

УДК 78

С.И. НЕСТЕРОВ

**КОНЦЕПЦИЯ И ОРГАНИЗАЦИЯ ЦИКЛА «ЭТЮДОВ-КАПРИСОВ»
ОП. 10 Г. ВЕНЯВСКОГО**

Нестеров Сергей Игоревич, кандидат искусствоведения, профессор кафедр оркестровых струнных инструментов и дирижирования, декан теоретико-исполнительского факультета Саратовской государственной консерватории им. Л. Собинова (Саратов, пр-т. им. Кирова, 1), aist.05@mail.ru

Аннотация. Впервые в отечественном и зарубежном музыковедении рассмотрены «Этюды-каприсы» Г. Венявского оп. 10, выявлены содержательные аспекты и структурные особенности цикла в целом и каждой его части в отдельности, раскрыты их исполнительские ресурсы. Предложены рекомендации по интерпретациям технических средств. Цель данной статьи – выявить концепцию и охарактеризовать закономерности «Этюдов-каприсов» опуса №10 Генрика Венявского как единого цикла со сквозным развитием ряда элементов¹.

Ключевые слова: каприз, цикл, концепция игры, симфонизация.

UDC 78

S.I. NESTEROV

**THE CONCEPT AND ORGANIZATION OF THE CYCLE
“ETUDES-CAPRICES” OP. 10**

Nesterov Sergey Igorevich, PhD (art history), Full professor, dean of theoretical and performing faculty of the Saratov state conservatoire named after Sobinov (Saratov, Kirova av., d. 1), aist.05@mail.ru

Abstract. For the first time in domestic and foreign musicology are considered “Etudes-caprices” by Wieniawski op. 10, revealed substantial aspects and structural features of the cycle as a whole and each part separately, revealed their performing resources. Recommendations on the interpretation of technical means.

Keywords: caprice, cycle, the concept of the game, componsate.

Его называли «Шопеном скрипки», виртуозом, «двигавшим вперед искусство» (А. Рубинштейн). Как и другие скрипачи середины – второй половины XIX века, Генрик Венявский испытал на себе тот мощный толчок, который вызвал в романтическом столетии гений Н. Паганини, «запустивший» новый виток спирали виртуозного исполнительства не только скрипичного, но и фортепианного, альтового, виолончельного. В Люблине в доме отца он видел и слышал многих выдающихся гастролеров, направлявшихся в Петербург, был впечатлен их искусством, жадно впитывал в себя их творческие достижения. А среди них были Ф. Лист, К. Липинский, А. Конский, А. Вьетан. В четыре года мальчик услышал Н. Паганини, что предопределило выбор инструмента и его последующую судьбу.

Генрик начал концертную деятельность уже в 13 лет в Москве еще до окончания Парижской консерватории. В дальнейшем его жизнь была постоянно связана с Россией. Он стал первым профессором по классу скрипки в открытой А. Рубинштейном Петербургской консерватории, часто гастролировал по городам России. Умер он тоже в Москве, в доме Н.Ф. фон Мекк, во время последних гастролей. Именно в отечественной печати о нем впервые появились восторженные отзывы о его исполнительском мастерстве и творческой индивидуальности. Г. Фельгун ссылается на газету «Голос» за 1886 год №62: «Волшебный смычок его до такой степени увлекателен, звуки его скрипки так магически

¹ Оп. 10 «Современная школа» создан в 1854 году, опубликован в Лейпциге издательствами Петерса и Шота в том же году. Переиздания осуществлены в 1949 году польским издательством «Музыка» в редакции И. Дубиска, в 1951 году в редакции Дз. Янке в Кракове. Редакция И. Дубиска считается основной.

действуют на душу, что этого артиста нельзя довольно послушаться». Рецензенты отмечали в его игре яркий артистизм и темперамент, огонь страсти и при этом «элегантность исполнения», французский вкус [1, с. 229]. Его композиторское творчество высоко оценивали А. Рубинштейн, П. Чайковский, С. Танеев. Сегодня оно востребовано практически в полном объеме. Блистательные, брызжущие фонтанирующим воображением пьесы, драматургически насыщенные концерты для скрипки с оркестром Венявского составляют обязательный репертуар как выдающихся исполнителей, так и начинающих юных музыкантов. Особенно популярен Второй концерт, блестящие виртуозные полонезы и скерцотарантелла, трагедийные «Баллада» и «Легенда».

Венявский вдохнул новую жизнь в скрипичные фантазии, среди которых выделяется Фантазия на темы оперы Гуно «Фауст», воплощающая ее основной философский конфликт Божественного (темы любви, дуэт трепетной встречи Фауста и Маргариты во время ярмарки) и демонического (песня Мефистофеля, его «Серенада», дьявольская скачка),

Как истинный романтик, в каждый жанр автор вносил черты собственной индивидуальности, своего мироощущения. Он создал большое количество этюдов и капризов, писал их в виде сольных пьес, как капризы с фортепиано, с партией второй скрипки (ор. 18).

Каждая пьеса имеет название, обозначающее либо вид техники («Сотийе», «Стаккато»), либо жанр («Этюд», «Прелюд», «Каденция», «А-ля сальтарелла), либо бытовую сценку («Скорость», «Песня бивуаков»). В русских изданиях содержится только 8 пьес. В польских источниках сказано, что композитор задумал цикл из 9 частей, тогда опус завершает каприз «Арпеджио», который написан как «Тема с вариациями» и синтезирует черты этюда, каприза и вариаций, подобно завершающим частям циклов ор. 1 Н. Паганини и ор. 6 Эрнста. Тональный план цикла Венявского содержит бемольную и диезную линии из взаимосвязанных тональностей: *c-moll* – *H-dur* – *D-dur* – *A-dur*, *Es-dur* – *h-moll* – *As-dur* – *A-dur*. В бемольной линии центром является первый каприз – *c-moll* с его параллелью и тональностью VI ступени. Звуки тоник укладываются в трезвучие *As*. В диезной линии центр – *h-moll*, *D-dur* – параллельная тональность, здесь же присутствует также одноименный мажор *H-dur* и *A-dur* как *D* параллели.

Все части четко структурированы. Первая часть – «Сотийе» – одночастна. Музыкальный образ точно очерчивает изящную воздушную сферу в виде скерцо-токкаты, любимом жанровом миксте Венявского. Каждая фраза открывается вращением «ядра» на фанфарных интонациях по звукам трезвучий с дальнейшим взлетом по гамме *c-moll*. Зеркальное возвращение на исходную позицию обрисовывает *D* лад. Заключительный раздел закрепляет основную тональность расширенным кадансом за счет прерванных оборотов с фанфарными вращательными элементами, терцовыми кругами, токкатностью. Основной прием – группировка 3 зализанных и 5 «свободных» изолированных точек стаккато. В результате возникает то самое «неуправляемое стаккато», которое и есть штрих сотийе.

Образ стремительного движения воссоздается во второй части с соответствующим названием – «Скорость» (в русском издании «Беглость»). Основная идея начальных четырех тактов рисует образ летящей стрелы с вращением вокруг тонических и доминантовых звуков. Конечная цель стремительного «полета» – тоника *h* 3-й октавы на струне *D* либо на том же звуке 2-й октавы на струне *G*. Второй микромотив – «токкатное» опевание основных ступеней тонического трезвучия. Третий элемент – развернутая на 4 такта пассажная волна на ум. VII₇, трели на звуках разложенных аккордов, в частности на *D*_{5/6} в *D-dur*, тремоло на миксте тонической квинты *h* – *fis* и тритоне *e* – *ais*. Второе предложение модулирует в *D-dur* – *-moll*, в котором начинается разработочная середина, построенная на движении арпеджий по звукам аккордов *D-dur* – *-moll*, *B-dur*, его ум. *DDVII*₇ и модуляцией в исходный *H-dur*. Реприза сокращена, в ней акцентированы линии противостояния мажорных и минорных гамм. Пьеса оканчивается на том же пассаже, с которого каприз начался, но с достижением более высокой вершины «пассажной стрелы» на *h* 4-й октавы.

Третья часть названа «Этюд», и игра комбинациями виртуозных элементов оправдывает это название. Хотя структура ему противоречит: пьеса построена в афористичной сонатной форме. Главная партия трехчастна, демонстрирует сложности двойных нот с движением по диатоническим и хроматическим звукам D-dur, усложнена двухголосием практически в каждом такте и терцовыми гаммообразными мотивами. Тональность неустойчива: уже первый четырехтакт модулирует в F-dur, третья фраза в g-moll, четвертая фраза, изложенная параллельными секстами и смешанными двойными нотами, модулирует из B-dur в A-dur. Пласт двойных нот в связующей теме движется по тональностям – *D – e – g – Es* и через энгармоническую модуляцию ум. VII₇ приходит к D соль мажора, в котором помещена побочная партия, резко контрастная и по ресурсам, и по художественному образу. Здесь господствует бариолаж с перескакиванием через струны и проведением скрытых линий из двойных нот в верхнем слое триолей. Заключительная балансирует на коротких арпеджио по звукам доминанты G-dur, в котором начинается небольшая разработка с движением по тональностям *G – a – C – As – Ges*. Энгармоническая модуляция возвращает исходную тональность в репризе, где опущена главная партия, а побочная наполнена ликующими бариолажами в аккордовых последованиях в D-dur, неудобных для исполнения.

Четвертый каприз, «Стаккато» (A-dur), усложнен комбинациями технических приемов и штрихов, образный строй близок невесомо воздушной первой части. Пьесу открывает летучее стаккато, но тут же подключается стаккато в бариолажах и так называемое двойное стаккато или штрих Венявского, где стаккато гаммообразных линий усложнено токкатным повтором звуков в высоких позициях. Этот прием требует особой одаренности скрипача и практически не вырабатывается у тех, у кого его нет в потенции. Автор применяет изобретенный им штрих во всех токкатно-скерцозных пьесах.

Каждая фраза начальной темы «Стаккато» завершается продолжительными трелями двойными нотами на Т. В завершение экспозиции мощные маркато аккордов на 4 струнах сменяют линии из маркатированных арпеджио и штрих Венявского в двойных нотах. Средний раздел наполнен движением арпеджированных пассажей летучим стаккато, маркетированными фингерзациями по звукам трезвучий и штрихом сотийе двойными нотами. Краткая реприза усложнена новыми интонационными вариантами аккордовой основы бариолажа со скачками через струну и «вогнутой» волной из линий со штрихом Венявского.

Пятый каприз назван «А-ля сальтарелло» в темпе *scherzando*². Пьесу отличает изящная грациозность, элегантность, юмористический характер. Идея игры лежит в основе контрастов мотивов-кадров из приемов и штрихов. В главной теме два элемента. Первый – круговые вращения, имитирующие движения сальтареллы на интонациях коротких арпеджио в пределах октавы на Т, VII₇, VI₇ аккордах. В капризе нет соблюдения точного метроритма танца, но второй мотив построен на подпрыгивающем пунктирном ритме, имитирующем прыжки, – в XIX веке это присутствуют также в польке, мазурке, тарантелле. Во второй части 2-частной композиции экспозиции преимущественно развиваются круговые арпеджио с различными группировками звуков по 4, 3+1, 2 элемента. В оригинале эти группы оформлены штрихом легато; в редакции Ф. Крейсера – приемом сотийе. Концы предложений экспозиции, фразы середины и каждый четвертый такт завершает цезура с продолжительной остановкой на фермате.

В 2-частной форме трио восьмитактная экспозиция варьирует основной мотив пьесы. Середина состоит из секвенций из коротких звеньев, движущихся по аккордам Es-dur, g-moll, d-moll. Каждое предложение трио завершает бариолаж через струну в

² Танец сальтарелло в переменном метре 6/8, 3/4 возник в Италии в XIV веке. Был широко популярен до XVI века среди танцев семейства *basse danse*, куда входили павана, гальярда, тордьон. В XVII веке вошел в инструментальную старинную сюиту как один из разделов *balletto* под названием тамбурин, поскольку танцевался под аккомпанемент гитары и тамбурина. Его движения строятся на быстрых двойных шагах, сменяемых прыжками (*saltare* – прыгать) и вращениями, прерываемыми поклонами.

d-moll, а в g-moll развернутым кадансом и стремительным пассажем на три с половиной октавы, достигающим кульминационной точки в 4-й октаве. В зеркальной динамической репризе включены вращательные движения из трио со сложным интонированием по непредсказуемым эллиптическим оборотам и вовлечением в эти группы трелей и стаккато из 16-х и нарастанием масштабных структур (4+4+5+7). В кадансе использован стремительный арпеджированный пассаж, охватывающий четыре октавы тонического трезвучия.

В процессе продвижения цикла масштабы пьес разрастаются, начиная с сонатной формы Третьей части. Шестой каприз называется «Прелюд», но это очередная игра воображения и юмористического духа, присущего всему циклу. В действительности каприз синтезирует черты фуги и прелюдии. Крупный план композиции – сложная трехчастная форма, где прелюдия находится в середине композиции. Такие импровизационные разделы были характерны для органных фуг Букстехуде, скрипичных фуг из сонат Баха, но там импровизации появлялись в интерлюдиях внутри фуг. Можно напомнить аналогичный прием в фугах Франка в его циклах «Прелюдия, хорал и фуга» и «Прелюдия, ария и финал».

Экспозиция Шестого каприза представляет собой миниатюрную 3-голосную фугу в простой трехчастной форме с зеркальной репризой. Трогательно-жалобная элегическая тема проходит по трем голосам со свободными противосложениями и без интермедий. В теме фуги противоречиво сталкиваются 3 эпохи: отзвуки лейтмотива «судьбы» из Пятой симфонии Бетховена, фигура *catabasis*'а, и фанфарно-романсные интонации. Середина погружена в субдоминантовые тональности e-moll и f-moll. Разработка темы и ответа продолжается в первой и второй интермедиях: первая имитирует фанфарно-романсный элемент, *stretto* второй развивает фигуру *catabasis*'а. В репризе в процессе полифонических трансформаций подключаются трехзвучные аккорды, усложненные линиями двойных терций и секст, как в сонатах Баха. Вторая часть и реприза дважды повторены с окончанием на D h-moll.

Драматическое импровизационное трио в 3-частной форме – прелюдия – синтезирует развернутые гармонические фигурации по звукам арпеджио и хроматические пассажи, отталкивающиеся от тонической квинты и мотива Креста, трели от звуков T и D. Начальный 8-тактный период «Прелюдии» сменяет разработочная середина и динамичная синтетическая реприза, которая разомкнута, поскольку обрывается после волны ниспадания героических тират и хроматического взлета с остановкой его на D h-moll. После чего вступает реприза пьесы, где возобновляются проведение темы фуги во всех голосах. Разделы фуги и прелюдии объединяет комплекс *lamento*. На нем же строится скорбное аккордовое заключение, дополняя трагической экспрессией драматически напряженную импровизацию прелюдии.

Последние части цикла: «Каденция» и «Песни бивуака» являются репризой и кодой всего цикла, стягивая в себя основные образы и темы. «Каденция» возобновляет форму и основные образы «Прелюда». Монументальная величественно-эпическая экспозиция неспешно разворачивается, синтезируя черты хорала, ноктюрна и контрастно полифонического этюда на смешанных вариантах двойных нот и аккордов с большими растяжками и быстрыми сменами регистров. Каждое предложение открывает восхождение от тоники к кульминации на звуках $D_{6/5}$ в объеме 2,5 октавы, за чем следует последующее «ступенчатое» нисхождение двойными нотами с фигурой *catabasis*'а в мелодии и властными скачками во втором голосе, обрисовывающем оборот D_6 - D_7 - T_6 . Музыка драматизируется с помощью модуляции в *c-moll* и напряженным отклонением в f-moll, скачков аккордов в разных октавах, токкатой на сектаккордах в штрихе Венявского. Экспозицию завершает развернутое арпеджио на T *c-moll* и длительная трель вокруг c.

Средний раздел – роскошная импровизация в тональности VI ступени с волнообразными взлетами и падениями различных типов гаммообразных и арпеджированных пассажей, которые прерываются аккордовыми всплесками в зоне кадансов: первый, с флажолетами, – модуляция из фа мажора в T и D_6 , второй на аккордах каданса в F-dur. Самые масштабные волны – взлеты-пассажи на аккордах $DVII_7$ и ступенчатый спуск в мелодии,

изложенной двойными секстами и септимами в *c-moll* и взлетами арпеджио к *Es* 4-й октавы. С высокой точки кульминации пьесы – звука *As* четвертой октавы – начинается спуск уступами из ломаных секст и мелодических пробегов по фрагментам гамм. Их нисхождение к доминанте *As-dur* открывает сокращенную репризу, лишенную второго предложения. Ввиду этого реприза трехчастна, где экспозиция и микрореприза – величавый распев начального хорала, а середина – фрагмент первого предложения. Идея **каденции** представлена в законченной самостоятельной пьесе, основанной на взаимодействии жанров хорала, ноктюрна, инвенции, скерцо и виртуозной масштабной импровизации с комбинациями технических приемов и штрихов, синтезом типов тематизма и технических ресурсов.

Финальный каприз «Песни бивуаков» (*A-dur*) написан в форме рондо с сопоставлением маршево-танцевального рефрена и эпизодов. Рефрен в трехчастной симметричной форме. Срединное проведение рефрена в композиции сокращено до масштабов периода. Реприза дана полностью с некоторым усложнением интервально-аккордовых элементов. Автор играет жанрами: в названии указаны «песни», а в музыке звучат марш и танец, предопределенные термином «бивуак» (небольшой воинский контингент на пленэре в лагерных условиях с палатками). В пьесе появляется ритм сальтареллы, несостоявшейся во всей полноте ранее в капризе с соответствующим названием. Так образуется арка между последней пьесой и серединой цикла. В ритмике каприза происходит не только синтез марша и сальтареллы, но и болеро, малагуэньи, фанданго, вокализов канте хондо. Вторая арка связана с экспрессией мелодии, изложенной двойными нотами и аккордами в тесном и широком расположении, вариантами ломаных двойных нот со скачками через струны.

Первый эпизод усложняет токкатный комплекс рефрена двойными нотами на фоне органного пункта *T* и скачками через струну с подключением испанских мотивов в жесткой квадратной структуре. Технически очень сложен второй эпизод *C*, где нагромождаются хроматические терции, децимы и сексты, движение по звукам аккордов, расширение начального аккорда до двух с половиной октав. Вторая половина *C* должна исполняться на струне *G* со сложными выходами в высокие позиции и переменными масштабными структурами. Весь фрагмент напоминает предыдущую «Каденцию», а финал в целом еще и «Этюд». Ясно выражены интонационные и технические связи с «Прелюдом». Так возникают тематические арки начала и конца цикла.

В форме высшего порядка цикла присутствуют черты сонатного аллегро. Первая половина образует волну нарастания в виде его экспозиции: первая часть – вступление, вторая – главная партия, третья – побочная с вторжением контрастного материала, четвертая – средний раздел в виде скерцо. Репризу цикла образуют пятая – восьмая части, в ее середине помещены вариации друг на друга в шестой и седьмой частях. Объединяющим началом служат элементы танцевальности в пьесах второй половины, виртуозные импровизации и медленные разделы пятой, шестой, седьмой частей. Частое использование штрихов стакато и сотийе создает нечто вроде дополнительного рефрена в структуре целого. Содержательная идея цикла – концепция игры на всех уровнях художественного процесса – концентрирует в себе теорию игры Канта-Шиллера: искусство, а музыка в особенности, есть игра звуков, смыслов, образов. Так реализуются образно-смысловые особенности жанра романтического каприза, установленные в творчестве Паганини и Роде.

Цикл демонстрирует новации и пристрастия самого Генрика Венявского. Воздействие этого цикла обнаруживается, прежде всего, в его концертах, особенно в Первом, далее в «Скерцо-гарантелле», «Легенде». Если говорить о месте этого цикла в истории романтического каприза, то он, несомненно, является связующим звеном с последующим этапом в развитии этого жанра и предвещает инновации Э. Изай и П. Сарасате. Принципы организации ор. 10 характерны для сюитных циклов XX века с большой долей самостоятельности каждой части.

Литература

1. Фельдгун Г. История смычкового искусства: от истоков до 70-х гг. XX века. Новосибирск, 2008. 500 с.

References

1. *Feldhune G.* History of stringed art: from its origins to the 70-ies of the twentieth century. Novosibirsk, 2008. 500 p.

УДК 7.072.2**С.Н. ХОДОСЕВИЧ****ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ Н.К. МЕТНЕРА
В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ**

Ходосевич Софья Николаевна, аспирант кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 40 лет Победы, 33), xodosya@mail.ru

Аннотация. Актуальность исследования обусловлена вкладом Н.К. Метнера в развитие музыкальной культуры и недостаточной изученностью его творчества. В статье на основе личной переписки Н.К. Метнера определен круг общения композитора на рубеже XIX–XX веков. Выявлено взаимное влияние сочинений Н.К. Метнера и произведений российских символистов того времени. Доказана схожесть их эстетических взглядов.

Ключевые слова: Метнер, композитор, символисты, искусство.

UDC 7.072.2**S.N. KHODOSEVICH****CREATIVE PORTRAIT OF N.K. MEDTNER IN THE CONTEXT
OF AN ERA OF A TURN OF XIX–XX CENTURIES**

Khodosevich Sofya Nikolaevna, graduate of the department of musicology, composition and methods of musical education of the Krasnodar state institute of culture (Krasnodar, 40 let Pobedy str., 33), xodosya@mail.ru

Abstract. Relevance of a research is caused by N.K. Medtner's contribution to development of musical culture and insufficient study of his creativity. In article, the circle of contacts of the composer at a turn of the 19-20th centuries is defined on the basis of personal correspondence of N.K. Medtner. Mutual influence of compositions of N.K. Medtner and works of the Russian symbolists of that time is revealed. Similarity of their esthetic views is proved.

Keywords: Medtner, composer, symbolists, art.

Актуальность исследования творческого портрета Н.К. Метнера обусловлена его вкладом в развитие мировой музыкальной культуры. Сегодня сочинения композитора привлекают значительное внимание как исполнителей, так и научных исследователей: проводятся научные конференции, фестивали, конкурсы, посвященные его наследию. В то же время по целому ряду причин, таких, например, как эмиграция, его творчество до сих пор остается недостаточно изученным в музыковедении.

Фигура Николая Карловича Метнера стоит особняком в ряду современников. В эпоху импрессионизма и зарождающегося авангарда Метнер оставался романтиком. Испытывая острую неприязнь к явлениям новой музыки, например сочинениям Р. Штрауса, М. Рegera и И.Ф. Стравинского, композитор мучительно переживал свою оторванность от современного музыкального мира. В определенной мере это можно объяснить значительной ролью самообразования [1, с. 89].

В 1907 году в своем письме к двоюродному брату – А.Ф. Гедике – Николай Карлович пишет: «Не приходило тебе в голову, что я опоздал родиться, что то, что я пишу, не по времени?..» [2, с. 105]. Это самоощущение не оставляло композитора и в зрелом