

УДК 78.03

РУХСАРА АКПЕРОВА*

ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ ЖАНРА СКЕРЦО В ОДНОИМЁННОЙ ПЬЕСЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА Э.АЛИЕВОЙ

Представленное исследование посвящено изучению стилистических черт пьесы «Скерцо» для фортепиано и камерного оркестра композитора Э.Алиевой. На первом этапе автор осуществляет обзор исторического развития скерцо, чтобы выделить наиболее характерные и исторически самые устойчивые признаки данного жанра. В процессе анализа автор раскрывает особенности музыкального развития пьесы, а также уделяет пристальное внимание вопросу диалога между партиями солиста и оркестра и в целом проблеме соотношения между этими партиями. Название «Скерцо» определяет многие стилистические особенности анализируемого произведения, его метр, темп, структуру. Вместе с тем данное произведение характеризуется использованием некоторых приёмов, сближающих пьесу к концертному жанру. В заключении автор приходит к выводам о том, что данное произведение многими своими характеристиками продолжает традиции в области трактовки скерцо. При этом индивидуальная концепция сочинения обусловила наличие в нём ряда характерных стилистических особенностей, определяющих его неповторимое своеобразие.

Ключевые слова: *Камерный оркестр, фортепиано, особенности трактовки, жанр, скерцо, стилистические черты*

Жанр скерцо – один из любимых композиторами музыкальных жанров, насчитывающий более чем пятисотлетнюю историю развития. За этот период своего существования жанр скерцо претерпел существенную эволюцию, касающуюся с одной стороны внешних признаков, с другой – внутреннего образного содержания.

Обращаясь к истории развития этого жанра, мы можем наблюдать, каким образом происходил процесс преобразования скерцо, как жанра. Так, из истории музыки хорошо известно, что в момент своего появления в XVI веке скерцо представлял собой «трёхголосные канцонетты, а также одноголосных вокальные пьесы на тексты игривого, шуточного характера» [7], что обусловлено этимологией слова «скерцо», в переводе означающего «шутка». При этом оба эти понятия – шутка и игра – с самого появления жанра скерцо мыслились, как очень близкие, более того по мнению некоторых исследователей именно игровое, а не шуточное начало в этом жанре является первичным: «содержательным “инвариантом” скерцо является не столько шутка, сколько игра» [2, с.32]. Кроме того, исследователи допускают и более широкую трактовку этого жанра с точки зрения его содержания: «Скерцо – не просто шутка, скерцо – не просто средоточие комизма. Классическое скерцо есть “свободная игра человеческих сил” (Б. Яворский), ничем не стесненное, радостное их проявление» [6, с.109–110].

Подобная трактовка образного содержания скерцо была сохранена и спустя несколько десятилетий, когда под названием скерцо стали сочинять инструментальные пьесы, а также в XVII веке, когда скерцо стали входить в старинные циклические произведения. В качестве примера здесь будет уместно вспомнить Партиту №3 для клавира И.С.Баха. Таким образом уже на первом этапе развития жанра скерцо мы видим определённую тенденцию, связанную с одной стороны с многообразной интерпретацией этого жанра с точки зрения внешних признаков (так как скерцо могли быть как вокальными, так инструментальными произведениями, как самостоятельными пьесами, так и частью того или иного

цикла.), с другой с устойчивым эмоционально-образным содержанием пьес в этом жанре.

Дальнейшее развитие этого жанра оказалось направленным на расширение эмоционально-смыслового содержания скерцо. Одним из самых важных этапов развития скерцо стал период венского классицизма, что связано в определённой степени с изменением художественной образности, а также эмоционального содержания музыки композиторов-классицистов. «Принципиально новую сторону (от автора - в музыке венских классиков) составляет преобладание радостных эмоций, сопряженных с господством мажорных тональностей. <...> Радостные эмоции в музыке венских классиков имеют особенно много градаций: активные, бодрые, героические, пасторальные, грациозные, скерцозные. На последние надо особенно обратить внимание, ибо они здесь были распространены так широко, как ни в одну другую эпоху истории музыки, - в скерцо, менуэтах, рондо, многих финалах циклов, также и в первых частях». [5, с.63]. Именно в период венского классицизма скерцо прочно входит в сонатно-симфонический цикл. Впервые термин скерцо в отношении части цикла использовал Й.Гайдн в своих «русских» квартетах. При этом по своей сути эти скерцо были ещё слишком близки менуэтам.

Большой вклад в обогащение жанра скерцо своим творчеством внес Бетховен, существенно расширив палитру образного содержания этого жанра, благодаря, в том числе, расширению выразительных средств, способствующих более яркому воплощению скерциозной образной сферы. «Классический тип скерцо сложился в творчестве Л. Бетховена, который оказал этому жанру явное предпочтение перед менуэтом. Это определялось выразительными возможностями скерцо, намного более широкими сравнительно с менуэтом, ограниченным преимущественно сферой “галантных” образов». [7]. «В своих симфониях, квартетах, трио, сонатах Бетховен создал устойчивый тип скерцо, отличающийся вполне определенными выразительными приемами:

- а) сложная трехчастная структура, членимая на краткие и четкие эпизоды и нарочито обыгрывающая эффект «назойливой» повторности;
- б) характерный тематизм, «отрицающий» кантиленность и опирающийся на резкие стаккатные звучания и ритмические перебои;
- в) прием противопоставления далеких регистров и тембров;
- г) намеренный контраст между динамичным энергичным обликом обрамляющих частей и более статичной серединой;
- д) быстрый темп и трехдольный метр.

Именно эти черты служили Бетховену средством создания игрового, скерцозного образа». [8]

Ещё более широкую эмоционально-образную трактовку скерцо получает в творчестве композиторов эпохи романтизма, вплоть до полных драматизма скерцо в творчестве Шопена. С именем этого композитора связано также утверждение скерцо в качестве полноценного самостоятельного сочинения, даже несмотря на то, что первые пьесы с таким названием появляются в творчестве Шуберта. С эпохой романтизма связано также появление первых скерцо, написанных для оркестра. «Инструментальное скерцо – жанр, трактованный композиторами XIX века по-разному: в плане героики или гротеска, бытовой танцевальности или фантастики» [4, с. 457].

В XX столетии в эволюционном развитии жанра скерцо наступает новый этап, характеризующийся существенным обогащением образного содержания и расширением спектра эмоциональных красок. Трагедия, сатира и даже гротеск находят отражение в произведениях, написанных в жанре скерцо. «Тенденция заострения образной характеристики приводит в XX в. к ироническому или гротескному варианту скерцо (у Малера,

Прокофьева), а далее к злобно-агрессивным скерцо Шостаковича, иногда сближающимся с токкатой» [3]. Более того, многие внешние (метро-ритмические, структурные) признаки скерцо также постепенно перестают быть обязательными

Таким образом история развития жанра скерцо характеризуется последовательным расширением его эмоционально-образного содержания и в соответствии с содержанием таким же расширением палитры выразительных средств. В результате к началу XXI века скерцо становится жанром, способным выразить максимально богатый спектр художественных образов с возможностью привлечь в воплощении образа все доступные средства выразительности.

Написанное в обозначенный исторический период «Скерцо» молодого азербайджанского композитора Эллары Алиевой демонстрирует с одной стороны приверженность автора определённым классическим традициям, с другой – свой личный композиторский подход в интерпретации этого жанра.

«Скерцо» Э.Алиевой представляет собой небольшое, длительностью всего две с половиной минуты, произведение для камерного оркестра и фортепиано. Однако это произведение очень интересно с точки зрения особенностей трактовки обозначенного жанра композитором. Так, молодой автор Э.Алиева сохраняет в своей пьесе такие характерные признаки скерцо, как трёхдольный метр (в данном случае 9/8), быстрый темп (*Allegro*) и определённые структурные особенности. С другой, демонстрирует в развитии пьесы некоторые принципы, сближающее скерцо с другими жанрами.

В первую очередь привлекает внимание состав исполнителей произведения: фортепиано и камерный оркестр, ограниченный группой струнных. Хорошо известно, что во многих произведениях для камерного оркестра фортепиано становится органической частью общего оркестрового звучания и сливается со струнными и иными инструментами в единый ансамбль. Но не в случае с анализируемым произведением. В течение практически всего произведения композитор будто бы намеренно противопоставляет партии фортепиано и оркестра, привнося в их «взаимоотношения» элементы соревновательности и тем самым сближая данное скерцо с концертным жанром. В результате в данной пьесе партия фортепиано выполняет роль солиста, которому противопоставляется оркестровая партия. С этой точки зрения определённый интерес в данном произведении представляет вопрос функционального распределения ролей между партиями оркестра и солиста. В решении этого вопроса автор опирается на структуру произведения. В свою очередь форма анализируемой пьесы напрямую обусловлена образным содержанием скерцо.

Следует отметить, что автор в рамках одного произведения сумела продемонстрировать два типа собственной трактовки этого жанра, поскольку структура написанного ею «Скерцо» состоит из трёх разделов с ярко контрастной серединой. Каждый раздел посвящён раскрытию одного очень яркого художественного образа, но при этом оба этих образа максимально между собою контрасты. Как следствие, каждый из разделов скерцо, будучи связанным с определённым художественным образом, отличается от другого раздела практически всеми параметрами музыкальной выразительности.

В первую очередь разделы контрастируют между собой с точки зрения распределения ведущей роли между партиями исполнителей. Дело в том, что это распределение целиком и полностью обусловлено структурой пьесы, которая, в свою очередь, становится отражением двух контрастных художественных образов. Так, первый раздел выражает активно энергичный характер, основанный на непрерывном быстром моторном движении. Такая трактовка скерцо, как известно, в истории музыки является одной из самых распространённых. Это непрерывное активное движение, составляющее суть образного содержания

скерцо на первом этапе, поручено солирующей в этой части произведения партии фортепиано. С самых первых и до последних тактов первого раздела ни на секунду не прерывается интенсивное движение триолями восьмых в правой руке фортепианной партии. В то же время партия оркестра, как и левая рука фортепианной партии, осуществляют поддержку отдельными аккордами на первую долю каждой триоли, то есть фактически выполняет функцию аккомпанемента.

Пример №1

Данный раздел представляет интерес и с точки зрения динамического развития, так как основой этой области музыкальной выразительности здесь становятся часто встречающиеся внезапные переходы от тихого звучания к громкому, и наоборот. Такая контрастность динамики становится отражением внутренней структуры раздела, также она во многом компенсирует и уравнивает единообразие мелодико-ритмического развития.

Общее развитие пьесы начинается с небольшого четырёхтактового вступления, сразу же вводящего в атмосферу активного, энергичного движения. В основе строения первого раздела однотемная простая трёхчастная форма. В её развитии преобладает квадратные периоды повторного строения, что ещё более усиливает эффект механической моторности. Вместе с тем каждое из повторных предложений звучит на контрастном по силе звуке, что и обеспечивает отмеченные выше резкие динамические переходы в развитии первого раздела. Определённую терпкость и остроту звучанию придают использованные автором диссонантные сочетания в гармонических созвучиях.

С началом второго раздела характер развития резко меняется. Своеобразной границей между разделами становится внезапное нисходящее арпеджио в партии фортепиано, завершённое долгой репетицией тоники «Ре». В новом разделе в первую очередь обращает на себя внимание внезапная остановка движения восьмых у фортепиано. Од-

новременно происходит резкая смена тональности с D-dur на B-dur. Этот переход осуществляет уже упомянутый устой «Ре», который из тоники превращается в терцию нового тонического трезвучия. Также происходит смена темпа, который становится несколько спокойнее. Кроме того, впервые с начала пьесы основное тематическое развитие переносится от партии фортепиано к оркестру, а точнее к партии первых скрипок, поддержанных выразительными аккордами и подголосками других струнных. На какой-то момент партия фортепиано вовсе исчезает из партитуры с тем, чтобы вернуться отдельными быстрыми переливами арпеджио.

Пример №2

Лишь во второй половине второго раздела к фортепиано возвращается роль выразителя основного тематического содержания. Композитор на этом этапе поручает фортепиано повторить тему, ранее прозвучавшую в партии струнных оркестра в новых красках, благодаря аккомпанементу, построенному на быстрых арпеджио. В результате тема второго раздела получает новое, более динамичное звучание.

Пример №3

При этом выразительное развитие партии оркестра продолжается, благодаря чему образуется полноценный дуэт солиста и оркестра. Важно отметить, что в отличие от первого раздела, развитие средней части целиком опирается на консонантные диатонические звучания. В совокупности новые средства развития, использованные композитором во втором разделе, служат раскрытию яркого и полнозвучного лирического образа.

Кроме того, средняя часть отличается от первой также особенностями своего внутреннего строения, так как квадратные, в определённой степени похожие друг на друга структуры первой части сменяются практически сквозным развитием второй части.

Таким образом, в развитии первых двух разделов в вопросе тембрально-фактурного развития легко заметить деление на своеобразную трёхчастность с ведущей ролью фортепиано в первой части, ведущей ролью оркестра – во второй и абсолютным равноправием в третьей части. Отметим также, что изначально спокойная уравновешенная тема второго раздела с подключением быстрых арпеджио в аккомпанементе фортепиано постепенно динамизируется и достигает яркой кульминации в самом заключении.

Подводя итоги своему исследованию отметим, что в результате аналитического разбора пьесы «Скерцо» композитора Э.Алиевой, мы смогли прийти к следующим выводам. В своём произведении композитор сохраняет многие внешние признаки жанра скерцо – трёхдольный метр, быстрый темп, трёхчастная структура, а также энергичное моторное движение в первом разделе. Вместе с тем переключение развития в сугубо лирическую сферу во втором разделе, а также привнесение в развитие пьесы элементов концертной соревновательности между партиями исполнителей наполняют многовековой классический жанр новыми красками.

ЛИТЕРАТУРА

1. Назайкинский Е. Стилистика музыкального произведения/Часть 2 <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=47369&txtid=109>
2. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. – Горький; Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. – С. 12–58.
3. Соколов О. http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=621:2010-04-04-14-48-18&catid=50:2010-10-17-14-50-35&Itemid=425
4. Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин: Жизнь, деятельность, музыкальное творчество - Л.; Музыка, 1965 – 882с.
5. Холопова В. Три стороны музыкального содержания// Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы I Всероссийской научно-практической конференции. – М.: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55–76., с. 63 <http://www.kholopova.ru/bibrus1.html>
6. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм – М.; Музыка, 1964. – 159 с.,
7. <https://www.belcanto.ru/scherzo.html>
8. https://www.belcanto.ru/chopin_scherzos.html

*Докторант Бакинской Музыкальной Академии
E-mail: ruhsara_i@hotmail.com*

Rüxsarə Əkbərova
E. ƏLİYEVANIN FORTEPIANO VƏ KAMERA ORKESTRİ ÜÇÜN
EYNIADLI ƏSƏRDƏKİ SCHERZO JANRININ TƏFSİRİNİN
XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Təqdim olunan tədqiqat işi bəstəkar E.Əliyevanın fortepiano və kamera orkestri üçün “Skertso” pyesinin üslub xüsusiyyətlərinə həsr olunmuşdu. Birinci mərhələdə müəllif janrın xarakterik və tarixi əlamətlərini ön plana çəkmək üçün skertso janrının tarixi inkişafını verir. Təhlil prosesində müəllif pyesin musiqili inkişafın xüsusiyyətlərini, o cümlədən orkestr və solistin partiyaları arasındakı dialoqa və ümumilikdə bu partiyaların münasibətinə xüsusi diqqət ayirmişdi.

“Skertso” adı əsərin metr, temp, struktura kimi bir çox üslub xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirir. Bununla yanaşı, verilən əsər bir çox priyomlarına görə konsert janrına da yaxındı. Sonra müəllif belə bir nəticəyə gəlir ki, verilən əsər bir çox üslub xüsusiyyətlərinə görə skertso təfsiri sahəsindəki ənənələri davam etdirir. Bununla belə, əsərin individual konsepsiyası ona təkrar olunmaz özünəməxsusluq verən bir sıra xarakterik üslub xüsusiyyətləri ilə sərtlənmişdir.

Açar sözlər: *Kamera orkestri, fortepiano, təfsir xüsusiyyətləri, janr, skertso, üslub xüsusiyyətləri*

Rukhsara Akbarova
FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE GENRE OF SCHERZO
IN THE PIECE OF THE SAME NAME FOR PIANO AND A CHAMBER OR-
CHESTRA BY E.ALIYEVA

The presented research is devoted to the study of stylistic features of the piece “Scherzo” for piano and chamber orchestra by the composer E. Aliyeva. At the first stage, the author reviews the historical development of the scherzo in order to highlight the most characteristic and historically most stable features of this genre. In the process of analysis, the author reveals the features of the musical development of the piece, and also pays close attention to the issue of dialogue between the parts of the soloist and the orchestra and, in general, the problem of the relationship between these parts. The name “Scherzo” defines many stylistic features of the analyzed work, its meter, tempo, structure. At the same time, this work is characterized by the use of some techniques that bring the play closer to the concert genre. In conclusion, the author comes to the conclusion that this work, with many of its characteristics, continues the traditions in the field of interpretation of the scherzo. At the same time, the individual concept of the composition determined the presence in it of a number of characteristic stylistic features that determine its unique originality.

Keywords: *Chamber orchestra, piano, peculiarities of interpretation, genre, scherzo, stylistic features*

(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)

Daxilolma: İlk variant: 07.01.2021
Son variant: 19.02.2021

AXTARIŞLAR • RESEARCHES • ПОИСКИ

AMEA/Naxçıvan bölməsi: Axtarışlar (dəbiyyatşünaslıq, folklorşünaslıq, dilçilik və sənətşünaslıq) №1. – S.