

Дмитрий Евгеньевич Еришов — пианист,
доцент кафедры специального фортепиано
Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия)
dmiter9@mail.ru

Dmitry E. Ershov — pianist
Associate Professor at the Piano Solo Department
Petrozavodsk State Glazunov Conservatory
(Petrozavodsk, Russia)
dmiter9@mail.ru
ORCID 0009-0004-2861-9742

УДК 786.2

DOI 10.61908/2413-0486.2026.47.3.77-95

ЖАНР ЭТЮДА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. БЛУМЕНФЕЛЬДА

Аннотация

В статье представлен обзор фортепианных этюдов Феликса Blumenfelda — выдающегося музыканта, чьи талантливые произведения в настоящее время в большинстве своем преданы забвению. Рассматривается образный мир сочинений, драматургия, специфика художественных и технических задач, предъявляемых к исполнителю. В конце статьи выводятся определенные закономерности, связанные с позиционированием композитором жанра, к которому он обращался на протяжении всей своей жизни.

Ключевые слова: Феликс Blumenfeld, этюд, этюд-фантазия, программный этюд, фактура, русская фортепианная музыка

THE ETUDE GENRE IN THE WORKS OF F. M. BLUMENFELD

Abstract

The article provides an overview of the piano études by Felix Blumenfeld, an outstanding musician whose talented works are now mostly forgotten. The article examines the figurative world of the compositions, their dramaturgy, and the specific artistic and technical challenges posed to the performer. At the end of the article, certain

patterns are identified that are related to the composer's positioning of the genre he turned to throughout his life.

Keywords: Felix Blumenfeld, étude, fantasy étude, programmatic étude, texture, Russian piano music

Период конца XIX – начала XX века связан с популяризацией жанра концертного этюда в России во многом благодаря тому, что он позволял композиторам экспериментировать с различными фортепианными приёмами, фактурой и другими средствами музыкальной выразительности нередко с целью дальнейшего их применения в более развёрнутых сочинениях. Одним из первых в России к этому жанру обратился А. Г. Рубинштейн, создавший в течение своей жизни двадцать этюдов: первый из них — оп. 1 «Ундина» — относится к 1870 году, последний — оп. 109 № 9 — к 1884 году. Хорошо известны и довольно часто исполняемы этюды А. С. Аренского (оп. 41 и оп. 74), а также «Двенадцать трансцендентных этюдов для фортепиано» оп. 11 С. М. Ляпунова. И все же наибольшей популярностью пользуются этюды А. Н. Скрябина, этюды-картины С. В. Рахманинова, а также четыре этюда оп. 2 С. С. Прокофьева. К сожалению, преданными забвению оказались этюды Феликса Михайловича Blumenfelda (1863–1931), являвшегося не только блистательным пианистом и выдающимся педагогом (коим он закрепился в сознании большинства представителей профессионального музыкального сообщества), но и талантливым композитором, одним из наиболее одарённых учеников Н. А. Римского-Корсакова. Современники композитора (А. Г. Рубинштейн, В. В. Стасов, Г. Г. Нейгауз и другие) хорошо отзывались о его произведениях. Б. В. Асафьев писал, что Blumenfeld «композитор и сам отличный пианист, чувствовавший красоту фортепианного звука в его бесчисленных градациях» [2, с. 202]. Сочинения Blumenfelda входили в репертуар таких выдающихся пианистов первой половины XX века, как: А. Н. Есипова, Г. Г. Нейгауз, В. Н. Дроздов, В. В. Софроницкий и

других, однако в настоящее время они оказались на периферии исполнительских и исследовательских интересов.

Масштабное композиторское наследие Блуменфельда включает около сотни сольных фортепианных сочинений, около пятидесяти романсов, Концертную мазурку для оркестра ор. 10, Симфонию *c-moll* «Памяти дорогих усопших», а также несколько камерных (преимущественно для виолончели с фортепиано), хоровых произведений. Среди сольных фортепианных сочинений композитора — 18 этюдов, 28 прелюдий (4 прелюдии ор. 12 и 24 прелюдии ор. 17), 17 сочинений танцевальных жанров (среди них 9 мазурок), 16 циклов пьес, 5 экспромтов, 8 ноктюрнов и несколько крупных сочинений (Концертное Allegro для фортепиано с оркестром ор. 7, Вариации ор. 8, Баллада в форме вариаций ор. 34), а также масштабная Соната-фантазия ор. 46.

Обращает на себя внимание ориентация композитора на круг жанров, которые приобрели особую популярность в творчестве Ф. Шопена. Необходимо отметить, что Блуменфельд и сам был выдающимся интерпретатором музыки польского композитора, его мать — Мария Шимановская — являлась представительницей древнего польского рода. Ещё в декабре 1886 года в своих письмах к ней Блуменфельд писал «Теперь более, чем когда-либо прежде, рождается во мне чувство патриотизма, чувство чрезвычайной привязанности и ревливой любви ко всему польскому, и очень жаль, что моя жизнь сложилась и складывается совершенно иначе, что я иду совсем иной дорогой» [цит. по: 1, с. 89].

Как уже отмечалось, к жанру этюда Блуменфельд обращался на протяжении всей своей жизни. Первый из них (ор. 2 №1) является одним из самых ранних, ещё студенческих произведений композитора, последний же (ор. 54) — венчает собой хронологический список его сочинений (таблица № 1). Практически все этюды (за исключением ор. 54) впервые были опубликованы в издательстве М. П. Беляева в Лейпциге, которое регулярно издавало произведения композитора почти с самого своего основания.

Последним сочинением Блуменфельда, опубликованным Беляевым, стал Этюд-фантазия оп. 48, вышедший в свет в 1916 году. После революции 1917 года произведения композитора (в том числе и этюд оп. 54) публиковались в Музыкальном государственном издательстве (Музгизе) в Москве.

В 1965 году в издательстве «Музыка» вышла редакция всех восемнадцати этюдов, выполненная преданным учеником Феликса Михайловича — Владимиром Сергеевичем Беловым¹. Были исправлены некоторые недочёты беляевского издания — добавлены случайно пропущенные штрихи, акценты, динамические указания, которые, исходя из содержания произведений, предполагались композитором.

Таблица № 1

Хронология создания этюдов Ф. Блуменфельдом

Опус и номер этюда	Год	Тональность	Темп	Размер
оп. 2 № 1	1883	<i>A-dur</i>	<i>Allegretto grazioso</i>	2/4
оп. 3 № 1	1885	<i>Des-dur</i>	<i>Allegro moderato</i>	2/2
оп. 3 № 2		<i>e-moll</i>	<i>Allegro</i>	3/4
оп. 3 № 3		<i>A-dur</i>	<i>Allegro</i>	6/8
Вальс-этюд оп. 4	1887	<i>F-dur</i>	<i>Allegro vivo assai</i>	3/4
Этюд «Море» оп. 14	1889	<i>g-moll</i>	<i>Allegro non tanto</i>	2/4
Концертный этюд оп. 24	1897	<i>fis-moll</i>	<i>Allegro non troppo</i>	3/4
Этюд-фантазия оп. 25 №1	1898	<i>g-moll</i>	<i>Allegro tempestuoso</i>	2/2
Этюд-фантазия оп. 25 №2		<i>es-moll</i>	<i>Allegro appassionato</i>	12/8
оп. 29 № 1	1898	<i>d-moll</i>	<i>Allegro con fuoco</i>	2/2
оп. 29 № 2		<i>A-dur</i>	<i>Allegro giusto ed energico</i>	2/4 (6/8)
оп. 36	1905	<i>As-dur</i>	<i>Allegro non tanto, cantabile</i>	4/4
оп. 44 № 1	1912	<i>Ges-dur</i>	<i>Allegro</i>	2/2
оп. 44 № 2		<i>Des-dur</i>	<i>Grave</i>	4/4
оп. 44 № 3		<i>e-moll</i>	<i>Allegro</i>	4/4
оп. 44 № 4		<i>a-moll</i>	<i>Allegro</i>	2/2
Этюд-фантазия оп. 48	1916	<i>f-moll</i>	<i>Allegro</i>	2/4
оп. 54	1927	<i>Fis-dur</i>	<i>Allegro</i>	4/4

¹ Владимир Сергеевич Белов (1906–1989) — советский пианист и педагог. Автор ряда фортепианных транскрипций и редакций сочинений Ф. Шопена, Ф. Листа и Ф. Блуменфельда.

В отношении этюдного творчества Блуменфельда можно вывести некоторые закономерности. В первую очередь, прослеживается периодизация в обращении композитора к этому жанру. К первому периоду (1885–1889) относятся шесть этюдов, начиная с оп. 2 № 1 и заканчивая оп. 14. Во второй период (1897–1898) создаётся ещё пять этюдов, начиная с Концертного этюда оп. 24 и заканчивая этюдами оп. 29. В дальнейшем композитор обращается к этому жанру «точечно»: этюд оп. 36 написан в 1905 году, Четыре этюда оп. 44 — в 1912, Этюд-фантазия оп. 48 — в 1916 и, наконец, Этюд оп. 54 — в 1927 году.

Традиционной для этюдов Блуменфельда становится трёхчастная форма с варьированной (в основном динамической) репризой и кодой. Шестнадцать из них написаны в традиционном для жанра и темпе *Allegro* (нередко с дополнительными ремарками), и лишь два сочинения отмечены более медленным темпом — оп. 2 №1 (*Allegretto grazioso*) и оп. 44 №2 (*Grave*). Каждый из восемнадцати этюдов имеет посвящение. Адресатами являются в подавляющем большинстве музыкантам из близкого круга композитора (исключениями являются посвящения этюдов оп. 2 №1 — матери и оп. 4 — М. П. Беляеву).

Отношение Блуменфельда к выбору тональностей для своих сочинений, в целом, было неслучайным. Композитор отмечал: «Для меня самая весёлая и радостная тональность — ля мажор. Возможно, что это — от “Снегурочки”, которую я так люблю. Фа мажор — мещанский строй. До мажор — мужественная и бодрая тональность. Моя любимейшая тональность — фадиез минор» [цит. по: 3, с. 27]. Количество мажорных и минорных этюдов в творчестве Блуменфельда равное — по девять сочинений в каждом из ладов. При этом четыре этюда из шести, написанные во время первого, раннего творческого периода, являются мажорными, а четыре из пяти этюдов, созданных во второй период, — минорные. В дальнейшем лады тональностей чередуются более равномерно. В тональностях до трёх знаков композитором написано одиннадцать этюдов, а среди тональностей семи оставшихся этюдов с

большим количеством знаков (четыре и более) — шесть являются бемольными и созданы, в основном, в поздний период творчества. Наиболее часто используемой в этюдах Блуменфельда тональностью является *A-dur* — в ней написано три (торжественных по характеру) сочинения. В тональностях *Des-dur* и *e-moll* — по два этюда. Остальные тональности не повторяются.

Любопытно отметить и отношение композитора к использованию двудольных и трёхдольных размеров. В этюдах первых двух творческих периодов сложно обнаружить наиболее предпочтительный для Блуменфельда размер (шесть произведений написаны в двудольных размерах и пять в трёхдольных). Все последующие этюды (начиная с ор. 36) пишутся композитором исключительно в двудольных размерах.

В своих сочинениях Блуменфельд оставляет большое количество ремарок, позволяющих исполнителю понять и точно донести до слушателя авторский замысел. К их числу относятся: многочисленные динамические (*crescendo*, *diminuendo*, тончайшие градации громкости от *ppp* до *fff*), темповые (*ritenuto*, *rallentando*, *accelerando*, *stretto*, *slentando*, *stringendo*), штриховые, педальные указания, а также ремарки, удивительно точно определяющие характер исполняемого эпизода (*brillante*, *energico*, *tranquillo*, *pronunciato*, *appassionato*, *amoroso*, *cantando*, *precipitato*, *disperato*, *perdendosi*, *armonioso*, *susurando*, *tempestuoso* и т. д.).

В отношении динамического плана в композициях Блуменфельда также можно выявить некоторые закономерности. Тринадцать этюдов композитора начинаются в динамике p^2 и лишь пять — f . При этом десять этюдов заканчиваются в динамике f и восемь (из которых шесть приходятся на ранний период творчества) растворяются в p .

² Здесь и далее в этом абзаце под p и f также подразумеваются и различные градации этих динамических обозначений.

Ремарки³, указывающие на эмоциональную окрашенность произведений, Blumenfeld обильно размещает в своих ранних этюдах, желая предоставить исполнителю как можно более точный и подробный план интерпретации. В зрелых и поздних сочинениях (начиная с этюдов op. 29) композитор либо крайне скуп на подобные словесные уточнения, либо вовсе отказывается от них, ограничиваясь исключительно динамическими, штриховыми и темповыми обозначениями. Таким образом, можно сделать вывод, что Blumenfeld с возрастом приходит к мысли о том, что его музыка способна самостоятельно, без дополнительных подсказок побуждать исполнителя к необходимому выбору средств для точной передачи заложенной в ней идеи.

В некоторых фрагментах своих этюдов Ф. М. Blumenfeld проставляет аппликатуру, которая нередко может показаться исполнителю довольно неудобной. Однако, как отмечает Н. М. Растопчина: «Blumenfeld считал лучшей аппlikатурой ту, которая наиболее полно и наиболее точно передаёт смысл исполняемой музыки. Точнее выполнить указанные композитором штрихи, ярче выявить характер движения и особенности звукового колорита — именно этим определялись аппlikатурные указания Blumenfeldа» [5, с. 77].

Среди этюдного творчества композитора можно отдельно выделить единственный программный этюд — «На море» op. 14 (*Allegro non tanto, g-moll*, 2/4), который Blumenfeld также снабдил посвящением «моему другу Густаву Нейгаузу⁴». Любопытно, что Генрих Нейгауз писал: «когда думаешь о Blumenfeldе и о музыке: у него всегда музыка — большая, безбрежная и глубокая, как море» [4, с. 285].

Несмотря на наличие волнообразных пассажей в нижнем слое фактуры, начало произведения не вызывает у слушателя ассоциации с бушующей

³ Нотный текст анализируется по беляевскому изданию.

⁴ Густав Вильгельмович Нейгауз (1847–1938) — выдающийся музыкальный педагог, пианист. Муж родной сестры Феликса Blumenfeldа.

стихий, скорее, композитор разворачивает величественную картину бесконечного водного пространства, уходящего далеко за горизонт. Подобное ощущение позволяет сформировать широкая, эпическая мелодия верхнего слоя фактуры, интонационно отсылающая слушателя к музыке композиторов-«кучкистов» (пример № 1).

Пример № 1

Ф. Blumenfeld. Этюд «На море» op. 14, т. 3–4



В середине этюда возникает небольшое лирическое отступление, требующее от исполнителя проникновенного звучания верхнего голоса в правой руке, которое достигается полной «независимостью» пальцев. Однако вскоре мелодия приобретает динамическое развитие, и ощущение накатывающих друг на друга волн всё более усиливается, в том числе благодаря аккомпанементу левой руки.

Далее напряжение вновь ненадолго спадает. Неожиданно проявляется тёплая, душевная мелодия романсового склада, которая вскоре вновь приобретает бурлящую напористость и достигает своего кульминационного пика к самому концу произведения.

Таким образом, в ограниченных рамках этюда Blumenfeld мастерски живописует морскую стихию в самых различных её проявлениях: непостижимом для человеческого познания величественном спокойствии; освежающей лёгкости и ласкового «дружелюбия»; безудержной, неистовой, яростной мощи. Все эти диалектически противоположные качества органично сменяют друг друга. Стоит отметить, что позднее композитор вновь обратится к водной тематике, опубликовав в 1906 году цикл «Возле

воды» ор. 38, состоящий из шести пьес, пять из которых имеют программные названия, связанные с этой стихией⁵.

Ещё одним уникальным сочинением в творчестве Ф. Blumenfelda является Этюд ор. 36 (*Allegro non tanto, cantabile, As-dur, 4/4*), поскольку написан им для одной левой руки. Это произведение, несмотря на технические трудности особого рода, является одним из наиболее часто исполняемых опусов композитора.

В истории западноевропейской и русской музыки известны случаи создания этюдов для одной левой руки. В качестве примеров можно привести три больших этюда ор. 76 Ш. Алькана (созданные в 1838–1840 годы), три этюда на популярные темы П. Пабста (около 1900), Этюд для левой руки ор. 32 И. Гофмана (1903), шесть этюдов для левой руки К. Сен-Санса (1912), двенадцать этюдов для левой руки ор. 92 М. Мошковского (1915). Однако подобные случаи можно отнести к разряду редких.

Леворучный этюд ор. 36 был написан Blumenfeldом в 1905 году вследствие травмы руки, полученной во время игры в теннис. Он посвящён выдающемуся пианисту-виртуозу Леопольду Годовскому, который, помимо своей блестящей исполнительской и педагогической карьеры, также известен своими крайне непростыми фортепианными транскрипциями, переложениями и авторскими сочинениями, включая 22 леворучные обработки этюдов Ф. Шопена.

Начинается произведение с широкой, элегической мелодии, по своему духу напоминающей русский романс (*пример 2*).

Пример № 2



⁵ «Возле воды», «Покинутый остров», «Баркарола», «Плачущие ивы», «Фонтан».

Как это традиционно бывает в сочинениях с подобной технической трудностью, одна рука совмещает сразу две основные фактурные функции — мелодию и аккомпанемент. Протяжённый, певучий верхний голос, выписанный, в основном, половинными и четвертными длительностями, покоится на ровном журчании шестнадцатых.

На стыке двух широких мелодических построений возникает небольшая каденция — взлёт, подчёркнутый динамически *piu f*, после чего к основной мелодии ненадолго присоединяется ещё один голос, вступающий с ней в непродолжительный дуэт.

После некоторого успокоения возникает средний раздел этюда (*Pochissimo meno mosso*) в мужественной тональности *f-moll*. Несмотря на аккордовое изложение мелодии в динамике *f*, первое время она сохраняет свой элегический настрой, однако вскоре страсти берут верх — аккорды становятся более полнозвучными и драматичными и звучат *ff* на фоне октавного аккомпанемента.

Далее следует небольшой эпизод *Meno mosso*, в котором аккордовое утолщение мелодии и динамика *ff* сохраняются, однако аккомпанемент уходит от несколько «неповоротливых» октав в сторону стремительных одноголосных взлётов.

Следующее за ними внезапное затишье (*Tempo I, mp*) вносит мнимое успокоение, поскольку после него появляется масштабная каденция (*Stretto, quasi Cadenza, ff*), затихающие (*calando*) переливы шестнадцатых которой подготавливают возвращение первоначального настроения.

В третьей части этюда полностью повторяется только начальный эпизод (11 тактов), после чего мелодия начинает смещаться вниз при помощи далёких отклонений и модуляций. Общее настроение становится всё более задумчивым, чему способствуют указания *dim. poco a poco* и *pochissimo ritenuto*. Наступающая затем масштабная кода (*Vivo, quasi doppio, piu f*,

sonante) не разрушает установившуюся идиллию — грациозно кружащиеся пассажи истаивают вдалеке.

Этюд ор. 36 — один из наиболее технически сложных этюдов композитора. Специфика его леворучного исполнения подразумевает большое количество возникающих трудностей, связанных с фактурой, и, в первую очередь, безупречную дифференциацию звучания. Выразительная вокальная мелодия крайних частей должна сопровождаться (и никоим образом не быть нарушенной) лёгким кружевом шестнадцатых длительностей, не вызывая ощущения каких-либо технических неудобств пианиста (это в равной степени относится и к бравурным октавам среднего эпизода, и к блестящим пассажам каденций).

Обращает на себя внимание множество темповых отклонений, благодаря которым у слушателя создаётся впечатление сиюминутного импровизированного творческого процесса. Однако мера этих отклонений должна быть точно определена заранее, чтобы цельность образа не оказалась под угрозой.

Особо следует отметить присутствие в творчестве Blumenfeld образцов крайне редкого жанра⁶ — этюда-фантазии, к которому он обращался трижды на протяжении своего творчества. По своей структуре и масштабам замысла эти сочинения напоминают скорее полноценные фортепианные поэмы, нежели этюды в их привычном жанровом понимании.

Первый Этюд-фантазия из ор. 25 (*Allegro tempestuoso, g-moll, 2/2*) достаточно развёрнут⁷. Начало сочинения своим непрерывным, бурным движением в нижнем слое фактуры и восходящим движением мелодии в верхнем слое напоминает вступление этюда «На море» ор. 14. Однако на этот раз в левой руке фигурации представлены триолями, вводящими слушателя в

⁶ Можно вспомнить «Два этюда-фантазии для фортепиано» Н. В. Щербачева, изданные в 1883 году. Это, вероятно, наиболее ранний пример подобного жанрового смешения в русской музыке.

⁷ Время звучания — около восьми минут.

состояние тревожного волнения, а мелодическая линия выписана не в октавном, а в аккордовом утолщении (пример № 3).

Пример № 3

Ф. Blumenfeld. Этюд-фантазия op. 25 № 1, т. 1–6



Мужественная и решительная по характеру мелодия долгое время не может вырваться за пределы динамики *mf*, но как только она достигает этого уровня громкости, моментально происходит динамический спад (вплоть до *pp*). Однако её внутренний потенциал не может сдерживаться бесконечно, мелодия постепенно достигает новых динамических высот (чему также способствуют ритмическое увеличение четвертными триолями) и, наконец, торжествующе врывается в кульминацию (*fff*). После такого мощного выброса энергии незамедлительно следует эмоциональная разрядка (*diminuendo, calando*), приводящая к центральному эпизоду сочинения.

Вторая часть (*Meno mosso*) является наиболее значительным его разделом. Применение хора в этюде в целом является крайне необычным композиторским решением, у Blumenfelda подобное также встречается в первый и единственный раз. Стилизация под торжественное церковное песнопение прослеживается в использовании ровных четвертных и половинных длительностей, в мажорных завершениях минорных фраз, в применении террасообразной динамики, по отношению к которой в редакции Белова имеется точное указание «имитируя звучание органа» (пример № 4). Использование в фортепианном сочинении ярко выраженных элементов церковной музыки позволяет провести параллель с творчеством таких

композиторов, как П. И. Чайковский и С. В. Рахманинов. Спустя десятилетие в своей фортепианной сюите «Звоны» op. 40 Blumenfeld вернётся к церковным образам, но в несколько ином ключе.

Пример № 4

Ф. Blumenfeld. Этюд-фантазия op. 25 № 1, т. 55–58



Общее состояние средней части созерцательно-возвышенное, однако периодически возникают интонации торжествующего ликования, которые не лишаются своего внутреннего одухотворенного стержня, в том числе и в ярком кульминационном эпизоде (*fff, pesante*).

Сразу после этого громогласного, утвердительного высказывания вновь возвращается смиренный хорал в динамике *p* и *pp*. Постепенно к мерному движению аккордов в верхнем слое фактуры присоединяются тревожные шестнадцатые триоли в нижнем слое, исполняемые *sussurando* (шёпотом), издали, подготавливая слушателя к грядущей репризе. Темп нарастает, общее движение всё больше сжимается, благодаря чему происходит плавный переход в репризу, которая, в отличие от начального эпизода, намного стремительнее приходит к своей драматичной и страстной кульминации. Однако на этой эффектной ноте сочинение не заканчивается. Происходит постепенное затихание, и, вдруг неожиданно вновь напоминают о себе строгие хоральные аккорды, оставляя за собой последнее слово на фоне всё более успокаивающегося триольного движения в левой руке.

Драматургия Этюда-фантазии ор. 25 № 1 крайне интересна и самобытна. В рамках произведения, относящегося к жанру, редко наделяемому другими композиторами философской концептуальной глубиной, Блуменфельд осуществляет синтез чувственного и духовного, подчеркивая важность и первого, и второго элементов при этом не превознося одного над другим (что подтверждается объединением обоих начал в финале этюда).

При поверхностном взгляде на нотный текст второго этюда-фантазии из ор. 25 (*Allegro appassionato, es-moll, 12/8*) может сложиться впечатление о схожести этого сочинения с первым этюдом опуса. В нижнем слое фактуры вновь непрерывное бурное движение шестнадцатыми секстолями, тогда как мелодия верхнего слоя в октавном удвоении устремлена ввысь в страстном порыве. Однако если в первом этюде композитором закладывалась грандиозная идея взаимодействия двух важнейших компонентов человеческого бытия (чувственного и духовного), то во втором — можно услышать дуэт двух героев, объединённых единым взглядом на мир.

Начинается этюд с чувственного, взволнованного высказывания первого из участников лирического диалога (в верхнем слое фактуры), тогда как второй (в нижнем слое) — верно следует за ним, выступая в качестве поддержки (пример № 5).

Пример № 5

Ф. Блуменфельд. Этюд-фантазия ор. 25 № 2, т. 1–2



После окончания этой пламенной речи действующие лица меняются местами: второй герой, дослушав первого, подхватывает его мысль и

развивает её, тогда как его собеседник становится активным, сопереживающим слушателем.

После этого высказывания первый герой вновь включается в диалог, подводя итог всему, озвученному ранее. В заключительных двух тактах первой части персонажи говорят вместе, однако голос второго героя доносится до слушателя еще некоторое время, тогда как первый уже замолчал.

Вторая часть этюда (*L'istesso tempo ma tranquillo ed armonioso, H-dur*) представляет мечтательный дуэт согласия. Особого внимания заслуживает средний эпизод этой части (*Tranquillo, cantabile molto*), в котором голоса обоих лирических героев оказываются помещёнными в верхний слой фактуры, где каждый из них ведёт свою красивейшую вокальную линию на фоне ровного покачивания триолей в аккомпанементе.

Реприза начинается неожиданно — со страстной речи второго героя, который произносит новую, не звучавшую ранее тему. Это пылкое высказывание становится всё более эмоциональным и приводит к бурному, экспрессивному дуэту (*con bravura, fff*). После этого из уст первого персонажа звучит уже знакомая начальная тема, которая также динамизируется, а также модулирует сквозь *fis-moll*, *g-moll*, *b-moll*, *cis-moll* и *e-moll*, но под конец возвращаясь в основную тональность. В завершении последнее слово остаётся за вторым героем. Таким образом, в репризном распределении реплик возникает зеркальный порядок, но в финальных громогласных аккордах сочинения оба персонажа сходятся во мнении.

Исходя из вышеприведенного анализа драматургии сочинений, можно сделать вывод, что основной задачей пианиста при исполнении любого из Этюдов-фантазий ор. 25 становится точное донесение сложного авторского замысла при строгом соблюдении единства формы. Оба сочинения, включенные в опус, драматургически построены на сопоставлении двух начал, однако природа этих начал существенно отличается так же, как и

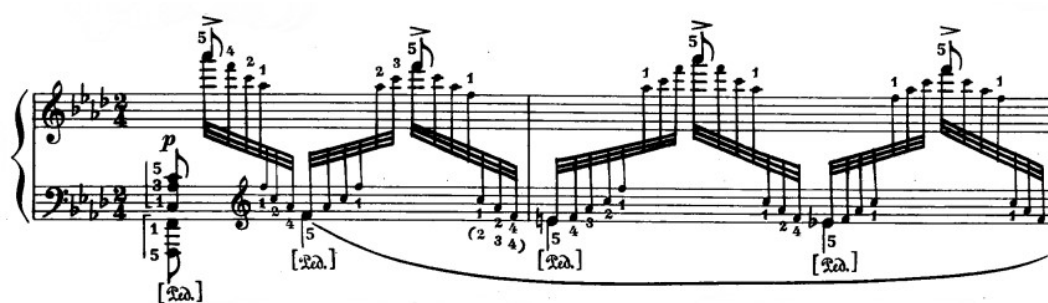
характер их взаимодействия. Философское осмысление синтеза двух фундаментальных компонентов человеческого бытия соседствует с беседой двух близких по духу и многое переживших вместе товарищей. При этом глубокое художественное содержание произведений демонстрирует то, что для Blumenfelda личные переживания по своей значимости стоят на той же ступени, что и глобальные вопросы бытия.

Спустя 18 лет, в 1916 году Blumenfeld вновь обращается к жанру этюда-фантазии, посвятив своё новое сочинение Н. К. Метнеру. Этюд-фантазия op. 48 (*Allegro, f-moll, 2/4*) является самым масштабным произведением композитора в этом жанре (около девяти минут звучания). Ранее созданные сочинения, которые Blumenfeld снабжал подобным жанровым подзаголовком, являлись для него творческой лабораторией — именно в них художественный язык композитора был особенно смелым⁸. Третий этюд-фантазия не является исключением.

Начинается произведение с тихих арпеджированных переливов, передающихся из руки в руку, в которых ведущую мелодическую роль играют басовые тоны (пример № 6).

Пример № 6

Ф. Blumenfeld. Этюд-фантазия op. 48, т. 1–2



Данный фрагмент вызывает невольные ассоциации с началом Второго фортепианного концерта К. Сен-Санса *g-moll* (1868). Арпеджированные пассажи подводят к эпизоду (*f*), в верхнем слое фактуры которого мелодия, дублированная в октаву, сопровождается трелеобразным аккомпанементом

⁸ Помимо этюдов-фантазий перу Blumenfelda принадлежат Ноктюрн-фантазия op. 20 и Соната-фантазия op. 46.

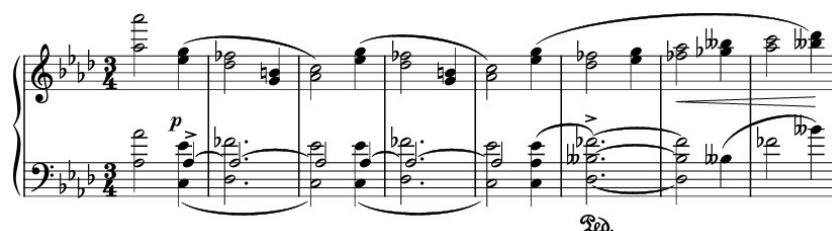
квартолями и квинтолями. В нижнем фактурном слое основная мелодия также дублируется, но её аккомпанемент выписан уже триолями.

Далее вновь возникают арпеджио в их первоначальном изложении, однако следующая за ними мелодия на этот раз смещается выше. После двукратного чередования этих небольших эпизодов первый из них, наконец, получает значительно большее развитие. На протяжении продолжительного времени тема модулирует, образуя многочисленные динамические волны от *pp* до *ff* и наоборот. Композитор развёртывает масштабную эпическую картину, надолго погружая слушателя в единое эмоциональное состояние, нарушаемое врывающимися решительными октавами, которые производят ошеломляющий эффект и, не давая слушателю возможности перестроиться, повисают в воздухе.

Последовавшая вслед за этим смена размера на 3/4 символизирует появление среднего раздела этюда, написанного в духе неторопливого, элегичного вальса (пример 7). Blumenfeld прибегает к баркаральному ритму в мелодии (чередование половинных и четвертных длительностей), а также к крайне нетипичным для него интонациям томления, основанных на хроматизмах.

Пример № 7

Ф. Blumenfeld. Этюд-фантазия op. 48, т. 80–87



Мелодия своим оstinatным ритмом и вопросо-ответными интонациями укачивает и убаюкивает слушателя, практически не выходя за пределы динамики *p–mf*. Левая рука то дополняет правую, выполняя мелодическую функцию, то выступает в роли аккомпанемента, будучи выписанной восьмыми длительностями. Неожиданно возникает динамический перепад — утвердительное *f* (т. 154), после которого мелодия

истаивает на фоне выдержанной гармонии в нижнем слое фактуры, что отсылает слушателя к стилистике композиторов-импрессионистов.

Возвращение основной темы (*una corda*) украшено форшлагами в мелодии, а гармонии в аккомпанементе звучат на фоне выдержанных октав. Далее форшлаг переходит в нижний слой фактуры, в то время как аккорды, оказавшиеся в верхнем слое, арпеджируются. Неожиданное появление в верхнем голосе контрастной, полной страсти певучей мелодии с обильной фигурацией заставляет вспомнить хорошо знакомые шопеновские приёмы.

Наконец, основная тема среднего раздела проводится в последний раз, после чего каскад ускоряющихся аккордов (*crescendo* и *accelerando*) подводит к возвращению арпеджированных переливов, символизируя начало репризы. Являясь поначалу буквальным повторением экспозиционного изложения, тема начинает модулировать в новые тональности. Однако следом возникает эпизод с совершенно новой, не применявшейся композитором ранее, фактурой, который подготавливает появление масштабной впечатляющей коды (*Agitato molto, fff*) с поистине рахманиновскими финальными аккордами.

Этюд-фантазия ор. 48 открывает новые стороны художественного языка Blumenfelda. Оммажи предшественникам и современникам, применение оригинальных драматургических приёмов и эффектов, к которым композитор не прибегал в своих сочинениях ранее — всё это в совокупности с единством композиционного замысла позволяет считать этюд-фантазию ор. 48 одним из наиболее выдающихся шедевров этого жанра, созданных Blumenfeldом.

Подводя итог, необходимо подчеркнуть важнейшую роль этюдного жанра в творчестве Blumenfelda. Трактую его как сферу для возможных композиторских экспериментов, он видел в нём несомненный методический потенциал и использовал свои этюды в педагогической практике. Некоторые сочинения имеют посвящения его студентам. В 1990 году фирма «Мелодия» выпустила грампластинку «Ученики Blumenfelda», в которую вошли

записи этюдов композитора в исполнении В. Горовица, М. Гринберг, В. Белова и С. Барера.

Литература

1. Анастасьева, М. В. Век любви и печали: Blumenfeld. Дягилев. Пастернак. Отражения: [мемуары]. М. : Синее яблоко, 2002. 255 с.
2. Асафьев, Б. В. Антон Григорьевич Рубинштейн : (к пятидесятилетию со дня смерти) // Избранные труды / Асафьев Б. В. М., 1954. Т. 2. С. 201–207.
3. Баренбойм, Л. А. За полвека: Очерки, статьи, материалы. Л. : Советский композитор, 1989. 368 с.
4. Нейгауз, Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. Изд. 2-е, испр. и доп.. М. : Советский композитор, 1983. 526 с.
5. Растопчина, Н. М. Феликс Михайлович Blumenfeld : монографический очерк. Л. : Музыка, 1975. 87 с.

References

1. Anastas'eva, M. V. *Vek lyubvi i pechali: Blumenfel'd. Dyagilev. Pasternak. Otrazheniya: [memuary]* [The Age of Love and Sorrow: Blumenfeld. Diaghilev. Pasternak. Reflections: [memoirs]]. Moscow : Sinee yabloko, 2002. 255 p. (In Russ.)
2. Asaf'ev, B. V. Anton Grigor'evich Rubinshtejn. (K pyatidesyatiletiju so dnya smerti) [Anton Grigorievich Rubinstein. (On the fiftieth Anniversary of the Death)]. *Asaf'ev B. V. Izbrannnye trudy. T. 2* [Asafiev B. V. Selected Works]. Vol. 2. Moscow, 1954, pp. 201–207. (In Russ.)
3. Barenbojm, L. A. *Za polveka: Oчерki, stat'i, materialy* [Over Half a Century: Essays, Articles, Materials]. Leningrad : Sovetskij kompozitor, 1989. 368 p. (In Russ.)
4. Nejgauz, G. G. *Razмышleniya, vospominaniya, dnevniki, izbrannnye stat'i, pis'ma k roditelyam. Izd. vtroe, ispravlennoe i dopolnennoe* [Reflections, Memoirs, Diaries, Selected Articles, Letters to Parents]. Second edition, revised and expanded. Moscow : Sovetskij kompozitor, 1983. 526 p. (In Russ.)
5. Rastopchina, N. M. *Feliks Mikhajlovich Blumenfel'd: monograficheskij oчерk* [Felix Mikhailovich Blumenfeld: A Monographic Essay]. Leningrad : Muzyka, 1975. 87 p. (In Russ.)

Получено: 01.08.2026

Принято к публикации: 07.10.2026

Дата публикации: 13.10.2026

Received: 01.08.2026

Accepted: 07.10.2026

Accepted: 13.10.2026