

УДК 786.2:78.083.6:78.071.2

## **“ВАЛЬС-СКЕРЦО” ОП. 7 П. ЧАЙКОВСКОГО: САЛОННО-КАМЕРНАЯ СТИЛИСТИКА В КОНЦЕРТНОМ ПРЕЛОМЛЕНИИ**

**Белаш Е.В.**

*ФГБОУ ВО Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия (344002, Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23), rostcons@aanet.ru*

В статье рассматриваются истоки и эволюция жанра скерцо со стороны его содержания и стиля. Это произведение раскрывает отношение П. Чайковского к жанру скерцо, где происходит соединение скерцо и вальса. «Вальс-скерцо» оп. 7 А-dur выполнен в Chopin-Schubert's style. П. Чайковский здесь «спускается с высот» блестящего концертного стиля и претворяет его в камерном варианте – в жанре салонной пьесы, которая несколько крупнее, чем миниатюра, но является миниатюрой «по духу». На первом месте здесь жанр бытового музицирования – «вальс», а «скерцо» – скорее форма его претворения в эмоциональном «модусе игры» (вальс-шутка). «Вальс-скерцо» не содержит виртуозных приемов фортепианной техники, его фактура адаптирована под возможности пианиста любителя. Такие особенности «Вальса-скерцо» для фортепиано оп. 7 П. Чайковского позволяют отнести это произведение к салонно-камерной группе скерцо-миниатюр с «поправкой» на возможность концертного исполнения этой пьесы, содержащей синтез бытового вальса и академического концертного жанра скерцо.

Ключевые слова: скерцо, стиль в музыке, салонная музыка, «вальс-скерцо», жанровый стиль.

## **"VALTZ-SCHERZO" OP. 7 P. TCHAIKOVSKY: SALON-STYLE OF CHAMBER CONCERT REFRACTION**

**Belash E.V.**

*FGBOUVO inRostovState Conservatory of S. V. Rachmaninov, Rostov-on-Don, Russia(344002, Rostov-on-Don, pr. Budennovsky23), rostcons@aanet.ru*

The article is devoted to the sources and evolution of the genre scherzo according to its content and style. This work reveals the attitude of P. Tchaikovsky to the genre of the scherzo, where there is a connection. Scherzo and waltz. «Valse-Scherzo», Op. 7 A-dur made in Chopin-Schubert's style. P. Tchaikovsky here "down from the heights of" brilliant concert style and turns it into a chamber version – in the genre of salon pieces, which are somewhat larger than a thumbnail, but is a miniature "in spirit." In the first place is a genre of domestic music-making – «Waltz» and «Scherzo» – rather, the shape of its implementation in the emotional «mode of the game» (waltz-joke). «Valse-Scherzo» does not contain virtuoso techniques of piano technique, its texture is adapted to the capabilities of the amateur pianist. Such features "Waltz-Scherzo" for piano op. 7 Tchaikovsky allow to carry this work to the salon-chamber groups scherzo-miniatures "amendments" to the possibility of a concert performance of this play, containing a synthesis of domestic and Academic Concert Waltz Scherzo genre.

Keywords: scherzo, a style of music, salon music, a «valse-scherzo», genre style.

Жанр фортепианного скерцо в творчестве П. Чайковского представлен в двух основных вариантах: скерцо – блестящая концертная пьеса, предназначенная для исполнения профессиональными пианистами; скерцо – пьеса-миниатюра, рассчитанная на возможность любительского исполнения в условиях салона или любой другой камерной сценической площадки.

Одним из первых в отечественной фортепианной литературе к жанру скерцо – блестящей концертной пьесы – обратился именно П. Чайковский, создавший «Русское скерцо», ставшее эталонным образцом этого варианта жанра. Ему же принадлежит и разработка другого варианта скерцо – салонной пьесы-миниатюры. Оба варианта скерцо в

творчестве П. Чайковского обогащали друг друга, что прослеживается при сравнении «Русского скерцо» со «Скерцо-вальсом» ор. 7.

**Цель** исследования в данной статье – показать особенности трактовки П. Чайковским второго из этих вариантов жанра фортепианного скерцо.

**Материалом** исследования явились несколько образцов фортепианных скерцо П. Чайковского, из которых подробно проанализирован лишь один – «Скерцо-вальс» ор. 7.

**Методы исследования.** К изучению этого произведения, предпринятого в данной статье впервые, применены: метод контекстного анализа (скерцо в системе фортепианной музыки П. Чайковского); компаративного анализа (сравнительная характеристика двух вариантов фортепианного скерцо, а также их соединения в анализируемом произведении); жанрового и стилевого анализа (используется для характеристики изучаемого произведения в плане научного дискурса); фактурно-текстового анализа (характеризует аспекты пианистичности в «Вальса-скерцо» ор. 7).

**Основные результаты исследования.** Сформулированная выше цель данной статьи предполагала рассмотрение «Вальса-скерцо» ор. 7 в контексте фортепианной скерцозности как составляющей стиля П. Чайковского. Первым образцом ее претворения было большое концертное скерцо, известное под названием «Русское скерцо» или «Scherzo a l'russe».

Это – уникальный образец большой виртуозной пьесы для фортепиано, характеризующий концертный стиль П. Чайковского, ярко представленный в контексте творчества композитора в трёх концертах для фортепиано с оркестром, а также в монументальной Сонате G-dur (1879). Последняя с ее «колоссальными напряженными нарастаниями в первой части, проникновенной лирикой “медленного движения”, мимолетным изящным скерцо и бойким финалом» [1,241], по характеру третьей части, органично сочетающей черты концертности и камерности, сближается с «Русским скерцо». Все остальные сольные фортепианные пьесы П. Чайковского, в том числе и скерцозного типа, относятся скорее к миниатюрам.

Определенным исключением является «Вальс-скерцо» ор. 7 (1870), созданный спустя три года после «Русского скерцо». Это сочинение, как и «Скерцо», представляет собой нециклизованную самостоятельную пьесу, но решенную в другой стилистической манере, на основе иной системы коммуникации в смысле предназначенности для исполнения и слушания. Если «Скерцо» – концертно-виртуозная фортепианная поэма (не случайно П. Чайковский дал ему первоначально название «Каприччио» по образцу глинкавских и своих концертно-оркестровых сочинениях), то «Вальс-скерцо» – салонная фортепианная пьеса, выполненная в шопеновско-шубертовской стилистике с акцентом на вальсовости – типовом «знаке» форм «приватного музицирования» музыкальной культуры XIX в.

Бравурная фантазийность, идущая от каприччио, в «Русском скерцо», предназначенном профессионалам, рассчитанном на пианиста-виртуоза, в «Вальсе-скерцо» присутствует в «снятом», адаптированном виде. П. Чайковский как бы «спускается с высот» академического «блестящего» стиля и моделирует его в жанре салонной фортепианной пьесы, которая несколько крупнее, чем циклизованная миниатюра, и в то же время является миниатюрой «по духу», по предназначенности как для профессионалов, так и для любителей фортепианной музыки.

Атмосфера салона была чрезвычайно актуальной в музыкальной жизни Европы всего XIX в., в том числе и России. П. Чайковский как личность и художник формировался в этой атмосфере, отдавая не только дань моде, но и отражая в творчестве особые качества салонного музицирования. Это – доступность, искренность, открытость и естественность в выражении чувств в сочетании с изысканностью и особой аристократичностью. Г. Ларош – близкий друг П. Чайковского – так описывал эту склонность П. Чайковского к «салонной ментальности»: «Аристократизм его натуры, в смысле утонченной чувствительности к воспринимаемым впечатлениям, сказывался в том, что он стремился к сближению с верхами общества в переносном и буквальном значении этого слова» [2, 188].

На фортепианный стиль П. Чайковского оказали влияния два великих композитора-пианиста XIX в. – А. Рубинштейн, который всегда был для П. Чайковского кумиром, а также Ф. Лист. Характеризуя эти влияния в аспекте фортепианно-салонного стиля, Е. Антоненц отмечает, что «если фортепианные опусы Рубинштейна и Листа можно трактовать как салонно-концертные, то музыка фортепианных циклов Чайковского приближена к салонному музицированию в более изысканных, уединенных рамках домашней культуры XIX века» [6, 253].

В диссертации, посвященной эволюции салонной музыки в европейской культуре, автор употребляет по отношению к салонно-фортепианному стилю П. Чайковского термин Ф. Фелинни – «“amarcord” – неологизм, составленный из “amare” – любить и “cord” – струна» [5, 14]. По мысли Е. Антоненц, фортепианная музыка салонного генезиса была для композитора «особым “оазисом” чувств любви и глубоких личных настроений, связанных с домом, семейной, дружеской атмосферой как высшей ценностью в жизни П. Чайковского» [5]. Не случайно фортепианные пьесы-миниатюры П. Чайковский писал на протяжении всей своей жизни – от первого опыта («Анастасия-вальс»), написанного в четырнадцатилетнем возрасте, до пьес ор. 72, созданных в последние годы жизни.

«Вальс-скерцо» ор. 7 – своеобразный эталон, типовая модель фортепианного стиля П. Чайковского в жанре салонно-камерной фортепианной пьесы. Модификации этой модели были различными, но сам принцип конструирования фактурно-тематического комплекса,

общий дух лирической камерности, чуждый пафосу и показному драматизму, сохранялся во всех случаях. Эту особенность стиля П. Чайковского как «фортепианного миниатюриста» подчеркивал Б. Асафьев, который фактически впервые в отечественной музыкальной науке о П. Чайковском стремился «реабилитировать» салонный стиль композитора от нападков с двух сторон – со стороны музыковедов-академистов, считавших, что в миниатюрах композитора происходило «снижение уровня» по сравнению с симфоническими жанрами, и упреками в «безвкусице» [5, 248].

Выше уже приводились соображения Б. Асафьева по этому поводу, в которых основоположник интонационной теории сравнивал салонные миниатюры П. Чайковского с пьесами такого же рода у Ц. Кюи. В отличие от Ц. Кюи, П. Чайковский, по словам Б. Асафьева, никогда «не боялся брать в качестве мелодического материала, почти “сырьем”, самые доходчивые, бывшие у всех на слуху, интонации» [1, 243]. Меткое замечание, дополняющее мысль Б. Асафьева, дал в этой связи и Г. Ларош: «Чайковский никогда не шел на поводу у вкусов публики. Для него гораздо важнее было быть в согласии с сочинениями, которые он создавал» [6, 188].

Следует учесть и тот факт, что вторая половина XIX в. в салонной музыке Европы образует, по мысли Е. Антонца, «инерционную фазу», предшествовавшую «фазе обскурации» – «золотой осени» феномена салонной музыки, приходящейся на конец XIX – начало XX вв. [5, 16]. Это означает, что фортепианная миниатюра двух типов – собственно камерная и концертно-камерная – функционирует в творчестве П. Чайковского на уровне переходности от одного этапа к другому, что и отражено, в частности, в своеобразной «арке» между двумя скерцозными миниатюрами – «Вальсом-скерцо» op. 7 и «Скерцо-фантазией» op. 72.

«Вальс-скерцо» A-dur – довольно большая самостоятельная фортепианная пьеса, рассчитанная на возможность исполнения пианистами-любителями. Пьеса посвящена сестре композитора – А. И. Давыдовой, которую П. Чайковский очень любил и создал в ее доме в Каменке под Киевом многие свои произведения, в том числе и упомянутое выше «Русское скерцо». О днях, проведенных в доме сестры, П. Чайковский в письме брату А. Чайковскому от 6 ноября 1878 г. писал: «Я совершенно счастлив и спокоен. Мне необыкновенно приятно здесь; я нашел в Каменке то ощущение мира в душе, которого тщетно искал в Москве и Петербурге. Не создан я для жизни в этих столицах» [4, 450].

Атмосфера «счастья и спокойствия» отражена в типично салонном «Вальсе-скерцо», где нет и намек на драматизм и пафосность, «прорывы» которых ощущались в «Русском скерцо». В самом жанровом имени пьесы композитор на первое место ставит «вальс», добавляя к нему слово «скерцо». Такой жанровый «гибрид» отражает композиционную

семантику данного произведения, построенного по модусу «вальс-шутка». При этом скерцозность выступает как дополнительный элемент вальсовости, а с учетом того, что вальс, в отличие от скерцо, – это бытовой салонный жанр, поднятый П. Чайковским до симфонических высот, данное сочинение можно считать и миниатюрным эскизом симфонических и балетных вальсов композитора.

По форме «Вальс-скерцо» как бы нарочито традиционен. Это – четкая и даже несколько схематизированная «песенная» форма – сложная трехчастная с трио, с красочным «шубертовским» соотношением тональностей разделов – A-dur – F-dur – и даже несколько неожиданным «меланхолическим» уходом в одноименный a-moll в «тихой», как бы исчезающей вдалеке в коде.

Отсутствие концертно-помпезного финала в «Вальсе-скерцо» указывает не только на его «салонную миниатюрность», но и на выявления такого качества жанра, как театральность, своеобразную программность, которая всегда свойственна музыке П. Чайковского. Будучи по характеру музыкального мышления драматургом-лириком, П. Чайковский претворяет это качество и в данном «Вальсе-скерцо», что отражено в драматургической форме этой простой в техническом отношении и, казалось бы, безыскусной музыкальной «вещицы».

В первую очередь следует обратить внимание на последовательно развертываемую цепь музыкальных событий, начатую от первой темы (первый период первого раздела сложной трехчастной композиции). Первый восьмитакт в этом периоде повторного строения (всего 22 т.) сменяется развернутым вторым предложением (14 т.), почти вдвое превышающим объем первого. Тема, к тому же, содержит два контрастных элемента, демонстрирующих соответственно «вальсовость» (первый четырехтакт с мелодическим движением почти сплошными восьмыми на 3/4) и «скерцозность» (второй четырехтакт с синкопами, «двойными нотами» и результирующим кадансом в четырехголосной аккордике).

Тема содержит и внутреннюю модуляционность, изначальную тональную неустойчивость; она начата не с тоники и движется дальше к заключительному кадансу в тональности III ступени – cis-moll. В басах с самого начала выстраивается типичная для полифонии П. Чайковского линия мелодического контрапункта, которая прерывается набирающей силу скерцозностью: в конце темы вальс «модулирует» в скерцо с его типичной атрибутикой – прихотливым ритмом, скачками, стаккато, простыми кварто-квинтовыми ходами в гармонических басах, контрастами динамики (p, mf).

Этот период повторен дважды через знак репризы, что подчеркивает его экспозиционное положение в форме. Все остальные разделы формы буквально не повторяются, а сама форма тяготеет к расширению за счет повторов, чаще всего

динамизированных тонально и фактурно. Схема формы – АВА'В' (последнее В' с реминисценциями из А – в функции коды). В форме не происходит обычного для трехчастной композиции замыкания на А, что придает ей «открытый», незамкнутый, «мимолетный» характер, а частое возвращение начального мотива (он проводится восемь раз) сообщает форме черты рондо.

Второй мотив (середина первого раздела) рождается из «скерцозной» части первой темы. Здесь уже явно выявлены октавные скачки в мелодии, типичные для скерцо, регистровые перебросы из «вязких» басовых звучаний в прозрачные верхние голоса. Второй мотив завершен в a-moll и тем самым «предугадывает» заключительную коду. Возвращение первой темы происходит через достаточно большую микрокаденцию-связку (42–50 тт.). Концертность проникает в форму этой камерной пьесы, но в адаптированном технически виде: каденция построена на гаммообразных одноголосных секвенциях, которые легко ложатся под пальцы пианиста-любителя.

При возвращении темы первого периода в ней происходят существенные изменения во втором предложении: «скерцозные» и «вальсовые» мотивы чередуются буквально по тактам, меняется гармония в направлении к тонике A-dur, в которой должен был завершиться этот раздел формы (63–72 тт.). Однако искомая тоника так и не появляется: на доминантсептаккорде A-dur звучит новая миникаденция, на этот раз построенная на сплошном движении восьмыми с уходом в низкие басы, где способом кадансового «вторжения» доминанта разрешается в VI низкую.

Подобные «обманы» (эллипсисы в широком значении этого слова – как «замены ожидаемого») типичны для игровых фигур именно скерцо, что оправдывает двойное жанровое имя данной пьесы. Скерцозность в ней направлена на преодоление метрической статики танцевальной формы вальса, присущей ей квадратности структур и четкости кадансирования. Немаловажен здесь и гармонический фактор, что в полном объеме используется П. Чайковским в трио.

В нем представлен другой род синтеза жанровых начал вальса и скерцо, где в основе не «полетность», а лирическая созерцательность, даже сосредоточенность на углубленном песенно-танцевальном образе. Весь первый эпизод темы трио (81–100 тт.) построен на остинато по типу пассакалии. Сначала демонстрируется начальный оборот с бурдонной квинтой «фа» – «до» в басу и секундовым опеванием-«раскачкой» верхнего звука (партия левой руки пианиста). Басовая фактурная ячейка подхватывается с пятого такта аналогичным комплексом партии правой руки, звучащим на p, к которому динамика трио приходит после начального f (авторская ремарка здесь – *legatissimo*).

Повторы мотивов и фактурных ячеек создают иллюзию статики, покоя, фона – звучащей как бы издалека и постепенно приближающейся вальсовой музыки, скорее всего, в исполнении духового оркестра. С 101 т. начинается полифоническая разработка кратких вальсовых и скерцозных мотивов, показанных, соответственно, в партиях правой и левой рук пианиста. В верхнем пласте звучат акцентированные длинные ноты, сопровождаемые «ламентозными» мотивами среднего голоса. В партии левой руки выделяются активные скачки, что создает своеобразную жанровую полифонию: «вальс» и «скерцо» соединяются в одной и той же фактуре – принцип, идущий от полижанризма [3] в фортепианной фактуре Ф. Шопена.

Вся середина простой трехчастной формы трио построена на комплементарной ритмике переключек в голосах четырехголосной фактуры. Мотивы передаются из тенора в альт и внезапно прерываются типично скерцозным стаккато на аккордах pp перед репризой темы – имитация струнного пиццикато (131–132 тт.). Далее следует своеобразный доминантовый предыкт, построенный на гаммаобразных мотивах из восьмых, взятых из основной темы «вальса». Это – еще одна микрокаденция, придающая концертный облик данной салонной пьесе.

Реприза (с 165 т.) в точности повторяет материал первого раздела (до 235 т.), после чего (236 т.) на росоарососcrescendo происходит вычленение скерцозного мотива с октавами, показанного на фоне доминантового органного пункта. Готовится, казалось бы, «торжественное» кадансирование. Однако по законам скерцозной логики это – очередной драматургический «обман». Доминантскептаккорд разрешается в VI низкую и снова звучит в своем таинственном облике тема трио, сменяемая далее реминисценциями микро-мотивов «вальса» и «скерцо» из первой темы на pp. Полностью устанавливается A-dur; «вальсовый» мотив исчезает, а остается только синкопированный «скерцозный». На нем происходит полное затухание звучности – пьеса как бы растворяется в пространстве-времени.

**Выводы.** Таким образом, «Вальс-скерцо» ор. 7, как показывает проведенный анализ, соединяет в себе два варианта фортепианно-скерцозного стиля П. Чайковского – концертный и салонный. Особенностью сочетания этих стилей в данном произведении является и «подключение» жанровых характеристик вальса, причем в его танцевально-бытовом варианте. В результате возникает своего рода жанровый гибрид, характерный в целом для стиля П. Чайковского, где ориентация на бытовые жанры всегда воплощена через четкие формы академической музыкальной практики.

Проведенный анализ «Вальса-скерцо» ор. 7 был призван дополнить имеющиеся представления о фортепианном стиле П. Чайковского, в котором жанр скерцо представлен достаточно разнообразным, а во многих случаях и уникально-авторски. Это относится и к

блестящему концертному «Scherzo a l'russe», взятому в данной статье заточку отсчета особенностей фортепианно-скерцозного письма П. Чайковского, а также непосредственно к проанализированному произведению.

В последнем концертно-виртуозный стиль несколько смягчен, что обусловлено приоритетом танцевального жанра (слово «вальс» в авторском названии стоит первым – перед «скерцо»), а также особенностью коммуникации данного сочинения, рассчитанного как на профессионалов, так и на достаточно подготовленных пианистов-аматоров.

### Список литературы

1. Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. 2 изд. – Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1979. – 341 с.
2. Ларош Г. А. П. И. Чайковский. – Л. : Музыка, 1975. – 365 с.
3. Самвелян Т. Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. – М., 2000. – 24 с.
4. Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка. Т. 16. – М.: 1962. – Т. 7. – 644 с.
5. Антоненц О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Харків, 2006. – 20 с.
6. Антоненц Е. А. П. И. Чайковский и салон его времени // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. В. І. Доценко]. – Харків, 2004. – Вип. 14 : Спадщина П. І. Чайковського на шляху у XXI століття. – С. 248-261.

### Рецензенты:

Крылова А.В., д. культурологии, профессор, проректор по научной работе, ФГБОУ ВО Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону.

Тараева Г.Р., д. искусствovedения, профессор, кафедра теории музыки и композиции, ФГБОУ ВО Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону.