

На правах рукописи

Белаш Елена Викторовна

РУССКОЕ ФОРТЕПИАННОЕ СКЕРЦО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2015

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

Научный руководитель: доктор культурологии,
кандидат искусствоведения, профессор
Крылова Александра Владимировна

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена,
профессор кафедры теории и истории культуры

Смагина Елена Владимировна
кандидат искусствоведения, доцент,
Волгоградский государственный
институт искусств и культуры,
доцент кафедры теории и истории музыки

Ведущая организация: Астраханская государственная консерватория,
кафедра теории и истории музыки

Защита состоится «24» июня 2015 г. в «18.00» часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова по адресу:

344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории имени С.В. Рахманинова и на сайте <http://www.rostcons.ru/discouncil.html>

Автореферат разослан ____ 2015 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования. Музыкальный жанр, как и жанр в искусстве вообще, – «кристалл, через который анализируется жизнь»¹.

Это относится и к жанру скерцо – музыкально-художественному феномену, прошедшему интереснейший и «извилистый» путь эволюции. Границы семантического поля, доступного скерцо, простираются от музыкальной пьесы-шутки до онтологической концепции Homo ludens – «Человека играющего» – одной из ипостасей отражения в искусстве образа человека как «меры всех вещей».

Фортепианное скерцо было генетически одним из первых инструментальных воплощений принципа моторики-игры в практике общественного музицирования. Автономные инструментальные жанры, формировавшиеся в эпоху «поздний Ренессанс – Барокко», а также «соната» как общее название всех инструментальных жанров в их отличии от вокальных («кантата»), в обязательном порядке включали моторно-игровые разновидности, связанные в истоках с танцем, но не сводимые к нему.

Общая линия дальнейшего бытия скерцо обычно связывается с симфоническим жанром, на основе чего делается вывод о его производности от менуэта². Однако, несмотря на наличие прочной связи скерцо с «песнепляской»³, следует более широко рассматривать жанр скерцо, включая в него стилистические аспекты – эпохальный, национальный, индивидуальный.

Это относится и к русскому фортепианному скерцо, возникшему на основе «европеизмов»⁴, но обнаружившему целый комплекс самобытных черт в трактовке жанра. Само понятие «русское фортепианное скерцо»

¹ Шкловский В. Б. О Маяковском. За и против. Достоевский. Из «Повестей о прозе», Тетива : собр.соч. : в 3 т. – М. : Худож. лит., 1974. – Т.3. – 816 с.

В диссертации отражена цитата: Коровин А. В. Жанровое своеобразие историй Х. К. Андерсена (1859-70 гг.) : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.05. – М., 1998. – С. 3.

² Щербо Т. А. От менуэта к скерцо : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. – 1978. – 20 с.

³ Холопов Ю. Н Введение в музыкальную форму. М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006 – 432 с., нот.

⁴ Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. изд. 2-е. Л. : Музыка, 1979. – 341 с.

предполагает изучение его трех составляющих в комплексе, что в имеющихся работах – о скерцо, русской музыке, фортепианной музыке – в концентрированном виде не отражено.

Попыткой восполнить эту лагуну в музыковедческом дискурсе и является данное исследование. Его актуальность определяется не только значимостью скерцо в музыкально-исторической практике, но и той особой ролью, которую играет скерцозность в ее «полипараметрах» – от шутки до гротеска – в музыкальном творчестве Новейшего времени.

Существовая как жанр с собственным именем и как «жанр второго плана»⁵, как бы растворенный в других формах моторно-игрового музицирования, скерцо постоянно дает о себе знать в практике композиторского и исполнительского творчества. Оно проникает не только в академическую фортепианную музыку разных стилей и техник письма, но и в джаз, рок-музыку, другие формы неакадемического музицирования.

Центральным инструментальным «образом» скерцо в его камерном и камерно-концертном воплощении по-прежнему остается фортепиано. В этом плане русское фортепианное скерцо, сформировавшееся в своем самобытном облике в творчестве таких композиторов, как П. Чайковский, А. Бородин, А. Аренский, открывает новые пути развития жанра, является органической частью мировой фортепианной культуры, даже ее своеобразным «компендиумом» накануне коренного переворота музыкальной стилистики и техники, произошедшего в XX веке.

Преимственность, предыстория, формирование национальных традиций в трактовке жанра скерцо, комплексное рассмотрение этого жанра в свете трех составляющих понятия «русское фортепианное скерцо» – актуальные аспекты заявленной темы, раскрываемой в теоретическом плане. Это помогает понять, в частности, связь таких семантических значений феномена скерцо, как скерцо-форма, скерцо-жанр и скерцо-стиль, скерцо-миниатюра и концертное скерцо. В этих аспектах и рассмотрены русские

⁵ Зинькевич Е. С. Динамика обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). – К. : Муз. Украина, 1986. – 184 с.

фортепианные скерцо указанного периода как знаменательные вехи в эволюции жанра.

Объектом настоящего исследования является жанр фортепианного скерцо в его истоках и стилистической эволюции.

Предмет изучения – характерные тенденции претворения жанра скерцо в миниатюрах и концертных пьесах русских композиторов второй половины XIX в.: музыкально-языковые концепции, стилевые ориентации, особенности композиции.

Цель исследования заключается в изучении русского фортепианного скерцо с точки зрения его языковой основы, особенностей инструментальной реализации, испытанных влияний и перспектив дальнейших модификаций жанра.

Задачи исследования связаны со стремлением:

- раскрыть содержание феномена скерцо как формы, жанра и стиля;
- охарактеризовать особенности русского фортепианного скерцо с точки зрения соотношения традиций и национальной стилистики;
- рассмотреть скерцо-миниатюры как части фортепианных циклов;
- проанализировать отличительные особенности концертных скерцо;
- определить особенности синтеза скерцо и других жанров.

Цель и задачи работы определили ее **методологическую основу**. Она выстраивается комплексно на базе общенаучных и специальных музыковедческих подходов к изучению рассматриваемого явления. В диссертации использованы методы культурно-исторического, структурно-функционального, аксиологического, сравнительного видов анализа.

Материалом исследования послужили фортепианные скерцо П. Чайковского, А. Аренского, А. Бородина, созданные в период 1860-х – 1890-х гг..

Источниковедческую базу диссертации составили научные разработки отечественных и зарубежных ученых. Изучению теории и истории скерцо и особенностей его претворения в фортепианной музыке русских композиторов способствовали исследования А. Алексеева, М. Арановского, А. Аренского, Б. Асафьева, Т. Барановой, Л. Березовчук, Е. Браудо, Л. Б. Бусслера, Л. Гаккеля, Г. Головинского, К. Зенкина,

Л. Казанцевой, Г. Катуара, Ю. Келдыша, Г. Когана, Г. Конюса, А. Корто, Т. Кюрегян, Г. Лароша, Е. Марковой, А. Б. Маркса, Я. Мильштейна, Е. Назайкинского, А. Николаева, И. Покровской, Э. Праута, Г. Римана, Е. Семенова, С. Скребкова, О. Соколова, И. Способина, Ю. Тюлина, Ю. Холопова, В. Холоповой, Г. Хубова, В. Цуккермана, Т. Щербо, Е. Антоненц.

Анализ жанрово-стилевых и фактурно-тематических особенностей фортепианных скерцо русских композиторов осуществлялся на основе теоретических положений, разработанных в трудах и статьях А. Альшванга, Т. Бершадской, А. Бобровского, Г. Дауноравичене, В. Задерацкого, М. Лобановой, Л. Мазеля, В. Медушевского, М. Михайлова, Пак Ги Хвана, М. Ройтерштейна, С. Тышко, Ю. Тюлина, А. Хасаншина, Ю. Холопова, Г. Цыпина, Т. Чередниченко, Н. Bessler, Н. Daffner, С. Dalhaus, Z. Lissa, Е. Зинькевича, Г. Игнатченко, С. Шипа.

При исследовании проблем претворения жанра скерцо в русской фортепианной музыке были задействованы работы по вопросам музыкальной эстетики, литературоведения, социологии и психологии музыки, культурологии и семиотики Т. Адорно, М. Бахтина, Л. Выготского, М. Кагана, В. Конен, А. Лосева, Ю. Лотмана, А. Михайлова, Б. Старостина, М. Шинкаревой, У. Эко.

В работе использованы материалы из статей, воспоминаний и эпистолярного наследия выдающихся музыкантов – А. Бородин, С. Василенко, Р. Генике, М. Глинки, В. Коломийцева, Г. Конюса, Ц. Кюи, Г. Лароша, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева, П. Чайковского, Р. Шумана.

Степень научной разработанности темы. Специальной работы, посвященной русскому фортепианному скерцо, насколько известно, не написано. Отдельные сведения о трактовке русскими композиторами этого жанра в целом и его фортепианном преломлении можно найти в монографиях и статьях Б. Асафьева («Русская музыка XIX и начала XX века»), А. Алексеева («Русская фортепианная музыка от истоков до времени творчества», «Русская фортепианная музыка конец XIX – начало XX века»), А. Браудо («А. П. Бородин»), Р. Генике («Фортепианное творчество Чайковского»), К. Зенкина («Фортепианная миниатюра и пути музыкального

романтизма)), А. Николаева («Фортепианное наследие П. И. Чайковского»), Е. Назайкинского («Поэтика музыкальной миниатюры», «Стиль и жанр в музыке»; «Логика музыкальной композиции»), Пак Ги Хвана («П. И. Чайковский как мастер фортепианной миниатюры (к проблеме исполнительской интерпретации)»), И. Покровской («Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества»), А. Сохора («Александр Порфирьевич Бородин»), Г. Цыпина («А. С. Аренский»), Т. Щербо («От менуэта к скерцо»), Е. Антоненц («П. И. Чайковский и салон его времени»).

В перечисленных работах вопрос о русском фортепианном скерцо не ставился как задача комплексного и системного изучения жанра скерцо в рамках заданной темы. Тем самым позволяет сделать вывод о том, что заявленная тема диссертации исследована не достаточно.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые:

- русское фортепианное скерцо исследовано комплексно, с трех основоположных для характеристики жанра позиций: формы, жанра и стиля;
- жанр скерцо в творчестве русских композиторов изучен с точки зрения преемственности западноевропейских традиций и их творческого претворения на национальной основе;
- обозначены и разносторонне охарактеризованы две разновидности русского фортепианного скерцо – скерцо-миниатюра и концертное скерцо;
- выявлена специфика трактовки жанра скерцо в контексте индивидуальных творческих стилей: у А. Аренского – скерцо-миниатюра, у А. Бородина – концертное скерцо, у П. Чайковского – синтез скерцо с другими жанровыми видами музыкального искусства.

На защиту выносятся следующие положения.

1. Феномен скерцо есть триединство «скерцо-формы», «скерцо-жанра» и «скерцо-стиля». Эти компоненты «скерцозной триады» сложно взаимодействуют и проявляются по-разному на различных этапах эволюции музыкального мышления.

2. Русское фортепианное скерцо – стилистический результат претворения традиций развития жанра в практике общественного музицирования второй половины XIX века. В основе создаваемого русскими

авторами модуса скерцо лежит соединение европейских традиций и национальной основы музыкального языка.

3. Фортепианные скерцо русских композиторов второй половины XIX в. классифицируются по двум типам моделей – скерцо-миниатюра и концертное скерцо.

4. В фортепианных стилях П. Чайковского, А. Аренского и А. Бородина представлены индивидуализированные трактовки скерцо: П. Чайковский отличается универсальным подходом к трактовке жанра, использует синтез его моделей, соединяет скерцо с другими жанрами – вальсом, фантазией, менуэтом и др.; А. Аренский, как композитор-пианист, ориентируется на скерцо-миниатюру, тщательно разрабатывает пианистические элементы в фактурно-артикуляционном комплексе произведения; А. Бородин в рамках камерного жанра тяготеет к концертной, оркестрово-сонатной трактовке скерцо.

Теоретическая значимость исследования. Диссертационная работа дополняет существующие историко-теоретические представления о развитии жанра фортепианного скерцо в русской композиторской школе романтического и постромантического периодов (60 - е – 90-е годы XIX в.). Положения этого исследования и выводы могут стать основой для дальнейшего изучения стилистики русского фортепианного скерцо и скерцозности в творчестве композиторов Новейшего времени (С. Рахманинов, С. Прокофьев, Н. Метнер, Н. Мясковский), для которых характерен нео-стиль в трактовке жанра, но с опорой на национальные традиции.

Практическая значимость работы. Материалы диссертации могут расширить проблематику учебных курсов истории русской музыки, анализа музыкальных произведений в высших и средних учебных заведениях, а также быть востребованными музыкантами, обращающимися к фортепианным сочинениям П. Чайковского, А. Аренского, А. Бородина, в частности, написанным в жанре скерцо.

Апробация работы. Диссертация проходила на заседаниях кафедры интерпретологии и анализа музыки ХНУИ им. И. П. Котляревского, выполнена на кафедре теории музыки и композиции Ростовской

государственной консерватории имени С. В. Рахманинова, обсуждалась на заседании кафедры и была рекомендована к защите. Главные идеи исследования отражены в 5 публикациях, среди них 3 статьи в журналах, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации соответствует задачам исследования и содержит Введение, Основную часть, состоящую из четырех глав, в каждой из которых по три раздела, Заключение и Список литературы из 183 наименований (на русском, английском, украинском языках). Общий объем диссертации – 215с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Основная часть диссертации предваряется **Введением**, где содержится обоснование актуальности темы, раскрывается основная проблематика исследования и степень ее научной разработанности, определяются цель и задачи, материал, методологические основы, аргументируется степень научной новизны, излагаются выносимые на защиту положения, приводятся сведения об апробации результатов работы.

Глава 1 – «Феномен скерцо в музыке: форма, жанр, стиль» – состоит из трех параграфов.

Заявленная в данной диссертации тема «русское фортепианное скерцо второй половины XIX века» – предполагала комплексное рассмотрение данного явления в трех основных содержательных «блоках» – формы, жанра и стиля.

В параграфе 1.1. – *«Учебные пособия и музыкальные руководства о форме скерцо»* – вначале дана характеристика классической теории музыки, на которую опирались русские композиторы. В теории XIX в. в качестве первоочередного аспекта в музыкальном произведении рассматривалась форма как синтаксис. Немецкая теория музыки (Э. Праут, А. Маркс, Л. Бусслер), а также ее последующее русское «ответвление» (А. Аренский, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев, П. Чайковский) ориентировались на триаду классических дисциплин – «гармония, контрапункт, форма». Среди типовых

«форм» было и скерцо, которое входило в обязательную программу консерваторского обучения. Наряду с изучением классических и романтических скерцо культивировалось «русское скерцо», образцом которого была «Камаринская» М. Глинки. Вследствие данного параграф посвящен исследованию скерцо как «формы-жанра» или «жанра-формы» (эти признаки в феномене скерцо фактически совпадают).

На основе синтеза сведений старой и новой теоретических школ в диссертации выделены и систематизированы:

- структурные признаки скерцо (скерцо как форма) в числе которых:

- а) соединение двух «песен» в сложную «песню» – песенную форму с трио,
- б) типовая «разметка» тонального плана (субдоминантовое, одноименное или параллельное соотношение тональностей между «песнями»),
- в) возможность «ходов» – связок между разделами, код, а также масштабного расширения композиции, в частности, за счет введения трио II;

- жанровые признаки скерцо (скерцо как жанр), отраженные в понятии «песне-пляски» и конституируемые в ряде признаков функционально-семантического уровня, среди которых: а) танцевально-моторная основа, б) «игра» в широком (онтологическом) и узком (игра на инструментах) значении этого слова, в) типовые структуры, объединяемые родовым понятием «формы рондо», г) принцип автономного инструментального концертирования, характерный для «опусной» музыки в области преподносимых жанров.

В параграфе 1.2. – «Скерцо как жанровая форма» – отмечено, понимание природы скерцо как симфонической модификации менуэта верно лишь отчасти. Скерцо в своих «генных» основах уходит гораздо глубже и выступает как музыкальное (музыкально-инструментальное) отражение «досуга человечества», ипостаси *Ното ludens*, отраженной в фольклоре и «третьепластовых»⁶ формах музицирования (античная «*chorea*», средневековая «*carole-ductia*» – песня-танец, хоровод). Выявлено, что генетически скерцо связано с синкретической «песне-пляской», а далее – со «ставшими» танцами, вышедшими из прикладной сферы (старинная

⁶ Термин «третьепласт» принадлежит В. Конен (Конен В. Д. Третий пласт // Сов. музыка. – 1990. – №4. – С. 75-83).

танцевальная сюита, где впервые встречается дополнительное нетанцевальная часть с названием «скерцо» или «скерцино»).

В параграфе 1.3. – «*Скерцо как жанровый стиль*» – рассмотрены экстраполяции сложившейся жанровой формы скерцо на область стиля. Отмечено, что в процессе эволюции диапазон скерцовости становится постепенно достаточно широким и охватывает семантику от пьесы-шутки до драматизированного музыкального повествования. Как и всякий жанр, скерцо в своей более или менее устойчивой семантике начинает взаимодействовать с другими жанрами инструментальной практики (жанровые «гибриды» – скерцо-марш, скерцо-фантазия, скерцо-этюд, скерцо-токатта и др.), приобретать различные стилистические окраски – национальные и индивидуально-авторские.

В связи с этим закономерным этапом в раскрытии темы данной диссертации являлось включение в контекст изучения вопроса о русском фортепианном скерцо аспекта стилистики – явления и понятия, промежуточного между жанром и стилем, относящегося к языку и форме музыкального произведения. Стилистический аспект позволяет объединить категории жанра и стиля в их ситуационном (эволюционном) и содержательном значении с музыкально-языковыми конкретизациями. В связи с этим в данном параграфе очерчена линия эволюции жанрового стиля скерцо в его истоках от барочного «стиля симфоний», танцевальной сюиты, менуэта как прообраза стилистики скерцо-шутки до симфонических скерцо как «жанра в жанре». Отмечено, что жанровый стиль скерцо исторически модифицировался под влиянием различных детерминант, но в целом сохранил свою природу в двух ее проявлениях: 1) как олицетворения в музыке онтологической ипостасии *Homō ludens*; 2) как выражения моторики – стилистического начала, идущего от «песне-пляски» и приобретающего различные формы выражения в процессе эволюции музыкального мышления в зависимости от эпохальных, национальных и индивидуальных факторов.

Глава 2 – «Русское фортепианное скерцо: черты национальной стилистики» – содержит последовательное рассмотрение трех составляющих феномена «русское фортепианное скерцо», из которых

наиболее общее – «скерцо», а «русское» и «фортепианное» означают, соответственно, национальную и инструментально-видовую стилистику.

Параграф 2.1. – «*Вопросы стилистики в изучении музыкально-художественных явлений. Стилистика скерцо*» – посвящен внедрению в аппарат исследования обобщающей категории «интонация скерцо», вытекающей из «философии скерцо» как отражения особой сферы музыкального мышления. Если музыкальное мышление – это «сознание слуха»⁷, то «скерцозность»⁸ относится к той его области, которая определяется как «игра-моторика». Этот принцип мышления присутствует в различных системах художественно-культурного диалога. Он отражается, хотя и по-разному, в ведущих жанрово-стилевых тенденциях музыкальных эпох – «старой» ренессансной (полифонической) и «новой» концертно-инструментальной барочной (гомофонной); играет существенную роль в выработке этнической консолидации в танцах старинной сюиты, в выделении автономных инструментальных жанров танцевального типа, в кристаллизации нормативов музыкальной формы от «песенности» к «сонатности».

В рамках этих тенденций формировалась и стилистика скерцо – одного из основных инструментальных жанров и жанровых форм в той музыкальной практике, которая связана с полижанровостью и возведением этого принципа в ранг симфонического обобщения (венско-классическая симфония). Вместе с тем, стилистика скерцо сохраняется и вне симфонии в виде камерно-инструментальных произведений – частей циклов и самостоятельных пьес, в том числе (и преимущественно), фортепианных. Более того, стилистика скерцо распространяется на другие фортепианные жанры, показательные для романтизма (экспромт, интермеццо, вальс, мазурка и другие «новотанцевальные» жанровые формы). Одним из ведущих факторов в стилистике скерцо становится национально-специфическое начало.

⁷ Чередниченко Т. В. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки // *Laudamus*. К 60-летию Ю. Н. Холопова : сб. ст. / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского / сост. В. С. Ценова, М. Л. Сторожко. – М.: Композитор, 1992. – С. 40.

⁸ Щербо Т. А. От менуэта к скерцо : автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – М., 1978. – С. 10.

В параграфе 2.2. – «Скерцо в аспекте русской национальной стилистики» – предметом рассмотрения становится важнейший для данного исследования вопрос о национальной специфике жанра, в рамках которого возникают «вариации» жанровых и стилевых наклонов, запечатленные в конкретных произведениях. Отмечено, что характерная черта русских скерцо – изначальное освоение композиторами типизированной жанровой семантики, индивидуально сочетаемой с почвенным, фольклорным по истокам материалом. «Типизированное» в скерцо русских авторов означает эстетику жанра – константную связь с категорией комического в широком диапазоне ее действия – от шутки до гротеска. «Типизация» касается и жанровой формы скерцо, где в основе всегда сохраняется «песне-пляска», определяющая наиболее стабильные черты фактуры и структуры «скерцовых» произведений.

В диссертации на этом основании введено и дефинировано понятие «тема скерцо»⁹, отражающее глубинные основы «скерцового стиля» как музыкально-смыслового модуля игры, действующего по широкой шкале параметров – от экзистенциального («состояние души») до национально-специфического («музыкальная ментальность») и индивидуально-личностного (авторская рефлексия на предыдущие модулы).

Русские скерцо отличаются разной «степенью удаленности» в системе триад «далекое, близкое, свое» и «они – вы – мы»¹⁰. С этих позиций русское скерцо не простая стилистическая «калька» западноевропейских образцов жанра: вместе с ощутимыми «европеизмами»¹¹ этот жанр был изначально ориентирован на «свое» (эталон – «Камаринская» М. Глинки). Создатель «фуги в русском стиле» открывает и историю «скерцо в русском стиле», где объединяются два момента – программный («живописно-картинная фантазия» – *Fantasia pittoresque*) и социо-коммуникативный (музыка, «равно докладная знатокам и простой публике»¹²).

⁹ Основой здесь являлась статья: Казанцева Л. Тема как категория музыкального содержания. – Муз. академия. – 2002. – №1. – С. 131 – 139.

¹⁰ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М. : Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2003. – С. 213-214.

¹¹ Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. изд. 2-е. Л. : Музыка, 1979. – С. 242.

¹² Цит. по. : Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. – М. : Музыка, 1957. – С. 19.

В «Камаринской» намечена и еще одна линия типизации, характерная для стилистики русских скерцо, – связь скерцо и фантазии. Импровизационная «фантазийность» всегда активизируется в те эпохи и периоды, когда «старые» формы еще находятся в расцвете, но уже требуют замены «новыми». Русские скерцо создавались в романтический и постромантический периоды, когда эти процессы стиле- и формообразования сложно пересекались, накладывались друг на друга.

Национальная стилистика, идущая от фольклорного тематизма, сочетаясь со «старыми» классическими формами, добавляла к «скерцо-форме» и «скерцо-жанру» новые черты – импровизационность, вариантность и вариационность, свободу в построении многоголосной ткани. Гомофонное, типично скерцозное деление на мелодию и аккомпанемент уступало место полифонизированной фактуре смешанного типа, где главным национально-стилистическим элементом становилась подголосочность.

В параграфе 2.3. – «*Фортепианная составляющая русского скерцо*» – отмечено, что «тема скерцо» раскрывается в русской музыке в разных инструментально-видовых воплощениях, из которых ведущим было фортепианное (даже «Камаринская» М. Глинки задумывалась как фортепианное произведение). Фортепианный стиль для русских композиторов, не имевших за плечами многовековой клавирной школы, был и самостоятельным видом реализации их творческих интенций, и своеобразным «рабочим» видовым стилем¹³, в котором апробировались скерцозные (и не только) сочинения другой жанровой стилистики. Этому способствовала взятая на вооружение русскими композиторами оркестровая трактовка фортепиано, которая позволяла в форме сольного исполнения воплотить черты других стилей – вокальных, инструментальных и смешанных.

Господствующим стилем фортепианной игры на протяжении почти всего XIX в. в Европе был концертно-салонный стиль brilliant, на основе которого создавались и русские фортепианные скерцо. Однако наряду с прямыми стилизациями, в русском пианизме возникала и своя школа, суть

¹³ По В. Холоповой, фортепианный стиль – один из стилей «какого-либо вида музыки» (Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. – СПб.: Лань, 2000. – С. 223).

которой в диссертации определяется как неотделимость «образа инструмента» от «образа произведения»¹⁴. Это касалось и фортепианных скерцо, которые не обязательно назывались своим прямым жанровым именем, а выступали в качестве репрезентации скерцозности – принципа мышления, отраженного как в малых, так и достаточно крупных формах.

Для русских композиторов в меньшей степени, чем для западноевропейских, была характерна фигура «творящего виртуоза»¹⁵ – композитора-пианиста, которым в описываемый период являлся А. Аренский. Другие авторы, не являясь пианистами-виртуозами (П. Чайковский и А. Бородин были «играющими творцами»¹⁶), демонстрировали собственное «видение» «образа фортепиано»¹⁷ как инструмента концертно-симфонического или камерно-игрового. В рамках этих подходов формируются и признаки фортепианно-скерцозного стиля, в котором русские композиторы ориентируются на романтическую модель в соединении моторности и повествовательности (Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Р. Шуман).

В диссертации рекомендуется обратить устойчивое внимание, что русское фортепианное скерцо – явление стилистически «однородно-неоднородное». Первое проявляется в принципе скерцозности (поэтика жанра) и оттенках комического (эстетика жанра); второе – в целом комплексе признаков: а) скерцо может быть названо как своим, так и «чужим» жанровым именем, б) оно может иметь весьма характерную для русского постромантизма «гибридную» форму, а также различные масштабы, причем не только по признакам малой и крупной форм, но и по содержательности, глубине воздействия «скерцозной интонации».

На этой основе в диссертации предложено условное разделение русских фортепианных скерцо описываемого периода на две группы 1) скерцо-миниатюры, как правило, представленные в циклах фортепианных

¹⁴ По Е. В. Назайкинскому, инструмент (*Paradigma musicum*) и произведение (*Syntagma musicum*) составляет единое целое, а «музыкальная пьеса есть инструмент для настройки слушательской психики» (Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. - М. : Музыка, 1988. – С. 87).

¹⁵ Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури. – К., 2006. – С. 11.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Термин Л. Гаккеля (Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX в. Очерки – Л., 1990. – С. 6)

пьес; 2) концертные скерцо как самостоятельные крупные формы (иногда – крупные пьесы в «опусных» циклах). Эти группы не только различаются по особенностям структуры и фактуры, но и содержат общие черты «русского стиля» – програмность, картинность, мелосность, театральную репрезентативность. Общая генетическая черта русских фортепианных скерцо – их устойчивая связь со «сценами из народной жизни», причем в разных ее проявлениях – от крестьянского праздника до утонченной салонной «беседы».

В *Главе 3 – «Скерцо-миниатюры в фортепианных циклах П. Чайковского и А. Арениского»* – обобщены и конкретизированы на примере отдельных образцов черты этой разновидности жанра.

В параграфе 3.1. – *«Скерцо как разновидность фортепианной миниатюры: общие и национально-русские черты»* – отмечено, что в общем плане стилистика скерцо-миниатюр отличается рядом типовых признаков: быстрым темпом и простыми размерами, гомофонной фактурой полифонизированного типа, простыми песенного типа формами, камерно-лирической направленностью содержания, почти обязательной включенностью скерцо в цикл.

К национально-особенным чертам стилистики скерцо относятся: ориентация тематизма на русский почвенный материал, в основном, песенно-танцевальный (скерцо *alla russa*); полифонизация гомофонной фактуры с опорой на подголосочность; использование наряду с типовыми песенными формами их различных модификаций, усложненных вступительными, связующими, кодовыми разделами (особенно в концертных скерцо). Следует отметить и разнообразные миксты скерцо с другими жанрами – инструментальной «песней без слов» (в трио или серединах формы), вальсом, другими танцами, распространёнными в российском быту.

Самостоятельные виртуозные концертные скерцо-поэмы, основанные на сочетании западноевропейского салонно-концертного стиля *brilliant* с национальными по истокам фактурно-тематическими комплексами, сосуществуют в композиторской практике со скерцо-миниатюрой, включенной в цикл разнохарактерных пьес. Последняя же способна

«дезинтегрироваться»¹⁸, выступить в качестве самостоятельной пьесы, поскольку в «опусном» цикле она функционально рядоположна другим частям. Главным эстетико-художественным и поэтическим принципом миниатюры, в том числе и скерцозной, является дихотомия «большое в малом» (в цикле это – «малое» в однотипном «большом»).

Отмечено, что скерцо, как и другие виды «автономных» и «циклизованных» миниатюр, возникло как артификация прикладных жанров. Его изначальным «местопребыванием» был цикл, а выделение из него произошло позже, когда сформировался инструментальный полижанризм в трактовке имеющегося «набора» циклизованных ранее пьес-миниатюр. Именно поэтому скерцо, как и другие миниатюры, в своем жанрово-стабильном виде «появилось лишь на весьма зрелой ступени эволюции»¹⁹. Это относится и к русским фортепианным скерцо-миниатюрам, лучшие образцы которых представлены в творчестве П. Чайковского и А. Аренского.

Параграф 3.2. – *«Скерцо-миниатюра в фортепианном стиле П. Чайковского»* – посвящен контекстному рассмотрению скерцо-миниатюры в фортепианной музыке П. Чайковского – композитора, создавшего не только национально-самобытный, но и эпохальный по значению фортепианный стиль.

Образцы фортепианно-скерцозных миниатюр П. Чайковского (ор. 2, 7, 19, 21, 40, 51, 72) рассмотрены по следующим параметрам (методика А. Корто)²⁰: 1) характер музыкального языка (тонально-гармоническая система мажора и минора, обогащенная модальностью и плагальной «децентрализацией» лада); 2) инструментальное осуществление (трактовка фортепиано с двух позиций – а) как монотембрового инструмента с функциями моторики и ударности; б) как инструмента-оркестра (ансамбля); 3) тематический выбор (обобщенная програмность двух видов – а) единичного жанрового имени («Скерцо» из ор. 2, 21, 40), б) «гибридного» или конкретизированного жанрового имени («Вальс-скерцо» из ор. 7, «Юмористическое скерцо» из ор. 19, «Менуэт-скерцо» из ор. 51, «Скерцо-

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, С. 374.

²⁰ Корто А. О фортепианном искусстве : ст., материалы, документы. – М. : Музыка, 1965. – С. 152.

фантазия» из ор. 72)); 4) испытанные влияния (широкий круг жанровой стилистики из музыки разных эпох с акцентом на романтическую миниатюру Ф. Шопена, Р. Шумана, русскую фортепианную музыку с ее жанровыми вариациями на народные темы, сценками в народном духе, идущими от Дж. Фильда и М. Глинки).

Фортепианные скерцо-миниатюры П. Чайковского рассмотрены также со стороны: их функций в циклах-опусах (интермедийная и финальная функции); композиционной структуры (песенные формы АВА – сложные трехчастные с трио двух типов – а) лирического центра композиции, б) новой грани танцевально-игрового образа). Выделена такая характерная особенность фортепианных скерцо-миниатюр П. Чайковского, как наличие развернутых связующих «ходов» между разделами композиции, чаще всего, секвенционно-разработочных («Скерцо» ор. 21 №6, «Скерцо-фантазия» ор. 72 №10), а также речитативных (*recitativo* в переходе к репризе «Скерцо» из трехчастного цикла-монолита «Воспоминание о Гапсале» ор. 2).

Проанализированы и систематизированы типы код и дополнений, имеющих во всех скерцозных миниатюрах П. Чайковского, метрические особенности тем (традиционный размер 3/4 встречается только в пяти случаях из восьми – ор. 2, 7, 19, 40, 51); в остальных случаях применены «вальсовый» размер 6/8 («Скерцо» из ор. 21) и «токатный» размер 12/8 («Скерцо-фантазия» из ор. 72). Особый аспект фортепианно-миниатюрной скерцозности представлен в фактуре пьес. П. Чайковский сочетает, чередует, претворяет два типа фортепианной фактуры – «песенно-гомофонный» и «оркестрово-полифонический». Композитор тяготеет ко второму типу, через который показаны характерные для его оркестрового (тембрового) мышления имитации звучания струнных, духовых и ударных инструментов. Все это дополняется артикуляцией – легким отрывистым *staccato*, эффектным *martellato*, легатным «пением на фортепиано» в темах трио.

В результате сделан вывод о том, что в фортепианных скерцо-миниатюрах П. Чайковского выкристаллизовывается синтез западноевропейского «блестящего» стиля и русской интонационной основы (песенно-плясовой мелос, вариантность в развитии тематизма,

подголосочность в фактуре как «русские» варианты претворения генетической основы скерцо – модуса игры-моторики).

Фортепианные скерцо-миниатюры П. Чайковского закладывают фундамент последующего развития жанра не только скерцо, но и фортепианной миниатюры в целом, что в дальнейшем реализуется в творчестве других русских авторов, в частности, у А. Аренского.

В параграфе 3.3. – «Скерцо и скерцино в фортепианном стиле А. Аренского (на примере “Скерцино” из “Двадцати четырех характеристических пьес” оп. 36)» – охарактеризован фортепианно-скерцовый стиль композитора-пианиста, признанного мастера русской фортепианной миниатюры.

В фортепианном стиле А. Аренского отражено «все выразительно ценное в камерном и салонном пианизме европейских романтиков и П. Чайковского»²¹. Во всех шести фортепианных циклах (сольных или четырехручных) А. Аренского обязательно представлена пьеса под названием «скерцо» или «скерцино». Фортепианные скерцо А. Аренского не столь «универсальны», как у П. Чайковского. Их основной модус – бытовое музицирование, что не исключает технической и художественной изысканности.

Показательный образец жанра – «Скерцино» из цикла «Двадцать четыре характеристические пьесы» оп. 36. Эту миниатюру следует понимать и как часть цикла, и как отдельный, свойственный именно А. Аренскому «скерцовый образ», который уходит из сферы «больших скерцо» в область исключительно тонкого, «полетного» и даже в чем-то эфемерного звучания, что подчеркнуто названием «скерцино» и соответствующим подбором средств фактурно-тематического комплекса. Это – пьеса-шутка, написанная в традициях добетховенских скерцо-менуэтов, окрашенных особой неповторимой лирической образностью, своеобразный «интонационный коллаж», где разрозненные, на первый взгляд, микроэлементы складываются в симультанную целостность.

²¹ Асафьев Б. В. Русская музыка XIX и начала XX века. изд. 2-е. Л. : Музыка, 1979. – С. 275.

Традиционная форма скерцо (две «песни-периода» с повтором первой из них в репризе) в трактовке А. Аренского как бы очищена от эпико-драматургической нагрузки. Композитор возвращает скерцо его исконную семантику – лаконизм, изящество, грациозность, используя в полном объеме игровые элементы забавной и остроумной пьесы-шутки, избегая в тематизме и фактуре динамического напряжения, объединяя «точечные» контрастные элементы в целостную, идущую как бы на одном дыхании миниатюрную композицию.

Глава 4. – «Концертные скерцо в фортепианных стилях П. Чайковского и А. Бородина» – посвящена аналитическому рассмотрению второй группы русских фортепианных скерцо.

В параграфе 4.1. – *«Концертность и камерность в жанре фортепианного скерцо»* – исследовано соотношение этих «принципов-фаз»²² музыкального мышления, реализуемых через диалогичность (концертность) и особое «фактурное устройство» музыки, для которого «характерен принцип дробления тематического материала между различными партиями в процессе развития»²³. Концертность и камерность взаимодействуют на уровне поэтики – семантики и синтаксиса музыкальной формы.

В частности, глобальность принципа миниатюры «большое в малом» имеет и обратное выражение – «малое в большом». Конструктивно это выражается в «проникновении репризности на синтаксический уровень» или «влиянии синтаксических отношений на крупную форму»; другой фактор укрупнения миниатюры – «програмность»²⁴. Миниатюра может, с одной стороны, вбирать в себя крупные формы, с другой стороны, – разрастаться до крупных синтаксических построений.

Особенность скерцо как фортепианного миниатюрного жанра, камерного по природе, состоит в том, что исток жанра представлен в цикле миниатюр, а не в отдельных самостоятельных пьесах. Скерцо, как жанровая форма автономного типа, выделялось из цикла сонатно-симфонического. В связи с чем, существование «больших» романтических и постромантических

²² Асафьев Б. В. Книга о Стравинском – изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – С. 218-220.

²³ Адорно Т. В. Камерная музыка // Избранное: Социология музыки – СПб., 1998. – С. 78.

²⁴ Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры – М. : НИЦ «Московская консерватория», 2009. – С. 383.

фортепианных скерцо можно считать результатом дециклизации, образования нового жанрового фонда музыки, где основным жанровым «подвидом» становится концертная пьеса для фортепиано.

В параграфе 4.2. – «*Концертные скерцо П. Чайковского*» – отмечено, что ряд фортепианных скерцо, особенно у таких «симфонически» мысливших композиторов, как П. Чайковский и А. Бородин, тяготеет к синтезу камерности, присущей истокам скерцо, с симфоничностью. В результате жанр претворяется в виде развернутой концертной пьесы, существующей либо как отдельное произведение, либо как часть «опусного» цикла.

Характерная особенность таких скерцо – развернутая репризность, идущая от вальсов и экспромтов Ф. Шуберта и интермеццо Й. Брамса. Такие миниатюры – уже «почти поэмы»²⁵, возрождающие «хорошо забытый» жанр концертно-камерной пьесы, в истоках – барочной сонаты.

В диссертации проанализированы два самостоятельных «больших» скерцо П. Чайковского – «Русское скерцо» ор. 1 и «Вальс-скерцо» ор. 7, а также циклизованное «Скерцо-фантазия» из ор. 72. Эти произведения, как представляется, последовательно раскрывают универсальный подход П. Чайковского к жанру скерцо, в котором композитора интересовало: 1) воплощение «русского» в типовой модели; 2) соединение скерцо и вальса; 3) внедрение в скерцо фантазийности как свободы структуры и способа психологизации содержания.

Скерцо в фортепианном стиле П. Чайковского – своего рода индикатор соотношения «концертности» и «миниатюрности». Эти два начала в скерцо П. Чайковского сближаются, объединяются, взаимодействуют. Не случайно последнее фортепианное скерцо П. Чайковского – «Скерцо-фантазия» – не является самостоятельной пьесой, а включено в цикл миниатюр. Концертные же «отдельные» скерцо раннего периода творчества композитора послужили прообразами игровых частей в его симфонических произведениях (вальсы и скерцо в симфониях и фортепианных концертах).

В подпараграфе 4.2.1. – «*“Русское скерцо” ор. 1 №1: концертно-симфонический виртуозный стиль*» – отмечено, что два ранних скерцо – ор. 1

²⁵ Там же, С. 390.

и ор. 7 – отражают два направления в русской фортепианной музыке эпохи П. Чайковского – «концертно-эстрадно-виртуозное» и «концертно-симфоническое»²⁶, а также их синтезы. «Русское скерцо» отражает вторую модель – концертно-симфоническую – с явным акцентом на фортепианную виртуозность.

«Scherzo a la russe» (посвящено Н. Рубинштейну, первоначальное название – «Каприччио») – своего рода фортепианный эскиз симфонического скерцо, синтез «сценки из русской народной жизни» (М. Глинка) и фортепианной «новеллеты» (Р. Шуман). Отсюда – сплав особой непосредственности высказывания с тонкой профессиональной работой над заимствованным фольклорным материалом (народная украинская песня в основной теме). Существенно переработанная тема рождает синтез сложной трехчастной формы с трио и формы вариаций, претворенной с явными влияниями виртуозного стиля brilliant (октавные пассажи, аккордовые «прыжки», martellato). Однако эстрадно-виртуозная техника здесь – фактор второго плана, а на первом плане – фортепиано-симфоническая разработка фактуры – целого «фортепианного оркестра», в котором тематичны все «этажи» музыкальной ткани.

В подпараграфе 4.2.2. – «*“Вальс-скерцо” ор. 7: салонно-камерная стилистика в концертном преломлении*» – охарактеризована другая линия в фортепиано-скерцозном стиле композитора. «Вальс-скерцо» ор. 7 (посвящен А. И. Давыдовой) – намеренная стилизация. П. Чайковский как бы «спускает свою музыкальную речь с романтических высот»²⁷ концертного стиля, обращаясь к жанру салонной пьесы, которая несколько крупнее, чем миниатюра, но является миниатюрой «по духу». На первом плане здесь бытовой жанр – «вальс», а «скерцо» – форма его претворения в модусе игры. Отсюда – адаптация фактуры к возможностям пианиста-любителя, некоторая «схематизация» формы – сложной трехчастной с трио с красочным «шубертовским» сопоставлением A-dur и F-dur и «меланхолическим» уходом

²⁶ Асафьев Б. В. Книга о Стравинском – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1971. – С. 201.

²⁷ Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореферат дис. ... на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.02 – М., 1996. – С. 38.

в одноименный a-moll в «тихой» коде (музыка «вальса» как бы исчезает вдали).

В подпараграфе 4.2.3. – «*“Скерцо-фантазия” (№10, op. 72): стилевой синтез миниатюры и концертной формы*» – осуществлен анализ позднего фортепианного скерцо П. Чайковского. Это сочинение (посвящено А. И. Зилоти), включенное в цикл «18 пьес» для фортепиано, образует синтез большой концертной пьесы и салонной миниатюры, то есть двух предыдущих типов скерцовости, представленных в «Scherzo a la russe» и «Вальсе-скерцо». Синтез осуществлен через жанровый «гибрид» – внедрение в устойчивую схему «скерцо-формы» фантазийности, связанной с виртуозной импровизационностью, рассчитанной на пианистов достаточно высокого класса.

Жанровый модус «Скерцо-фантазии» близок модели симфонического скерцо, «сжатой» в фортепианную миниатюру. Фантазийность как бы «размывает» целый ряд типовых признаков «танцевального» скерцо, что отражено: а) в размере 12/8, в котором, наряду с токкатностью и этюдностью «вечного движения», содержится скрытая возможность маршевой четырехдольности; б) в «волновой» драматургии, преодолевающей «динамичную статику»²⁸, в тематическом и фактурном развитии материала; в) в постоянных «прорывах» концертной фантазийности, отраженных в каденционных связках-переходах.

В фактурно-тематическом комплексе «Скерцо-фантазии» представлены, с одной стороны, типичная «этюдная» техника средней трудности, предполагающая умение пианиста быстро переключаться на разные виды фактуры, находить в них внутреннюю связь, сохраняя единую линию общего движения. С другой стороны, – регистрово-тембровые находки, среди которых особо выделяется далекий регистровый «разрыв» между партиями рук пианиста в теме среднего раздела трио – прообраз импрессионистического письма К. Дебюсси.

²⁸ Термин Е. Орловой (Орлова Е. «Динамичная статика» как черта образно-драматургического содержания... // Вопросы драматургии и стиля в русской музыке : сб. трудов / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского ; отв. ред. А. И. Кандинский; ред. Н. П. Савкина. – М., 1980. – С. 73-86).

В параграфе 4.3. – «А. Бородин “Скерцо” *As-dur*: синтез “танцевальной” и “фантастической” стилистики жанра» – фортепианно-скерцозный стиль П. Чайковского сравнивается со стилем А. Бородина – другого великого русского симфониста, для которого фортепианная музыка не была предметом постоянного творческого интереса, как для П. Чайковского. Вместе с тем, А. Бородин, как и П. Чайковский, – создатель оригинального русского фортепианного стиля, высоко оцененного таким мастером, как Ф. Лист. Особенность музыкального мышления А. Бородина – композитора-ученого – в области фортепианных жанров проявилась в том, что он считал своим долгом исследовать разные жанрово-стилистические наклонения в фортепианной музыке своего времени. Наряду с пьесами для любительского репертуара (в их числе и два четырехручных «Скерцо»), композитор создавал крупные пьесы в бетховенском и шубертовско-шопеновском стиле, гуммелевском стиле brilliant. Вершиной и итогом этих поисков и достижений явилась «Маленькая сюита» (1885) – своеобразная энциклопедия постромантической русской фортепианной миниатюры. В этом «опусном» цикле как таковое отсутствует скерцо, но зато в этот же период композитором было создано самостоятельное (двухручное) фортепианное «Скерцо» *As-dur*.

Скерцо (особенно оркестровое) – жанр, к которому А. Бородин питал особое пристрастие как «эпик», тяготевший к показу жизни, «как она есть», в ее объективном течении. Через этот жанр в его стиле происходило «смягчение романтического субъективизма»²⁹, выраженное через два типа скерцозной модусности – «танцевальной» и «фантастической»³⁰. Их синтез представлен в «Скерцо» *As-dur* – самостоятельной фортепианной концертной пьесе, которая удостоилась внимания и похвалы Ф. Листа, исполнившего «с листа» это сочинение в присутствии А. Бородина в Веймаре в 1885г.

²⁹ Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дис. ... на соискание ученой степени доктора искусствоведения : 17.00.02 – М., 1996. – С. 37-38.

³⁰ Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин: Жизнь, деятельность, музыкальное творчество – Л. : Музыка, 1965. – С. 457.

Русским критикам и исполнителям это произведение долгое время казалось «слишком тяжеловесным»³¹ для скерцо, поскольку в нем использована полная сонатная форма. «Скерцо» прозвучало в России впервые в оркестровой редакции А. Глазунова, который включил его в качестве финала в оркестровую версию «Маленькой сюиты», использовав последнюю пьесу этого цикла – «Ноктюрн» – в качестве трио.

Предпринятый в диссертации анализ формы и драматургии «Скерцо» показал, однако, что А. Бородин был вполне логичен в выборе для данной пьесы сонатной формы. Контрастное трио разрушило бы танцевально-моторную линию пьесы, основанную на постоянных и неожиданных сменах скерцозных игровых фигур (в данном параграфе это обозначено термином «семантический эллипсис»). Сонатная форма «Скерцо» потребовалась А. Бородину для создания «фантастической полетности» цельного единого образа, который нигде не прерывается, но все время как бы готовится к контрастной смене. А поскольку последняя отсутствует (трио так и не появляется), скерцозные эффекты «неожиданности» и «обмана» всецело управляют содержанием и формой этой миниатюрной, но структурно полной сонатной композиции.

В формообразовании здесь действует преимущественно метрический фактор, связанный в истоках с танцем («песне-пляской»). Так, тема главной партии предваряется «метрической настройкой» на звуке ля-бемоль, напоминающей «задавание ритма» танцевальному оркестру (такая же «настройка» есть и у родственной ей темы побочной партии). Вся фактура «плетется» из множества мелких мотивов, сжатых во времени: миниатюра довлеет над сонатной формой, способствует ее масштабному сокращению, что в дальнейшем станет типичной особенностью нового скерцозного стиля в фортепианной музыке XX века.

Заключение диссертации подводит итог исследованию, а также определяет его значимость, формулирует то общее и особенное, что составляет в комплексе феномен русского фортепианного скерцо второй половины XIX в., а именно:

³¹ Там же, С. 494.

– триединство «скерцо-формы», «скерцо-жанра» и «скерцо-стиля», при котором эти компоненты сложно взаимодействуют и проявляются по-разному в процессе эволюции музыкального мышления в его историко-логических и национально-специфических параметрах;

– русское фортепианное скерцо представляет собой стилистический результат претворения трех составляющих этого явления и понятия в практике музицирования второй половины XIX в.;

– в основе культивируемых русскими авторами «интонации» и «темы» скерцо лежит соединение европейских традиций и национально-почвенной основы музыкального языка;

– фортепианные скерцо русских композиторов выделенного периода различаются по двум типам модусов моделей – скерцо-миниатюры и концертного скерцо;

– в фортепианных стилях ведущих русских авторов, обращавшихся к скерцо, – П. Чайковского, А. Аренского и А. Бородина – представлены индивидуализированные трактовки обеих моделей.

У П. Чайковского выявлена тенденция к универсальной трактовке жанра, синтезу его моделей, жанровой «гибридизации» (скерцо-вальс, менуэт-скерцо, скерцо-фантазия).

А. Аренский, как композитор-пианист, отдавал предпочтение скерцо-миниатюре с тщательной разработкой пианистических элементов в фактурно-артикуляционном комплексе пьесы.

А. Бородин стремился к концертно-сонатной трактовке скерцо с одновременным «сжатием» концертной модели до миниатюры и использованием полной сонатной формы.

Следует также отметить, что предпринятое исследование о русском фортепианном скерцо второй половины XIX в. открывает перспективы для более детального изучения истории и теории жанра скерцо в его фортепианной трактовке (вопросы стилистики, стилистического синтеза, тематизма и фактуры, жанровой «гибридизации» и др.), а также для рассмотрения «судьбы» жанра в творчестве композиторов, обращавшихся к нему в дальнейшем.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК:

1. *Белаш, Е. В.* Фортепианная составляющая русского скерцо: европейские истоки и национальная специфика [Текст]: научный специализированный журнал / Е. В. Белаш // Проблемы музыкальной науки. – Уфа: Изд-во Уфимской государственной академии искусств, 2015. – №1 (18) – С. 60-63. [0,4 п.л.]
2. *Белаш, Е. В.* Фортепианное Скерцо As-dur А. Бородина: синтез танцевальной и фантастической моделей жанра [Электронный ресурс] / Е. В. Белаш // Фундаментальные исследования. – 2015. – №2 (9) – С. 2005-2009. – Режим доступа: www.rae.ru/fs/. [0,5 п.л.]
3. *Белаш, Е. В.* Вальс-скерцо ор. 7 П. Чайковского: салонно-камерная стилистика в концертном преломлении [Электронный ресурс] / Е. В. Белаш // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/121-18415>. [0,6 п.л.]

Другие публикации по теме диссертационного исследования:

4. *Белаш, Е. В.* Скерцо-миниатюра в фортепианном стиле А. Аренского (на примере Скерцино из цикла Двадцать четыре характеристические пьесы ор. 36 [Текст]: научный журнал / Е. В. Белаш // Южно-Российский музыкальный альманах. – Ростов-н/Д., 2015. – № 1. – С. 10-14. [0,6 п.л.]
5. *Белаш, Е. В.* Жанр скерцо в фортепианном творчестве П. И. Чайковского» [Текст] : научный журнал / Е. В. Белаш // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; [ред. та упоряд. Л. В. Русакова]. – Харків, 2012. – Вип. 37. – С. 431-442. [0,6 п.л.]