



М.Ю. Кочуров, Р.Р. Шайхутдинов

Из истории скерцо в фортепианной музыке

Аннотация. Настоящая статья представляет собой заметки пианистов-исполнителей о скерцо классико-романтической эпохи. Эволюция скерцо рассматривается как хронологически (от «антимадригалов» К. Монтеверди и др. к восьми скерцо Ф. Шопена), так и художественно – с позиций радикального переосмысления танцевального «прообраза», приведшего к высоким трагедийным и виртуозным вершинам. В череде скерцо композиторов-классиков акцент сделан на творчество Л. ван Бетховена, высказаны исполнительские рекомендации, касающиеся организации формы и времени в Скерцо из Третьей сонаты для виолончели и фортепиано соч. 69, обозначен важнейший для зрелого классического скерцо принцип, выражающийся в борьбе, конфликте «порядка» (квадратности, идущей от менуэта и лендлера) и «беспорядка» (нарушений этой квадратности, всевозможных сдвигов, «игр со временем», смещений конструктивных пропорций). Завершают статью анализ шопеновских скерцо, явившихся кульминацией обновления образно-драматургического содержания жанра, что и привело к его подлинной художественной самоценности и автономности.

Ключевые слова: скерцо, танцевальный прообраз, фортепианная музыка, Шопен, жанр.



Работа над сочинениями, относимыми к жанру скерцо, в той или иной степени касается всех без исключения молодых пианистов – идёт ли речь о скерцо как части классического сонатного цикла либо как о самостоятельной развернутой романтической пьесе. История эволюции жанра, в фортепианной музыке в том числе, весьма динамична и увлекательна: незатейливые «шутки» приводят нас к таким трагедийным вершинам, как Первое скерцо Ф. Шопена или к образцам блестящей виртуозности и характерности, таким, например, как «Русское скерцо» П.И. Чайковского.

Как известно, скерцо (а также «производные» от него миниатюрные скерцино, скерцетто) в буквальном переводе с итальянского (*scherzo*) – шутка. Зарождение жанра (скерцо нередко именовались вокальные канцонетты и одноголосные вокальные миниатюры на игривые тексты) относится к XVI – началу XVII века и связано с «вышучиванием», пародированием мадригала, ставшего к тому времени жанром старомодным, архаичным. Первые образцы подобного вокального «антимадригала» встречаются, например, у Клаудио Монтеверди («*Scherzi musicali*», 1607), Антонио Брунелли («*Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigale*», 1613–14, 1616), Бьяджо Марини («*Scherzi e canzonette a 1 e 2 voci*», 1622). Эти сочинения несут в себе зародыши основных свойств всех будущих скерцо: преобладание танцевальности и быстрого темпа; столкновение контрастирующих тематических элементов; приёмы метроритмических нарушений, создающих эффект неожиданности и т.д.

Следующий этап становления скерцо в эпоху барокко – творчество И.С. Баха. Здесь нам встречаются уже значительные образцы инструментального скерцо: и как в качестве части цикла (оркестровая Сюита *b-moll*, клавирная Партита *a-moll*), так и как отдельная пьеса. Баховские скерцо используют и развивают вышеназванные основные типические черты: игровая природа жанра вышучивает ставшие уже стереотипными интонации героики и скорби, представляя нам «мир наизнанку»; несравненно ярче проводится здесь принцип игры временем (и со временем), метрические и ритмические неожиданности и причуды (как старательно, например, Бах «запутывает следы» простого двудольного размера в *Scherzo* из Партиты *a-moll*):

The image shows two systems of musical notation for a Scherzo by J.S. Bach. The first system, labeled '12', shows a treble clef with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simpler accompaniment. The second system, labeled '17', continues the piece with similar complexity, including some triplets and specific fingerings indicated by numbers 1-5.

Нотн. пример 1.

Немало нового в развитии жанра принесла с собой «переходная» эпоха предклассического сентиментализма: в некоторых скерцозных пьесах К.Ф.Э. Баха

усиливаются моменты контрастных столкновений, смены аффектов, неожиданных поворотов в тематическом или тональном развитии.

Вместе с тем, подлинного расцвета и окончательного утверждения типические черты скерцо достигли в эпоху классицизма. Со второй половины XVIII века главным «объектом насмешек» для скерцо становится менуэт – «король танцев и танец королей». Скерцо вбирает в себя все главные отличительные признаки менуэта: трёхдольный размер, подчёркнутую танцевальную квадратность четырёхтактных построений, грациозно-галантные поклоны и реверансы, однако насколько же изменёнными, пародийно-утрированными они становятся!

Несколько замечательных скерцо, полных жизни и остроумия, мы находим в инструментальных циклах Йозефа Гайдна. Именно в его творчестве откристаллизовались все вышеозначенные черты классического скерцо. Заметим, что, возможно, именно по причине двухдольного размера, Гайдн дал второй части *cis-moll`ной* Сонаты обозначение *Scherzando*, а не *Scherzo*. Ведь, начиная с классиков, скерцо – это почти обязательно размер 3/4):



Нотн. пример 2.

Великий Бетховен, чьё грандиозное творчество открывает собой музыку нового времени, сказал своё новаторское слово практически во всех аспектах музыкального искусства. Не стал исключением и жанр скерцо. Вспоминается озорное, явно насмешливое обозначение третьей части из Первой симфонии соч. 21: *Menuetto*. И при этом – *Allegro molto e vivace!* К слову, во Второй симфонии соч. 36 третья часть уже названа *Scherzo*.

Примеры из бетховенских фортепианных сонат многочисленны. Отметим лишь некоторые, наиболее, на наш взгляд, примечательные. Превосходными ранними образцами являются части из Второй и особенно из Третьей сонаты. Любопытно *Scherzo* в качестве финала Десятой сонаты: капризная, прихотливая смена образов, неожиданные остановки на вершинах лёгких поступенных пробежек. Редким примером является вторая часть из Восемнадцатой сонаты: скерцо на 2/4, но в окружении трёхдольных частей, причем, третья часть – менуэт, да и в первой убыстрённая «менуэтность» несомненно присутствует. Наконец, вторая часть из Двадцать девятой сонаты (*Hammerklavier*), где Бетховен по-