

62^A
188

Гост. Геника.

Фортеп'янное творчество
== П. И. Чайковского.



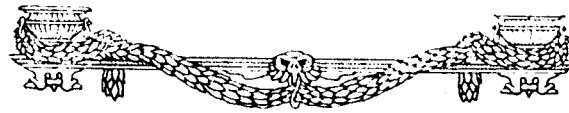
Издание редакції „Русской
Музыкальной Газеты“ & &

С.-Петербургъ, ул. Гоголя, 6.

== Цена 75 коп. ==

59
3

A



ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ИЗДАТЕЛЬСТВА
И. Д. ДЕННИНА

Въ новѣйшей исторіи фортепіаннаго искусства наша русская фортепіанная литература— юная, богатая свѣжими силами. — занимаетъ едва-ли не первенствующее положеніе. На Западѣ фортепіанное творчество послѣ Шопена, Шумана и Листа какъ-бы изсякло, піанизмъ показался чѣмъ то отивѣтающимъ, перерѣлымъ, всѣ его средства — истощенными, всѣ приемы — использованными: за исключеніемъ Грига—піанисты Запада—Сень-Сансъ, Стамбати, Мартуччи, Бузони, д'Альбертъ, Гальфданъ Клеве, Ксаверій Шарвенка, Мэкъ-Доуэлль и др. силились, но не могли сказать новаго слова. Вдохнуть новую жизнь вымирающему искусству, придать ему свѣжій яркій цвѣтъ, правда, быть можетъ—осенній, кратковременный,—суждено было русскимъ.

На Западѣ это начали сознавать едва-ли не по почину стараго Листа, восхитившагося «Исламеемъ» Балакирева, сдѣлавшаго концертныя аранжировки «Марша Черномора», полонеза изъ «Онѣгина» и тарантеллы Цезаря Кюи. На Западѣ начинаютъ понимать, что у русскихъ есть чему поучиться, что русскіе мастерски владѣютъ композиторской тех-

ником, что ихъ сочиненія по техническимъ и звуковымъ краскамъ представляютъ серьезную задачу исполнителю и вносятъ въ духовную жизнь совершенно своеобразныя настроенія; что русскіе тонко схватили существенныя инструментальныя особенности фортепіано, постигли духъ этого инструмента, умѣло использовали и развили наслѣдіе Шопена, Шумана и Листа, наслѣдіе богатое, накопленное въ теченіе двухъ-вѣкового прогресса искусства. Иностранныя фирмы: въ Лейпцигѣ—Циммерманъ, Бѣляевъ, Ратеръ; въ Берлинѣ—Шлезингеръ, въ Парижѣ—Шудансъ, Маккаръ и т. д. усердно издають фортепіанныя вещи Чайковскаго, Балакирева, изъ молодыхъ—Юона, Скрябина, Ляпунова, Тиякова, Карпова и др. Извѣстнѣйшіе современные піанисты и піанистки—Годовскій, Зауэръ, Пауэръ, Габриловичъ, Віанна да Мотта, Вилли Ребертъ, Тереза Кареньо и т. д. уснащаютъ свой репертуаръ русскими произведеніями. Одно изъ интереснѣйшихъ произведеній новой русской музыки—этюды оп. 11 С. Ляпунова, посвященные памяти Листа и въ подражаніе послѣднему названные «*d'exécution transcendante*», привѣтствуется западной прессой какъ сборникъ концертныхъ этюдовъ пожалуй самый обширный и значительный послѣ Шопена, какъ важный этапъ на пути развитія современной фп. техники. Третій этюдъ этого сборника «*Carillon*» становится репертуарной пьесой Віанна да Мотта, Сапельникова, Рикардо Виньеса и др. Европейца болѣе всего плѣняетъ въ русской фор-

тепіанной музыкѣ ея экзотическій элементъ; для него обаятельны и ея расовый славянскій отпечатокъ и ея національная окраска. Мягкая славянская натура русскихъ глубоко симпатична европейцамъ. Но они считаютъ русскихъ еще первобытнымъ народомъ, въ которомъ въ минуты величайшаго раздраженія просыпается грубый дикарь, который одинаково необузданно страстно предается радости и веселью, тоскѣ и скорби. Горячая страстность, яркіе психологическіе контрасты, быстрая смѣна противоположныхъ настроеній, столь присущіе русской фортепіанной музыкѣ, придаютъ ей въ глазахъ европейцевъ сильную прелесть.

Русская народная пѣснь, этотъ богатѣйшій, неведанный дотошъ Западу, источникъ, изъ котораго русскіе композиторы черпали свое вдохновеніе, наложила могучій, своеобразный отпечатокъ на русскую музыку вообще и фортепіанную въ частности. Въ этой родной пѣснѣ наши композиторы находятъ своеобразныя гармоническія и мелодическія формы; зародыши характерныхъ ритмовъ таятся въ плясовыхъ хороводныхъ пѣсняхъ.

Характеръ, благоуханіе, дѣвственная прелесть русской природы, особенности ландшафта,—необъятная ширь степей, задумчивая величавость безконечныхъ лѣсовъ, сказочность, тишина заповѣдной дремучей чаши,—все это наложило также свой отпечатокъ на русскую пѣснь, на русскую музыку,—придавши имъ невыразимо прелестный характеръ грусти во всѣхъ ея фазисахъ, то нѣжной, зауныв-

ной, то мучительно ноющей, скорбной, вплоть до выражения неслосной смертельной тоски. Отсюда—преизбытокъ минора, и у иныхъ композиторовъ, напр. у Рахманинова и Ребикова—злоупотребленіе мрачными тонами, какъ бы сладострастное смакованіе мученія, острой боли отъ нарочито растравленныхъ ранъ.

Наряду съ Балакиревымъ, родоначальникомъ, но притомъ величайшимъ представителемъ и самымъ яркимъ выразителемъ всѣхъ характеристическихъ особенностей русской фортепیانной музыки, является Чайковскій. Глинку и Антона Рубинштейна едва ли можно считать его предшественниками: фортепіанныя произведенія Глинки черезчуръ дилеттантски мелки, незначительны и имѣютъ лишь историческій интересъ.

Рубинштейнъ, этотъ первѣйшій изъ современныхъ ему піанистовъ, плодотворнѣйшій композиторъ, не смогъ создать русской фортепіанной школы. Онъ стоитъ совершенно особнякомъ отъ группы русскихъ композиторовъ. По своимъ художественнымъ идеаламъ, по характеру, стилю, содержанию своихъ произведеній онъ всецѣло принадлежитъ къ германской школѣ, являясь однимъ изъ позднѣйшихъ эпигоновъ мендельсоновски-шумановскаго направленія. Въ виртуозной работѣ онъ является послѣдователемъ Листа; въ смыслѣ техническихъ приѣмовъ ему нечего было придумывать, создавать, все уже было готово ко времени его появленія на всемірной аренѣ піанизма и ему осталось лишь приѣ-

нить это готовое къ своей индивидуальности.

Рубинштейнъ любилъ и понималъ Востокъ, родственнѣйшій его семитической натурѣ; въ «Фераморѣ», «Макавяхъ», «Вавилонскомъ Столпотвореніи» и «Демонѣ» онъ далъ блестящія страницы восточной музыки. Русский же народный духъ остался ему чуждъ; и его «русская» симфонія, и его «русскія» оперы—«Горюша», «Купецъ Калашниковъ» и его русскія фортепіанныя пьесы—«Трепакъ», фантазія съ оркестромъ, фантазія на народныя пѣсни («Лучинюшка» и «Внизъ по Волгѣ»), двѣ серенады,—принадлежать къ его слабѣйшимъ произведеніямъ.

Въ самомъ процессѣ, характерѣ творчества Рубинштейнъ діаметрально противоположенъ Чайковскому: Рубинштейнъ прежде всего піанистъ-виртуозъ, сочиняя симфонію онъ часто мыслитъ фортепіанно; Чайковскій прежде всего—великій симфонистъ, сочиняя фортепіанныя пьесы онъ часто думаетъ оркестрально. Въ этомъ отношеніи онъ похожъ на Шуберта, у котораго многія фп. сонаты и фантазіи кажутся словно бы задуманными для оркестра, имѣютъ характеръ клавирауспуга; его извѣстный f-moll'ный Moment musical красивѣй звучитъ въ віолончельной аранжировкѣ нежели въ фп. оригиналѣ.

По силѣ, оригинальности творчества, по мастерству письма Чайковскій выше своихъ русскихъ собратьевъ. Въ своихъ обоихъ концертахъ ор. 23 и 44, въ a-moll'номъ тріо, въ

сонатъ D-dur, варіаціяхъ ор. 19 онъ далъ такіе крупныя вдохновенныя шедевры, которыя смѣло можно поставить наравнѣ съ величайшими однородными произведеніями гениевъ Запада. Самъ Чайковскій придавалъ мало значенія большинству своихъ ф.-п. произведеній, какъ видно изъ его обильной переписки, сообщенной его братомъ Модестомъ Ильичемъ въ его біографіи. Чайковскій главнымъ образомъ интересовался, волновался, мучился, радовался или огорчался судьбой своихъ оперъ, симфоній, оркестровыхъ сюитъ или струнныхъ ансамблей; о своихъ же фортепіанныхъ произведеніяхъ онъ или умалчиваетъ, или относится къ нимъ прямо пренебрежительно. Онъ писалъ ихъ между прочимъ; также, какъ и свои романсы—онъ писалъ свои ф.-п. пьесы иногда въ видѣ отдыха или во время небольшой паузы между своими крупными твореніями, иногда по заказу какого-нибудь издателя, иногда же просто набрасывалъ ихъ, какъ мелкіе эскизы въ видѣ дружескихъ подарковъ—посвященій. Во всѣхъ его ф.-п. пьесахъ замѣчательна легкость, непринужденность творчества.

Въ февралѣ 1878 г. во Флоренціи, только что окончивши свою грандіозную 4-ю, f-moll' ную симфонію и свой сценическій шедевръ «Евгеній Онѣгинъ», еще не вполне отдохнувъ отъ этихъ трудовъ, Чайковскій началъ чувствовать какое то безпокойство, безпричинную тоску, наконецъ—хандру, которую ничто не могло разсѣять. Но всмотрѣвшись и вслушавшись въ себя, онъ скоро отгадалъ причину

своего нерянаго состоянія: это совѣсть мучила его и упрекала въ праздности; хотя онъ сознавалъ, что имѣетъ право отдохнуть и полѣниться, только что окончивши два большихъ труда, но совѣсть не давала ему покоя. Наконецъ, онъ сообразилъ, что просто нужно начать работать. Но что? Для крупныхъ сочиненій нужна сосредоточенность и уединеніе, которыхъ не могъ найти во Флоренціи, приходилось ждать до осени; но ничто не мѣшало сочинить рядъ маленькихъ вещей и вотъ онъ рѣшилъ—каждый день утромъ писать по одной вещицѣ. Сначала онъ написалъ романсъ, на другой день—ф.-п. пьесу, и веселое настроеніе тотчасъ же возвратилось, хандру, какъ рукой сняло ¹⁾). Онъ пишетъ П. Юргенсону ²⁾ (изъ Флоренціи 14 февр. 1878): «окончивши оперу и симфонію, я было хотѣлъ нѣсколько времени безусловно отдыхать, но вскорѣ бездѣлье начало тяготить меня, а такъ какъ живя теперь не одинъ, не имѣя подъ рукой инструмента и находясь въ шумномъ городѣ, мнѣ неудобно начать что нибудь большое, то я предположилъ писать по немножку маленькія пьесы... Я очень расположенъ теперь въ видѣ отдыха заняться всякой мелкой работой...». Въ результатѣ явились его 12 фп. пьесъ ор. 40 и 6 романсовъ ор. 38.

Популярнѣйшій фортепіанный сборникъ «Времена года» былъ написанъ П. И. по заказу издателя Бернарда для музык. ежемѣсячника

¹⁾ См. письмо къ г-жѣ фонъ-Меккъ 12 февраля 1878 г. Мол. Ч. I стр. 113.

²⁾ Ibid., стр. 114.