

Е. М. ШАБШАЕВИЧ
Московский государственный институт музыки
им. А. Г. Шнитке

УДК 781.6.082

ПРЕТВОРЕНИЕ ПРОГРАММНОСТИ В МИНИАТЮРАХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ПИАНИСТОВ-КОМПОЗИТОРОВ XIX ВЕКА

Ни один из фортепианных жанров XIX века не отразил так многосторонне программное начало, как это сделала миниатюра. В данной статье анализируется музыка пианистов-композиторов, постоянно живущих в России или прибывавших в наше отечество на гастроли. В их миниатюрах, часто предназначенных для собственного исполнения, основные направления программности выражены чрезвычайно наглядно. Исполнительская практика культивировала подобного рода сочинения, ибо яркая, выразительная, обладающая характерными чертами пьеса гарантировала верный успех у аудитории.

Обратившись к музыке пианистов-композиторов, зачастую тривиальной, мы, конечно, не можем претендовать на исчерпывающую полноту отображения всех художественных явлений в отечественной фортепианной музыке. Так, естественным образом, в нарисованной картине отсутствуют выдающиеся программные сочинения композиторов петербургской школы, прежде всего Мусоргского, Бородина, Лядова. Но сознательно прибегая к подобному упрощению, мы будем руководствоваться желанием вскрыть зависимость между концертной практикой и композиторским творчеством, показать значение концертной деятельности как важнейшей части культурной жизни.

В отечественную музыку позапрошлого столетия программность вошла вместе с набирающим силу романтизмом, но отразила и сложность присущего русской культуре художественного комплекса, в котором одновременно действовало сразу несколько стилевых направлений (классицизм, преромантизм, романтизм, реализм). Первые программные пьесы малой формы появились в России тогда же, когда и программные фантазии – в 1812 году. Они были связаны с патриотическими настроениями Отечественной войны и, естественно, отражали военную тематику. Это были, в основном, пьесы «на случай», чаще всего марши: «Марш на смерть генерала от инфантерии кн. П. И. Багратиона» П. Долгорукого, его же «Марш на вшествие российской гвардии в Вильну 5 декабря 1812», «Триумфальный марш» Д. Салтыкова и т. п. Традиция написания пьес «на случай» сохранялась и позже: более того,

многие из выступавших артистов часто включали такого рода произведения в свои концертные программы: «Марш, благоговейно посвященный памяти в бозе почившего Государя Великого Князя Михаила Павловича» А. Гензельта, «Незабвенный день! 4 апреля. Благодарственная молитва всевышнему за спасение жизни Государя Императора Александра II», «Русский торжественный военный марш по случаю взятия Хивы», «Слеза русского на могилу Его Императорского Высочества Государя наследника Цесаревича Николая Александровича» А. Дюбюка и проч.

В первой половине XIX века существовали и программы-посвящения. Часто они включали в название имя того, кому посвящалось произведение: «Paulinen-Walzer» М. Бернарда (Полине Виардо), «Nadine, Polka-mazurka» (à m-lle Nadine de Marcof), «Loisa-polka» (à m-lle Loisa de Dmitrieff), «Olga-polka» (à m-lle Olga Jasikoff), «Karlotta-polka» (Шарлотте Гризи) В. Кажиньского. Своеобразный след этой традиции находим в детском сочинении А. П. Бородина Польшка «Hélène» для фортепиано в 4 руки (ок. 1843 года, записана ок. 1850). Возможно, в некоторых случаях это были танцы-портреты тех, кому посвящено сочинение, но сейчас, «за давностью лет» судить об этом невозможно. По крайней мере, «польки-имена» А. И. Дюбюка («Афросинья-полька», «Акулина-полька») и молодого А. Г. Рубинштейна («Amalia-polka», «Henrietta-polka», «Flora-polka», «Natalie-polka») мало отличаются друг от друга.

Понемногу появляются и изобразительные программные названия: «Tanz-Raketen [Танец ракеты]. Вальс», «Летние удовольствия. Польшка», «Галоп “Паровоз”», «Кадриль эльфов» И. Гунгля, «Галоп “Амазонка”» Н. Девитте, «Галоп “Papieros-lust” [Наслаждение от папиросы]» (на обложке издания изображены два довольных господина с сигарами) К. Лядова, «Ласточка. Блестящий галоп» К. Майера, «У фонтана» Ю. Шульгофа, «Бабочка» В. Студнички. Иногда это действительно влияло на характер музыки, как в «Галопе “Паровоз”» Гунгля, изображающем ход «паровой машины», или в «Польке “Мужик”» А. Дюбюка, где в трио вводятся интонации русской плясовой «Камаринской» и «Во саду

ли в огороде». Но чаще программность была данью моде, не более того, хотя, как и в случае с портретами, объективному суждению в немалой степени мешает отсутствие погружённости в бытовые реалии эпохи и незнание каких-то важных для авторов произведений конкретных фактов. Это становится понятным, когда познакомишься с сочинением юного М. П. Мусоргского «Подпрапорщик-полька». Если бы мы не знали такой существенной детали биографии Мусоргского, как служба в гвардейском полку, вряд ли могли бы в полной мере оценить чувство юмора молодого композитора, создавшего своеобразный автопортрет. Слушая эту польку, невозможно не представить молоденького офицера, играющего польки и кадрили для тающих от удовольствия барышень.

Другое произведение 18-летнего Мусоргского – «Воспоминание детства», отвечает ещё одному направлению программности в миниатюре: *программе-воспоминанию*. Всевозможные «Souvenir de...» были чрезвычайно популярны (возможно, это отражало небывалую популярность жанра мемуаров в литературе первой половины XIX века). Чаще всего они напоминали «путевые заметки»: «Воспоминание о Трианоне. Вальс» и «Невские звуки. Вальс» Йозефа Гунгля, «Палермо. Французский контрданс» Н. Лядова, «Воспоминание об Эльбе. Вальс» К. Майера, «Le carnaval de Madrid. Блестящий галоп» А. Контского, «Воспоминания о Бадене» И. Венявского. Слушателям было приятно перенестись воображением в далекую страну, перелистывая вместе с исполнителем страницы дневника путешествия. К этой области примыкают пьесы с разного рода «этнографическими» характеристиками: «Латвийская», «Украинская», «Венгерская» полька В. Кажиньского, «Вальс в еврейском стиле» и «Вальс в русском стиле» И. Ласковского, «Испанская серенада» Ю. Шюльгофа. Особую группу составляют пьесы, написанные как бы по следам гастролей их авторов, как например, «московские»: Полька «Москва» Ф. Валье, «Прощание с Москвой. Кадриль» В. Липиньского, «Прощание с Москвой. Ноктюрн» Ю. Шюльгофа, «Les charmes de Moscou» (в другой афише пьеса названа «Воспоминания о Москве. Интродукция и полька») А. Герца. Чаще всего в них нет ничего специфически московского и русского, но заголовок – как реверанс публике – должен был ей понравиться. Воспоминания могли быть навеяны не только «географическими объектами», но и культурными событиями: по следам гастролей Ф. Листа и И. Штрауса были написаны «Liszt-reminiscences. Quadrille» и «Strauss-souvenir. Quadrille» А. Н. Лядова.

Удивительно, но наивные программные «сюжеты» не ушли из обихода и во второй половине XIX века. В концертных афишах мелькают разнообразные «путевые заметки» пианистов-ком-

позиторов: «Прощание с Варшавой» и Ноктюрн «Путешественник» ор. 62 А. Дрейшока и «этнографические» зарисовки: «Гондольер» А. Дрейшока, Неаполитанская серенада ор. 47 № 2 и Восточная серенада ор. 44 № 1, Мазурка по-венски ор. 54 № 3 А. Грюнфельда, Венецианская баллада ор. 39 № 1 Т. Лешетицкого, Мавританская серенада ор. 84 № 1 П. А. Пабста¹. Танцы-имена представлены Мазуркой «Казаринов» и Вальсом «Глама-Мещерская» А. А. Опделя, «Валентина-полькой» ор. 202 А. Контского (при подзаголовке «детская» отличающейся недетской технической оснащённостью), ранними пьесами вундеркинда Р. Кочальского «Рауль-вальс» и «Галина-вальс». Иллюстративная изобразительность присутствует в «Буре на Волге» Опделя, использующей две распространённые русские темы: «Вниз по матушке по Волге» и «Во поле берёза», которые прерываются тремоло и трансформируются под воздействием «грозового» тематизма.

Вместе с явным «взрослением» романтизма в конце 1820-х годов мало-помалу связь фортепианной музыки со словом усложнилась и приобрела *ассоциативный* характер. В образном строе на первый план всё больше стало выходить личностное начало, в названии – эмоциональная характеристика. Так сказывалось взаимовлияние субъективного способа высказывания, проявившегося в опозитивированном танце и лирической миниатюре, и поэтического слова. Недаром все первые «ассоциативные» программные пьесы – лирические по характеру: «Прощание. Вальс» И. Ласковского, «Меланхолический вальс» А. Есаулова и И. Ласковского, «Сентиментальный вальс» В. Одоевского, «Разлука. Ноктюрн» М. Глинки, «Мимолётная мысль» и «Рассказ старушки» И. Ласковского, «Музыкальное размышление» Н. Дмитриева, «Одиночество» А. Дюбюка, «Заметы сердца (скрываемый цветок)» К. Майера, Полька «Энтузиазм» Ю. Шюльгофа, «Мимолётная мысль» и «Поэма любви» А. Гензельта и многие другие. Чаще всего это салонные по характеру «чувствительные» сочинения, программность которых довольно условна. По некоторым оригинальным деталям представляется любопытным «Любовный секрет. Вальс» ор. 312 А. Контского, поскольку программность в данном случае находит занятное выражение. В пьесе используется ни мало ни много бетховенский ритм судьбы, который должен олицетворять тот самый «любовный секрет». Он сопровождается ремаркой «misterioso» и вначале действительно звучит таинственным шёпотом, а в репризе превращается в мощный императив. Ритм судьбы встроен при этом в тему тривиального «собачьего» вальса. В середине зарождается более певучая тема, которая очевидно символизирует тайную любовь героя, его подлинное чувство, обречённое рухнуть под воздействием внешних обстоятельств. В том же

роде выполнена другая его пьеса с сентиментальным названием «Девичьи слёзы» ор. 207, основанная на контрасте «реальности» и «воспоминания».

Как видно из перечисленных примеров, в первой половине позапрошлого столетия в подавляющем большинстве случаев программный заголовок «приставлялся» к названию того или иного жанра. Это было необходимым этапом встраивания лирической программной миниатюры в существующий жанровый контекст. С течением времени необходимость в подобном жанровых «маяках» отпала. Возникают собственно *характерные программные миниатюры*. В русской музыке первой половины XIX века их очень немного. Они появляются у Майера, начиная с 40-х годов. Таковы «Листки из альбома» ор. 330, из которых выделяются две контрастные пьесы: «Шутка» и «Серьёзность». Удивительно напоминает Грига майеровский цикл «12 маленьких характеристических картинок» ор. 172. Вот названия трёх пьес: «Верная любовь. Романс» (№ 7), «Колдовской танец» (№ 8), «Весенняя песнь» (№ 9).

К подобным относится и цикл «Три характеристические мелодии» ор. 9 А. Г. Рубинштейна для фортепиано в 4 руки (1847), состоящий из «Русской песни», «Ноктюрна на воде» и «Водопада». В этих пьесах происходит свойственное и другим произведениям Рубинштейна «наложение» характерных черт (колористические и звукоизобразительные детали, национальные штрихи) на лирическую основу (тип изложения и мелодика напоминают «песню без слов»). Это подчёркнуто и в названии: «характеристические мелодии». Образующийся синтез очень интересен и показателен для дальнейшего развития фортепианной миниатюры в России во второй половине XIX века, ибо именно характерная пьеса стала тогда ведущим жанром, получившим не только количественное, но и качественное развитие у отечественных композиторов. Отметим, что происходит это в разных слоях композиторского творчества: от высшего (вспомним «Детский альбом» и «Времена года», а также многие другие пьесы Чайковского, А. Рубинштейна, Рахманинова) до вторичного, эклектичного (вспомним хотя бы распространенные «Бабочки», «Сильфиды» и особенно «Фонтаны» Гензельта, Пабста, Аренского)...

Среди произведений этого рода, постоянно звучавших в концертах, назовём те, которые, на наш взгляд, фиксируют некие важные и перспективные тенденции развития русской характерной миниатюры, а иногда и русской музыки в целом на всём протяжении XIX века. Данные сочинения были представлены в концертной афише русских столиц прежде всего авторскими исполнениями. Среди них первыми нужно назвать сочинения А. Г. Рубинштейна, в частности, столь популярные у пианистов

1890-х годов пьесы из цикла «Костюмированный бал». Этот цикл, подготовленный ранними сочинениями, – фантазией «Бал» ор. 14, сюитой старинных танцев ор. 38, сборником «Танцы разных народов» ор. 82, по мнению Е. Г. Сорокиной, напоминает дивертисментные сцены празднеств в романтических балетах XIX века – «Спящей красавице» Чайковского, «Раймонде» Глазунова² и в некоторых своих номерах превосходит декоративную статику модерна – Стравинского, Черепнина, Ребикова. Несомненно влияние характерных пьес Рубинштейна на Рахманинова. Ранние сочинения Рахманинова – «Пьесы-фантазии» ор. 3, а также Музыкальные моменты ор. 16 и две фортепианные сюиты, которые звучали уже в 1890-е, – в полной мере содержат ростки будущих зрелых открытий. В них есть и эпическая мощь (Прелюдия), и наполненное безбрежное чувство (Мелодия, Элегия), и лирическая пейзажность (Музыкальный момент *Des dur*) и даже сарказм (Полишинель) – всё то, что в синтезе будет образовывать художественный мир Рахманинова 1910-х годов.

Выделим и некоторые другие, теперь уже основательно забытые произведения, но в свое время бывшие настоящими концертными «хитами», в которых намечаются некоторые тенденции периода расцвета русской фортепианной школы в начале XX века. Эскизы ор. 24 Аренского – виртуозные концертные пьесы, носящие признаки типичной фигурационной пьесы середины века, типа экспромта, тем не менее наполненные лирической пейзажностью и отмеченные чувством фортепианного пространства, – один из первых примеров этюдов-картин, несомненно, знакомых Рахманинову. «Детские сцены» А. Н. Корещенко ор. 22 (в отличие от «Детского альбома» Чайковского) звучали на концертной эстраде, и не только в авторском исполнении, поскольку обладают выигрышным концертным обликом. Среди них оригинальностью музыкального языка выделяются № 1 «Бука» и № 2 «Вернулся май». К «Буке» имеется эпитафия: «Няня, няня, я боюсь / Кто-то страшный там идёт / Спи скорее, это Бука / Молвит няня и поёт»; в соответствии с ним пьеса состоит из двух разделов – Бука и песня няни; в коде отражён затихающий образ Буки в сознании засыпающего ребенка. Интерес к детской музыке, начавшийся в последней трети позапрошлого столетия и запечатлевшийся в шедеврах Чайковского и Мусоргского, как мы, знаем найдёт продолжение в XX веке; первый номер из «Детских сцен» Корещенко с его обликом сказочной фантазмагии и эксцентрическими гармоническими и артикуляционными деталями, на наш взгляд, прямо восходит к Прокофьеву. «Фантастические сказки» ор. 12 Г. Пахульского, по мнению Н. Пушиной, являются предшественниками жанра сказки у Н. Метнера³.

Остановившись на пороге значительных художественных достижений Серебряного века, подведём некоторые итоги. Переход от миметической программности к более сложным взаимоотношениям музыки и слова осуществлялся в русской фортепианной музыке не в виде неуклонно восходящей прямой, но как бы зигзагами, с постоянными возвращениями в лоно изобразительности. Причины подобного «кружения», по-видимому, следует искать в востребованности внешне эффектных подражательных пьес в концертной практике. Произведения, основанные на сложных психологических ассоциациях, становились скорее уделом постепенно выделившегося в самостоятельный вид камерного концерта, с определённым репертуаром и подготовленной аудиторией.

Однако программы исполнителей-композиторов, особенно выдающихся, не только отражали слушательский запрос, но и руководили им. То, что виртуозы во многом направляли и направляют композиторскую мысль, общеизвестно. А. Рубинштейн писал: «Виртуозность вообще всегда имела влияние на сочинительство. Она обогащает средству композиции, расширяет горизонты выражения

и таким образом воздействует на сочинение. Так как великие сочинители сами были виртуозами (то есть, отличными техниками на своём инструменте), они своей техникой влияли на сочинителей *di minorum* [лат.: меньшая братия]. Так одно шло с другим рука об руку: сочинительство находилось под влиянием виртуозности, а она – в свою очередь – под влиянием сочинительства»⁴. Сам великий Рубинштейн последовательно прививал вкус к гениальным программным циклам Шумана, и вслед за их укоренением в концертном репертуаре появились выдающиеся отечественные образцы – у Чайковского, Лядова, Рахманинова, Скрябина, Метнера, Прокофьева...

Концертное пространство само управляло течением эволюции, отбирая ценные крупинки и отсеивая ненужное, постепенно приучая к сложному, непривычному и выдавая новый «поисковый запрос». Воссоздавая правдивую модель этого процесса путём обращения к музыке исполнителей-композиторов, мы убеждаемся, что концертная практика была и остаётся главной порождающей средой для композиторского творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В автографе, хранящемся в РГАЛИ (Ф. 952. Оп. 1. Ед. хр. 554) первоначальное посвящение – Монике Терминской – зачёркнуто; из печати в издательстве Юргенсона пьеса вышла с посвящением Вере Тимановой.

² Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт: история жанра. – М.: Музыка, 1988. – С. 218.

³ Пушина Н. Б. «Редкая музыкальная натура»: о жизни и творчестве Г. А. Пахульского. – М.: Такер ТМ, 2004. – С. 34–35.

⁴ Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1: Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. 1883 / сост., текстол. подгот., коммент. и вступит. ст. Л. А. Баренбойма. – М.: Музыка, 1983. – С. 141.

Шабшаевич Елена Марковна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
Московского государственного института музыки
им. А. Г. Шнитке

