

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Сычева Н.Н. — Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство //

Человек и культура. – 2024. – № 1. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.1.43411 EDN: QHUXVN URL:

https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43411

Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство

Сычева Наталья Николаевна

ORCID: 0000-0002-0439-0769

Преподаватель кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

344002, Россия, Ростовская область, г. Ростов-На-Дону, пер. Буденновский, 23, оф. Гвардейский 13

✉ Natali.nakone4naya@yandex.ru



[Статья из рубрики "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2024.1.43411

EDN:

QHUXVN

Дата направления статьи в редакцию:

23-06-2023

Дата публикации:

10-01-2024

Аннотация: Статья посвящена изучению жанра этюда, который в творчестве отечественных композиторов-пианистов второй половины XX – начала XXI столетия стал полем эксперимента и запечатления личной художественной картины мира. В центре внимания статьи – два опуса современных композиторов-пианистов Михаила Георгиевича Коллонтая (род. 1952) и Алексея Евгеньевича Чернова (род. 1982) В результате проведенного анализа цикла этюдов ор. 55 (2006-2007) М. Г. Коллонтая автор приходит к выводу о том, что данное сочинение продолжает линию листовской трансцендентальности. Особое внимание в данном цикле уделяется рассмотрению религиозно-духовной тематики, выраженной на вербальном уровне. Художественные комментарии композитора к этюдам, эпиграф из стихотворения поэта и католического священника Г. Гезелле, послесловия к пьесам дополняют и углубляют концептуальное

поле программного сочинения, в котором воплотились новозаветные сюжеты, связанные с крестным путем Иисуса Христа на земле. Для фортепианного цикла Девять этюдов-картин ор. 11 (2006-2013) А. Е. Чернова вдохновляющим источником и моделью послужили девять этюдов-картин ор. 39 (1917) С. Рахманинова. В ходе проведенного анализа автором статьи отмечается, что цикл этюдов А. Е. Чернова характеризуют следующие черты: концентрический тип композиции с устремленностью к финалу, наличие лирической сердцевины, развитие и переплетение двух психологических модусов (лирического и драматического), парная группировка этюдов по принципу контраста, наличие лейтмотивов («лейтипульсов»), в том числе и лейтжанров (ноктюрна и вальса), пронизывающих фортепианный цикл, что придает циклу цельность и стройность. В статье подчеркивается мысль о том, что интерес именно к такому жанровому импровизационному миксту как «этюд-фантазия» или «фантазия-этюд» встречается преимущественно в наследии композиторов-пианистов-виртуозов XIX – XX столетий, стремящихся в своем творчестве к пролонгированию романтических традиций.

Ключевые слова:

Этюд, романтические традиции, композитор-пианист, Михаил Георгиевич Коллонтай, Алексей Евгеньевич Чернов, отечественные композиторы, виртуозность, трансцендентальность, программность, цикл

Отечественная музыкальная культура последних двух столетий включает в себя «множество художественных миров» (М. Г. Арановский), где особое место принадлежит романтическому мирозерцанию. Эстетические установки и ценностные ориентиры, свойственные XIX веку, пронизывают искусство XX и начала XXI столетия, усиливая проявление феномена «романтического всеприсутствия» (А. В. Михайлов). Он получает развитие за пределами своего исторического периода в творчестве великих мастеров звука, гений которых наиболее ярко воплотился в единстве двух направлений – композиторской деятельности и фортепианного исполнительства.

Виртуоз исполнял как чужие, так и собственные сочинения, приковывая слушательское внимание к своей личности. В то же время виртуозный блеск отразился на целом ряде фортепианных жанров, в которых сочиняли пианисты. Их условно можно разделить на две группы. Первая из них включает виртуозные сочинения, основанные на разработке чужого материала^[1] (парафразы, транскрипции, фантазии и др.), где происходит наложение ретуши собственного мастерства, вкуса и моды на авторский стиль другого композитора. К другой группе относятся сочинения, нацеленные на развитие *своего* тематического материала. В последней группе выделяется жанр концертного *этюда*, широко вошедший в практику романтического искусства как жанр, концентрирующий в себе различные грани исполнительского мастерства. В целом, в творчестве романтиков этюд подвергся множественным внутрижанровым метаморфозам, в результате чего он приобрел статус виртуозной концертной пьесы, обладающей определенным образным содержанием, преодолев целый ряд проблем, в том числе монотонность изложения и сугубо прикладное дидактическое предназначение. В нем композитор-пианист запечатлевал безупречное владение техникой в контексте определенного художественного замысла.

Закономерен вопрос, в чем актуальность жанра этюда в наше время и в связи с чем возникает потребность в создании фортепианных виртуозных сочинений композиторами-пианистами? В концертной филармонической деятельности пианист сталкивается со

специфическими особенностями репертуарной политики, нацеленной на исполнение проверенных шедевров, входящих в золотой фонд классической музыки. Весомую часть звучащей материи в концертных залах составляют сочинения композиторов-романтиков, образуя актуальный пласт современной культуры. Несмотря на это в филармонических программах существует свободная зона, находящаяся в самом конце выступления, где репертуарные законы не имеют власти. Это дает возможность пианистам расширять сферу исполняемых произведений, включая в «бисы» собственные сочинения.

У концертирующих пианистов постепенно формируется своя целевая аудитория, регулярно посещающая их выступления. В связи с этим композиторы-пианисты помимо традиционного репертуара создают уникальные концертные программы, заинтересовывая слушателей своим композиторским творчеством. В конечном счете композиторы-пианисты выступают и просветителями, расширяющими привычный репертуар, исполняя редко звучащие произведения, а также добавляя в основную программу собственные сочинения. Данный аспект создает прецедент вынесения музыки композиторов-пианистов за рамки фестивальных или конкурсных форматов, где зачастую современное сочинение составляет обязательную часть программы.

Переходя к рассмотрению современных образцов жанра этюда, отметим, что нами, в первую очередь, были учтены научные достижения в области теории жанра А. Г. Коробовой^[2], Е. В. Назайкинского^[3], О. В. Соколова^[4] и других. Сформированный понятийно-терминологический аппарат в данных работах оказывается актуальным в контексте рассматриваемой работы.

На протяжении последнего столетия в творческой деятельности отечественных композиторов-пианистов сохраняется тенденция, связанная с ориентацией на исторически устойчивые жанрово-стилевые инварианты романтической эпохи. Жанр этюда, получивший интенсивное развитие в XIX веке в деятельности пианистов-виртуозов, сохраняет свое значение и за пределами романтического исторического стиля в творчестве А. Александрова (Три этюда, ор. 31), М. Коллонтая (Этюды ор. 55), В. Рябова (Четыре хроматических этюда, ор. 45), С. Фейнберга (Сюита из четырех пьес в форме этюда, ор. 11), А. Харитонов (Шесть этюдов, ор. 44), А. Чернова (Девять этюдов-фантазий, ор. 11) и других. В творчестве этих композиторов этюды, как и в романтическую эпоху, объединяются в цикл, либо моносорборник пьес. Этот жанр трактуется ими как:

- образец чистой («абсолютной») инструментальной музыки;
- пьеса, имеющая литературную или сюжетную программу.

Рассмотрим эти направления в творчестве двух отечественных композиторов – Михаила Георгиевича Коллонтая и Алексея Евгеньевича Чернова.

Современный отечественный композитор-пианист **М. Г. Коллонтай** (род. 1952)^[2] обращается к жанру этюда в зрелом периоде творчества, являясь уже к тому времени автором значительного количества сочинений в самых различных жанрах (симфонии, концерта, оперы, хоровых и вокальных сочинений, камерных, клавирных произведений)^[3]. В цикле ор. 55 (2006-2007) жанр этюда трактуется как концептуальное программное сочинение. В нем композитор воплотил сюжеты, уходящие в глубину европейской цивилизации, в которой виделось нечто величественное и неподвластное времени. М. Коллонтай обращается к новозаветным сюжетам, связанным с крестным путем Иисуса Христа на земле. В каждом этюде отображены различные моменты из

жизни Спасителя, его пребывания в одиночестве^[4], вдали от людей.

В конце каждого этюда композитор поместил краткие тексты-послесловия, которые в сжатом виде передают сюжетную фабулу пьес, а также репрезентуют сферу романтической программности:

Таблица 1. — Порядок этюдов и их программа

Номер этюда	Программа этюда
<i>«Один, Ты молился на вершине горы» (Гвидо Газелле)</i>	
1. Presto sussurando	«Песок и камни. Зябкий ночной ветерок вокруг ступней. Не поклонюсь тебе. Устал и уже жажду. Бодрствуй, Душа»
2. Allegro ben ritmico e molto energico	«Бегу, а люди теснят Меня. Но будьте же совершенны, как Отец ваш совершенен»
3. Allegretto meditativo ed un poco giocoso	«Светает. Тишина. Капли падают с весел с легким звоном. Я никуда не спешу»
4. Allegro esaltato	«Потому что он казнен, и вот Мое время наступило. Как ветрено на этой вершине»
5. Nervoso e misterioso. Presto. Marcatissimo	«И хлеб, и печеная рыба, и Мое Тело, и Мое погребение, все это для вас, хвастающих Меня, чтобы Я стал царем и кормил вас здесь и сейчас»
6. Tempo indefinito e sfuggire, all' in circa	«Это Я, не бойтесь»
7. Con dolore	«Слышу его горький плач»
8. Trionfante ed esaltato	–

Ключом к пониманию цикла служит текстовый эпиграф «Один, Ты молился на вершине горы», заимствованный М. Коллонтаем из начальной строки стихотворения «Ты молился на вершине горы» голландского лирика, поэта, католического священника XIX века Гвидо Гезелле (1830–1899):

Один, ты молился на вершине горы,
и ... Иисус, нет никого вокруг,
куда могу взойти горной тропой, –
чтобы застать тебя там одного;
мир гонится за мной,
куда бы я ни шел,
где б ни был,
и куда б не кинул взгляд;
и вот, нет никого несчастнее меня;
лишь я,
нуждаясь, не могу исторгнуть вопль;

голодая, не могу просить;
страдаю, не могу сказать,
как жестока боль!
О, научи несчастного глупца,
молиться как, открой!^[5]

Художественные комментарии композитора к музыкальным пьесам, эпиграф в виде прямой поэтической цитаты, послесловия к каждой пьесе – эти словесные спутники придают новые качества жанру этюда в творчестве М. Коллонтая.

Заложенные в пьесах образы воплощаются посредством стихийного импровизационного развертывания музыкального материала в драматическом ключе, и каждый этюд транслирует острые переживания героя о происходящем.

Концепция цикла основана на драматургическом движении от мрака к свету.

Опуская подробное описание сюжетной канвы каждого этюда, отметим отличительные черты данного цикла. В целом, восемь этюдов условно можно поделить на три группы.

1. В первой группе трагический образ Иисуса запечатлен на лоне природы. Так, в *начальном этюде* происходит повествование о Христе в пустыне Иудейской. Этот образ перекликается с картиной И. Н. Крамского, о чем упоминает сам автор в письме к И. Чуковской. В этюде композитором углублена мрачная, драматическая образная сфера, где в музыке запечатлен диалог Христа и злого искушителя: «я себе представил эту непроглядную ночь, одиночество, этот щекочущий ветерок <...> осторожные прикосновения невидимого врага и отвратительные вопросы, которые он задает»^[6] – отмечает композитор. Ожесточенный напор негативных воздействий, выраженных через грозные налеты в фортепианной фактуре с ее почти судорожным ритмом, вызывает аналогии с трагической реакцией героя на неумолимо обрушивающиеся на землю бедствия (Рисунок 1).

Четвертый этюд возвращает к горной локации, но в этот раз присутствие Христа на вершине горы предопределили трагические события, связанные с Иоанном Предтечей (Рисунок 2). В *третьем и шестом этюдах* получила развитие сфера звуковой «марины», где природная стихия отразила внутреннее состояние личности. Так, в *третьем этюде* происходит отображение пейзажной картины – водной стихии и на ее фоне умиротворенное состояние Христа, абстрагировавшегося от людских и мирских проблем (Рисунок 3). *Шестой этюд* связан с диалогом Христа и апостолов, оказавшихся в ночную бурю в открытом Тивериадском море (Рисунок 4).

2. Во второй группе этюдов раскрываются внутренние переживания Христа. К примеру, технические «неудобства» и сложность *второго этюда* композитор связывает со сложной земной жизнью Иисуса, которому не было покоя (Рисунок 5). *Пятый этюд* связан с размышлениями о деяниях Христа, побуждавших людей желать его земного царствования ради достижения их земного торжества и возвышения (Рисунок 6). В *седьмом этюде* запечатлена картина в тюрьме, где Иисус сидит в одиночестве и вслушивается в звуки падения капелек в подвале, а также плача Петра за стеной (Рисунок 7).

3. К третьей группе относится единственный – *восьмой этюд*, в котором воплощен образ

Воскресения Христа (Рисунок 8).

Рассуждая о преемственности данного цикла с наследием композиторов-романтиков, следует отметить его связь с трансцендентными этюдами Ф. Листа. Во-первых, она происходит на основании трактовки этого жанра как программного сочинения. Во-вторых, этюды М. Коллонтая относятся к фортепианным сочинениям повышенной виртуозной сложности^[7], и седьмой этюд, по оценке самого композитора, является практически неисполнимым. В связи с этим автор предлагает два варианта его игры:

- на электронном рояле с памятью, выполнив предварительную запись повторяющихся нот, а затем его исполнение с помощью наложения;
- исполнять облегченный вариант, помещенный в приложении к изданию^[8].

Обобщая вышеизложенное, отметим, что в жанре этюда в творчестве М. Коллонтая репрезентованы традиции композиторов-пианистов XIX века, которые отразились в двух аспектах – виртуозности и программности в музыке цикла.

Композиторская деятельность **А. Е. Чернова** (род. 1982) – современного отечественного композитора-пианиста^[9] – вызывает аналогии с творчеством Ф. Шопена и А. Н. Скрябина, сочинявших преимущественно для рояля. К жанру этюда композитор обратился в 2006 году, создав цикл, состоящий из **Девяти этюдов-фантазий, ор. 11**, в котором подытожены творческие поиски в области клавирных сочинений раннего периода.

Само наименование «этюд-фантазия» воплощает новый взгляд композитора на жанр этюда. Следуя традициям композиторов-романтиков, Чернов обновляет жанр этюда, обогащая его новыми звуковыми красками инструмента, используя при этом неисчерпаемые возможности туше, педализации в сочетании с новыми композиторскими фактурными решениями. Тенденция к выражению мельчайших движений души, рефлексий художника-творца за роялем определяет особое качество творчества, где сама «фортепианность» – по словам К. В. Зенкина – это «прямое следствие романтического мироощущения», которое приводит композитора-пианиста к «тембровой универсальности»^[18, с. 9].

В коренных свойствах этюда и фантазии обнаруживается общее константное родовое качество – *импровизационность*. Объединяя эти два жанра в едином сочинении, композитор словно подтверждает свою принадлежность к общей династии композиторов-пианистов-виртуозов.

Закономерно, что интерес именно к такому жанровому импровизационному миксту как «этюд-фантазия» или «фантазия-этюд» встречается преимущественно в творчестве пианистов-виртуозов XIX – XX столетий^[10]: Анри Бертини (Франция, 1798 – 1876) – «Большая фантазия-этюд для фортепиано», ор. 46, посвящена Камиллю Плейелю (пианисту-виртуозу); Николая Щербачева (Россия, 1853 – 1922) – Фантазии-этюды для фортепиано, ор. 26; Феликса Blumenфельда (Россия, 1863 – 1931) – Этюд-фантазия, ор. 48, посвящен Николаю Метнеру, Два этюда-фантазии, ор. 25 (1898), посвящены Иосифу Гофману; Константина Эйгеса (Россия, 1875 – 1950) – Шесть этюдов-фантазий для фортепиано (1925), ор. 23; Алека Роули (Великобритания, 1892 – 1958) – Фантазии-этюды^[11], ор. 13; Владимира Горовица (Россия – США, 1903 – 1989) – Этюд-фантазия «Les Vagues», ор. 4; композитора Джона Корильяно (США, 1938) – Этюд-фантазия (played without pause), посвящен пианисту Джеймсу Токко. Многочисленные примеры

подтверждают мысль о том, что потребность в подобном сплаве двух импровизационных жанров возникает, по большей мере, у пианистов-виртуозов, посвятивших часть жизни композиторскому творчеству.

Вдохновляющим источником и моделью при создании цикла этюдов-фантазий А. Чернова послужили девять этюдов-картин ор. 39 (1917) С. В. Рахманинова^[12]. Эти циклы объединяют многие параметры, связанные с количеством пьес, закономерностями в архитектонике целого, образными и содержательными параллелями, музыкальным языком некоторых этюдов-фантазий и этюдов-картин, формообразующими факторами. Рассмотрим два опуса более детально.

В Девяти этюдах-картинах сосредоточены характерные для творчества Рахманинова образные эпические, драматические, трагические и лирические сферы, которые распределены в цикле в следующем порядке.

Таблица 2. Образные сферы этюдов-картин ор. 39 С. В. Рахманинова

Этюд-картина c-moll	Этюд-картина a-moll	Этюд-картина fis-moll	Этюд-картина h-moll	Этюд-картина es-moll	Этюд-картина a-moll	Этюд-картина c-moll	Этюд-картина d-moll	Этюд-картина D-dur
Героико-драматический	Пейзажный, эпико-драматический	Лирико-геронический	Лирико-эпический	Героико-эпический	Эпико-драматический	Трагико-драматический	Пейзажный, эпический	Патетико-геронический
	«Море и чайки»		«Сцена на ярмарке»		«Красная шапочка и волк»			«Восточный марш»

Исследователи творчества Рахманинова обнаруживают в ор. 39 черты цикличности^[19], а также признаки полноправного цикла^[20]. В. Н. Брянцева выделяет в нем четыре подцикла, объединенные принципом контраста, где четвертый совместно с пятым этюдом-картинкой образуют «сердцевину» произведения, а также его «образно-художественную вершину»^[19, с. 486].

Иное толкование сочинения Рахманинова было предложено М. Г. Арановским. Устанавливая целый ряд интонационных, образных и тональных связей между этюдами, ученый приходит к заключению о стройном цикле с чертами концентричности, объединенным рядом смысловых связей и, таким образом, имеющим арочную архитектуру целого. Так, первый, пятый и финальный этюды образуют, по мнению исследователя, героико-драматический каркас. Соседние к самым крайним этюдам – a-moll (2) и d moll (8) – смягчают их своим картинным повествованием и представляют вторую арку. Третьей аркой, скрепляющей цикл, являются этюды h-moll (4) и a-moll (6), близкие друг другу, в том числе, благодаря наличию программы. Таким образом, рахманиновское сочинение имеет ярко выраженные черты концентричности.

В качестве особенностей в архитектонике цикла этюдов-фантазий Е. Чернова выделим наличие двух каркасов-модусов.

Второй, третий, шестой, седьмой и девятый этюды-фантазии образуют сквозного типа **первую драматическую образную линию**, которая, в свою очередь, делится на две группы:

– пьесы с доминированием концертно-виртуозного начала по типу шопеновских этюдов. Так, основой второго является вьющаяся фигурация, его фактурный план напоминает одиннадцатый этюд Шопена, ор. 25 (Рисунок 9). Другие аналогии связаны с седьмым этюдом: полетный рисунок октавной фигурации, а также опорный тон и ладовое минорное наклонение вызывают аналогии с двенадцатым шопеновским этюдом, ор. 25 (Рисунок 10). В целом, возникает следующая образная и ладовая преемственность.

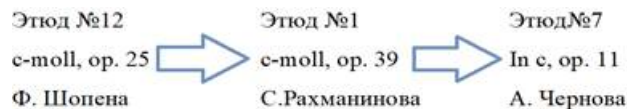


Рисунок 11. Схема образной и ладовой преемственности

– этюды с фактурной аккордовой основой, а также главенством ритма, создающим энергию аккорда [\[13\]](#). К ним относятся третий, шестой и девятый этюды-фантазии (Рисунок 12-14). Еще одним отличительным признаком первых двух из названных этюдов (третьего и шестого) является ярко выраженная жанровая основа вальса, претерпевающая интенсивное ритмическое, образное, а также интонационно-жанровое обновление, в результате чего он обогащается новой экспрессивной эмоциональной сферой [\[14\]](#).

Вторая сквозная линия в цикле представлена **лирическими** этюдами-фантазиями – первым, четвертым, пятым, восьмым, в которых пролонгируется лирическая эмоционально-психологическая сфера. Первый и четвертый этюды-фантазии выдержаны в ноктюрновом тоне с типичным для этого жанра гармоническим сопровождением в широком диапазоне, с его подчиненной ролью по отношению к основной мелодии-теме в верхнем регистре. Помимо лейтжанровых связей (повторим, лейтжанрами в этом опусе являются вальс – № 3 и № 6, и ноктюрн – № 1 и № 4) цикл наделен и лейт-интонационными связями. Так, два этюда-фантазии скрепляет нисходящий мотив в интервальном диапазоне увеличенной октавы, внутри которой помещены ламентозная хореическая нисходящая секундовая интонация с дальнейшим скачком на септиму вниз (Рисунок 15). В четвертом же этюде-фантазии этот мотив приобретает устремленное движение вверх и обретает романтическое стихийное изложение. На наш взгляд, семантика этого интонационного оборота в данном случае приближена к романсовой сексте (Рисунок 16) [\[15\]](#).

Другим скрепляющим фактором этих двух частей цикла является развитие колокольной сферы в средних разделах, которая служит воплощением духовно-религиозного содержания в этюдах-фантазиях. Заметим, колокольность, как «знак» литургической традиции, а также «внеличный пульс мира, с которым сливается пульс души, как этос чувства» [\[19, с. 389\]](#), сближает стилистику циклов С. Рахманинова [\[16\]](#) и Е. Чернова.

В рассматриваемом сочинении Чернова отмечен целый комплекс микроциклов. В целом, восемь из девяти этюдов-фантазий сопряжены в два концентрических круга с сердцевинами, где шестой и седьмой расположены в зеркальном отражении по отношению к третьему и второму. Финальная часть цикла является завершающим звеном в развитии драматической сквозной линии. Крайние этюды – первый и четвертый, пятый и восьмой, служат лирическими опорными точками цикла. В то же время в основе строения концентрических кругов лежит бинарный принцип соединения драматических и лирических модусов.

Резюмируя вышеизложенное можно отметить, что два цикла С. Рахманинова и Е. Чернова обнаруживают целый ряд общих признаков, среди них:

- концентрический тип композиции с устремленностью к финалу;
- наличие лирической сердцевины;
- развитие и переплетение трех драматургических линий в цикле Рахманинова (лирической, драматической, эпической) и двух психологических модусов у Чернова (лирического и драматического), что придает им цельность и стройность;

- парная группировка этюдов по принципу контраста;
- существование лейтмотивов («лейтипульсов»)^[17], пронизывающих фортепианный цикл. Помимо них в Этюдах-фантазиях Чернова обнаруживаются лейтжанры – ноктюрн, вальс.

Подытоживая данное исследование, отметим, что в жанре этюда в творчестве М. Коллонтая и Е. Чернова нашла отражение тенденция, связанная с пролонгированием романтических традиций за пределами данного исторического стиля. Господство индивидуально-субъективной сферы, психологической нюансировки, стремление к постижению глубин человеческой души, выражение биений эмоций, все эти факторы определяют романтический универсум композиторов-пианистов в жанре этюда.



Рисунок 1. Этюд №1 из фортепианного цикла оп. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 2. Этюд №4 из фортепианного цикла оп. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 3. Этюд №3 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 4. Этюд №6 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 5. Этюд №2 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент

[illegible]

Рисунок 6. Этюд №5 из фортепианного цикла оп. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент

Con dolore

pp
mp
molto espr.
Pof
p
ten. sempre
anche ten.
PPP
senza
Pof
Pof
PPP

Рисунок 7. Этюд №7 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент

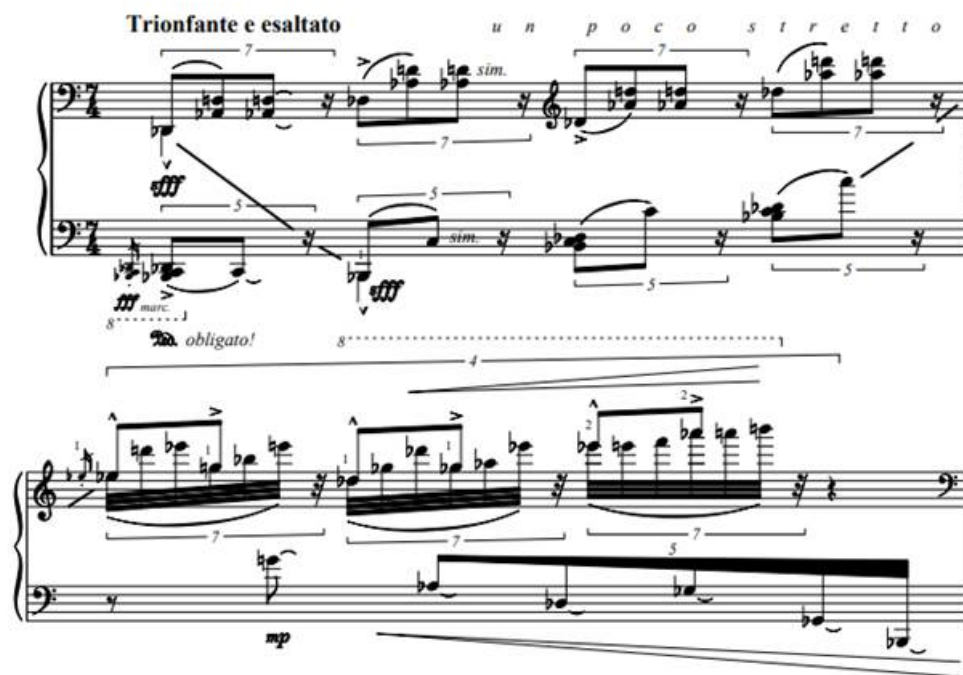


Рисунок 8. Этюд №7 из фортепианного цикла ор. 55 М. Г. Коллонтая. Фрагмент



Рисунок 9. Этюд-фантазия №2 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 10. Этюд-фантазия №7 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 12. Этюд-фантазия №3 «Вальс» ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 13. Этюд-фантазия №6 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент

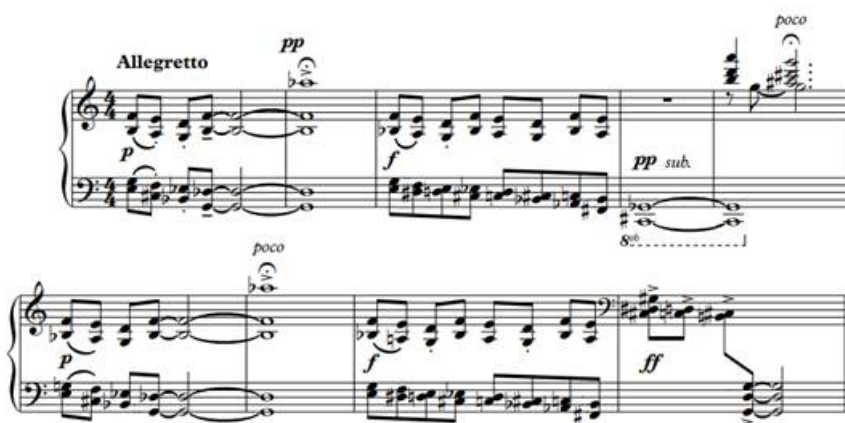


Рисунок 14. Этюд-фантазия №9 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 15. Этюд-фантазия №1 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент



Рисунок 16 Этюд-фантазия №4 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент

[1] Важно отметить, что многие гастрوليрующие пианисты в целях демонстрации блестящей виртуозности создают музыку в жанре транскрипции и парафразы – М. А. Амелин, А. А. Володось (П. Чайковский – А. Володось. «Колыбельная песня в бурю», ор. 54 №10), Д. Мацуев, М. В. Плетнев (П. Чайковский – М. Плетнев. «Спящая красавица», концертная сюита для фортепиано, 1978).

[2] Исполнительское дарование Михаила Георгиевича Коллонтая было отмечено в Ташкенте в 1981 году на Всесоюзном конкурсе, победа в котором позволила принять участие в международном конкурсе им. П. И. Чайковского в 1982 году. В эти годы М. Коллонтай закрепил за собой славу ярчайшего виртуоза и интерпретатора музыки разных стилей, в том числе музыки композиторов-романтиков, а также своих современников.

[3] Композиторское творчество М. Коллонтая на сегодняшний день является мало изученным. Тем не менее, существует целый ряд статей и интервью, посвящённых творчеству данного музыканта. Среди них отметим работы М. П. Рахмановой [5], И. В. Степановой [6], В. Г. Цыпина [7], диссертационные исследования Т. В. Новиковой [8] и Е. В. Тутовой [8].

[4] В связи с этим первоначально у композитора возникла идея дать циклу программное заглавие «Один», тем самым закрепив в нем внутреннюю образно-содержательную взаимосвязь пьес. Однако впоследствии М. Коллонтай отказался от этой идеи.

[5] Перевод с английского Ю. Тележко.

[6] Из письма М. Коллонтая к И. Чуковской. Режим доступа: <https://onedrive.live.com/?authkey=%21ADVXwOmKV3Iuc%5FY&cid=F201F95459ACC653&id=F201F95459ACC653%2132>; (дата обращения: 25.05.2023).

[7] Transcendere переводится как «переступить», переходить некий существующий барьер.

[8] Запись данного цикла осуществили Ирина Чуковская (2009) и Наталья Приварская (2014-2015). В последнем исполнении седьмой этюд записан в четыре слоя наложением

друг на друга.

[9] Помимо композиторского и исполнительского творчества А. Е. Чернов осуществляет интенсивную педагогическую и общественную деятельность, являясь художественным руководителем ряда фестивалей, в том числе СТАМ-фестиваля (аббревиатура СТАМ расшифровывается как современная тональная академическая музыка). Особенности творческой деятельности А. Чернова получили отражение в многочисленных интервью [10-14], своеобразие его композиторского стиля получило освещение в нескольких статьях [см.: 15-17].

[10] Заметим, большинство композиторов, создавших Этюды-фантазии или Фантазии-этюды, посвящали свои опусы другим пианистам-виртуозам. Далее будут указаны эти посвящения.

[11] Этот опус содержит следующие программные заголовки: «Falling snow» – Падающий снег, «Mistress prudence» – Госпожа благоразумие, «Morris dance» – Танец Мориса, «Caprice», «Fantasy waltz», «Hornpipe» – танец «Хорнпайп».

[12] 20 апреля 2013 состоялся концерт с авторской программой А. Е. Чернова, где были исполнены эти два опуса.

[13] Заметим, подобная сила и воздействие ритма на общий тонус развития произведения обнаруживается в двух прелюдиях d-moll и g-moll op. 23, а также в Этюде-картине es-moll op. 39 С. В. Рахманинова.

[14] Такую же линию развития обнаруживаем в жанре мазурки в фортепианном цикле «Фантазии в трех мазурках», op. 5 А. Е. Чернова.

[15] Попутно заметим, в этом цикле имеется сквозной лейтмотив иного характера – восходящая ямбическая интонация малой терции, на которую оказывает воздействие нисходящая секундовая интонация ламенто, зародившаяся в открывающем цикле первом этюде и получающая активную разработку во втором, пятом и седьмом этюдах-фантазиях и в этой ситуации проявляются интонационные связи. Еще одним сквозным элементом, скрепляющим цикл, служит появление лейтаккорда из пятого этюда-фантазии в седьмом.

[16] Напомним, колокольность наиболее явно проявляется в третьем, в кульминации седьмого и девятого этюдов-картин Рахманинова.

[17] В этюдах-картинах Рахманинова исследователь В.Н. Брянцева в качестве лейтмпульсов указывает на маршевые ритмы [16, 486].

Библиография

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник. Ч. 1, 2-е изд. Москва: Музыка, 1988. 416 с.
2. Коробова А. Г. Музыкальные жанры и жанровый анализ: учебное пособие, 2-е изд. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2015. 38 с.
3. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: монография. Москва: Владос, 2003. 248 с.
4. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского гос. университета, 1994. 220 с.

5. Маленькое послесловие: беседа / М. Рахманова, М. Ермолаев // Музыкальная академия. 1989. № 9. С. 92. URL: <https://mus.academy/articles/malenkoe-posleslovie> (дата обращения: 05.05.2023).
6. Степанова И. В. М. Коллонтай. Творчество – путь познания или ярмо? // Музыкальная академия. 1995. №1. С. 20–26.
7. Ермолаев (Коллонтай) М. Г. Стараюсь читать в самом себе... / интервью с В. Г. Цыпиным // Музыкальная академия. 1992. № 1. С. 16–18.
8. Новикова Т. В. Традиции и новаторство в музыке рубежа XX – XXI веков: на примере фортепианных произведений отечественных композиторов: дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 188 с.
9. Тутова Е. В. Михаил Коллонтай (Ермолаев). Портрет музыканта: дисс. ...канд. искусств: 17.00.02. М., 2009. 247 с.
10. Алексей Чернов: «Враг музыки – не авангард, а непрофессионализм...»: интервью Владимира Ойвина // Меломан: сайт. URL: <https://meloman.ru/media/upload/files/2014.04.01/Chernov.pdf> (дата обращения: 15.06.2023).
11. Алексей Чернов: «Моя задача – оставить след в истории»: интервью Яны Тифбенкель // Ореанда: информационное агентство: сайт. URL: https://www.oreanda.ru/kultura_i_dosug/Aleksey_Chernov_Moya_zadacha_-_ostavit_sled_v_istorii/article571016/ (дата обращения: 08.06.2023).
12. Алексей Чернов: «Чтобы полюбить музыку, ее нужно много слушать, изучать, а не играть одно и то же по разным конкурсам»: интервью Владимира Ойвина // ClassicalMusicNews.Ru: проект. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/lotar-shevchenko/alexei-tchernov-interview/> (дата обращения: 10.06.2023).
13. Алексей Чернов: Музыка должна быть живой: интервью Анны Амраховой // Музыкальные дни: журнал. URL: http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=1473&page=4 (дата обращения: 16.05.2023).
14. Алексей Чернов: Ничего кроме музыки (интервью перед концертом): интервью Алисы Орловой // Татьянин день: молодежный интернет-журнал МГУ. 2012. URL: <http://www.taday.ru/text/1599293.html> (дата обращения: 13.06.2023).
15. Сычева Н. Н. Романтические традиции в XXI веке: жанр фантазии в творчестве С. В. Рахманинова и А. Е. Чернова // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 362–373.
16. Сычева Н. Н. Фантазийные сочинения А. Е. Чернова: к проблеме жанровых взаимодействий // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 2. С. 90–96.
17. Сычева Н. Н. Романтические цитаты как интонационный исток стилистики «Маленького романтического квинтета» А. Е. Чернова // Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Том XV: по материалам IV Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART IV». [17 декабря 2020 года]. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2021. С. 141–160.
18. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва: Композитор, 1997. 478 с.
19. Брянцева В. Н. С.В. Рахманинов. Москва: Советский композитор, 1976. 646 с.
20. Арановский, М. Г. Этюды-Картины Рахманинова. М.: Москва, 1963. 40 с

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования, как указал автор в заголовке статьи, представленной для публикации в журнале «Человек и культура» («Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство»), является музыкальный жанр концертного фортепианного этюда, который рассматривается (в объекте) в творчестве современных пианистов-композиторов на примерах опусов двух отечественных композиторов: Михаила Георгиевича Коллонтая (Ермолаева) и Алексея Евгеньевича Чернова (М. Г. Коллонтай «Этюды» для фортепиано ор. 55 и А. Е. Чернов «Девять этюдов-фантазий» ор. 11).

Музыковедческая проблема, определяющая отраслевую тематику исследования, указана автором также в заголовке: ею является классическая музыкально-культурологическая проблема соотношения традиции и новаторства (новации) в композиторском творчестве, которая трактуется в советско-российской музыковедческой традиции как культурно-историческая закономерность взаимовлияния художественного стиля эпохи и жанрового стиля композиторского творчества (А. Н. Сохор).

Цель исследования автор сформулировал в вопросе: «в чем актуальность жанра этюда в наше время и в связи с чем возникает потребность в создании фортепианных виртуозных сочинений композиторами-пианистами»? Разъясняя целеполагание читателю, автор указывает на узкую репертуарную нишу, сформировавшуюся в современной концертной практике пианистов (музицирование «на бис»), которая стимулирует обращение к жанру фортепианного этюда. Однако, в полной мере эта практика не объясняет появление концертных циклов фортепианных этюдов (целых опусов), исполнение и восприятие которых требует глубокого погружения в уникальное художественное содержание опуса целиком, не предполагающее его членения на отдельно исполняемые пьесы. Можно лишь предполагать, что исполнение части (фрагмента) художественного целого «на бис» в хорошо покупаемых концертных программах из изблюбленных публикой произведений представляет собой форму анонсирования, т. е. направлено на своего рода «маркетинговое» продвижение нового репертуара. Обращение же автора к структурным закономерностям построения единого художественного содержания крупных фортепианных циклов М. Г. Коллонтая и А. Е. Чернова, к раскрытию исключительно авторских композиторских приемов стилистического цитирования достижений романтической эпохи вскрывает уникальную природу художественных открытий (Л. А. Мазель) выдающихся современных пианистов-композиторов.

Автор анализирует все части обозначенных циклов, аргументировано обосновывая их художественную целостность, вскрывающую богатство художественного содержания именно во взаимосвязи стилистики романтизма XIX в. со стилистикой новейшего времени.

В целом предмет исследования раскрыт автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации.

Методология исследования автором выстроена на основе разработанного понятийно-терминологического аппарата отечественной теории музыкального жанра (А. Г. Коробова, Е. В. Назайкинский, О. В. Соколов и др.). В силу строгого соответствия логики изложения результатов исследования хорошо фундированной советско-российской музыкально-аналитической традиции игнорирование автором необходимости предварительной формализации программы исследования не является критической методической ошибкой. В целом перекрестный анализ стилистики музыкальных

произведений разных эпох расширяет отечественную теорию музыкального жанра в направлении музыкальной компаративистики.

Актуальность выбранной темы автор вслед за А. В. Михайловым поясняет тем, что «эстетические установки и ценностные ориентиры, свойственные XIX веку, пронизывают искусство XX и начала XXI столетия, усиливая проявление феномена "романтического всеприсутствия"». Безусловно, тема пересечения в художественном творчестве идей и установок различных исторических эпох существенно расширяет научные представления о кумулятивных свойствах культуры, подчеркивая необходимость сохранения и популяризации художественных достижений минувших времен.

Научная новизна, выраженная в обращении автора к мало изученному эмпирическому материалу (к фортепианным опусам М. Г. Коллонтая и А. Е. Чернова) и подкрепленная качественным перекрестным анализом стилистики музыкальных произведений разных эпох, не вызывает сомнений.

Стиль в целом выдержан научный, хотя отдельные оформительские недочеты требуют корректуры с учетом ГОСТа: 1) ГОСТ требует обязательного заголовка к таблицам (типа: Таблица 1. — Красивое название, отражающее содержание таблицы) и размещения заголовка над таблицей (в статье две таблицы: первая вообще без заголовка, а вторая под формальной пометкой «Таблица 2»); 2) представленный автором многочисленные нотные примеры по ГОСТу называются рисунками (типа: Рисунок 12. — Этюд-фантазия №6 ор. 11 А. Е. Чернова. Фрагмент) и их заголовки помещаются под рисунками, а не над ними; 3) помимо нотных примеров автор использует в качестве иллюстрации в тексте схему образной и ладовой преемственности, которая тоже является рисунком, поэтому требует содержательного заголовка (под рисунком) и нумерации в общей последовательности в логике иллюстративной аргументации. Соответственно, обязательна стандартная отсылка в тексте к иллюстрациям, типа (Таблица 1) или (Рисунок 1). За исключением этих исключительно оформительских ошибок, иных неточностей рецензент не обнаружил.

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в целом хорошо раскрывает проблемное поле исследования и его теоретические основания, хотя страдает от отсутствия связи с зарубежной научной литературой той же тематики (её нет).

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна.

Статья безусловно представляет интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» и после небольшой доработки стилистических погрешностей может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Жанр этюда в творчестве современных пианистов-композиторов: традиции и новаторство», в которой проведено исследование творчества современных музыкантов.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что на протяжении последнего столетия в творческой деятельности отечественных композиторов-пианистов сохраняется тенденция, связанная с ориентацией на исторически устойчивые жанрово-стилевые инварианты романтической эпохи. Жанр этюда, получивший интенсивное развитие в XIX веке в деятельности пианистов-виртуозов, сохраняет свое значение и за пределами

романтического исторического стиля в творчестве современных исполнителей.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в концертной филармонической деятельности пианист сталкивается со специфическими особенностями репертуарной политики, нацеленной на исполнение проверенных шедевров, входящих в золотой фонд классической музыки. Однако опытные концертирующие композиторы-пианисты помимо традиционного репертуара создают уникальные концертные программы, заинтересовывая слушателей своим композиторским творчеством. Тем самым композиторы-пианисты выступают и просветителями, расширяющими привычный репертуар, исполняя редко звучащие произведения, а также добавляя в основную программу собственные сочинения.

Цель исследования – проследить исполнительские особенности, сформированные в жанре этюда, в творчестве двух отечественных композиторов – Михаила Георгиевича Коллонтая и Алексея Евгеньевича Чернова. Методологической базой послужили общенаучные методы анализа и синтеза, а также компаративный и музыковедческий анализ. Научную новизну исследования составило изучение творчества современных российских пианистов-композиторов с позиции их приверженности традициям романтизма с одной стороны и привнесения уникальных характеристик с другой. Теоретическим обоснованием исследования послужили труды А.Г. Коробовой, Е.В. Назайкинского, О.В. Соколова и др. Эмпирическим материалом выступили произведения в жанре этюда композиторов XIX и XX веков.

Проведя анализ степени научной проработанности проблематики, автор отмечает достаточное количество теоретических исследований и практических рекомендаций, посвященных жанру этюда. Сформированный понятийно-терминологический аппарат в данных работах оказывается актуальным в контексте рассматриваемой работы.

Как отмечает автор, в творчестве изучаемых современных композиторов этюды, как и в романтическую эпоху, объединяются в цикл, либо моносборник пьес. Этот жанр трактуется ими как: образец чистой («абсолютной») инструментальной музыки; пьеса, имеющая литературную или сюжетную программу.

В качестве образца творчества композитора-пианиста М.Г. Коллонтая автором рассмотрен цикл оп. 55 (2006-2007), который трактуется как концептуальное программное сочинение. В нем, по мнению автора, композитор воплотил сюжеты, уходящие в глубину европейской цивилизации, в которой виделось нечто величественное и неподвластное времени. Восемь этюдов цикла автор условно разделил на три группы: в первой группе трагический образ Иисуса запечатлен на лоне природы; во второй группе этюдов раскрываются внутренние переживания Христа; к третьей группе относится этюд, в котором воплощен образ Воскресения Христа. Автором отмечена связь данных произведений с этюдами Ф. Листа, так как: она происходит на основании трактовки этого жанра как программного сочинения; этюды М. Коллонтая относятся к фортепианным сочинениям повышенной виртуозной сложности, и седьмой этюд, по оценке самого композитора, является практически неисполнимым.

Композиторская деятельность современного отечественного композитора-пианиста А. Е. Чернова вызывает у автора аналогии с творчеством Ф. Шопена и А. Н. Скрябина, сочинявших преимущественно для рояля. По мнению автора, цикл, состоящий из Девяти этюдов-фантазий, оп. 11 (2006), явился итогом творческих поисков композитора в области клавирных сочинений раннего периода.

Автор представляет тезис, что вдохновляющим источником и моделью при создании цикла этюдов-фантазий А. Чернова послужили девять этюдов-картин оп. 39 (1917) С. В. Рахманинова. В доказательство данного утверждения им проведен детальный сравнительный анализ двух произведений. Итогом данного анализа явилось выявление целого ряда общих признаков, среди них: концентрический тип композиции с

устремленностью к финалу; наличие лирической сердцевины; развитие и переплетение трех драматургических линий в цикле Рахманинова (лирической, драматической, эпической) и двух психологических модусов у Чернова (лирического и драматического), что придает им цельность и стройность; парная группировка этюдов по принципу контраста; существование лейтмотивов, пронизывающих фортепианный цикл.

Автор приходит к заключению, что в жанре этюда репрезентованы традиции композиторов-пианистов XIX века, которые отразились в двух аспектах – виртуозности и программности в музыке цикла.

Все тезисы и аргументы автора подкреплены наглядным графическим материалом.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение развития и взаимовлияния музыкальных и исполнительских жанров представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составила 20 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.