

Кустова Ангелина Юрьевна

студентка

ФГБУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория

им. Н.А. Римского-Корсакова»

г. Санкт-Петербург

DOI 10.31483/r-99595

ЖАНРОВЫЙ СОСТАВ ФОРТЕПИАННЫХ СБОРНИКОВ

А.Г. РУБИНШТЕЙНА (НА ПРИМЕРЕ ОР. 93)

Аннотация: в статье рассматриваетсяopus 93 А.Г. Рубинштейна в контексте русской фортепианной романтической традиции. Автором проведен анализ и систематизация жанров, обозначена проблема построения цикла.

Ключевые слова: А.Г. Рубинштейн, фортепианная музыка, цикл, сборник, тетрадь, романтическая миниатюра.

В композиторском наследии А.Г. Рубинштейна фортепианная музыка закономерно занимает значительное место и представлена в разных жанрах и формах. Композитор нередко стремился к организации сочинений в сборники, которые он обозначал в большинстве случаев только опусами и которым в отдельных случаях давал программные названия. К самым крупным фортепианным сборникам композитора относятся: 24 пьесы для фортепиано op. 10 «Каменный остров» (1853–1854); 12 пьес для фортепиано op. 75 «Петергоф» (1866); цикл пьес для фортепиано op. 118 «Воспоминания о Дрездене» (1894) и др. Во многих из них композитор продолжает традиции, сложившиеся в европейской и отечественной музыке. К. В. Зенкин, рассматривая творчество Рубинштейна, называет циклы «Костюмированный бал» op. 103, а также рассматриваемый в настоящей статье op. 93 представителями «шумановской» традиции. Исследователь, в частности, пишет: «Среди необъятного наследия Рубинштейна большое место занимают циклы фортепианных пьес; в некоторых из них (особенно ранних) дает о себе

знать шумановский импульс. Это – стремление к портретности в «Каменном острове» op. 10: 24 портрета приближенных великой княгини Елены Павловны» [2, с. 206].

Напомним, что в творчестве русских композиторов 19 века сборники фортепианных пьес представлены достаточно широко. Одним из первых обратился к сочинению сборника фортепианных произведений, объединённых в цикл, Л. С. Гурилев, которому принадлежит цикл из 24 прелюдий и фуги для фортепиано (1810). Особое место в развитии общеевропейского принципа цикличности занимают выдающиеся 24 прелюдии op. 28 Фридерика Шопена (1838–39), традиции которых продолжены русскими музыкантами. В частности, в дальнейшем из русских композиторов цикл из 24 прелюдий напишет Ф.М. Блюменфельд (1892).

Начиная с А. Г. Рубинштейна, в русской музыке появляется иной тип цикла, который включает и разные жанры; но в то же время в нем заложена идея программности. Продолжают линию фортепианных циклов, как известно Ц.А. Кюи (12 миниатюр для фортепиано op. 20), М.П. Мусоргский («Картинки с выставки», 1874 г.), П.И. Чайковский («Времена года» op. 37, «Детский альбом» op. 39, а также девять опусов, объединяющих несколько пьес: Две пьесы op. 1, *Trois morceaux Souvenir de Haspal* op. 2, Три пьесы op. 9, Две пьесы op. 10, Шесть пьес op. 19, Шесть пьес для фортепиано на одну тему op. 21, Двенадцать пьес средней трудности op. 40, Шесть пьес op. 51, Восемнадцать пьес op. 72.), А. К. Лядов («Бирюльки», 14 пьес для фортепиано op. 2). Малые фортепианные циклы можно обнаружить в творчестве А.К. Глазунова (Баркарола, Новеллетта, 1889), Н.А. Римского-Корсакова (две пьесы op. 38, 1894; Пастораль, Полька, Вальс, 1893; Прелюдия, Каприз, Гавот op. 49, 1894) и особенно С. В. Рахманинова (Салонные пьесы op. 10 и Четыре пьесы, 1888; Фантастические пьесы op. 3, 1892), А.С. Аренского (Шесть пьес для фортепиано op. 5, 1884; Три пьесы op. 19, Три пьесы op. 42, 1894; Шесть пьес op. 53, 1894) и др.

Во всех случаях принцип цикличности претворялся по-разному. Исследователь В.В. Лебедева пишет: «Для становление циклической формы в России первой половины 19 века важное значение имели танцевальные сюиты прикладного

характера, составленные из наиболее употребительных в то время танцев – мазурки, вальса, кадрили. Взаимовлияние танца и вокальных жанров городского фольклора способствовало выявлению новых поэтических качеств, дало импульс к расширению круга семантических значений» [4, с. 9].

В.В. Лебедева также отмечает, что в 19 веке начался процесс, в котором происходило активное развитие музыкальных средств и тембров. Исследователь приходит к следующему выводу: «Увеличение ёмкости образной и жанровой сферы цикла программных фортепианных пьес было сопряжено с поиском новых композиционных решений, которые способствовали единству сочинения» [4, с. 11].

В творчестве А.Г. Рубинштейна принцип объединения пьес в рамках опуса осуществляется по-разному. Помимо столь объемных сборников, как оп. 10 и оп. 93, перу композитора также принадлежат и опусы, которые могут включать несколько небольших пьес, объединённых одной идеей, чаще – одним жанром (Две мелодии оп. 3, Три каприза оп. 21, Три серенады оп. 22, Шесть этюдов для фортепиано оп. 23 и т. д.). Особый интерес с точки зрения объединения, представляют собрания пьес разных жанров, к которым относятся оп. 16, оп. 50, оп. 69, оп. 71. В них композитор обращается к популярным жанрам европейской музыки: ноктюрн, скерцо, баркарола, колыбельная, серенада и др. Среди небольших же программных сборников можно отметить два, весьма необычных – это Акrostихи оп. 37 и оп. 114. Каждый из них демонстрирует особенности организации пьес: в одном случае – это собрание пьес одного жанра, в другом – собрание пьес разных жанров, но связанных общей идеей, третий тип строится на объединяющей линии программности.

Л.З. Корабельникова осуществляет систематизацию фортепианных композиций Рубинштейна, в основу которой положены:

– общность жанра (Три серенады, оп. 22, Шесть прелюдий, оп. 24; Шесть фуг в свободном стиле с прелюдиями, оп. 53; Шесть этюдов, оп. 81);

– особое жанрово-стилевое задание (Сюита, ор. 38, в которую входят Прелюд, Менуэт, Жига, Сарабанда, Гавот, Пассакалья, Аллеманда, Куранта, Пасспье и Бурре, – большое и перспективное новшество для отечественной музыки!);

– намерение создать психологические портреты, обрисовать внутренние состояния (Шесть пьес, ор. 51 «Меланхолия», «Игривость», «Грезы», «Каприз», «Страсть», «Кокетство»); таким же – по замыслу – альбомом портретов является цикл из 24-х пьес «Каменный остров», ор. 10» [3, с. 120–121]. Л. З. Корабельникова при этом уточняет: «Многие опусы являются не сборниками, не альбомами, но циклами по существу» [3, с. 120].

В трудах по анализу музыкальных произведений приводятся различные определения цикла, на основе которых мы выделяем наиболее существенные позиции, необходимые для понимания данного жанра в творчестве А.Г. Рубинштейна: *важно количество частей, степень самостоятельности каждой пьесы, принцип их связи между собой, наличие общей художественной идеи.*

Обратившись к не имеющему у А.Г. Рубинштейна обобщающего названия оп. 93, мы отмечаем, что первый критерий о наличии двух и более частей является очевидным – в оп. 93 тетради №2, 3, 6, 7, 8 и 9 содержат две и более пьесы. Второй критерий является более сложным, поскольку вопрос о степени самостоятельности каждой пьесы в каждом случае решается индивидуально. Почти в каждой из названных тетрадей пьесы являются самостоятельными, законченными и цельными по своему замыслу, но в то же время они участвуют в формировании общего образного строя каждой тетради.

При рассмотрении следующего критерия о связи пьес и их общей идее обнаруживается, что здесь возникают тональные отношения, общая художественная задача, а также заложена идея контраста. Так, в тетрадях №2 и №6 при едином жанровом строении (два этюда и две серенады) выявляется и тональная связь (тонико-доминантовое соотношение): в первом случае – d-moll – A-dur, во втором – d-moll – a-moll. В тетради №7 соотношение выглядит как f-moll – As-

dur (Новая мелодия и Экспромт). Неслучайным, вероятно, является и соотношение тональностей в тетради №3 – g-moll – E-dur (Думка и Полонез), соотношение столь же далекое, сколь и жанры, объединенные в данной тетради.

Одной из важных составляющих в формировании цикла является проблема контраста. В работе Е.А. Ручьевской «Классическая музыкальная форма» этому уделяется особое внимание. Автор пишет: «Контраст – это прежде всего понятие содержательное, психологическое. Он подразумевает резкое отличие в образном, эмоциональном, характерологическом планах» [8, с. 209]. На наш взгляд, эта позиция применима в ор. 93 к тетради №9, состоящей из двенадцати миниатюр, где каждая пьеса отличается по настроению, теме, содержанию.

Интересно, что объединение пьес в тетради у А.Г. Рубинштейна применяется к ор. 93 и более нигде не встречается. Термин «тетрадь» отсылает в определенной мере к немецкой музыкальной литературе. Обозначение тетради можно встретить у Ф. Мендельсона в «Песнях без слов», которые, как известно, состоят из восьми тетрадей, объединенных по шесть пьес. У немецкого композитора в основе каждой пьесы, как впоследствии и у Рубинштейна, лежит один музыкальный образ или настроение. Некоторые миниатюры Мендельсона носят программный характер, например, «Весенняя песня», «Народная песня», «Похоронный марш» и другие.

Отчетливое проявление в пьесах Рубинштейна черт романтической миниатюры связано в определенной мере и с творчеством Ф. Шуберта, который в музыкальных моментах ор. 94 и экспромтах ор. 90, ор. 142 создал произведения, отражающие одно настроение, один миг из жизни творца. Сходные черты можно проследить и в тетрадях Рубинштейна, в первую очередь – в ор. 93.

Напомним, в ор. 93, включены 24 пьесы, сгруппированные в девять тетрадей. Они представляют собой следующую последовательность:

Тетр. 1: Баллада (по балладе «Ленора» Г. А. Бюргера). Си-бемоль минор.

Тетр. 2: Большие этюды. №1 ре минор, №2 ля мажор.

Тетр. 3: Думка (соль минор) и Полонез (ми мажор).

Тетр. 4: Баркарола Ля минор. (У А. Г. Рубинштейна баркарола также встречается в опусах 45, 50, 104).

Тетр. 5: Скерцо. Фа мажор.

Тетр. 6: Две русские серенады. Ре минор и ля минор.

Тетр. 7: Новая мелодия (фа-диез минор) и Экспромт (ля-бемоль мажор).

Тетр. 8: Вариации на тему «Янки Дудл». Ми мажор. («Янки Дудл» – Американская национальная песня, в настоящее время носящая патриотический смысл).

Тетр. 9: 12 миниатюр (посвящена Аглае Массар. Луиза Аглая Массар (1827–1887) – французская пианистка, педагог, композитор. Вместе с мужем Ламбером Массаром (1811–1892) дружили с Ф. Листом, Г. Берлиозом и А. Рубинштейном).

В рассматриваемом опусе представлены интересные образные решения: опора на литературную балладу одного из основоположников данного жанра в немецкой литературе – Готфрида Августа Бюргера; использование американской народной песни голландского происхождения «Янки Дудл».

В ор. 93 представлены тетради, содержащие как отдельные пьесы, так и циклы, где представлены от двух до двенадцати пьес.

В тетради включены:

1. Танцевальные жанры – полонез, менуэт, вальс, марш, скерцо.
2. Условно, эпические жанры – Баллада, Думка, Серенада.
3. Жанры, характерные для фортепианной (инструментальной) музыки – этюды, экспромт, вариации, мелодия.

Подобное разнообразие жанров в сборнике характерно как для самого композитора, так и для его современников. Танцевальные жанры у Рубинштейна, такие, например, как мазурка, можно выборочно найти в ор. 71. Эпические жанры многократно встречаются у композитора; выделим, например, балладу Ферморса в опере «Ферморс», три серенады для фортепиано ор. 22. Среди жанров, характерных для инструментальной музыки, наиболее ярко выделяются шесть этюдов для фортепиано ор. 81, фантазия для фортепиано ор. 77, вариации для фортепиано ор. 104.

Общепризнанно, что в области фортепианного исполнительства А.Г. Рубинштейн достиг высочайшего уровня. Большинство его сочинений обладают богато развитой фортепианной фактурой и отличаются виртуозностью – это относится и к рассматриваемому нами опусу 93. Каждое произведение композитора наполнено яркими пассажами, предполагающими высокий уровень пианистического мастерства. Опус 93, будучи написанным Рубинштейном в зрелом периоде творчества, в полной мере демонстрирует как богатство музыкального языка, так и разносторонность трактовки музыкальных жанров.

Список литературы

1. Баренбойм Л.А. А.Г. Рубинштейн: Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2-х томах / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музгиз, 1957–1962.
2. Зенкин К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К.В. Зенкин. – М.: Юрайт, 1997. – 530 с.
3. Корабельникова Л.З. А. Г. Рубинштейн. История русской музыки: В 10-ти т. Т. 7: 70–80-е годы XIX века / Л.З. Корабельникова. – М.: Музыка, 1994.
4. Лебедева В.В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века: традиции и новые тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / В.В. Лебедева. – М., 2008. – 26 с.
5. Рубинштейн А.Г. Короб мыслей. Афоризмы и мысли / А.Г. Рубинштейн. – М.: СПб. Олма-пресс, 1999. – 316 с.
6. Хопрова Т.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. 1829–1894. Краткий очерк жизни и творчества / Т.А. Хопрова. – Л.: Музгиз, 1963. – 118 с.
7. Ручьевская Е.А. Цикл как жанр и форма / Е.А. Ручьевская // Работы разных лет. В 2-х томах. Том 1. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2011. – С. 456–486.
8. Taylor Philip S. Anton Rubinstein: A life in Music, Illinois University Press. 2007. – 340 p.