

УДК 78.071.1:786.2.083.6(470)

**ФОРТЕПИАННОЕ «СКЕРЦО» AS-DUR А. БОРОДИНА:
СИНТЕЗ «ТАНЦЕВАЛЬНОЙ»
И «ФАНТАСТИЧЕСКОЙ» МОДЕЛЕЙ ЖАНРА**

Белаш Е.В.

*ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова»,
Ростов-на-Дону, e-mail: rostcons@aaanet.ru*

Статья посвящена оригинальной трактовке жанра фортепианного скерцо в творчестве А. Бородин – композитора, для которого была характерна приверженность устоявшимся формам-схемам, но который всегда трактовал их в духе своего эпико-симфонического мышления. «Смягчение романтического субъективизма» – основное направление фортепианного стиля Бородина-кучкиста. Отсюда, наряду с камерно-лирической сферой, особый интерес композитора к моторно-игровым жанрам, которым является скерцо. В «Скерцо» As-dur – своеобразном итоге фортепианного творчества А. Бородин – воплощены и синтезированы танцевальная миниатюра и симфоническая («фантастическая») модель жанра, что приводит к «сжатию» сонатной формы до миниатюры. Такая трактовка жанра в русской фортепианной музыке была исторически новой и составила перспективу дальнейшего развития концертных фортепианных жанров типа скерцо в творчестве композиторов последующих поколений.

Ключевые слова: скерцо как жанр, «танцевальное» и «фантастическое» скерцо, фортепианный стиль А. Бородин, «сжатие» сонатной формы в миниатюру

**SCHERZO FOR PIANO IN AS FLAT MAJOR BY A. BORODIN:
SYNTHESIS OF «DANCE» AND «FANTASTIC» MODELS OF THE GENRE**

Belash E.V.

The Rostov State S.V. Rakhmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, e-mail: rostcons@aaanet.ru

The article is devoted to the original treatment of the genre of the piano scherzo by A. Borodin, who was always a supporter of time-tested forms but in the context of his epic-symphonic thought. "Mitigation of romantic subjectivity" – the main direction of piano style A. Borodino-kuchkista. From here, along with the chamber and lyrical sphere, a particular interest of the composer to motor and game genres, which is a scherzo. Dance miniature and symphonic ("fantastic") models of the genre are synthesized and objectified in Scherzo for piano in As Flat major, which can be considered as a peculiar result of his creative work. Such method of composition provides "compression" of the sonata form to the size of the miniature. This treatment of the genre in the history of the Russian piano music was new and created perspective of the further development of such concerto piano genres as scherzo in the creative work of the composers of further generations.

Keywords: scherzo as a genre, "dance" and "fantastic" scherzo, piano style of A. Borodin, "compression" of the sonata form to the size of the miniature

Для А. Бородин фортепианная музыка не являлась, в отличие от П. Чайковского и А. Аренинского, предметом постоянного творческого внимания. Это объясняется многими причинами, прежде всего тем, что А. Бородин был не только музыкантом, но и ученым. Его научное мировоззрение требовало, во-первых, глубокой продуманности каждого музыкального сочинения, во-вторых, более пристального внимания к крупным формам, чем к миниатюрам.

«Идеология» (общая «тема» [7]) музыки А. Бородин связана с эстетико-мировоззренческими позициями новой русской школы – творческим объединением «Могучая кучка». А. Бородин стойко придерживался лозунгов этого объединения, считал главной задачей своей музыки создание русского стиля на основе переработки, как писал Б. Асафьев, «европеизмов» [3, 155] в виде общих для всех русских авторов второй по-

ловины XIX в. источников (Л. ван Бетховен, Ф. Мендельсон, Р. Шуман).

Однако способ воплощения «испытанных влияний» (А. Корто о фортепианной музыке К. Дебюсси и М. Равеля [8, 226]) у каждого из русских композиторов этого периода – иной, зависящий от их личных свойств, определявших природу и характер творчества каждого композитора. А. Бородин – не только «эпик» и «лирик», но и ученый-химик. Его фортепианная музыка всегда фундаментально продумана, выстроена по форме, предназначена не только для нужд бытового музицирования, но и для «высокого» пианизма.

Наряду с четырехручными пьесами любительского предназначения А. Бородиным созданы (кстати, в том же 1885 г., что и «Скерцо») сольная фортепианная «Маленькая сюита» («В монастыре», «Интермеццо», «Мазурка» C-dur, «Мазурка» Des-dur, «Грезы», «Серенада», «Ноктюрн»);

«Патетическое адажио» As-dur в бетховенском стиле; «Поток» («Lecouyant») и «Этюд» (инструктивно-моторные пьесы); «Соната»; «Фантазия» на мотив И.-Н. Гуммеля; «Парафразы» для фортепиано в три руки – на неизменяемую тему из коллективного сочинения А. Бородин, Ц. Кюи, А. Лядова и Н. Римского-Корсакова; пьесы-миниатюры для фортепиано в четыре руки: «Аллегретто», «Полька» («Helene»), «Скерцо» b-moll и «Скерцо» E-dur, «Тарантелла» D-dur.

Даже этот перечень показывает, что А. Бородин всесторонне исследует фортепианные жанры, сложившиеся в практике музицирования классической и романтической эпох, отдает должное их создателям, заботится о современном для его времени репертуаре, оригинально соединяет бытовое музицирование на фортепиано с виртуозной практикой царившего тогда в Европе стиля brilliant. Показательно в этом плане сравнение стилей А. Бородин и П. Чайковского, данное Б. Асафьевым: «Музыка Бородин отличается от музыки Чайковского всем известными признаками. Она пробуждает ощущение силы, бодрости, света; в ней могучее дыхание, размах, ширь, простор; в ней гармоничное здоровое чувство жизни, радость от сознания, что живешь. Отсюда – оптимизм и жизнедеятельность. Чайковский – нервный, остро-чувствительный и впечатлительный. Бородин развертывает широкие жизненные планы, Чайковский – возбужденно и порывисто, с учащенным пульсом стремится схватить манящие его образы. Бородин весь в конкретной, живой, разлитой вокруг него действительности» [3, 157].

При всех различиях в стилях А. Бородин и П. Чайковского есть общие черты. По мышлению оба композитора – симфонисты, трактующие оркестрально-темброво любую музыкальную ткань, в том числе и фортепианную. Стилистические различия проявляются у них в большей степени не в области фактуры фортепианного письма, а в самом выборе и развитии тематических мотивов, в общем типе формы. П. Чайковский тяготеет к концертно-салонным образцам фортепианной миниатюры, а А. Бородин – к воссозданию оригинальных крупных форм, в которых жанровая поэтика миниатюры как бы укрупняется, становится симфонической по духу.

Восприятие А. Бородиным жизни «так, как она есть», в отличие от пафосности и драматизма, «нервности» и психологической обостренности у П. Чайковского, отражается в концепции его эпики и лирики, для которой Б. Асафьев считает близкими «две

“сдержанные вещи”: “Tchgrollenicht” Шумана и “Сомнение” Глинки» [2, 304].

Шумановско-глинкинские влияния особенно ощутимы в фортепианной музыке А. Бородин, где сдержанность чувств сочетается с оркестрово-симфоническим размахом. Для А. Бородин как фортепианного миниатюриста «именно эпическое, занявшее столь значительное место в музыкальном мире “Могучей кучки”, стало решающим фактором, смягчившим романтический субъективизм» [6, 37]. Это «смягчение» К. Зенкин далее поясняет на примере камерно-лирической «Маленькой сюиты» А. Бородин, где «существенную роль (помимо облика самих интонаций) сыграла фактурная организация: фортепиано моделирует звучание струнного квартета, и лирический, личный авторский голос, неизменно связанный с иллюзорным тембром виолончели (речь, любовное признание с ремарками amargoso), оказывается не единственным, а лишь первым среди равных: он – участник разговора четырех голосов – “инструментов”» [6, 37–38].

К камерно-лирической сфере относятся все фортепианные сочинения А. Бородин (с поправкой на их эпико-игровую составляющую, репрезентантом которой является скерцо). Эта жанровая форма – постоянный объект внимания А. Бородин, как в симфонических, так и в камерно-инструментальных и даже оперном сочинениях (сцены Скулы и Ерошки в «Князе Игоре»).

На особую роль «модуса скерцо» в стиле А. Бородин обращает внимание А. Сохор: «Инструментальное скерцо – жанр, трактованный композиторами XIX века по-разному: в плане героики или гротеска, бытовой танцевальности или фантастики. Бородин в молодости в своих 4-ручных скерцо испробовал два типа: танцевальный (си-бемоль-минорное) и фантастический (ми-мажорное). От них же отталкивается он в зрелом творчестве, но преломляет их по-новому, частично сближая между собою, частично дополняя иными образами» [10, 457].

Исследователи творчества А. Бородин, в частности Г. Головинский [5], А. Сохор [10], Г. Хубов [11], особо выделяют «тему скерцо» в творчестве композитора, ссылаясь при этом на его собственные высказывания. А. Сохор отмечает, что «самообытный облик получает у Бородин фантастическое скерцо, впервые введенное Мендельсоном (скерцо из музыки к “Сну в летнюю ночь”, изображающее эльфов). Бородин использует дальнейшие завоевания в этой области, принадлежащие Берлиозу, чье скерцо “Царица Маб” (волшебница снов) из драмати-

ческой симфонии “Ромео и Джульетта” высоко ценилось кучкистами» [10, 457].

Сам А. Бородин писал об этом скерцо: «Это верх совершенства по новизне, оригинальности, свежести фантазии, изяществу и тонкости оркестровки. Поэтическая обстановка вымысла о царице Маб и всех ее проказах нашла здесь полнейшее отражение в прихотливом и своеобразном вдохновении Берлиоза» [9, 268]. Наряду с этой моделью (программно-фантастическое скерцо) А. Бородин претворяет и другой тип инструментального скерцо, выросший из танцевального: «Это – юмористическое скерцо на реальной, бытовой, народно-жанровой основе, намеченное Глинкой (некоторые эпизоды “Камаринской”) и достигшее расцвета у Даргомыжского (“Баба-яга”, “Чухонская фантазия”, “Казачок”» [10, 457].

Подобные скерцо воплощают, по мысли А. Бородина, комическое (юмористическое) «совершенно своеобразными, новыми приемами и эффектами – гармоническими, инструментальными и ритмическими. Музыкальные курьезы, самые небывалые, самые разнообразные, встречаются здесь на каждом шагу; перечислить их в частности решительно невозможно – пришлось бы останавливаться чуть не в каждом такте пьесы. И все это блещет самым неподдельным юмором и остроумием» [10, 289].

«Скерцо» As-dur написано композитором в 1885 г. вместе с «Маленькой сюитой» (первоначально А. Бородин намеревался написать программный цикл «Любовь молодой девушки», но потом отказался от этой мысли, собрав в «опусный» цикл ранее написанные вещи и добавив некоторые новые). «Скерцо» As-dur удостоилось внимания Ф. Листа, с которым А. Бородин встретился в Веймаре во время своей поездки в Бельгию, организованной почетательницей таланта А. Бородина графиней Мерси-д’Аржанто, которую А. Бородин «после вступления своего во Французское Общество Композиторов, стал называть своей “крестной”» [4, 87].

Как писал А. Бородин в одном из писем к своей жене Е.С. Протопоповой, «Лист выудил у меня признание относительно существования пьес. Немедленно были вытребованы корректуры мои и все проиграно у Мейендорфши (баронесса О.А. Мейендорф. – Е.Б.). Я никак не ожидал такого успеха: и Листу, и ей они ужасно понравились, и она даже приговаривалась к ним; ей, по-видимому, хотелось, чтобы я посвятил их ей» [4, 128].

Получается, что Ф. Лист фактически был первым исполнителем «Скерцо» As-dur,

хотя это исполнение и было «приватным», «с листа». Долгое время эта пьеса, однако, было забыта и, как отмечает Е. Браудо, не включалась в концертные программы: «Отчасти тому виной некоторая косность ее строго-классической сонатной формы, ибо Бородин – один из самых смелых завоевателей в современной музыке – был очень консервативен во всем, что касалось форм. Скерцо, лишенное трио, немного однообразно, что, однако, не мешает нам наслаждаться его ярко-жизненной ритмикой, извилистостью его хроматических ходов и тем задорным юмором, который сближает автора “Игоря” с неоклассиком наших дней – Прокофьевым. В печатном издании скерцо (В. Бесселя) указано, что оно – оркестровое и лишь переложено для фортепиано в две руки автором (оригинальное французское заглавие “scherzopourl’orchestre par A. Borodine, reduction pour piano seul par l’auteur”), но ничто не указывает, что Бородин действительно собирался инструментовать это скерцо» [4, 121].

Е. Браудо – автор одной из первых монографий о А. Бородине – указывает на две существенные черты данного «Скерцо» – четкость его формы и оркестровость мышления автора, который в фортепианной музыке, как и П. Чайковский, мыслил «темброво». Кроме того, «Скерцо» семантически однопланово; в нем подчеркнута юмористическое начало, столь ценимое А. Бородиным в данном жанре. Преобладает в «Скерцо» первая линия бородинской скерцоности, которую сам композитор называл «фантастической». Вместе с тем в общей «полетной» звуковой картине этой пьесы скрыто присутствуют и элементы другой линии – «танцевальной».

В любом случае в данной пьесе отражена тема «движения» – через «мелькание и толчею коротких попевок» передан «образ хлопочущих, суетящихся и кружащихся смешных существ» [1, 494]. Эти слова А. Сохора относятся к главной теме, но, «несмотря на различие типов движения, характер музыки един на протяжении всего Скерцо» [1, 494].

По поводу формы «Скерцо» As-dur со времени его написания велась определенная полемика. В частности, А. Глазунов, включивший «Скерцо» в качестве финала в свою оркестровую редакцию «Маленькой сюиты», ввел в него в качестве трио «Ноктюрн» – заключительную пьесу в бородинском фортепианном оригинале. Отсутствие трио в сонатной форме «Скерцо» As-dur считает недостатком и А. Сохор, отмечающий, что «сонатное аллегро с разработкой оказалось слишком тяжеловесной формой

для скерцо», а «отсутствие контрастного трио явно дает себя знать» [1, 494].

Однако А. Бородин, как представляется, был вполне логичным в своем «чувстве формы» данного «Скерцо». Наличие тематической разработки с ее «калейдоскопом» мотивов из экспозиции не заменяет традиционное трио, а как бы исключает его из общей концепции данной пьесы-миниатюры. Речь идет о камерно-игровой трактовке сонатности, где все построено на игровых фигурах «неожиданности» и «обмана», в широком смысле – семантического эллипсиса, в котором генеральный контраст быстрых крайних разделов и более медленного трио раздробил бы цельность композиции и образ «полетного» скерцо, движение которого нигде не прерывается, а лишь как бы готовится к контрастной смене образа, которая отсутствует.

В данной пьесе А. Бородин трактует сонатную форму в неоклассическом духе, предвосхищая, как это метко замечает Е. Браудо, прокофьевский стиль в жанре «мимолетности». Ориентиром для А. Бородина служит метрика симфонического сонатного аллегро как формы, вышедшей, по выражению Р. Вагнера, «из танца». Второй компонент генетического «остова» скерцо как «песнепляски» – «песня», репрезентируемая традиционным трио, – нарушил бы ту логику метротектоники данного «Скерцо», перевел бы акцент на контраст крупного масштаба, лишил бы форму монолитности, к которой, как представляется, и стремился Бородин-неоклассик.

Характерная особенность практически всех тем «Скерцо» – наличие в их начале своеобразной метрической настройки. В первой теме это показано настойчивым четырехкратным повторением звука ля-бемоль (1 т., авторская ремарка *sempreleggiato*), из которого вытекает и на котором строится вся фактура, сложно сплетенная из множества мелких мотивов. Эта фактура постепенно как бы исчерпывает себя, дробится и прерывается пассажем с внедрением нового мотива из группы «восьмая – две шестнадцатых – восьмая» (10–12 тт.). Это – краткая связующая партия (она же – заключительная).

Тема побочной партии также начинается с метрической настройки и содержит еще более разнообразные фактурные формулы, чередующиеся парно по тактам. Их «мелькание» снова прерывается пассажем связующей партии, на этот раз – чисто каденционным (концертным), после чего в тональности H-dur начинается разработка (от 26 т.).

Разработка синтетична по фактуре и вбирает в себя весь комплекс мотивных

элементов, прозвучавших ранее. В ней две «волны» нарастания: первая связана с «полетным» мельканием сочетаемых в контрапункте элементов всех трех тем партий миниатюрной экспозиции; вторая (от 42 т., *Des-dur*, авторская ремарка *sempreenergico*) – с «прорывом» плясового элемента, организованного как «коллективная пляска».

«Калейдоскоп» мотивов здесь собран в своеобразном фортепианном тутти, основанном на аккордах стаккато (партия правой руки пианиста), сочетаемых с краткими гаммообразными мотивами (партия левой руки). Секвентное развитие дополняется динамическими контрастами; буквально по тактам чередуется динамика *p* и *f*, включаются даже педали (*unacorde*, *trecorde*). Завершается разработка каденцией на материале темы связующей партии, где в конце звучит арпеджио на гармонии тоники *Des-dur* с «многообещающей» остановкой на звуке ре-бемоль (53–57 тт.).

Здесь и предполагалось бы трио, но вместо него следует двухтактный переход-связка (58–59 тт., *p*, *dolce*, *meno mosso*, *rallentando*) к репризе. В репризе воспроизведен весь материал экспозиции с еще более компактным чередованием контрастных фактурных ячеек, динамических нюансов и артикуляционных штрихов. Динамизация касается и фактуры, где активизируются финальная каденционность, производятся регистровые изменения, в частности резкие смещения регистров вниз – от третьей до контроктавы (73–83 тт.). Форма «закрывается» с помощью соответствующих тональных изменений – темы связующей, побочной и заключительной партий проводятся в основной тональности *As-dur* с эффектными арпеджиато в заключительной плагальной каденции.

Таким образом, воплощение скерцо-миниатюры в сонатной форме – оригинальная находка А. Бородина. «Скерцо» *As-dur* стоит как бы на грани двух типов проявления модуса игры, «песнепляски» как общей основы скерцозности. Крупная форма (соната) как бы растворяется в миниатюре, что определяет во многом дальнейшие пути эволюции фортепианного скерцо в музыке композиторов новой генерации – С. Прокофьева, И. Стравинского, Б. Бартока. В их миниатюрах действуют законы «сжатия времени», что становится главным признаком и для скерцо как музыкальной формы, чутко реагирующей на новые тенденции в трактовке модуса «музыкальной игры». Это и отражено в «Скерцо» *As-dur* А. Бородин – одном из первых произведений, выполненных в этой новой скерцозной стилистике.

Список литературы

1. Антонеч О.А. Еволюція салонної музики в європейській культурі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Харків, 2006. – 20 с.
2. Асафьев Б.В. О Бородине. – Муз. академия наук, избранные труды – М.: 1974. Т.3 – С. 302–306
3. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. – 216 с.
4. Браудо Е.М. А.П. Бородин. Его жизнь и творчество. – Петроград, 1922. – 151 с.
5. Головинский Г. Камерные ансамбли А. Бородина. – М.: Музыка, 1972. – 310 с.
6. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: автореф. дис. ... на соискание ученой степени доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство; Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. – М., 1996. – 54 с.
7. Казанцева Л. Тема как категория музыкального содержания // Муз. академия. – 2002. – № 1. – С. 131–139.
8. Корто А. О фортепианном искусстве: ст., материалы, документы. – М.: Музыка, 1965. – 364 с.
9. Письма А.П. Бородина с примечанием / ред. В. Киселев. – Вып. IV. – 1883–1887 М., Л., 1950. – 478 с.
10. Сохор А.Н. Александр Порфирьевич Бородин: Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. – Л.: Музыка, 1965. – 882 с.
11. Хубов Г. А.П. Бородин 1833–1887. – Музгиз, 1933. – 124 с.

References

1. Antonec O.A. Ewolucijasalonnoimuziki v evropejskoikulturi: avtoref. dis. ... kand. mistectvoznavstva: 17.00.03 Antonec Olena Anatolevna. Harkiv, 2006. 20 p.
2. Asafev B.V. O Borodine. Myz. akademija nauk, izbrannue trydu M.: 1974. T. 3. pp. 302–306.

3. Asafev B.V. O simfonicheskoj i kamernoj muzyke. L.: Muzyka, Leningr. otd-nie, 1982. 216 p.

4. Braudo E.M. A.P. Borodin. Ego zhizn itvorchestvo. Petrograd, 1922. 151 p.

5. Golovinskij G. Kamernye ansambli A. Borodina. M.: Muzyka, 1972. 310 p.

6. Zenkin K.V. Fortepiannaja miniatjura i puti muzykalnogo romantizma: avtoref. dis. ... nasoiskanieuchenostependidoktoraiskusstvovedenija: spec. 17.00.02 Muzykalnoeiskusstvo; Mosk. gos. kons. im. P.I. Chajkovskogo. M., 1996. 54 p.

7. Kazanceva L. Temaka kak kategorija muzykalnogo sodержanija. Muz. akademija. 2002. no. 1. pp. 131–139.

8. Korto A.O fortepiannom iskusstve:st., materialy, dokumenty. M.: Muzyka, 1965. 364 p.

9. Pisma A.P. Borodina s primechaniam [red. V. Kiselev]. Vypusk IV 1883 1887. M., L., 1950. 478 p.

10. Sohor A.N. Aleksandr Porfirevich Borodin: Zhizn, dejatelnost, muzykalnoe tvorchestvo. L.: Muzyka, 1965. 882 p.

11. Hubov G.A. P. Borodin 1833 1887 / G. Hubov. Muzgiz, 1933. 124 p.

Рецензенты:

Крылова А.В., доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова», г. Ростов-на-Дону;

Рудиченко Т.С., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова», г. Ростов-на-Дону.

Работа поступила в редакцию 18.03.2015.