УДК 78.083.7

Цитування:
Гульцова Д. П. Фортепіанний етюд та традиції російського модерну. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 116-122.

Gultsova D. (2020). Piano etude and traditions of Russian Modern. Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats′, 38, 116-122 [in Ukrainian].

Гульцова Діана Павлівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Неждановой,
Заслужена артистка України
d.gultsova@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7837-7316

ФОРТЕПІАННИЙ ЕТЮД ТА ТРАДИЦІЇ РОСІЙСЬКОГО МОДЕРНУ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної і жанрової специфіки фортепіанного етюду рубежу XIX-XX ст. у контексті стильових пошуків російського модерну. **Методологічну базу роботи** становить інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого від Б. Асаф'єва та його послідовників. Суттєвими для цієї роботи виявилися також наступні підходи: аналітико-музикознавчий; жанрово-стильовий; міждисциплінарний, що дає можливість залучати концепції з інших областей пізнання – філософії, мистецтвознавства, культурології та ін.; історико-культурологічний, що дозволяє виокремити ті чинники, які сприяють виявленню духовно-смислової і стильової специфіки фортепіанного етюду як важливої складової європейського інструменталізму XIX–XX ст. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюду в російській музиці кінця XIX – першої половини XX ст., але й його вписаність в контекст жанрово-стильових шукань російського музичного модерну. **Висновки.** Стильові якості російського модерну, що народжувалися на рубежі століть, визначили поступовий жанрово-стильовий «поворот» фортепіанного етюду від «оркестрального» піанізму лістівського типу («Етюди-картини» С. Рахманінова) в напрямку відродження «клавірної» і «поліклавірної» його якості (етюди О. Скрябіна). «Токкатна» спрямованість модерного піанізму репрезентована етюдами С. Прокоф'єва (ор. 2), в той час як В. Ребіков в циклі «3 етюди» апелює до пошуків оновлення ладо-гармонічної мови цього жанру. Фортепіанна творчість О. Черепніна (зокрема, цикл етюдів ор. 52), що народжувалася на перетині відкриттів європейського модерну і музичної культури Китаю (з яким була пов'язана його творча біографія), являє зразок національного етюду, який заклав основи китайської фортепіанної музики та, водночас, реалізував в музичній творчості ідею «євразійської єдності».

Ключові слова: етюд, фортепіанний етюд, модерн, російський модерн, російська фортепіанна музика.

Gultsova Diana*, Ph.D. in Art History, Lecturer of the Department of Special Piano at the Odesa National Music Academy named after A.N. Nezhdanova, Honored Artist of Ukraine*

Piano etude and traditions of Russian Modern

The purpose of the article is to identify the poetic-intonational and genre specifics of the piano etude at the turn of the XIX-XX centuries in the context of the style searches of Russian modern. **The methodology** of the work is the intonational concept of music in the perspective of intonational-stylistic, etymological analysis, inherited from B. Asafiev and his followers. The following approaches were also significant for this work: analytical and musicological; genre-style; interdisciplinary, giving the opportunity to attract concepts from other areas of knowledge – philosophy, art history, cultural studies, etc.; historical and cultural, allowing to identify those factors that contribute to the identification of the spiritual, semantic and stylistic specificity of the piano etude as an important component of European instrumentalism XIX-XX centuries. **The scientific novelty** of the article is determined by its analytical perspective, taking into account not only the identification of the genre and style specifics of the piano etude in Russian music of the late XIX – first half of the twentieth centuries but also its inclusion in the context of the genre and style searches of Russian musical modernity. **Conclusions.** The stylistic qualities of Russian Art Nouveau, which were born at the turn of the century, determined the genre-style «turn» of the piano etude from the «orchestral» pianism of the F. Liszt's type (Etudes-paintings by S. Rachmaninov) in the direction of the revival of the clavier and polyclavier quality (etudes A. Scriabin). The «Toccata» orientation of modern pianism is represented by the sketches of S. Prokofiev (Op. 2), while V. Rebikov in the series «3 Etudes» appeals to the search for updating the harmonic language of this genre. The piano work of A. Cherepnin (including the cycle of Etudes op. 52), which was born at the intersection of the discoveries of European Art Nouveau and the musical culture of China (with which his creative biography was connected), is an example of a national etude that laid the foundations of Chinese piano music and simultaneously implemented in musical creativity, the idea of «Eurasian unity».

Key words: etude, piano etude, modern, Russian modern, Russian piano music.

©Гульцова Д. П., 2020

Актуальність теми дослідження. Марк ван Дорен одного разу зауважив: «Навчання – це мистецтво сприяти відкриттю» [9, 386]. Набуття професіоналізму в будь-якій сфері, в тому числі і музичній, не може обійтися без глибокого і всебічного осягнення секретів своєї справи і оволодіння відповідними технічними навичками. Відзначимо, що розуміння техніки в цьому випадку передбачає, відповідно до її давньогрецького тлумачення і етимології, органічний синтез вміння та майстерності, мистецтва. Істотне місце в позначених процесах належить жанру етюду, представленому в різних видах художньої та інтелектуальної діяльності. Історія фортепіанного етюду, в тому числі в культурі російського модерну, затребуваного в виконавській практиці різних епох (етюди О. Скрябіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, В. Рєбікова, О. Черепніна та ін.), на сучасному етапі виявляє нові «герменевтичні кола» духовно-естетичних шукань позначеної епохи, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє суттєвий мистецтвознавчий інтерес до творчих відкриттів російського модерну початку XX ст., про що свідчать роботи І. Скворцової [13; 14], Т. Лєвої [10], Є. Кривицької [8], Л. Гаккеля [5], Н. Кашкадамової [7], Н. Свірідовської [12] та ін. Творча спадщина названих вище видатних представників цієї епохи також давно стала предметом монографічних та дисертаційних узагальнень. Водночас типологічні якості фортепіанного етюду як «концептуально-авангардного» жанру, потенційно відкритого будь-якому типу змісту та органічно вписаного в жанрово-стильові шукання модерну та його виконавську традицію, і нині складають широке поле для музикознавчих і культурознавчих розвідок.

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної і жанрової специфіки фортепіанного етюду рубежу XIX-XX ст. в контексті стильових пошуків російського модерну.

Наукова новизна статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюду в російській музиці кінця XIX – першої половини XX ст., але й його вписаність в контекст жанрово-стильових шукань російського музичного модерну.

Виклад основного тексту. Російське мистецтво рубежу XIX – XX ст. має особливу привабливу силу для багатьох дослідників. Розпечена атмосфера епохи була пронизана відчуттям «кінця століття», «кордону», за яким має відкритися «все нове», що сукупно визначило «динаміку перехідного типу культури» цієї доби. На думку Т. Лєвої, «перехідним початок століття був і в загальноєвропейському масштабі: властивостями кризовості і рубіжності відзначені найрізноманітніші явища мистецтва, наукового знання, соціального життя тих років. Росія ж являла свого роду екстракт перехідності [10, 5]. Відчуття екстатичного піднесення і містичних осяянь поєднувалося в ньому з есхатологічними передчуттями. Пануюча тривалий час концепція лінійного розгортання історичного часу втрачає в цю епоху свою актуальність. На противагу їй усюди виникають вражаючі змішання різнорідних елементів, які виявляють часто нестабільність мов творчості. В умовах подібної «багатоукладності» «народ-жується особлива гармонія контрастів культури межі століть – культури дисонантного типу, для якої взаємозв'язок полярних тенденцій є визначальним фактором існування» [12, 4]. Проте «Срібна доба» в історії російської культури назавжди залишиться сліпуче яскравим багатогранним кристалом, що відбив виключну різноманітність тенденцій, індивідуальних стилів, періодом небувалого творчого підйому в області філософії, літератури, живопису, театру і музики.

Говорячи про деяку «розпливчастість» метафори «Срібна доба», І. Скворцова зазначає, що «заповнити прогалину і окреслити коло стилістичних і естетичних характеристик [російської культури рубежу XIX – XX ст.] "виявилося під силу" іншому поняттю – стиль модерн, – який народився теж у свідомості сучасників, які відразу ж (саме в Росії) охрестили його за особливу художню спрямованість додатковим синонімом – "новий стиль"» [14, 189]. Проте це стильове явище, згідно з останніми дослідженнями, також є досить широким поняттям, яке охоплює не тільки сферу мистецтва, а й усього життя індивіда зазначеної епохи. На думку Є. Кривицької, «назва "модерн" містить в собі два важливих сенси: сучасний – тобто співзвучний своєму часові, і новий, що виник як вираження цього часу. Нагадаємо, – зазначає далі дослідник, – що то була ситуація в мистецтві кінця XIX століття, коли досада і втома від еклектизму XIX століття породили свідому установку артистів всіх видів мистецтв на пошуки оригінальності. Модерн "хотів бути або стати стилем без зразка, без прикладу"» [8, 9].

У сучасному мистецтвознавстві намітилася досить чітка диференціація понять «модерн» і «модернізм», показових для культури XX ст. Відзначимо при цьому, що модернізм у вітчизняній художньо-естетичній думці зазвичай

розглядається як досить широке поняття, що охоплює значне коло стильових явищ європейської культури першої половини XX ст., починаючи з символізму і імпресіонізму і закінчуючи всіма новітніми напрямками в мистецтві, культурі і гуманітарній думці цієї епохи, в той час як модерн являв собою один із стилів кордону епох, межі якого І. Скворцова визначає періодом «з самого кінця 80-х років XIX століття до середини 10-х років XX ст.» [14, 189]. Проте, кажучи про російське мистецтво першого десятиліття XX ст., дослідник нерідко їх ідентифікує, пояснюючи, що на початку століття цими термінами визначали «все нове, що мало незвичайне звучання» [13, 23], і приводило в кінцевому підсумку до перегляду і перетворенню основ музичного мистецтва.

Узагальнюючи сутність проявів модерну у фортепіанній творчості позначеної епохи, Н. Кашкадамова виділяє наступні його ознаки: «культ краси як провідна ідея стилю, вишуканість і багатство виразових засобів»; «у сфері змісту – інтимна лірика з більшою чи меншою мірою чуттєвості; увага до духовності, символіки <…> Типові емоції: елегійність і споглядальність або ж протилежне – патетика, екстатична піднесеність»; «збагачення тембрового колориту, велика увага до звукових барв, що досягається на фортеп'яно колористичним співставленням фактурно-регистрових площин»; тяжіння до «барвистої, пряної гармонії», «інтенсивної модуляційності, відсування стійких роз'язань, посилена увага до фонізму гармонічних та ладових структур» тощо [7, 34-35]. Особлива увага надається «декоративності звучання», що була певним відповідником до орнаментальності модерну в інших видах художньої діяльності. Ця типова риса співвідноситься, на думку Н. Кашкадамової, з багатоплановою, примх-ливою, полімелодичною фігурацією. Остання, як вказує дослідниця, складає «панівний тип викладу більшості фортеп'янних творів початку XX ст.» [7, 34], охоплюючи в тому числі і поетику етюду.

Акцентування сфери фортепіанної творчості в наведених узагальненнях не є випадковим, оскільки саме фортепіанний інструменталізм був однією з провідних сфер музичної діяльності репрезентантів цієї епохи. Вона була також відзначена співіснуванням двох типів піанізму, про що свідчать наукові розвідки Л. Гаккеля. Перший з них дослідник визначає як «романтичний, ілюзорно-педальний», виявляючи його ознаки в творчості О. Скрябіна, у композиторів «віденського кола» і, перш за все, А. Шенберга (Три п'єси ор. 11) і А. Берга (Соната ор. 1), а також у С. Рахманінова (3-й концерт). Другу тенденцію фортепіанного письма в 10-ті роки XX ст. автор пов'язує з «беспедальним піаністичним стилем», виділяючи при цьому наступні моменти: «1) тенденція сходить до класичних [клавірних] стилів і може бути визначена як неокласична; 2) у наявності два різновиди беспедальної фактури: акордово-гармонійний і лінеарний; в першому випадку нерідко доводиться говорити про ударно-шумовий піанізм, у другому – про мануально-пальцевий. В ударному неокласичному стилі виступає Сергій Прокоф'єв (Етюди ор. 2, 1909, П'єси ор. 4, 1911, Перший фортепіанний концерт і Друга соната 1912)» [5, 8-9].

Відзначимо, що одне з істотних місць в музиці епохи модерну (в тому числі і в російській) займає типологія етюду, яка зафіксувала поряд з іншими жанрами не тільки показові якості «інтонаційного словника» цієї епохи, але і рубіжні етапи жанрово-стильової еволюції творчості її репрезентантів.

Однією зі знакових фігур в цій сфері, безсумнівно, є О. Скрябін, весь творчий шлях якого фактично чинився під знаком поетапної реалізації задуму «Містерії», що становив в кінцевому підсумку духовний сенс усього його життя як «музиканта ідеї» [5, 48], для якого мистецтво – це не тільки «знаряддя життєпізнання», а й засіб духовного перетворення світу. Останнє визначає також духовно-філософську ґенезу образно-смислової специфіки творчості композитора, орієнтованої на відбиття лірики, томління, знемоги, очікування, образів руху, польоту, волі, героїки, спрямованих в кінцевому підсумку на екстатичне піднесення і духовне преображення індивіда. Концепційність творчості О. Скрябіна, сполучена з позначеними якостями скрябінівського піанізму і його «клавірно-органною» [1, 151] ґенезою, знайшла відбиття як в масштабних симфонічних, сонатних і поемних композиціях, так і в інших жанрових сферах, в тому числі і в етюдах, що так чи інакше відобразили еволюційні процеси творчого шляху композитора.

До раннього періоду творчості О. Скрябіна відноситься етюд ор. 2, який увібрав в себе стильові якості шопенівського піанізму і творчості П. Чайковського. Наступною віхою в освоєнні етюдного жанру можна вважати цикл «12 етюдів» ор. 8 (1894-1895), який має масу паралелей з циклом прелюдій ор. 11, що створювалися в цей же період. Етюд № 3 відрізняється яскравістю і графічністю музичного матеріалу. № 9 являє собою драматичне оповідання в дусі романтичної

балади, про що свідчить і авторська ремарка на початку етюду, і комплекс виражальних засобів, орієнтованих на імітацію трубних «гласів», ритму скачки, особливо очевидних в патетичних кульмінаціях. Особливо вражаючим є етюд № 12 – зразок скрябінівської героїко-патетичної музики, прообраз майбутніх «тем волі» і «самоствердження».

Інший етап розвитку жанру етюду символізує цикл «8 етюдів» ор. 42 (1903), в якому втілилося настільки показове для зрілого періоду творчості О. Скрябіна тяжіння, з одного боку, до створення масштабних композицій поемного плану, з іншого – апелювання до стислості, афористичності висловлювання. До числа останніх можна віднести, наприклад, етюд № 2, що являє собою зразок ліричної замальовки. Інший тип композиції демонструє № 5, який сам композитор порівнював зі своєю «Божественною поемою: «Займаюся фортепіанними речами, серед яких є етюд, що по силі і величі перевершує 3-ю симфонію» [3, 30-31]. Цей твір – ще одне підтвердження концептуально-авангардної ролі типології етюду, не тільки в творчості О. Скрябіна, а й у його попередників і сучасників. Показовою є і структура цього твору, який, подібно до скрябінівських поем, тяжіє до сонатності, в той час, як етюди-мініатюри репрезентовані часто у вигляді періоду. Етюди цього опусу, так само як і попередні, демонструють також найбільш показовий для О. Скрябіна тип фактури – мелодизовані фігурації. Останні Н. Кашкадамова розглядає не тільки як «данину сецесійним орнаментам», але і як стильову якість музичної мови композитора [7, 93].

Підсумком еволюції жанру етюду в творчості О. Скрябіна стає цикл ор. 65, написаний в 1912 р. в Швейцарії. На думку Д. Благого, всі його три етюди несуть на собі відбиток впливу мистецтва російського символізму, його поезії. Це позначилося «в дивацтвах і загадковості, в ніжному томлінні першого етюду ор. 65 (в нонах), в крихке-ламких (за висловом Б. Асаф'єва), повних ласкавої мрійливості співзвуччях другого (в септимах); нарешті, в вихровій окрилености, в пристрасному заклинанні третього етюду (в квінтах)» [3, 38]. Подібного роду прийоми являли собою одну з ознак посилення лінеарної якості в фактурі пізніх етюдів композитора, а також пошуки поновлення їх ладо-гармонічної мови, спрямовані на емансипацію та переосмислення дисонансу. Аналогічного роду прийом тільки в умовах більш спрощеної фактури показовий і для циклу етюдів В. Ребікова. Одночасно, етюд на рівні одночасної композиції відображає найважливіші символи-образи музичного космосу О. Скрябіна.

Інший «образ фортепіано» і трактування типології етюду демонструє творчість С. Рахманінова, який за умовами свого музичного виховання (школа О. Зілоті) фактично є спадкоємцем традицій лістівського романтичного піанізму. Одночасно, на відміну від О. Скрябіна, «образ фортепіано, створений Рахманіновим, був у нього втіленням переживання широти і благодаті земних стихій, матеріального буття. Фактурні, динамічні, регістрові, педальні рішення композитора слугують переданню цілісного, суцільного, наповненого буття» [5, 104-105]. Сказане багато в чому визначало і специфіку рахманіновського піанізму, визначальною якістю якого, на думку Г. Когана, виступала «владність» і «ритм».

Окреслені якості виконавського мистецтва С. Рахманінова знайшли відкладення і в циклі «Етюдів-картин» (ор. 33, 39). Як відомо, у первинному варіанті вони іменувалися «прелюдіями-картинами», що підтверджує, з одного боку, певну тотожність для С. Рахманінова жанрів прелюдії, етюду, а також і музичного моменту. З іншого боку, така амбівалентність стає також підтвердженням гібридної природи етюду як такого.

Названі цикли втілили одну з найважливіших якостей фортепіанної поетики С. Рахманінова – «поемність» і «картинність» [2, 20], що тяжіла до опори на зорову або картинну програмність та відповідне жанрово-структурне втілення. М. Арановський також зазначає, що в даний період творчості композитора «принцип поемності починає переважати, форма ще більше розширюється, і назва "прелюд", яка в силу традиції асоціюється з п'єсами порівняно невеликого розміру, перестає відповідати характеру задумів композитора. Тому Рахманінов обирає найменування "етюд", яке допускає в цьому відношенні велику свободу, так як викликає в пам'яті розгорнуті за формою етюди Ліста» [2, 21-22].

Разом з тим, виносячи в назву циклу слово «картина», С. Рахманінов в кінцевому підсумку відмовляється від офіційного оголошення назв кожного з етюдів, надаючи тим самим слухачеві і виконавцю можливість для розвитку власної уяви, а також залишаючи за собою право на символічну «зашифрованість» музичного оповідання. Однак у виконавському середовищі піаністів різних поколінь давно визначилися програмні підзаголовки деяких етюдів-картин: в ор. 33 – es-moll «Заметіль», Es-dur «Масляна»; ор. 39 – c-moll «Море», a-moll (№ 2) «Степ», a-moll (№ 6) «Червона шапочка», c-moll (№ 7)

«Панахида». За свідченням М. Шагінян, етюд C-dur op. 33 композитор визначив як «Моросняк». Багато з представлених назв пізніше були підтверджені самим С. Рахманіновим в листі до О. Респігі в коментарях з приводу можливості оркестровки «Етюдів-картин» [2; 4].

Даний цикл можна розглядати як своєрідну енциклопедію поетики творчості і піанізму композитора, а також його епохи. «Якщо в ранній період творчості композитор говорив про "горду і нескорену особистість", то до часу написання етюдів-картин його думки і почуття поступово захоплює головна тема його творчості – тема Батьківщини» [15, 94], оскільки другий зошит етюдів-картин фактично став останнім опусом С. Рахманінова, створеним в Росії. Більш того, за словами М. Арановського, «це взагалі один з останніх творів російської музики, створених на рубежі двох епох. Він завершує шлях вітчизняної фортепіанної творчості, традиції якої потім були підхоплені, продовжені і розвинені радянськими композиторами» [2, 40].

Одним із сучасників С. Рахманінова є В. Ребіков, чия фортепіанна спадщина також репрезентує жанрово-стильові шукання епохи модерну. Художника новаторських устремлінь, В. Ребікова спіткала трагічна доля невизнаного у себе на батьківщині музиканта. Традиціоналізм В. Ребікова генетично пов'язаний з демократичною побутовою міською лірикою, російською салонною музичною традицією (О. Аляб'єв, О. Гурільов, К. Вільбоа, В. Пасхалов) і лірикою П. Чайковського, що особливо відчутно в його фортепіанних циклах. Водночас у багатьох своїх шуканнях він виходив з концепцій пізньої творчості Р. Вагнера, музичних драм М. Мусоргського, опер Р. Штрауса, а також живопису А. Бьокліна, традицій символізму. Цінними є знахідки В. Ребікова в області синтетичних жанрів (меломіміка, мелопластика, музично-психографічна драма). На думку біографів композитора, «до певної міри Ребікова можна порівняти в цьому сенсі з його французьким сучасником композитором Еріком Саті, одним з найбільш парадоксальних шукачів нових шляхів в музиці XX століття» [16, 74].

Оригінальне поєднання традиційного і новаційного характеризує цикл В. Ребікова «Три етюди», виданий без опусу. На відміну від етюдів О. Скрябіна і С. Рахманінова, ці твори, на перший погляд, справляють враження інструктивних композицій, що апелюють до розвитку дрібної моторної пальцевої техніки. Фактура цих опусів досить проста і орієнтована на середній регістр, мінімалізм динаміки, в якій частіше домінує *mf* і *mp*.

Жанрову основу етюду № 1 складає скерцо. Польотний, химерний характер основної теми, яка виконує роль рефрену рондальної композиції, обумовлений не тільки швидким темпом, але і визначальною роллю штриха staccato. Інтерес викликає і ладо-гармонійна мова етюду, орієнтована на діатонічний D-dur, але з постійним «униканням-вислизанням» тоніки. Композитор широко використовує паралельні тризвуки, віддаючи в кінцевому підсумку перевагу не функціональній якості гармонії, а «стрічковим» формам голосоведення. Особливо показовим у цьому плані є епізод Poco meno mosso, в якому тематичний «пласт» в партії правої руки викладено паралельними септимами (по аналогії з одним з етюдів О. Скрябіна з op. 65).

«Експериментальним» представляється також етюд № 2, в якому домінуючими виявляються квінтові і квартові співзвуччя в умовах діатоніки a-moll. В останній п'єсі циклу «гра» з паралелізмами доповнюється також широким використанням збільшеного тризвуку, звернень септакордів без «прив'язки» до конкретної тональності. Так, досить прості за фактурою і технічними завданнями етюди В. Ребікова набувають якостей «експериментального» жанру, націленого на пошуки шляхів оновлення музичної мови в умовах культури російського модерну.

Ще одним автором, у творчості якого жанр фортепіанного етюду був пов'язаний з «авангардними» пошуками не тільки в області музичного самовираження, а й виконавства, був С. Прокоф'єв. У 1909 р. з'явився один з найбільш знаменних фортепіанних циклів композитора – Чотири етюди op. 2, що ознаменував народження оригінального творчого і виконавського стилю у фортепіанному мистецтві першої половини XX ст., який стане показовим не тільки для С. Прокоф'єва, але й для інших його сучасників (І. Стравинський, Б. Барток, П. Хіндеміт та ін.). Згідно узагальнень Л. Гаккеля, «динамізм життєсприйняття, демократизм художньої свідомості надзвичайно рано повернули композитора до лапідарних форм звукового висловлювання <…> Прокоф'єв реалізує концертні можливості *ударно-беспедального піанізму*, протиставляючи його концертному стилю пізньоромантичної фортепіанної музики» [5, 229]. Таким чином, звернення композитора (і відомого піаніста) до типології фортепіанного етюду фактично ознаменувало народження нового виконавського стилю в піанізмі XX ст.,

підтверджуючи ще раз «авангардно-концептуальну» сутність типології етюду як такого, про що писав свого часу М. Мясковський: «Ось твори, від яких віє первісною силою і свіжістю <…> Прекрасні етюди ці сповнені химерної фантастики, то м'якого, але підбадьорливого ліризму, то пекучої іронії, то, нарешті, могутнього пориву» [6, 33].

В історичному «бутті» фортепіанного етюду ХХ ст. виділяється також цикл О. Черепніна «5 концертних етюдів» ор. 52, створених в 1936 році в період перебування композитора в Китаї. О. Черепнін (1899-1977) є одним з видатних представників російської музичної еміграції першої половини ХХ ст. Його творчий шлях в різні періоди був пов'язаний з культурою країн Заходу і Сходу (Франція, Китай, Японія, США). На думку Н. Рубан, «композиторське мислення О. Черепніна було орієнтоване, з одного боку на музичні традиції Петербурзької школи (Мусоргський, Римський-Корсаков, Лядов), з іншого – на сучасний [для його епохи] авангард (Стравинський, Прокоф'єв)» [11, 9]. Роки перебування в Парижі (1921-1948), заняття в Паризькій консерваторії відкрили для О. Черепніна оригінальність французької музичної культури епохи модерну. «Далекосхідний період» творчої біографії композитора (1934-1937) ознаменувався «входженням» у дух і лад культури Китаю, з яким, власне, і пов'язана поява фортепіанного циклу «П'ять концертних етюдів» ор. 52.

Появі «П'яти концертних етюдів» передувало створення ряду інструктивних творів і відповідних методичних посібників, пов'язаних з педагогічною роботою О. Черепніна в Китаї (професор Шанхайської консерваторії). У їх числі «Пентатонна школа гри на фортепіано» (1935), «Навчання грі на фортепіано на основі пентатонної гами» (ор. 51, 1935). Показово, що пентатоніка стала ладовою основою і аналізованого етюдного циклу, оскільки програмний задум кожного з етюдів пов'язаний з китайською тематикою і культурою. Так № 1 «Китайський театр тіней» і № 4 «Гиньоль» орієнтовані на відтворення пластично-інструментальної специфіки китайського театрального мистецтва. При цьому перший етюд побудований на розвитку 2-х тем, що символізують чоловіче і жіноче начала як ключові не тільки в китайському театрі, а й у духовно-філософській культурі Китаю, починаючи з найдавніших часів. Обидва етюди будуються на чергуванні і взаємодії тем, що змінюють темброве забарвлення і характер звучання, за аналогією з тим, як перевтілюються персонажі в традиційній китайській театральній виставі. Саме з цим пов'язана вибаглива «мінливість», «гра» різними поліфонічними прийомами, штриховими контрастами, раптовими акцентами і синкопами, сполученими з наслідуванням китайському традиційному інструментарію (бамбукова флейта, губний орган, мідні ударні інструменти).

Етюди №№ 2 («Лютня») і 3 («Присвята Китаю») відображають виконавський аспект музикування на народних інструментах, серед яких автор особливо виділяє темброво-колористичні якості гуциня, що є близьким до лютні (Етюд № 2) і піпи (різновид китайського струнно-смичкового інструменту – в Етюді № 3). Фінальна п'єса циклу – «Гімн» (етюд №5) – ще один яскравий приклад чуйного проникнення О. Черепніна в глибини не тільки музичної, але і духовно-релігійної культури Китаю. Дослідник Вань Тянші вказує на те, що фінальна п'єса була написана під враженням від служби в буддійському храмі [11].

Отже, цикл «П'ять концертних етюдів» О. Черепніна являє собою яскравий досвід втілення симбіозу музичних культур Сходу і Заходу і водночас виражає творче кредо композитора, націленого в своїй різноманітній діяльності на ідею «євразійської єдності» [11, 19]. Одночасно, цей цикл можна також розглядати як втілення через універсальну типологію жанру етюду узагальненого образу Китаю, відображеного в найважливіших артефактах його культури (театр, музика і гімн-молитва). Сказане, з одного боку, окреслює оригінальність задуму О. Черепніна, з іншого – опосередковано свідчить про його зв'язки з власне російською культурою, з її здатністю «входження» в дух і лад інших культур (в тому числі і східних).

Висновки**.** Стильові якості російського модерну, що народжувалися на рубежі століть, визначили поступовий жанрово-стильовий «поворот» фортепіанного етюду від «оркестрального» піанізму лістівського типу («Етюди-картини» С. Рахманінова) в напрямку відродження «клавірної» і «поліклавірної» його якості (етюди О. Скрябіна). «Токкатна» спрямованість модерного піанізму репрезентована етюдами С. Прокоф'єва (ор. 2), в той час як В. Ребіков в циклі «3 етюди» апелює до пошуків оновлення ладо-гармонічної мови цього жанру. Фортепіанна творчість О. Черепніна (зокрема, цикл етюдів ор. 52), що народжувалася на перетині відкриттів європейського модерну і музичної культури Китаю (з яким була пов'язана його творча біографія), являє зразок національного етюду, який заклав основи китайської фортепіанної музики та водночас реалізував в музичній творчості ідею «євразійської єдності».

Література

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Арановский М. Этюды-картины Рахманинова. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 40 с.
3. Благой Д. Этюды Скрябина. М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. 63 с.
4. Брянцева В. Фортепианные пьесы Рахманинова. М.: Музыка, 1966. 208 с.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
6. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 288 с.
7. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя: Підручник. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2014. 344 с.
8. Кривицкая Е. Д. Музыка Франции: век двадцатый. Эстетика, стиль, жанр. М.-СПб.: Центр ГИ, 2012. 336 с.
9. Кротов В. Г. Словарь парадоксальных определений. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 480 с.
10. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
11. Рубан Н. Л. Фортепианное творчество Александра Черепнина в контексте его артистической карьеры: автореф. дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2017. 23 с.
12. Свиридовская Н. Д. Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи: дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 382 с.
13. Скворцова И. А. Знаки модерна в русской музыке рубежа XIX – XX веков // *Музыковедение*. 2009. № 11. С. 22–27.
14. Скворцова И. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX-XX вв. // *Музыкальная академия*. 2005. № 4. С. 187–194.
15. Сухомлинов И. К проблеме интерпретаций этюдов-картин Рахманинова // *Как исполнять Рахманинова*. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. С. 92–117.
16. Томпакова О. М. Владимир Иванович Ребиков. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1989. 79 с.

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyclaviness in piano performance of the twentieth century: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
2. Aranovskiy, M. (1963). Etudes-paintings of Rachmaninov. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
3. Blagoy, D. (1963). Etudes of Scriabin. Moscow: Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo [in Russian].
4. Bryantseva, V. (1966). Rachmaninov's Piano Pieces. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Gakkel', L. (1990). Piano music of the twentieth century. Essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
6. Del'son, V. (1973). Piano work and pianism of Prokofiev. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
7. Kashkadamova, N. (2014). Performing interpretation in twentieth-century piano art: A textbook. Lviv: KINPATRI LTD [in Ukrainian].
8. Krivitskaya, E. D. (2012). Music of France: twentieth century. Aesthetics, style, genre. Moscow, St. Petersburg: Tsentr GI [in Russian].
9. Krotov, V. G. (1995). Dictionary of paradoxical definitions. Moscow: KRON-PRESS [in Russian].
10. Levaya, T. (1991). Russian music of the early twentieth century in the artistic context of the era. Moscow: Muzyka [in Russian].
11. Ruban, N. L. (2017). Piano work of Alexander Cherepnin in the context of his artistic career. Extended abstract of candidate's thesis. Nizhny Novgorod: Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki [in Russian].
12. Sviridovskaya, N. D. (2010). The Musical-Critical Heritage of the Silver Age: Self-Interpretation of an Era. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo [in Russian].
13. Skvortsova, I. A. (2009). Signs of Art Nouveau in Russian music at the turn of the XIX – XX centuries. Muzykovedeniye. 11, 22–27 [in Russian].
14. Skvortsova, I. A. (2005). Art Nouveau style and Russian music of the turn of the XIX–XX centuries. Muzykal'naya akademiya. 4, 187–194 [in Russian].
15. Sukhomlinov, I. (2007). On the Problem of Interpretation of Rachmaninov's Etudes-Paintings. Kak ispolnyat' Rakhmaninova. Moscow: Izdatel'skiy dom «Klassika-XXI» [in Russian].
16. Tompakova, O. M. (1989). Vladimir Ivanovich Rebikov. Essays on life and work. Moscow: Muzyka [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2020
Отримано після доопрацювання 15.11.2020
Прийнято до друку 20.11.2020