Пак Ги Хван

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ П. И. ЧАЙКОВСКОГО ОР. 72
(к проблеме исполнительской интерпретации)

Статья Пак Ги Хван посвящена весьма актуальной для современного фортепианного исполнительства и педагогики проблеме. Фортепианный опус 72 П. И. Чайковского содержит восемнадцать замечательных пьес, большинство из которых пианисты редко включают в свои концертные программы, недостаточно используется этот опус и в педагогической практике. В настоящей статье рассматривается история создания сборника и его структура. Миниатюры, входящие в опус 72, анализируются с исполнительских и педагогических позиций. Подобный ракурс рассмотрения может способствовать усилению интереса пианистов — как профессионалов, так и любителей музыки — к данному произведению гениального русского композитора.

Ключевые слова: фортепианный цикл, Чайковский, опус 72, концертные программы.

Park Gi Hwan

PIANO CYCLE OF P. CHAIKOVSKY OP. 72
(TO THE ISSUE OF PERFORMER INTERPRETATION)

The article discusses the issues relevant both for piano playing and pedagogy. Chaikovsky's Piano Opus 72 includes eighteen wonderful pieces most of which are very seldom played in the concerts, and this Opus is also not used enough in education. The articles describes the history of the collection and its structure. The pieces included in Opus 72 are analyzed based on performing and educational perspectives. These perspectives may facilitate the interest of pianists, both professionals and amateurs, to this creation of the gifted Russian composer.

Keywords: piano cycle, Chaikovsky, Opus 72, concert programmes.

Восемнадцать пьес ор. 72 — сочинение, венчающее фортепианное творчество Чайковского. Цикл этот был создан композитором в последний год его жизни. В известном смысле ор. 72 подводит итог исканиям Чайковского в рамках жанра фортепианной миниатюры. По наблюдению К. Зенкина, данный опус в контексте эпохи — явление совершенно удивительное: «Ор. 72 — дивертисмент “третьего акта” эпохи романтизма, где в качестве персонажей выступают не герои сказок… а композиторские стили XIX века» [2, с. 336]. В этом плане Чайковский близок нашему времени с его интересом к игре стилистическими моделями.

На протяжении всей своей жизни Чайковский создавал фортепианные пьесы, к чему испытывал особое пристрастие. «Миниатюра — это малая художественная модель большого, микрокосмос» [4, с. 9], — замечает Е. Назайкинский. Воплощение масштабного замысла в малой форме — психологическая и эстетическая установка Чайковского как создателя фортепианных пьес.

Миниатюра для Чайковского — область лирических откровений и жизненных наблюдений. Известно, что композитор с ранних лет имел склонность к ведению дневниковых записей: «Удержать хоть что-нибудь, вырвать из пучины забвения пустяк, по которому он в своей памяти мог бы восстановить то, что так сильно чувствовал, было для него утешением»,— вспоминает брат композитора М. Чайковский [6, с. 81]. Фортепианные пьесы для Чайковского —

это также своего рода музыкальный дневник, каждая из записей которого запечатлевает взволновавшее его мгновение бытия. В них, подобно высоко почитаемому им Р. Шуману, находил он утешение, улавливал «отголоски тех таинственных процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце человека» [8, с. 38].

В своих лирических миниатюрах Чайковский тяготеет к программности, что является характерным признаком романтической направленности мышления. Вспомним образные названия произведений Р. Шумана, Ф. Листа, Ант. Рубинштейна, М. Мусоргского и др. Каждый из этих композиторов имеет свои пристрастия в плане программных ассоциаций. Для Чайковского характерен интерес к яркой образности и психологизму программных названий, в этом плане его мироощущение можно считать созвучным шумановскому, но оригинально преломленным в национально-русском варианте.

Композитор изначально публиковал свои сочинения, в том числе и фортепианные, в популярном издательстве П. Юргенсона. С Юргенсоном Чайковского связывали не только деловые, но и дружеские отношения, о чем свидетельствует их многолетняя переписка. Знакомство с этой перепиской проливает свет на процесс творческих исканий композитора, в том числе в области создания и публикации фортепианных сочинений.

Чайковский придавал большое значение точной записи текста, тщательной отработке мельчайших его деталей. Так, в одном из писем композитора к Юргенсону читаем: «Нашел здесь корректуры. Первые две сделаны очень добросовестно и тщательно. Но я все-таки нашел многое, требующее исправления. Не нужно ли те страницы, где есть поправки, еще раз просмотреть? Можно ли положиться, что все будет исправлено и без корректуры?» [9, с. 165–166]. Возрастающая с годами требовательность Чайковского к текстовой точности привела к полному отказу композитора от услуг корректора.

Чайковский был очень строг в отборе материала для публикации. Известно, что в конце жизни он возражал против выхода в свет полного собрания его фортепианных сочинений, предпочитая издать лишь «Избранное». Композитор настоятельно советует Юргенсону подготовить к изданию «не собрание, а выбор» [10, с. 8]. В этом плане Чайковский следует традиции Шумана, который также с большой тщательностью отбирал фортепианные пьесы для публикации. Установка эта сыграла немалую роль при создании Чайковским фортепианных циклов, драматургия которых четко определяет место и роль каждой пьесы в контексте целого.

Прологом творчества Чайковского как композитора-миниатюриста явились шестидесятые годы, когда он создал ряд салонных произведений для фортепиано. Из наиболее известных следует отметить «Вальс-каприз» и «Вальс-скерцо» — блестящие романтически окрашенные пьесы, в которых ярко проявлено виртуозное начало. Одновременно из-под пера Чайковского выходят и напевно-лирические, сентиментальные миниатюры — «Романс», «Песня без слов». Эти две контрастные сферы — виртуозная и интимно-лирическая — предстают в фортепианном творчестве композитора в их противопоставлении и взаимопроникновении постоянно.

Тяготение Чайковского как фортепианного композитора к созданию циклов миниатюр с большой очевидностью проявилось в семидесятые годы. В этот период он создает Шесть пьес ор. 19 (1873 год), Шесть пьес на одну тему (1973 год), а также прославленный цикл фортепианных пьес «Времена года» ор. 37. Созданию знаменитого «Детского альбома» предшествовало написание Двенадцати пьес средней трудности ор. 40. В этот опус входят миниатюры различной жанровой направленности — этюд, марш,

скерцо, бытовые зарисовки. Ярко проявлены здесь лирическая и бытовая, танцевальная сферы (мазурки, вальсы). Следуя примеру шумановского «Альбома для юношества», Чайковский называет некоторые пьесы данного опуса не песнями, а песенками («Грустная песенка», «Песенка без слов»).

В восьмидесятые годы композитор не уделяет созданию фортепианной музыки столь большого внимания. Среди созданных им в этот период миниатюр выделяются Шесть пьес ор. 51, включающий «Натувальс», «Романс», «Сентиментальный вальс», «Экспромт-каприс», «Вальс-шутку» и «Экспромт». По мнению К. Зенкина, из всех сочинений Чайковского опус этот ближе всего примыкает к сюите, о чем свидетельствует сравнительно небольшое количество частей, их весомость и жанровая определенность [2, с. 47]. Цикл этот и создавался композитором в период его работы над сюитами для оркестра.

Композитор неожиданно возвращается к написанию фортепианного цикла в 1893 году, когда им и были созданы Восемнадцать пьес ор. 72. По мнению Зенкина, это «самый что ни на есть цикл миниатюр» — то есть сочинение, объединенное драматургически и психологически и потому предполагающее цельное исполнение. Если обратиться к систематизации фортепианных сочинений Чайковского, предложенной А. Николаевым, можно заметить, что все обозначенные исследователем типы пьес представлены в данном цикле. К таковым относятся лирические миниатюры, пьесы в русском народном духе, картины природы, крупные произведения концертного плана.

Одни номера данного опуса концертны, насыщенны и отличаются виртуозным блеском («Концертный полонез», «Скерцо-фантазия»), другие — камерны, лиричны («Размышление», «Нежные упреки», «Далекое прошлое»), третьи — ироничны, «игрушечны», пикантны («Вальс-безделушка», «Пятидольный вальс», «Шалунья»). Отдает здесь Чайковский и дань стилизации — «В манере Шумана», «В манере Шопена». Ярко проявлены в миниатюрах ор. 72 и «расхожие» ритмоинтонации городского быта — романсовые и танцевальные. Замечательно охарактеризовал это устремление Чайковского Г. Нейгауз: «Вот что такое гений! Только Чайковский, Брамс и Бетховен могли подобрать вот такую пошлую вещицу прямо на улице и сделать из нее гениальную! Других это оскорбляет! Им это непонятно! А Чайковский не отворачивался. Он брал на улице и делал великое произведение. В этом его гений!» [1, с. 250].

По мнению Зенкина, столь большой диапазон образов, их разнохарактерность и разнокалиберность при огромной концентрации экспрессии позволяет провести параллель между ор. 72 Чайковского и «Карнавалом» Шумана [2, с. 333]. На наш взгляд, подобное сопоставление является некоторым преувеличением. Вместе с тем нельзя не признать, что воздействие шумановских концепций проявлено здесь у Чайковского с большой очевидностью.

Восемнадцать пьес ор.72 — это развернутый цикл, который имеет свою драматургию. Нам представляется, что в драматургическом плане номера цикла можно условно сгруппировать следующим образом:

Вступление — «Экспромт».

Первый раздел (лирико-драматический) — «Колыбельная», «Нежные упреки», «Характерный танец», «Раздумье», «Мазурка для танцев».

Второй раздел (драматическая кульминация) — «Концертный полонез», «Диалог», «В манере Шумана», «Скерцо-фантазия».

Третий раздел (характерно-лирический) — «Вальс-безделушка», «Шалунья», «Сельский отзвук», «Элегическая песнь», «В манере Шопена», «Пятидольный вальс», «Далекое прошлое».

Заключение — «Танцевальная сцена (приглашение на трепак).

Разумеется, каждый исполнитель, берущийся за исполнение данного цикла, может, в зависимости от собственного интерпрета-

торского замысла, предложить иную смысловую группировку пьес, по-своему определить смысловые кульминации цикла и т. д.

Остановимся кратко на исполнительских проблемах, которые содержатся в цикле миниатюр ор. 72. Чайковский мыслил скорее оркестрово, нежели фортепианно. Как полагает К. Игумнов, отчасти вследствие этого его фортепианные сочинения порой «угловаты» по изложению и весьма не просты в плане техническом. Опус 72 не является в данном смысле исключением. Однако было бы неверно слышать здесь лишь подражание оркестру: композитор в полной мере раскрывает в данном цикле свое неповторимое ощущение фортепиано, как инструмента исключительно богатого в красочном отношении. Нельзя не согласиться с Л. Наумовым в том, что так называемая «непианистичность» у Чайковского не только глубоко характеристична, но и «приятна, потому что выделяет его среди других композиторов» [5, с. 196].

Два полюса — концертно-виртуозный и камерно-интимный — ярко проявлены и в ор. 72. Г. Ларош отмечал, что у Чайковского «нет ни одного произведения без хотя бы одной прелестной мелодии» [3, с. 56]. Высказывание это в полной мере можно отнести ко всем пьесам виртуозного характера. Концертный характер ряда пьес дает о себе знать в разнообразии, красочности и эффектности их фортепианного изложения. Чрезвычайно экспрессивны и вместе с тем весьма сложны в техническом плане эпизоды с насыщенной аккордовой фактурой.

Остановимся подробнее на ряде разнохарактерных номеров цикла. Так, в масштабном «Концертном полонезе», где преобладают развернутые октавные и аккордовые последовательности (в различных формах, включая martellato), композитор указывает: «Tempo di Polacca, molto brillante» (четверть = 138) при динамическом уровне f-ffff, что требует от пианиста значительной выдержки и блистательного владения крупной техникой. Уровень звучания fff достигается здесь, по замыслу композитора, многократно, а в заключительном эпизоде Presto sempre stringendo Prestissimo встречаем обозначение ffff! Нельзя забывать предостережение А. Николаева, который подчеркивал, что музыка Чайковского даже при самом насыщенном звуковом наполнении в области крупной техники предполагает сохранение певучести.

Исполнение данной пьесы предполагает сочетание ритмической устойчивости с гибкостью, импровизационностью в преподнесении материала. Это отражено в системе авторских указаний: stringendo, rit., più mosso чередуются в тексте «Концертного полонеза» с обозначением tempo guisto, предполагаемым возврат к точному, размеренному движению.

В «Скерцо-фантазии» Чайковский указывает чрезвычайно быстрый темп: «Vivace assai» (половина с точкой = 96). Здесь, в отличие от «Концертного полонеза», нет массивных аккордовых построений на ff. Преобладает динамическая сфера в пределах p — mf. Стремительные последовательности восьмых (размер 13/8) носят диалогический характер, что характерно для музыки Чайковского: мелодическая линия из верхнего голоса переходит в нижний и обратно. Исполнителю следует быть особенно внимательным к своеобразию мелодической линии.

В «Скерцо-фантазии» чередуются разнообразные виды гармонических фигураций, ломаные и разбитые аккорды, сочетание различных элементов мелодического рисунка. Особенно сложно осуществить в столь стремительном темпе «фортепианную инструментовку» (А. Николаев) — осуществить акцентировку, четко выполнить всю гамму динамических нюансов как контрастных, так и процессуальных, разграничить последовательности легато, нон легато и стаккато. Пианист может в зависимости от индивидуальных особенностей аппарата варьировать распределение материала между руками с целью достижения выразитель-

ности его подачи. В «Скерцо-фантазии» имеют место длительные стремительные подъемы и спуски, парения на вершинах пассажей, прерываемые паузами, которые требуют особого внимания и предполагают осторожное обращение с педалью.

В пьесах лирического склада ор. 72, как и в других миниатюрах Чайковского, ярко выражена тенденция «преодоления инструментализма» (Б. Асафьев), в чем усматривается связь творчества композитора с русской музыкальной певческой культурой. «Процесс очеловечивания инструментализма, — подчеркивал Асафьев, — нельзя понимать грубо, как подражание человеческому голосу, не подражание, не имитация, а поиски в инструментах выразительности и тепла, свойственных человеческому голосу, — вот в чем сущность указанного процесса» [6, с. 237].

«Раздумье» — одна из популярнейших пьес цикла, в которой певческая стихия раскрывается во всей ее красоте и многозначности. Темп, рекомендуемый композитором, — «Andante mosso». Пленительная тема приближена по характеру к распевной русской речи. Динамический диапазон исключительно широк — от pppp до fff. Здесь, как нередко у Чайковского, имеет место многоплановая полифоническая ткань, многочисленные подголоски и мелодические опевания в различных пластах фактуры. В «Раздумье» лирическая и виртуозная сферы предстают в ограничном единстве, что придает данному сочинению концертную яркость.

В пьесе «Диалог» при темпе «Allegro moderato» (четверть=120) диалогические обороты мелодии звучат на фоне насыщенного аккордового аккомпанемента. Подобный характер изложения требует от исполнителя особого мастерства.

«Элегическая песнь» — самая медленная, протяжная пьеса сборника. Это единственный номер, где композитор указывает темп «Adagio» (четверть = 69). Задумчивая проникновенная тема, произносимая p на фоне полнозвучного аккордового аккомпанемента, предполагает насыщенное, вибратное звукоизвлечение, «глубину погружения артистического резца» (Г. Коган). Пианисту необходимо добиваться предельной текучести интонирования на протяжении всего первого раздела и точно рассчитать темповую стратегию при переходе к «Più mosso, moderato assai» и далее — от «animando poco a poco» к кульминации «Più tosto allegro».

Миниатюра «Шалунья» — легкая, капризная, грациозная — предполагает богатство агогики и нюансировки. Задача здесь — в передаче изменчивости, сиюминутности происходящих в музыке преобразований, оттенков эмоциональных состояний. На это направлена и система авторских исполнительских указаний — многочисленные вилочки, тенуто, акценты, указания riten., stringendo, a tempo, poco più tranquillo и пр. Назначение их — пробудить творческую фантазию исполнителя, направив ее в определенное русло.

«Жанровая система Чайковского обладает качеством универсальности, подразумевающим любые сочетания и наклонения», — замечает Е. Царева. Высказывание это в полной мере можно отнести и к венчающему фортепианное наследие Чайковского-миниатюриста ор. 72. Все номера данного цикла, взятые в их совокупности, образуют некое единство, идеальную сопряженность масштабного и сиюминутного, большого и малого.

Замечательными исполнителями как всего опуса, так и отдельных его номеров явились в разные годы А. Гольденвейзер, К. Игумнов, В. Софроницкий, Л. Оборин, В. Клайберн, С. Рихтер, Э. Гилельс, М. Плетнев, А. Наседкин и другие русские и зарубежные пианисты.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вспоминая Нейгауза. М., 2007.
2. *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997.
3. *Ларош Г.* Избранные статьи. Вып. 2. Л., 1975.
4. *Назайкинский Е.* Поэтика музыкальной миниатюры. М., 1976.
5. *Наумов Л.* Под знаком Нейгауза. М., 2002.
6. *Николаев А.* Фортепианное наследие Чайковского. М., 1958.
7. *Царева Е.* Чайковский в наши дни. Между двумя датами // П. И. Чайковский. К столетию со дня смерти: Материалы научной конференции // Научные труды Московской консерватории. Сб. 12. М., 1994.
8. *Чайковский М.* Жизнь П. И. Чайковского. М., 1991.
9. *Чайковский П.* Полное собрание сочинений. Т. Х1. М., 1966.
10. *Чайковский П. И.* Переписка с П. И. Юргенсоном.

REFERENCES

1. Vspominaja Nejgauza. M., 2007.
2. *Zenkin K.* Fortepiannaja miniatjura i puti muzykal'nogo romantizma. M., 1997.
3. *Larosh G.* Izbrannye stat'i. Vyp. 2. L., 1975.
4. *Nazajkinskij E.* Pojetika muzykal'noj miniatjury. M., 1976.
5. *Naumov L.* Pod znakom Nejgauza. M., 2002.
6. *Nikolaev A.* Fortepiannoe nasledie CHajkovskogo. M., 1958.
7. *Careva E.* Снajkovskij v nashi dni. Mezhdu dvumja datami // P. I. Chajkovskij. K stoletiju so dnja smerti: Materialy nauchnoj konfereneыii. Nauchnye trudy Moskovskoj konservatorii. Sb. 12. M., 1994.
8. *Chajkovskij M.* ZHizn' P. I. Chajkovskogo. M., 1991.
9. *Chajkovskij P.* Polnoe sobranie sochinenij. T. XI. M., 1966.
10. *Chajkovskij P. I.* Perepiska s P. I. Jurgensonom.

Сунь Чжаожунь

ПЕРВЫЕ ПОСТАНОВКИ ОПЕР П. И. ЧАЙКОВСКОГО «ПИКОВАЯ ДАМА» И «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» НА КИТАЙСКОЙ СЦЕНЕ (К проблеме освоения зарубежного репертуара)

Статья посвящена первому обращению в Китае к оперному творчеству русского композитора П. И. Чайковского. На примере опыта постановок опер «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене (силами китайских исполнителей) автор поднимает проблему освоения зарубежного репертуара в этой стране.

Ключевые слова: опера, оперная партия, оперный исполнитель, дирижер, репертуар, премьера.

Sun Zhaorun

EARLIEST PRODUCTIONS OF PIOTR TCHAIKOVSKY'S "THE QUEEN OF SPADES" AND "EUGENE ONEGIN" ON THE CHINESE STAGE (TO THE ISSUE OF STAGING OF FOREIGN REPERTORY)

The article describes the first performances in China of the operas of the Russian composer Piotr Tchaikovsky. Based on the experience of staging in China "The Queen of Spades"