



Искусствоведение

УДК 78.03

Н.А. Сергиенко

С.Г. Гарибян

Сергиенко Надежда Алексеевна, доцент кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: sergienkonad80@gmail.com

Гарибян София Гайковна, студентка 3 курса кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), e-mail: sofiaagariban90@g.mail.com

ФОРТЕПИАННЫЕ ЭТЮДЫ И. СТРАВИНСКОГО ОР. 7 В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

Статья посвящена основным особенностям фортепианных этюдов И. Стравинского в контексте развития жанра, поисков русского музыкального искусства и творческой эволюции композитора. Фортепианные этюды ор. 7 И. Стравинского относятся к раннему периоду его творчества. На их музыкальный язык наибольшее влияние оказали произведения А.Н. Скрябина, Н.А. Римского-Корсакова и С.В. Рахманинова.

Ключевые слова: И. Стравинский, фортепианные этюды, русская музыка, искусство XX века, фортепианное исполнительство.

N.A. Sergienko

S.G. Garibyan

Sergienko Nadezhda Alekseevna, associate professor of piano department of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: sergienkonad80@gmail.com

Garibyan Sofiya Gaykovna, student of 3rd course of piano department of the Krasnodar state institute of culture (33, im. 40-letiya Pobedy St., Krasnodar), e-mail: sergienkonad80@gmail.com

PIANO ETUDES BY I. STRAVINSKY OP. 7 IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE GENRE

The article is devoted to the main features of the piano etudes by I. Stravinsky in the context of genre development, searches for Russian musical art and creative evolution of the composer. The piano etudes op. 7 by I. Stravinsky were written during the early period of his creativity. Their musical language was most influenced by the works by A.N. Scriabin, N.A. Rimsky-Korsakov and S.V. Rakhmaninov.

Key words: I. Stravinsky, piano etudes, Russian music, art of the XX century, piano performance.

В ряду многочисленных этюдов, написанных для фортепиано, этюдам И. Стравинского (1882–1971) оп. 7, созданным в 1908 году, уделяется не столь пристальное внимание. Гораздо популярнее его балеты: «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913). Написанные всего за три года по заказу С. Дягилева (1872–1929) для «Русских сезонов» в Париже, они принесли композитору большую популярность, хотя и первая постановка «Весны священной» с треском провалилась. Стравинский особенно ценил этот жанр за то, что, по его словам, балет – единственная форма сценического искусства, которая ставит краеугольным камнем задачи красоты и более ничего [5, с. 268]. Постепенно изучая творчество И. Стравинского, мы не могли не отметить его фортепианные произведения. Данная тема актуальна для нас, так как один из этюдов мы изучаем в классе

по специальному инструменту. Программы престижных конкурсов включают этюды Ф. Шопена (1810–1849), Ф. Листа (1811–1886), К. Дебюсси (1862–1918), А. Скрябина (1872–1915), С. Рахманинова (1873–1943), но записи и интерпретации этюдов И. Стравинского можно встретить крайне редко. Возможно, это связано с тяготением большинства пианистов к масштабным, эффектным, виртуозным и попросту популярным произведениям.

В центре внимания данной статьи – этюды оп. 7, которые, несомненно, играют важную роль в формировании музыкального языка и стиля Стравинского. Попробуем разобраться, как охарактеризовано творчество И. Стравинского в отечественной историографии XX – начала XXI веков, какие основные этапы проходит жанр этюда, а также рассмотрим этюды оп. 7 и попытаемся определить, на какие ориентиры опирался композитор при их создании.

Важно отметить слова советского музыковеда Б. Асафьева: «Все, созданное композитором в разнообразных жанрах, достойно пристального и внимательного изучения. "Пустьячки" Стравинского ценнее многих объемистых сонат и симфоний...» [2, с. 23].

О фортепианном творчестве Стравинского пишет российский музыковед и музыкальный критик Леонид Евгеньевич Гаккель (р. 1936). В своей книге «Фортепианная музыка XX века» [3] он анализирует стиль фортепианного письма Стравинского в разные периоды его творческого пути. Гаккель отдает должное значение творчеству Игоря Федоровича в эволюции фортепианной музыки двадцатого столетия, дает подробное описание каждому периоду творческой жизни Стравинского.

Очень интересно рассуждение И. Стравинского в его автобиографии «Хроника моей жизни» о выразительности в музыке: «...выразительность никогда не была свойством, присущим музыке: смысл существования музыки отнюдь не в том, что она выразительна. Если нам кажется, как это часто случается, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, но никак не реальность. Это просто некое дополнительное качество, которое по

какому-то укоренившемуся в нас молчаливому согласию мы ей приписали... Музыка – единственная область, в которой человек реализует настоящее... Феномен музыки дан нам едино для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда прежде всего отношения между человеком и временем...» [6, с. 86].

Тема фортепианного творчества Стравинского также раскрывается в книге А. Алексеева (музыковед, доктор искусствоведения) «История фортепианного искусства» [1]. Автор также исследует различные периоды творчества композитора, указывая на особое влияние мест проживания Стравинского на создание его произведений. Например, первый период овеян влиянием русских композиторов и русского духа. Переезд за границу привносит в музыку Стравинского черты западноевропейского искусства и эпохи барокко.

С самого начала своего творческого пути во время сочинения Стравинский не отходил от рояля. Крупнейший русский композитор Н.А. Римский-Корсаков (1844–1908) говорил, что «...есть композиторы, которые сочиняют без рояля, а есть композиторы, которые сочиняют у рояля... Стравинский относится к последним...» [4, с. 210]. Стравинский объяснял это так: «Когда я пишу сам, у меня должна быть только вибрация, и вибрация должна быть *pianissimo*, тогда я слышу каждую частичку звука» [5, с. 312]. Значительность, масштабность сочинений Стравинского не только проявление его таланта как композитора, но и результат благоприятных условий: популярность Стравинского у публики была прижизненной, несмотря на печальные судьбы большинства его современников. Но пика популярности он достиг не на Родине. Он считал, что в России его музыку не понимают и не принимают. Абсолютно иначе к нему относились за рубежом, куда он был вынужден переехать в связи с болезнью первой жены.

Анализируя фортепианное творчество Стравинского, мы наблюдаем эволюцию его творческого пути. В его фортепианных сочинениях можно проследить общее движение и развитие фортепианной музыки XX века.

Стравинский обладал невероятной стилиевой гибкостью, жанровым многообразием. Как пианист Игорь Федорович дебютировал в 1924 году, исполнив собственный концерт под управлением одного из самых значительных дирижеров конца XIX – первой половины XX вв. Сергея Кусевицкого (1874–1951). И. Стравинский был весьма хорошим пианистом. Его игру отличало тонкое ощущение специфики рояля, упругая, точная ритмика и стремление к драматизации движения произведения. К исполнению собственных сочинений он относился очень требовательно, поэтому в основном сам дирижировал ими. Как дирижер он гастролировал в Европе и США. В интерпретации сочинения он требовал полного доверия к тексту, объективность преобладала над субъективностью, для него главным элементом музыки были нюансы, даже в ущерб темпу, а также ритм и интервал. Значение интервала особенно проявится, когда он перейдет к серийной технике письма, в основе которой лежит определенная последовательность из 12 звуков хроматической гаммы, которые не должны повторяться. Роль ритма приобретает большую значимость в Rag-music. Это джазовая пьеса, в которой понятие тональности уступает место ритму и счету, превращая музыкальную ткань в чистого вида импровизацию.

У Стравинского ритм имеет также организующую роль. В большинстве его произведений мелодическая линия разворачивается в цепочки упругих по ритму попевок (например: три фрагмента из балета «Петрушка»).

Интересно отношение Стравинского к педализации, которое берет свое начало с детства и домашних уроков композитора. Его первая учительница фортепиано Л.А. Кашперова полностью запрещала ему пользоваться педалью. Стравинский должен был добиваться протяженности и певучести звука одними пальцами. Это, несомненно, прививало композитору должное внимание к качеству legato. В будущем он никогда не будет писать музыку, требующую усиленной педализации. Таким образом, он возвращает звуковую реальность фортепиано, возрождает главенство пальцевой

артикуляции, стиль камерности и обращает внимание к ценностям музыки прошлого.

Творчество Стравинского можно разделить на три периода – русский, неоклассический и серийный. 4 этюда op. 7 написаны в 1908 году и относятся к раннему, русскому периоду творчества Стравинского. Рассмотрим их подробнее.

Понятие «фортепианный этюд» довольно многозначное. Так обычно назывались небольшие упражнения, а также различные инструментальные пьесы, предназначенные для технического совершенствования музыкантов. Концертные этюды – это произведения, призванные с наибольшей полнотой показать виртуозные качества исполнителей. В связи с усовершенствованием возможностей инструмента, повышенным интересом к игре на фортепиано, жанр этюда прошел длительный путь развития прежде, чем были созданы величайшие этюды Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Дебюсси, А. Скрябина, С. Рахманинова.

Но больше всех влияние на музыкальный стиль Стравинского оказал язык музыки Скрябина. На наш взгляд, будет уместен дальнейший сравнительный анализ этюдов Скрябина и Стравинского. Прежде всего рассмотрим понятие этюда как такового. Термин «фортепианный этюд» имеет несколько значений. Изначально так назывались исключительно инструктивные этюды, предназначенные для улучшения техники пианистов-учащихся и их дальнейшего совершенствования. Они представляли собой небольшие упражнения (всем известны этюды К. Черниор. 299, op. 740). Со временем жанр этюда переходит на новый, концертный уровень. У этюда появляются иные цели – демонстрация виртуозных возможностей исполнителя на сцене. Основоположником концертного этюда является Ф. Шопен. Позднее появляются настоящие шедевры – концертные этюды Листа, Дебюсси, Скрябина, знаменитые этюды-картины Рахманинова.

Этюды Стравинского op. 7 написаны по традициям русского романтического академизма. Сам Стравинский подмечает влияние Скрябина

на этот цикл. Особенно ярко это сходство проявляется в первом этюде. Можно проследить связь с этюдом фа-диез минор Скрябина op. 8. Общим является характер, изменчивый темп и ритм. С первых же нот мы погружаемся в атмосферу взволнованности. Нервная возбужденность и трепет передаются такими средствами, как *rubato*, полиритмия, окутывающая фактуру этих этюдов. Во вступлении экспрессивный характер этюда Стравинского передают короткие мотивы левой руки. Это порыв, всего лишь зародыш будущей трагедии, которая хоть и недостаточно развернуто, но очень ярко проявится в кульминации этого произведения. Квинтольный ритм противопоставляется триольному и ровным восьмым мелодической линии, таким образом порождается мелодийная трактовка фигуративности. Постепенно квинтолы вплетаются в партию правой руки, а с нарастанием драматической кульминации и вовсе утверждаются в ней. На первый взгляд, может возникнуть гомофонно-гармоническое восприятие фактуры этюда. Но при детальном изучении становится понятным, что соединение нескольких тематических элементов предполагает наличие средств полифонического изложения. Если их исполнять недостаточно выпукло, вяло, потеряется нужный характер произведения. К тому же на приемы звукоизвлечения оказывает влияние отношение самого Стравинского к педали. Как упоминалось выше, он не писал произведений для фортепиано, требующих усиленной, плотной педализации. Отсюда требовательность к артикуляционной точности, певучего звучания, извлекаемого одними пальцами. Педаль здесь играет вспомогательную роль.

Сходство с этюдом Скрябина фа-диез минор, соч. 8 заключается также в характере мелодии. Она очень гибкая, напевная, в ней явственно слышны интонационная и ритмическая свобода. Мелодия сперва вздымается к вершине (при помощи больших скачков и диссонансов), а затем поступенно движется вниз, что придает музыке настроение легкой грусти и созерцательности. Объединяющим элементом также является тонкая полифоничность. Средний голос гибко вливается в фактуру, появляясь лишь

ненадолго, что придает музыке некоторую драматичность и большую выразительность.

Стравинский перенимает одну из новаторских черт пианизма Скрябина. Это использование широких фигураций в партии левой руки, что доставляет некоторые проблемы при исполнении. Многие пианисты для облегчения игры распределяют широкие аккорды и фигурации между обеими руками, тогда как сам Скрябин настаивал на исполнении данных элементов одной левой рукой. Необходимо обладать удивительной гибкостью и подвижностью кисти, иначе не достичь нужного звучания и характера.

Второй этюд из этого опуса – яркая, причудливая картинка. В самом названии дано определение характера этюда – *Allegro brilliant* – стремительный, блистательный, очень легкий образ, контрастный предыдущему этюду. Причудливость придает, прежде всего, изящная фактура, представленная ломаными фигурациями в верхнем регистре, хроматическими звуками, вплетенными в мелодический рисунок, и стаккато в левой руке, противопоставленной легато в правой. Мелодия строится из коротких мотивов размером в такт, вследствие чего может возникнуть тенденция к дроблению и отрывочному мышлению. Во избежание этого следует выстроить этюд динамически, пытаясь предслышать каждый последующий звук. Известный пианист Даниил Трифонов (р. 1991) советует во время исполнения произведения представить звучание музыки на один, два такта вперед. Это способствует четкому, формообразующему исполнению, необходимому в интерпретации произведений крупной формы. В среднем разделе этюда используется излюбленный гармонический прием Скрябина – D с одновременно пониженной и повышенной пятой ступенью – но в немного измененном виде: Стравинский «играет» пятой ступенью, попеременно высвечивая то повышенным, то пониженным звуком «до».

Третий этюд проникнут восточным колоритом. Гибкая узорчатость фигураций овеивает мелодическую линию. Прежде всего, ориентальный характер придает хроматические ходы, на протяжении всего этюда

украшающие мелодию. Регистр поднимается еще выше. Характер созерцательный, спокойный. Фактура прозрачная, постоянное наличие хроматических ходов говорит о скупой педализации.

В четвертом этюде проявляется новая черта пианизма Стравинского – представление рояля как ударного инструмента. Это еще только зародыш будущего стиля Стравинского, но явственно проявляющийся в последнем этюде ор. 7. Яркое, праздничное настроение этюда сближает его со знаменитым балетом «Петрушка». Фактура сжата до двухголосья, что придает некоторый примитивизм, варварство, но вместе с тем этюд не теряет своей привлекательности, оригинальности.

Из всего вышесказанного сделаем следующий вывод. В первую очередь следует отметить, что развитие жанра фортепианного этюда связано с расцветом виртуозного исполнительства в творчестве западноевропейских композиторов XIX – начала XX вв. Отечественные композиторы, работавшие в этом жанре в XX веке, такие как С. Прокофьев и И. Стравинский, создавали самобытные, яркие и оригинальные произведения, которые содержали в себе не только педагогическую, но и художественную ценность. Опираясь на научную литературу, можно выделить следующие этапы развития жанра этюда: 1. Фортепианный этюд как инструктивная пьеса, имеющая сугубо методический характер. 2. В процессе исторического развития жанр этюда обогащается новизной музыкального языка, поэтичностью, обладает большим эстетическим воздействием. 3. В начале XX века в эволюции жанра этюда происходят стилистические изменения и обновление художественного содержания. В фортепианных этюдах И. Стравинского острее всего ощущается влияние А.Н. Скрябина, Н.А. Римского-Корсакова и С.В. Рахманинова.

Список используемой литературы:

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства: в 3-х ч. – СПб., 2019. – 416 с.
2. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. – Л., 1977. – 280 с.
3. *Гаккель Л.Е.* Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л., 1990. – 419 с.
4. *Савенко С.* Мир Стравинского: монография. – М., 2001. – 328 с.
5. *Стравинский И.* Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л., 1971. – 415 с.
6. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – М., 2005. – 149 с.