюды ор. 42. продолжают шопеновскую модель: в каждом этюде выдерживается одна техническая формула (исключение – этюды *cis-moll* и *Es-dur*), движение в пьесах непрерывное, педализация тонкая, звучание зачастую прозрачно.

Представителем русской академическо-романтической традиции в жанре фортепианного этюда выступает **И. Стравинский**. Этюды, сочиненные им в 1908 г., являются первым опубликованным опусом для фортепиано. Сам И. Стравинский признает влияние А. Скрябина, Л. Гаккель отмечает также переклички с Римским-Корсаковым, Рахманиновым и даже Арениским [5, с. 170]. Композитор выстраивает опус как цикл: композиции №№ 1 и 3 – небольшие по масштабу, написаны в минорных тональностях (*c-moll*, *e – moll*), №№ 2 и 4 – более развернуты, технически сложны, мажорны (*D-dur*, *Fis-dur*). Первый и третий этюды своей нарядной гармонической фактурой близки орнаментальному русскому пианизму 90-х годов XIX в., полифонической подголосочностью они перекликаются с письмом А. Скрябина; второй этюд – моторный, размашистый, романтически устремленный. Во всех трех композитор выдерживает избранные в начале фактуру, темп, характер. Наиболее далеким от традиции стал четвертый этюд, где жесткость остигатного движения, ударность и звон аккордов приближаются к будущему Стравинскому. Как замечает Л. Гаккель, этюд ближе к «варварству, язычеству, примитиву» [5, с. 170], – т. е. той специфической модели фортепианного письма композитора, которая проявится уже в следующем опусе – Трех легких пьесах в четыре руки, 1915 г., - и представит собою фактурный аскетизм, практически беспедальный пианизм, отказ от многослойности музыкальной ткани, комичность, даже гротесковость образных характеристик.

В 1909 г. появляются четыре фортепианных этюда **С. Прокофьева**. Как и И. Стравинский, он создает фортепианные этюды в самом начале композиторского пути и больше ни разу не возвращается к этому жанру. Несмотря на то, что первым сочинением Прокофьева для фортепиано была соната ор. 1, композитор отмечал, что все-таки «новое [в творчестве] начиналось с этюдов ор. 2» [6, с. 11]. Действительно, этюды явились первой и серьезной заявкой С. Прокофьева на самобытную стилевую самостоятельность; по мнению исследователя, они «открыли «токатную» линию прокофьевского творчества, оказались первыми в веренице произведений, воплотивших буйный прокофьевский темперамент, неукротимую энергию»[там же]. Композитор тяготеет к тональностям с малым количеством ключевых знаков,

в каждом из этюдов ставит определенную техническую задачу, отдавая предпочтение крупной технике: первый, второй и четвертый этюды насыщены октавами, аккордами, двойными нотами. Будучи антагонистом К. Дебюсси и А. Скрябина, молодой С. Прокофьев по фортепианному стилю во многом близок венским классикам: композитор четко разделяет планы фактуры по функциям; практически не пользуется педалью (как и И. Стравинский в четвертом этюде, он становится на путь беспедального пианизма); гармоническая фигурация, столь часто встречающаяся в произведениях импрессионистов, А. Скрябина, С. Ляпунова и др., не находит отражения в его четком, динамичном, волевом этюдном движении. Привычное *rubato*, служащее легким «дыханием» в этюдах Ф. Шопена и ставшее одной из существеннейших черт этюдов К. Дебюсси, также не нашло применение в опусе Прокофьева.

А. Скрябин возвращается вновь к жанру этюда в 1911–1912 гг. Опус 65 включает в себя три этюда и весьма интересен в выборе фактуры. Сам А. Скрябин в письме к Л. Сабанееву писал: «... известный Вам композитор написал 3 этюда: в квинтах (о, ужас!), в нолах (какая развращенность!) и ... в больших септимах (окончательное падение!!). Что скажет свет?..» [2, с. 38]. Диссонантные последовательности, которые в предыдущих этюдных опусах требовали обязательного разрешения, здесь становятся свободными. Особенно это характерно для двух первых композиций, где избранная фактурная формула, а именно – движение нолами и септимами – сохраняется с первого по последний такт (ближе к предыдущим опусам скрябинских пьес стала героическая тема из этюда № 3 – здесь гармония более устойчива, фактура проще). По наблюдению Д. Благого, мелодия, проведенная двойными нотами в один и тот же интервал на протяжении каждого из этюдов, представляет собой «*исключительное явление* в творчестве Скрябина»; повторение одинаковых интервалов придает особый колорит музыке, как бы замкнутой «магическим кругом» одних и тех же созвучий [2, с. 39]; избранные интервалы делают тональный план крайне неопределенным, зыбким. Фантастичность звучания усиливается еще и тем, что основная звучность этюдов (№№ 1, 2) колеблется от *pp* до *p*, а часто возникающие остановки в движении, вызванные длинными нотами и паузами, краткость мелодических ячеек, колеблющаяся звуковая ткань, частые смены темпа (особенно в первом этюде) способствуют ирреальному звучанию и наделяют этюды Скрябина импрессионистскими чертами.

Новое видение и толкование жанра этюда являет творчество одного из главных представителей позднего русского романтизма **С. Рахманинова**. Классические признаки жанра сохранены, выдержано единство движения и фактуры. Однако целая совокупность средств придает жанру черты *картинности* и даже *поэзности*. Это – особая русская чувственность, протяженность и песенность мелодий, идущие от П. Чайковского; неспешность, текучесть времени; многоплановость фактуры, где линии подголосков зачастую не менее важны и мелодически выпуклы, чем основной голос; частое использование нижнего регистра, глубоких басов, колокольность, выступающая как «определяющее начало рахманиновского фортепианного стиля» [1 с. 87]; фактурно-динамическая грандиозность кульминаций, пространственность, «перспективность» звучания (термин Б. Яворского [5, с. 101]); противоположный этому мир *piano*, истаивания, тишины.

Как определяет М. Арановский, для С. Рахманинова этюд – это *зарисовка эмоционального состояния*, однако композитор «не стремится к «моментальным снимкам», но «раскрывает чувство в становлении, фиксируя все этапы развития – от зарождения до высшего проявления и дальнейшего постепенного угасания» [1, с. 19]. Первый цикл этюдов-картин (ор. 33, 1911), написанный в Ивановке всего лишь за месяц, включает шесть пьес (напомним, изначально было задумано девять), расположенных по принципу контраста. Большинство из них – C-dur, es-moll, Es-dur и g-moll – вызывает ассоциации с пейзажными работами Левитана, Поленова, Шишкина; этюды f-moll (первый) и cis-moll (последний) отражают, скорее, эмоциональные состояния человека. Девять этюдов второй тетради (ор. 39, 1916–1917 гг.) также выстраиваются в стройный цикл (см.: 1, с. 39). Общий колорит пьес данного опуса, по сравнению с ор. 33, более суровый, психологически напряженный, этюды значительно масштабнее и сложнее технически (этюды-картины ор. 39 стали последним сочинением, созданным С. Рахманиновым на родине, они подвели итог «русскому» периоду творчества композитора).

К жанру фортепианного этюда обращаются и представители других национальных школ. С 1912 по 1918 гг. свои опусы создают К. Сен-Санс, Ж. Роже-Дюкасс, К. Дебюсси, К. Шимановский и Б. Барток.

К. Сен-Сансу к этому времени принадлежало две этюдных тетради. Первая и вторая (ор. 52 и ор. 111), по шесть этюдов в каждой, были написаны в 1877 г. и 1899 г., и представили собой краткую, но

выразительную и разностороннюю «энциклопедию» пианизма композитора, отличительной чертой фортепианной техники которого было «сочетание пальцевой орнаментальности старой французской школы с аккордовой фактурой романтиков (особенно Листа)» [7, с. 125]. Новая тетрадь этюдов (op. 135, 1912 г.) написана исключительно для одной левой руки. В этом опусе ярче проявились неоклассические, даже необарочные черты. Техника в шести этюдах, в основном, «сухая», упругая, изложение ясное и строгое с минимальным использованием правой педали. Пианизм, как, впрочем, в большинстве произведений Сен-Санса, легок, прозрачен и обладает скорее графическими, нежели живописными чертами. Показательны названия этюдов: «Прелюдия» (№ 1), «В стиле фуги» (№ 2), «Бурре» (№ 4), «Жига» (№ 6). С одной стороны, они отсылают к жанрам барокко, с другой – свидетельствуют о *полижанровости*. Благодаря соединению в одном произведении черт этюда, танца и полифонической пьесы, К. Сен-Санс делает акцент не столько на техническом этюдном задании, сколько на тематическом развитии материала и выдержанности определенного танцевального ритма (исключением является этюд № 3 «Вечное движение», полностью посвященный пальцевой технике). Этюды К. Сен-Санса, наделенные благородством и ясностью, «классичностью» стиля, достаточно редко исполняются в концертах. Причиной тому, на наш взгляд, явились и необычность жанрового синтеза, и предназначение только для одной руки и, в большей степени, «несовременный» XX веку музыкальный язык.

В августе – сентябре 1915 г. свои импрессионистские этюды создает **Клод Дебюсси**. Как и в опусе К. Сен-Санса, в Двенадцати Этюдах К. Дебюсси проявляются неоклассические тенденции (которые, правда, не имеют отношения к собственно музыкальному языку). Это очевидно уже из названий Этюдов – «Для терций», «Для кварт», «Для сложных арпеджио», «Для аккордов» и т. д., через которые композитор непосредственно отсылает к технической стороне произведения, к пониманию этюда как инструктивного экзерсиса, посвященного разработке одного определенного вида техники. Однако в отличие от авторов классических экзерсисов, К. Дебюсси практически *ни в одном этюде (за исключением VI и VII) не выдерживает фактурного единства*, демонстрируя, напротив, фактурное многообразие решений.

Таким образом, сохраняя классическую традицию жанра, К. Дебюсси продолжает романтические тенденции. С одной стороны, огромное влияние на стиль композитора, его отношение к инструмен-

ту оказал Ф. Шопен, чьи фортепианные этюды К. Дебюсси редактировал незадолго до создания опуса собственных. Прозрачность фактуры (в независимости от количества звуковых пластов), узорчатость орнамента мелодических линий, тяготение к камерному, интимному чувству и звучанию, игра тембров и регистров фортепиано, особенности звукоизвлечения и положения руки на клавиатуре, – все это Дебюсси «унаследовал» от Шопена (именно Ф. Шопену композитор и посвятил свой этюдный опус). С другой стороны, на стилевую модель этюда К. Дебюсси повлиял романтический концертный этюд Ф. Листа, сочетающий, в отличие от этюдов Ф. Шопена, несколько видов технических формул и, вместе с тем, обладающий целостностью художественной идеи.

Однако, несмотря на дань традициям, Этюды К. Дебюсси обладают поистине новаторскими чертами. Фактор многообразия фактурных решений приводит, по мысли Л. Гаккеля, к «нарушению принципа остинатности, характерного для этюда-жанра, этюда-формы со времени «*Gradus ad Parnassum*» Клементи [5, с. 41]. Практически во всех пьесах (напомним, кроме №№ 6 и 7) не выдержана тематизированная в названиях традиционная константа музыкальной структуры: в Этюде «Для терций» встречаем в том числе и аккордовые последования как структуры, производные от терций, в «Квартах» – одноголосные фрагменты, то есть переведение горизонтали в вертикаль, в «Сложных арпеджио» находим технику украшений и скачки аккордами и т. п. Все это свидетельствует о переосмыслении самой техники «фортепианных манипуляций» с заявленной структурой, расширении звуковых и мануальных областей ее комбинаторик. Этюды же, в которых выдержаны темп и одна техническая формула (например, №№ 2, 6 и 7), отличаются неравномерностью ритмического пульса, игрой длительностями и метром. К. Дебюсси вводит также в Этюды новые, не употребляемые до него структуры, – последования кварт и «противоположения звучностей», а уже известные жанровые константы дает в нетрадиционных ладовых условиях (таковы Этюды «Для пяти пальцев», «Для восьми пальцев» и др.). При этом композиции К. Дебюсси пианистичны по своей сути.

Как известно, композитор долго сочинял за инструментом, лишь потом записывал, вследствие чего топография аккордов и интервальных последований часто была «подсказана» рукой. В. Быков пишет: «Топография клавиатуры и движения руки определяют основные особенности фортепианного письма Дебюсси: от

поэтического представления – к ощущению фактуры, к тому состоянию, когда уже все становится музыкой...» [3, с. 156]. *Rubato*, столь часто и многообразно встречающееся в творчестве К. Дебюсси, «проникло» также и в жанр этюда и стало одной из существеннейших его черт. В некоторых пьесах авторские ремарки типа «*Mouvement*», «*Poco meno mosso*», «*Rubato*», «*Cédez*», «*Stretto*», «*Ritenu*» и др., характеризующие замирание или, наоборот, возобновление движения, сменяют друга практически в каждом такте, и это происходит на протяжении достаточно длинных музыкальных построений! (см.: Этюд № 1, тт. 32–35, 71–75; Этюд № 2, тт. 7–21, 43–49; Этюд № 4, тт. 25–38 и т. д.). Этюды К. Дебюсси поражают импровизационной свободой и непредсказуемостью высказывания, непривычной импрессионистичной образностью, оригинальностью интонационно-звукового строя, парадоксальной логикой музыкального процесса, тяготением к сонорному звучанию и «инфрамузыке», не характерными для жанра. Традиционный жанровый смысл здесь преодолевается другим, новым: этюд превращается в пейзажную «зарисовку с натуры» и даже зарисовку по мотивам собственного творчества композитора.

К жанру фортепианного этюда обращался также еще один представитель французского импрессионизма **Ж. Роже-Дюкасс**. Его фортепианные пьесы, написанные в изящном стиле и отличающиеся полифоничностью музыкальной ткани и непривычной для начала века импрессионистской гармонией, представляют собой еще и значительные технические трудности. С самого начала творческого пути за ним установилась репутация «трудного композитора, сочиняющего для узкого круга знатоков» [8, с. 136]. «Если в начале века, – отмечает Г. Шнеерсон, – они порой звучали в концертах, то в настоящее время даже французские пианисты не вспоминают об их существовании» [8, с. 137]. Два этюда из шести, созданы с 1914 г. и по 1916 г., очень масштабны (более 20 страниц!), стремительны, преимущество отдается двойным нотам и аккордам (причем, что немаловажно, в основном в верхнем и среднем регистрах, что не характерно для подобной «плотной» фактуры) в одном типе движения. В отличие, например, от К. Дебюсси, Роже-Дюкасс практически не использует *rubato* в моторных этюдах и не играет длительностями, зато он часто использует динамические волны *f – p – f* на небольших отрезках музыкального материала, благодаря чему музыка воспринимается как поток быстро сменяющих друг друга волн. Показательно барочное название двух других этюдов, 1915 г., «Прелюдия» и «Фуга». Они также требуют

большого виртуозного мастерства от исполнителя и сочетают несколько видов фактуры внутри каждой пьесы. Напротив, этюды № 3 и № 4 (1915) представляют собою лирические импрессионистские миниатюры. Этюд № 4 *in es/Es* особенно интересен: он включает в себя два раздела контрастных по темпу, фактуре, образной сфере. Первый раздел – медленный, сумрачный, перекликается с первой темой Этюда № 10 К. Дебюсси; второй – написан в ритме хабанеры; яркий танец стилизован с использованием разнообразных «этюдных заданий» – от мелкой техники и украшений до скачков аккордами. Экспериментаторский дух этюдов Ж. Роже-Дюкасса несомненен.

Двенадцать Этюдов **К. Шимановского** (1916) также относятся к редко исполняемым произведениям. Однако причины такого невнимания к ним, на наш взгляд, совершенно иные. Во-первых, этюды К. Шимановского не претендуют на масштабность концертного плана – практически все пьесы занимают немногим больше страницы и не отличаются технической сложностью; во-вторых, исполняются *attassa*, т.е. как одно произведение, что малопривычно для этюдного жанра; в-третьих, по духу они ближе к прелюдиям, нежели к этюдам. Как известно, композитор увлекался творчеством А. Скрябина и Ф. Шопена; это увлечение мотивировалось не только стремлением поучиться мастерству, но и родственностью природы, мышления, сходством эстетических вкусов. Как отмечает Э. Вольтский, «...вслед за Шопеном и Скрябиным Шимановский создает <...> в этюдах особый тип полифонии, где господствует одна мелодия, но отдельные гармонические голоса, не оспаривая первенства, порой ведут небольшие мелодические попевки, расцвечивающие аккомпанирующие голоса. В результате в сопровождении образуется вибрирующая, подвижная «сетка» голосов, то оживающих, то вновь угасающих. О Шопене и Скрябине напоминает также излюбленное Шимановским *rubato*, рафинированность вязи средних голосов аккорда» [4, с. 15]. Вместе с тем Шимановскому менее свойственны драматизм Ф. Шопена или же крайняя импульсивность А. Скрябина. Скорее его образы полны созерцательности, мечтательной задумчивости, иногда скрябинской идеалистичности (см. этюды №№ 2, 3, 4, 5 и др.) Часть этюдов, особенно №№ 7, 8, 9, 11, своей фактурной пестротой, частой сменой настроений и характерной фигурой быстрого волнообразного движения мелкими длительностями близка письму К. Дебюсси, с которым К. Шимановский познакомился незадолго до написания опуса. Этюды К. Шимановского в антологии жанра являют собою новый, свежий

взгляд. Три этюда **Б. Бартока** (1918) могут быть определены как «наиболее дерзкий эксперимент композитора», как «крайняя точка эволюции Бартока в направлении расширенной тональности» [5, с. 142]. Этюды ор. 18 в полной мере отражают специфичность всего фортепианного творчества композитора: с одной стороны, это линейность, тяготение к реально-беспедальному письму, ударно поданным интервально-аккордовым цепям; с другой стороны, это включение колористических моментов, предполагающих активное использование правой педали, растворение в звучности *ppp*, расширение диапазона звучания до пяти октав, импровизационное протекание музыки.

Первый этюд (*Allegro molto*) «является средоточием линейного начала в фортепианной музыке Бартока» [5, с. 143]; здесь преобладает октавный параллелизм, практически не используется правая педаль, интервальная основа – малая нона – свидетельствует о предпочтении острого диссонанса. При этом в этюде также есть эпизоды, выявляющие красочно-колористические возможности инструмента, например, резкие сопоставления регистров (тт. 72–75) или же применение «черно-белой» фактуры в заключении пьесы.

В этюде № 2 (*Andante sostenuto*) фактура достаточно традиционна для фортепиано: мелодический голос и аккомпанемент в виде гармонической фигурации. Однако специфическая ладогармония Б. Бартока, прозрачное волнообразное движение тридцатьвторыми длительностями, тонкое применение правой педали, наконец, наличие среднего раздела (*quasi cadenza*) с его неритмизированной импровизацией, делают второй этюд Б. Бартока подлинно импрессионистским. Этюд № 3 представляет еще один – иной способ музыкального письма. Его отличительными чертами являются частая смена динамики и ритма, синтаксическая расчлененность и частые перемены метра: 6/8, 7/8, 10/16, 9/16, 11/16 и т. д. (все это на протяжении всего лишь десяти тактов!).

По мнению Л. Гаккеля,opus этюдов Б. Бартока стал «звеном общего развития современной фортепианной музыки» [5, с. 133]. Эта оценка является весьма примечательной в свете того факта, что opus состоит всего из *трех* этюдов. В рамках трех произведений композитору удалось воплотить многообразие черт своего стиля, в том числе характеристичностей фактуры.

ВЫВОДЫ. В первой половине XX в. к циклам фортепианных этюдов обращались практически все крупнейшие композиторы, являя индивидуальность жанровой трактовки и стилевое многообразие.

Продолжателями романтической традиции жанра стали в основном представители русской композиторской школы – С. Ляпунов, С. Рахманинов, И. Стравинский и, в меньшей степени, А. Скрябин и К. Шимановский. Соединение принципов западноевропейского концертно-художественного этюда XIX в. с традициями русского романтизма и «кучкистов» дало новую модель жанра. Помимо высокого уровня технической сложности, масштабности большинства пьес, выдержанности одной фактурной формулы (традиция Ф. Шопена) или программности и многоформульности произведений (традиция Ф. Листа), этюды композиторов XX века отличаются многоплановостью, полифоничностью фактуры, орнаментальностью и сложными ритмическими рисунками мелодических линий, тяготением к хрупкой, прозрачной лирике (в духе «Снегурочки» Римского-Корсакова) или же грандиозному, звонкому звучанию (что особенно характерно для этюдов-картин С. Рахманинова).

Этюды А. Скрябина дальше отошли от традиции Ф. Шопена и Ф. Листа; в опусе 65 даны образцы нового этюдного звучания и новой техники: диссонансы, не требующие разрешения на протяжении пьесы, движение неудобными, «непианистичными» интервалами, часто употребляемое *rubato*, остановки в движении, растворение в *pp*, некая символистская недосказанность были не характерны для жанра и стиля романтиков. Этюды К. Шимановского отличаются небольшими размерами и во многом близки стилю А. Скрябина и Ф. Шопена, но, в то же время, и стилю К. Дебюсси (имеются в виду быстрые и неожиданные смены фактуры, длительностей, нюансов в этюдах №№ 7, 9, 11). Влияние импрессионистской эстетики, романтической и необарочной традиций наблюдается также в этюдах Ж. Роже-Дюкасса.

Новый «звучащий образ» фортепиано в своих этюдах предложили С. Прокофьев, Б. Барток и К. Дебюсси.

С. Прокофьев, безусловно, опираясь на «колокольность» Рахманинова, уходящую корнями в творчество Бородина и Мусоргского, воплотил в этюдах новую для XX в. звуковую реальность. С. Прокофьев трактует инструмент как ударный, звонный, возрождает мануальную технику беспедальных эпох (эти тенденции наблюдаем и в четвертом этюде И. Стравинского), тяготеет к простым тональностям, а «острые» гармонии чередует с диатоникой. Этюды С. Прокофьева стали одним из первых сочинений композитора, реализовавших концертные возможности ударно-беспедального пианизма, который в дальнейшем

получил свое развитие в творчестве Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита, О. Мессиаана и др.

В трех Этюдах Б. Барток также уже отходит от романтических канонов письма. В Этюдах, как и во всем фортепианном творчестве композитора, прослеживается дуалистичность стиля. С одной стороны, Б. Барток движется в направлении линейризма и мануального стиля изложения (этюда № 1), с другой – он прекрасно использует красочно-колористические возможности фортепиано (этюда № 2). Именно противостояние действенного и статичного, созерцательного, специфический момент «ударности-красочности», связанный с синтезом инструментального фольклора (напомним, природа творчества Бартока в целом фольклорна), сделали Б. Бартока одной из ключевых фигур пианизма XX века.

Двенадцать Этюдов К. Дебюсси сыграли свою существенную роль в жанровых модификациях XX в. Композитор широко представил распространившиеся в 20–40-е гг. фактурные формулы интервально-аккордового параллелизма, работал с топографией клавиатуры, применил сложные ритмические структуры и новые для европейской музыки лады (симметричные, ассиметричные, пентатонику и т. д.). Новаторство Дебюсси наблюдаем в фактурной и ритмической мозаичности, «прерывистости» развития музыкального материала, – в меньшей степени и лишь в некоторых этюдах это свойственно также А. Скрябину и К. Шимановскому. Моторика в этюдах К. Дебюсси перестает быть организующим началом, переосмысливаясь в сторону неисчерпаемого комбинационного богатства разработки тематизированного «этюдного задания»; форма полностью подчиняется импрессионистскому типу образа. Излюбленное и столь часто применяемое композитором *rubato* делает логику музыкального процесса в этюде почти импровизационной, вследствие чего традиционный жанровый смысл здесь, повторим, преодолевается другим – этюд превращается в импрессионистскую «зарисовку с натуры». Ни в одном опусе этюдов XIX и XX вв. (включая более поздние циклы О. Мессиаана и Д. Лигети) нет такого калейдоскопа тем, образов и звукостояний, а отсюда – такой интенсивной психотехники переключений, какая свойственна К. Дебюсси.

К. Дебюсси настолько расширил границы жанра этюда, что это привело к глубокой трансформации его в XX веке. Д. Мийо (1920), И. Стравинский (1929), Б. Чайковский (1977) создают циклы этюдов для различных инструментальных составов, часто дают им програм-

мные названия и трактуют «этюды» скорее как «сцену», «зарисовку» из жизни, а не как виртуозную пьесу. К. Нэнкэрроу сочиняет небольшие этюды для механического пианино, в этюдах О. Мессиана (1949–1950) акцент делается на «технике ритма», и лишь в 1985 г. (спустя более чем 65 лет после написания этюдов К. Дебюсси и Б. Бартока) появляются фортепианные этюды Д. Лигети, возвращающиеся во многом к тенденциям начала XX в.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Этюды-картины Рахманинова / М. Арановский. – М. : Гос. муз. изд., 1963. – 40 с.
2. Благой Д. Этюды Скрябина / Д. Благой. – М. : Гос. муз. изд., 1963. – 62 с.
3. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Дебюсси и музыка XX века. – Л. : Музыка, 1983. – С. 137–172.
4. Вольнский Э. Кароль Шимановский / Э. Вольнский. – Л. : «Музыка», 1974 г. – 87 с.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л. : Советский композитор, 1990. – 287 с.
6. Гаккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева / Л. Гаккель. – Л., 1960. – 170 с.
7. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс / Ю. Кремлев. – М. : Советский композитор, 1970. – 328 с.
8. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века / Г. Шнеерсон. – М. : Музыка, 1970. – 576 с.

ЛЕОНТЬЕВА Н. АНТОЛОГИЯ И СТИЛЕВЫЕ МОДИФИКАЦИИ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА. Предложена антология жанра фортепианного этюда в первой половине XX в. Выявляются стилевые модификации, жанровые притяжения и оттачивания в творчестве русских и европейских композиторов С. Ляпунова, А. Скрябина, С. Рахманинова, И. Стравинского, С. Прокофьева, Ж. Роже-Дюкасса, Б. Бартока, К. Шимановского, К. Дебюсси.

Ключевые слова: этюдный жанр, романтическая традиция, пианизм, фактура, европейская музыка, русская музыка, импрессионизм.

ЛЕОНТЬЕВА Н. АНТОЛОГІЯ ТА СТИЛЬОВІ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОГО ЕТЮДА В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ XX ст. Запропонована антологія жанру фортеп'янного етюда у першій половині XX ст. Виявляються стилеві модифікації, жанрові тяжіння і відштовхування у творчості російських та європейських композиторів С. Ляпунова,

О. Скрябіна, С. Рахманінова, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Ж. Роже-Дюкасса, Б. Бартока, К. Шимановського, К. Дебюссі.

Ключові слова: етюдний жанр, романтична традиція, піанізм, фактура, європейська музика, російська музика, імпресіонізм.

LEONTYEVA N. ANTHOLOGY AND STYLE MODIFICATIONS OF GENRE IN PIANO ETUDE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY. The article represents the anthology of genre of the piano etude in the first half of XX century. Style modifications, genre attractions are revealed and pushed back in the works of Russian and European composers such as S. Lyapunov, A. Scriabin, S. Rachmaninov, I. Stravinsky, S. Prokofiev, Zh. Rozhe-Dukasse, B. Bartok, K. Shimanovsky, C. Debussy.

Key words: etude genre, romantic tradition, pianism, texture, European music, Russian music, impressionism.

УДК 78.071.1 Рубинштейн

Ірина Ефремова

«КОСТЮМИРОВАННЫЙ БАЛ» АНТОНА РУБИНШТЕЙНА КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Актуальность темы обусловлена не только возрождением на интереса к творческой деятельности А. Рубинштейна современном этапе, но также к истории бальной культуры прошлых веков. А. Рубинштейн стал одним из первых композиторов в России, освоивших в своем творчестве тему бала. Уже в ранний период творчества (1854) А. Рубинштейн создает фортепианную фантазию «Бал» из 10 номеров, в чередовании которых прослеживается типичная для балов XIX в. последовательность танцев, перемежающихся с пьесами, выполняющими психологическую либо отстраняющую функции¹.

Образная сфера рубинштейновских фортепианных сочинений весьма разнообразна от неприхотливой танцевальности бытовых зарисовок (вальсы, мазурки, краковяк, тарантелла) и передачи внутренних эмоциональных состояний (цикл «Внутренние голоса», мелодии,

¹ Обрамляющие цикл первый и десятый номера передают два противоположных образно-эмоциональных состояния героя: № 1 – «Impatience» («Нетерпение») – воплощает чувство внутреннего волнения, трепета и нетерпения перед балом; № 10 – «Le reve» («Сновидение») – изображает картину сна героя после бала.