

Е. Сорокина

# ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ

ИСТОРИЯ ЖАНРА



Москва «Музыка» 1988

7 82  
С 65

© Издательство «Музыка», 1988 г.

## **Введение**

# **О СПЕЦИФИКЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА, О ЕГО НЕОБЫЧНОЙ ИСТОРИИ, А ТАКЖЕ О ПРИЧИНАХ, ПОБУДИВШИХ АВТОРА НАПИСАТЬ ЭТУ КНИГУ**

Книга эта стала создаваться еще до того, как возник ее замысел. Более двадцати лет назад пианист А. Г. Бахчиев и автор этих строк, листая один из томов шубертовских сочинений для фортепиано в четыре руки, впервые задумались над тем, почему эти музыкальные сокровища почти никому не известны. Тогда же зародилась мысль о программе концерта, состоящего из оригинальных четырехручных произведений Моцарта и Шуберта — других нот у нас в то время не было. Концерт решили дать в маленьком уютном зале, похожем на гостиную, — в Малом зале Центрального Дома работников искусств: музыка, которую мы собирались играть, была предназначена для небольших помещений. До самого концерта нас не покидали сомнения в разумности затеянного. Как будут выглядеть на сцене два человека, сидящие за одним инструментом? Стоит ли сразу играть большую программу из двух отделений? И главное: будет ли воспринята слушателями эта музыка? Ведь есть же, наверное, объективные причины, по которым она не исполняется на эстраде...

Это и было началом работы над книгой. За первым концертом последовало много других — в залах, по телевидению, радио. Почти всегда они сопровождались словесными комментариями: хотелось не только помочь слушателям воспринять музыку незнакомых сочинений, но и «вписать» ее в контекст соответствующей эпохи, связать с историей культуры страны, с творчеством композитора.

Расширение репертуара (только по Московскому и Ленинградскому телевидению в начале 1970-х годов нам довелось сыграть более ста оригинальных четырехручных произведений) поставило перед нелегкой проблемой поисков нот. Помимо центральных библиотек и хранилищ, многие из них обнаруживались в маленьких библиотеках, в букинистических отделах периферийных магазинов и случайно — в старых любительских собраниях. То, что чувствовали мы, когда узнавали всё новые и новые сочинения, о существовании которых даже не подозревали, наверное, похоже на то, что чувствует археолог, который, открыв памятник, продолжает раскопки дальше, и вот оказывается, что им открыт древний город или страна... Так и наши поиски привели к тому, что перед нами стал вырисовываться целый пласт музыкальной культуры — забытый жанр!

Самым удивительным было то, что этот жанр существовал не

в давние века и не на далеких континентах, а в Европе и совсем недавно: преимущественно в прошлом столетии. Начав интенсивно развиваться во второй половине XVIII века, он сделался необычайно популярным и превратился в неотъемлемую часть музыкальной жизни. Возникла богатая и очень разнообразная литература: музыку для фортепиано в четыре руки писали (в большем или меньшем количестве) почти все композиторы XIX столетия. Процесс этот разрастался, расширялся территориально: в него включились композиторы молодых национальных школ не только Европы, но и Нового Света.

В начале XX века эта мощная волна схлынула почти так же внезапно, как и поднялась. Отступая, она оставила немало «обломков» в виде отдельных, порой превосходных сочинений, созданных после первой мировой войны. Но в целом жанр как будто исчерпал себя. Интерес к нему стал падать, и вскоре он оказался почти забытым.

Необычность такой истории порождала много вопросов. Прежде всего — в чем причины столь быстрого взлета, бурного расцвета и странного забвения? Чтобы ответить на них, необходимо было сначала понять специфику этого вида музыкального искусства и выяснить исторические предпосылки его возникновения.

Четырехручный дуэт — единственный род ансамбля, когда два человека музицируют за одним инструментом. Особенности игры в четыре руки лучше выявляются при сравнении ее с игрой пианистов на двух фортепиано. Различия между этими ансамблями очень велики и касаются их принципиальных стилевых основ. Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей и пр., в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию. Различия в характере ансамблей отразились и в музыке, создаваемой для них: произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, сочинения же для четырехручного дуэта — к стилю камерного музицирования. Вряд ли случайно то, что величайший пианист-виртуоз Ференц Лист, создав Патетический концерт для двух фортепиано и два концерта для фортепиано с оркестром, почти не оставил оригинальных четырехручных произведений. Зато сколько таких произведений написал Франц Шуберт, чьи сочинения полны трепетным дыханием камерного интимного музицирования! Не случайно и то, что Шуберт никогда не писал ни концертов, ни двухречных вещей.

Фортепианный дуэт [1] стал преимущественно жанром XIX столетия, и тому было немало объективных причин. Клавишные инструменты прошлых веков, такие, как клавесин и клавикорд, имели слишком маленькую клавиатуру, чтобы за ней могли легко разместиться два

---

1 Здесь и далее мы будем называть фортепианным дуэтом ансамбль двух пианистов за одним инструментом, как это принято в современной зарубежной литературе, каталогах изданий и т. д.

---

#### **<Стр. 5>**

исполнителя. Звук их был сравнительно небольшим и не мог существенно зависеть от количества играемых нот. Кроме того — и это очень важно! — утонченный контрапунктический стиль клавирных сочинений XVI — первой половины XVIII столетия вряд ли нуждался более чем в одном исполнителе, особенно если учитывать, что при исполнении клавирной музыки, как и органной, огромную роль играло искусство импровизации.

Иная картина возникла, когда появилось молоточковое фортепиано с расширенным диапазоном, со способностью к постепенному увеличению и уменьшению звучности, с добавочным резонатором педали и т. д. Этот инструмент таил в себе особые возможности при игре двух пианистов. Значительно возростала полнота и сила его звучания, открывались неведомые регистровые краски — а новый гомофонный стиль музыки в этом очень нуждался.

Развитие молодого вида ансамбля шло стремительными темпами. К началу XIX века он располагал уже обширным репертуаром и утвердился как полноправная самостоятельная форма музицирования.

Важнейшая причина столь быстрого «роста» фортепианного дуэта заключалась в его глубокой демократичности. Известно, что общие процессы демократизации музыкальной жизни, широкое распространение традиций домашнего музицирования были неотделимы от распространения фортепиано, ставшего любимым и необходимым инструментом, на котором играли соло, в различных ансамблях, аккомпанировали пению, танцам, обучали детей. Четырехручные произведения конца XVIII — начала XIX века, нередко рассчитанные на средний пианистический уровень, были доступны многим любителям. Они успешно применялись в педагогической практике. Игра в четыре руки развивала у взрослых и детей ансамблевые навыки.

Наконец, было открыто новое свойство фортепианного дуэта, сделавшее его еще более популярным. Четырехручная фактура оказалась способной к воспроизведению оркестровых эффектов. Наличие четырех рук давало возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучных tutti, и разнообразие приемов звукоизвлечения, штрихов (к примеру: одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих legato, non legato, staccato), и некоторые тембровые свойства отдельных оркестровых групп.

Первые четырехручные переложения оркестровых сочинений, появившиеся на рубеже XVIII—XIX веков, стали предвестниками новой важнейшей функции фортепианного дуэта: музыкально-просветительской. Скоро вошло в обычай издавать симфонические, камерно-ансамблевые, а затем и оперные произведения одновременно с их четырехручными переложениями. Именно так, играя переложения, знакомились в прошлом столетии массы любителей, а также и профессионалы, с сочинениями самых различных жанров. Сколько великих творений получило известность благодаря распространению их четырехручных версий! Переложения симфоний и камерно-инструментальных ансамблей Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Брамса, Чайковского, симфонических поэм и ораторий

**<Стр. 6>**

Листа, опер Вагнера и Верди были нередко единственным источником ознакомления с ними. Вплоть до воцарения в XX веке средств массовой информации эта функция фортепианного дуэта сохраняла свое значение, переоценить которое невозможно.

Стремление удовлетворить постоянно растущий, кажущийся ненасытным спрос на дуэтную литературу доходило до курьезов: предприимчивые и не очень разборчивые издатели выпускали даже четырехручные аранжировки фортепианных сонат Бетховена, ноктюрнов и этюдов Шопена.

Со своей стороны, оркестровые тенденции, заложенные в природе фортепианного дуэта, нередко побуждали композиторов инструментовать свои (а иногда — чужие) четырехручные произведения. С течением времени, по мере того как традиции дуэтного музицирования уходили в область прошлого, эти переложения неизбежно становились более известными, чем оригиналы. Так случилось, например, с «Венгерскими танцами» Брамса, «Славянскими танцами» Дворжака, «Детскими играми» Бизе, «Маленькой сюитой» Дебюсси, пьесами «Матушки Гусыни» Равеля.

В нашей книге мы почти не затронем область переложений — она может служить темой специального изучения. Исключения будут делаться в крайне редких случаях и только тогда, когда дуэтная версия сочинения, написанного для иного исполнительского состава, представляет особый интерес как самостоятельное художественное произведение.

Книга посвящена истории оригинальных сочинений для фортепиано в четыре руки. Они многочисленны и разнообразны: сонаты, вариации, фантазии, сюиты, программные циклы, всевозможные танцы, марши, этюды, концерты, аккомпанементы к хорам, вокальным ансамблям... Четырехручная литература охватывает сочинения различной степени сложности, предназначенные и для домашнего любительского музицирования (таких особенно много), и для педагогической работы, и для исполнения на концертной эстраде. Среди них немало посредственных, но есть и такие, которые могут соперничать с высшими художественными достижениями в музыке других жанров.

В художественной и исторической оценке дуэтных произведений автор книги стремился быть объективным, сознавая, однако, что это не всегда в его силах. Нельзя отрицать, что музыкант-исполнитель чувствует играемую им музыку все же по-особому. В процессе работы над сочинением он сживается с ним, и данные субъективной интерпретации могут стать для него определяющими — иногда на какое-то время, иногда на всю жизнь. Наша ценностная иерархия четырехручных произведений не всегда соответствует иерархии репутаций их создателей. Мы следовали за ходом истории жанра фортепианного дуэта со всеми ее неожиданностями и не старались сдерживать своего восхищения, когда находили отдельные сочинения — как прославленных, так и малоизвестных авторов — особенно примечательными. Когда же в развитии жанра наступали времена кризиса или в творчестве крупного мастера дуэтное произведение

**<Стр. 7>**

оказывалось неудачным, мы не видели причин скрывать это.

Неравноценность музыкального материала обусловила разную степень подробности его рассмотрения. Учитывая отсутствие специальной литературы по теме на русском языке, в текст пришлось включить информативные и справочные данные. Во избежание полемики на

страницах книги, а также не желая перегружать ее ссылками, мы не стали указывать на многочисленные ошибки и неверные сведения о фортепианных дуэтах, имеющиеся в различных изданиях, в том числе — энциклопедиях и словарях.

В книге использован опыт зарубежных музыковедов, посвятивших истории музыки для фортепиано в четыре руки две работы. Очень привлекательна небольшая, но содержательная книжка Э. Любина «Фортепианный дуэт. Путеводитель для пианистов» (Ernest Lubin. The Piano Duet. A Guide for Pianists. New-York, 1976), обобщающая исполнительский и педагогический опыт автора. Полезную информацию содержит вторая часть монографии по истории фортепианной литературы В. Георгии (W. Georgii. Klaviermusik. II Teil. Geschichte der Musik für Klavier zu vier Hände von den Anfängen bis zur Gegenwart. Zürich, 1950). Краткая работа, временами превращающаяся в перечень сочинений, написана с «германо-центристских» позиции, что проявляется и в оценках произведений, и в особенностях структуры. Так, например, четырехручным сочинениям М. Регера уделены три страницы текста, тогда как вся глава под симптоматичным названием «Музыка за пределами Германии от середины XIX века до наших дней», где рассматривается дуэтное творчество композиторов Франции, России, Чехии, Венгрии, Скандинавских и других стран на протяжении столетия, занимает немногим более семи страниц.

Ценные сведения об отдельных дуэтных произведениях находятся в ряде монографий и статей отечественных и зарубежных исследователей.

Основными источниками при работе над книгой были нотные издания, предоставленные в виде оригиналов, ксерокопий и микрофильмов Государственной библиотекой СССР имени В. И. Ленина, Научной музыкальной библиотекой имени С. И. Танеева, библиотекой Ленинградской консерватории, Саксонской областной библиотекой в Шверине, библиотеками Британского музея, Оксфордского и Кембриджского университетов, Вестминстерского аббатства, Парижской консерватории, Национальной библиотекой в Касселе, Королевской библиотекой в Брюсселе, библиотеками Конгресса в Вашингтоне и Канадского музыкального центра в Торонто.

Прежде чем перейти к повествованию об истории фортепианного дуэта, задумаемся, почему этот жанр, столь любимый в XIX столетии, оказался забытым в XX? И если забвение оправдано историческими, социальными и художественными причинами, то что побудило нас посвятить ему более двух десятилетий пианистической работы и, наконец, написать эту книгу?

Причины, по которым четырехручная музыка после первой мировой войны выпала из круга художественных интересов, коренились в резких социальных переменах, принесенных новой эпохой. Иному строю жизни с ее неуклонно ускоряющимися темпами, стремительной урбанизацией перестали отвечать «милые идеалы» камерного домашнего музицирования. Запросам времени гораздо больше соответствовали концерты не в патриархальных гостиных, а в больших, порой гигантских залах. В этих условиях фортепианные дуэты были так же неуместны, как, к примеру, чудесные камерные картины «малых голландцев» в парадном интерьере дворца.

Процессы, происходившие в художественном творчестве XX века, также все более отдалялись от образа мыслей и чувствований, породивших стиль камерного домашнего музицирования. Крепнущие антиромантические тенденции отразились и в известном снижении роли фортепиано, этого «рыцаря романтизма», сохранявшего на протяжении XIX и начала XX столетия неоспоримое первенство среди музыкальных инструментов. Интересы художников в большой мере были связаны с поисками новых тембров и тембровых сочетаний, зачастую в совсем неизведанных областях. Сочинение произведений в жанре фортепианного дуэта почти не привлекало ведущих композиторов XX века. К четырехручной музыке не проявляли внимания ни исполнители, ни исследователи.



Среди учащихся и профессионалов сохраняла актуальность познавательная функция дуэта, связанная с игрой переложений симфонической, оперной и ансамблевой литературы. Но повсеместное распространение средств массовой информации, особенно грамзаписи, свело на нет и ее. Пластинки и магнитофонные пленки давали возможность услышать желаемое произведение не в аранжировке, а в подлинном звучании, в отличном исполнении и притом без всяких самостоятельных усилий. Домашние фонотеки окончательно вытеснили традиции домашнего музицирования.

Однако в общем процессе развития музыкальной жизни постепенно вызревали художественные явления, которые если не предопределили новое «открытие» жанра фортепианного дуэта, то во всяком случае сделали его естественным и логичным.

После второй мировой войны стал возрастать интерес к искусству эпохи барокко. Это повлекло за собой возникновение многих новых камерных коллективов — оркестров, хоров, ансамблей. Возрождение музыки XVII—XVIII столетий сопровождалось возрождением инструментария того времени, исполнительских традиций и условий бытования: в небольших залах, напоминающих гостиные старинных особняков. Это было началом возрождения камерности музыкального искусства на новом витке спирали истории [2]. Концертная жизнь тяготела к формам музыкальных собраний, которые все чаще устраивались в музеях, картинных галереях, во вновь построенных

---

[2] Во многих отношениях сходные тенденции наблюдались в развитии других видов искусств, в частности в драматическом и музыкальном театрах (малые сцены, «театры в фойе», распространение жанров оперы-диалога и монооперы, пьес для одного или двух актеров и т. п.).

---

#### **<Стр. 9>**

маленьких залах. Повсеместно распространились фестивали камерной музыки.

Так появились предпосылки и для возрождения жанра, который может считаться эмблемой камерного музицирования, — фортепианного дуэта. За последние двадцать лет он получил полноправие на эстраде. Появились профессиональные дуэтные пары, занимающиеся только этим видом исполнительской деятельности. Четырехручные произведения стали включать в свои программы прославленные солисты.

Все это не могло не отразиться и на сфере музыкального творчества. Фортепианный дуэт стал вновь привлекать композиторов. Растет число четырехручных сочинений, созданных в СССР и за рубежом.

Наша же многолетняя концертно-лекционная деятельность практически подготовила материал для книги; в программах, посвященных фортепианным дуэтам различных эпох, стран, стилей, развитию форм четырехручной музыки или творчеству отдельных композиторов, намечились основы ее структуры — разделов, глав.

Книга продиктована желанием воссоздать страницы истории забытого и вновь обретенного жанра. Она адресована профессионалам, любителям, учащимся — всем, для кого и ради кого создавалась музыка фортепианных дуэтов.

Автор сердечно благодарит рецензента рукописи — Е. Б. Долинскую — за ценные советы и замечания; Е. А. Кретова и В. О. Феттера, сделавших необходимые переводы; М. В. Жердеву за содействие в поисках и подборе нотного и справочного материала.

Чувство особой признательности автор испытывает к своему неизменному партнеру по ансамблевой игре — А. Г. Бахчиеву, чья самоотверженная помощь способствовала появлению этой книги.

## Глава первая ОТ ИСТОКОВ ДО КОНЦА XVIII СТОЛЕТИЯ

Самые ранние из известных нам дуэтов относятся к эпохе Ренессанса в Англии — родине первой в Европе самостоятельной клавирной школы. В Британском музее хранятся две удивительные пьесы Н. Карлтона и Т. Томкинса, входящие в рукописное собрание, некогда принадлежавшее Томкинсу [1]. Композиторов связывала дружба, и не исключено, что эти сочинения предназначались для совместного музицирования.

В обоих дуэтах самая низкая нота — ля контроктавы, самая высокая — ля второй октавы. Судя по диапазону, произведения созданы для инструмента начала XVII столетия. Пьесы записаны в соответствии с нотацией того времени на шестилинейных строках с частыми сменами ключей. Партии *primo* и *secondo* расположены отдельно на правой и левой страницах текста. Все такты последовательно пронумерованы для каждого исполнителя.

Наследие **Николаса Карлтона** (1570?—1630), дошедшее до нас, составляет всего несколько произведений для клавира, включая описываемый дуэт под названием «A Verse for two to play». Остальные сочинения утеряны.

Дуэт Карлтона принадлежит к жанру полифонических обработок хоральных прелюдий (In Nomine). Роль *cantus firmus* в нем исполняет мелодия грегорианского хора «Gloria Tibi Trinitus»:



Тональность пьесы — нечто среднее между d-moll и дорийским ре (при ключе стоит один бемоль). Подобный неопределенный эффект характерен для сочинений той эпохи — времени перехода от средневековой модальной системы к мажоро-минорной.

Хотя в нотах не указан размер, в музыке ощущается четырехдольный метр, которому соответствуют регулярные тактовые черты. Пьеса построена таким образом, что на каждый такт приходится одна

---

[1] British Museum, Add. Ms. 29996. Folio 196; Folio 204b.

---

повторяющаяся нота хора. Во всех голосах, кроме ведущего *cantus firmus*, развитие осуществляется на основе трех тем, вступающих последовательно в 1, 12 и 35 тактах.

Свободные имитации обогащаются фигурациями и орнаментикой, частично выписанной в нотах. Постепенно ускоряющееся движение (благодаря все более мелким длительностям), мелодическая витиеватость, ритмическая оживленность, усиливаемая синкопами, и изящные украшения быстро сводят на нет черты хоральности, которые присутствовали вначале. В сочинении господствует изысканный инструментальный стиль.

Второй дуэт под названием «A Fancy for two to play» принадлежит **Томасу Томкинсу** (1573—1656) — одному из крупнейших английских мадригалистов, органисту Королевской капеллы и Ворчестерского собора. Томкинс — самый знаменитый представитель славного семейства музыкантов, которое считается английским аналогом семействам Бахов и Куперенов (в «Музыкальной энциклопедии» Грова описано творчество двенадцати членов династии Томкинсов).

«A Fancy» — шестиголосная полифоническая пьеса, по форме близкая ричеркару. В отличие от пьесы Карлтона, тактовые черты в ней очень нерегулярны (в первом такте пять целых нот, во втором — четыре, в третьем — три; в последней трети сочинения большинство тактов содержит одну целую ноту). Несмотря на очевидные черты инструментального стиля,



хоральные истоки здесь более ощутимы, чем в дуэте Карлтона. Об этом свидетельствуют, например, полихоральные эффекты (такты 20—22).

Оstinатные мелодические образования, передающиеся из голоса в голос, так же как частое движение параллельными терциями, характерны и для мадригалов Томкинса, и для его клавирных пьес. Надо сказать, что плотность фактуры, создаваемая параллельными терциями в нижнем регистре, некрасиво преувеличивается механикой современного фортепиано, но легко и естественно воспринимается на клавесине или вёрджинеле:



### <Стр. 12>

Особый аромат музыке придают хроматизмы, вкрапленные в мелодические линии.

Сочинения Карлтона и Томкинса, помимо исторической ценности, обладают редким очарованием. Они вполне достойны концертного исполнения. Поскольку никаких штрихов и темповых обозначений в рукописях нет, при работе над фразировкой и в выборе темпов полезно помнить замечание Томкинса, что пульсация ритма в музыке должна приблизительно соответствовать биению человеческого сердца.

Из двух современных изданий пьес этих авторов — Schott (1949) и Nagels Verlag (1972) — следует предпочесть второе, так как редактор Schott вдвое сократил ритмические длительности в обеих пьесах и ввел в пьесе Томкинса равномерные тактовые черты, что в значительной степени исказило представление о своеобразном характере музыки.

К самым ранним образцам клавирных дуэтов также относится сочинение, по всей вероятности, принадлежащее крупнейшему мастеру английской вёрджинельной школы Уильяму Бёрду [2] (1543— 1623). Как известно, Бёрд нередко использовал в своей музыке мелодии популярных песен (например, «О, госпожа моя» или «Фортуна»), танцев, интонации посвиста извозчика, военных сигналов и т. п. Дуэтная пьеса под названием «Битва и затишье» («A Battle, and no Battle») основана на теме, воспроизводящей призыв к сражению:



«Эта мелодия играется перед битвой», — пишет автор под нотным текстом.

Программная пьеса написана в типичной для сочинений Бёрда форме *divisions on a ground*: нижний голос представляет собой *basso ostinato* (на теме сигнала к битве), верхние обновляются за счет варьирования.

Музыку пьесы отличает суровая простота. Помимо изобретательного варьирования, в котором сочетаются черты полифонического и гомофонного стилей, она интересна изобразительными деталями, словесно комментируемыми автором в нотах. Так, в коде Бёрд требует повторить десять раз в произвольно ускоряющемся темпе небольшой фрагмент, имитирующий звучание погребального колокола (далекий предвестник современной алеаторики!). Вслед за этим двадцать раз в очень быстром темпе надо повторить еще один фрагмент, воспроизводящий колокольный звон Осии [3]. Последние такты сопровождаются словами «Затишье после битвы, похоронный звон».

---

[2] Существует предположение, хотя и слабо обоснованное, что произведение создано учеником Бёрда **Джоном Буллом** (1562—1628). См. послесловие к изд. *Musica Britannica*, Vol. XIX. London, 1963.

[3] Название местности на территории старого Оксфорда, где находился монастырь XIII века, ныне не сохранившийся.

---

### <Стр. 13>

Пьеса, по существу, написана для исполнения тремя руками, так как нижний голос представляет собой одноголосную басовую линию ground.

Дуэты английских композиторов представляются короткой интродукцией, отделенной от собственно истории жанра долгой паузой — более столетия. Не исключено, конечно, что за это время такие сочинения создавались, но до нас не дошли [4]. Сведений об игре в четыре руки не удастся почерпнуть ни в литературе, ни в памятниках изобразительного искусства. О ней не упоминается в теоретических трактатах того времени, даже в тех, которые посвящены непосредственно клавирной музыке. Это склоняет к мысли, что, по-видимому, в XVII и первой половине XVIII века дуэтов за одним клавиром либо не писали, либо писали крайне редко.

В 1760-х годах начали появляться первые четырехручные сонаты. Одна из самых ранних принадлежала знаменитому итальянскому композитору **Никколо Йоммелли** (1714—1774), автору 50 опер, ораторий, духовных сочинений и инструментальных пьес. Его маленькая трехчастная Соната для клавичембало в четыре руки написана в раннеклассическом стиле с обильной орнаментикой и относительно развитыми партиями primo и secondo.

В 1765 году была создана соната (KV 19d) девятилетнего В. А. Моцарта [5]. Она не случайно возникла в Лондоне, где клавирные дуэты привлекали внимание композиторов больше, чем в других странах.

В 1777 году прославленный английский музыкант и историк **Чарлз Бёрни** (1726—1814) опубликовал первые две сонаты, назвав их «Сонаты или дуэты для двух исполнителей за одним фортепиано или харпсихордом» («Sonatas or duets for two performers on one pianoforte or harpsichord»). Всего композитору принадлежит восемь дуэтных сонат, изданных в Лондоне в 1777—1778 годах [6]. Манера письма Бёрни обнаруживает его широкую образованность, знакомство с достижениями клавирной музыки разных школ и умение довольно искусно их использовать. Одно из самых привлекательных свойств музыки сонат — мелодическое богатство. Наивно-непосредственные мелодии Бёрни отличает простота линий, нередко жанровая

---

[4] В 1959 году Х. Шунгелер обнаружил и опубликовал в издании Heinrichshofen две замечательные прелюдии и фуги **Георга Фридриха Генделя** (1685—1759) «Для двух персон за одним клавиром». Однако отсутствие достоверного источника не позволяет быть полностью уверенным в первоначальной предназначенности этих произведений для клавирного дуэта.

[5] Эта соната будет рассмотрена в специальном разделе, посвященном дуэтному творчеству Моцарта.

[6] Одна из них — соната F-dur — была переиздана в 1952 году (Schott, London). В этом издании первая часть (Largo) сокращена на треть (из 68 тактов авторского текста оставлено 44), в ней упразднена реприза, сняты повторения отдельных фраз. Во второй части (Allegro) также допущены сокращения и немотивированные «исправления». Издание дает совершенно искаженное представление о сочинении. Изменения в тексте не оговорены редактором А. Роули и обнаруживаются только при сравнении с первым изданием.

**<Стр. 14>**

определенность. В них очевидна близость к народным истокам. Возможно, что в ряде случаев композитор пользовался народно-песенным материалом: частичным подтверждением такого предположения является интонационное сходство некоторых тем и «Ирландских мелодий Мура» («Moore's Irish Melodies»).

Все сонаты двухчастны. Строение отдельных частей приближается к нормам раннего венского классицизма. Побочные партии полностью сформированы, разработки представляют собой самостоятельные разделы, по размерам порой не уступающие экспозициям и репризам. Недостатками являются чересчур откровенные «швы», статичность некоторых разработок и «рассыпание» сонатной формы на отдельные эпизоды. Композитору не всегда удается сбалансировать партии *primo* и *secondo*. Распределение материала могло иногда быть более рациональным.

В фортепианной фактуре сонат широко использованы контрасты между полнзвучными «*tutti*» и выразительными соло партнеров, а также контрасты регистров (особенно в часто применяемых перестановках вертикально-подвижного контрапункта). Звучанию сонат свойствен радостно-звончатый колорит, что нередко подчеркивается приемами репетиций в верхнем регистре:

Соната F-dur. II часть

4 Allegro



Большое внимание уделяет Бёрни аппликатуře пассажей, а также динамическим оттенкам, нередко применяя эффекты полидинамики между *primo* и *secondo*.

Развитость фактуры, важным компонентом которой являются виртуозные соло и каденции, а также значительные для того времени масштабы сочинений свидетельствуют о том, что Бёрни трактует фортепианный дуэт как концертирующий ансамбль. Черты концертности заложены и в самом характере музыки — открыто эмоциональной, праздничной.

В предисловии к изданию сонат 1877 года композитор счел необходимым изложить свои мысли о достоинствах и возможностях

**<Стр. 15>**

фортепианного дуэта: «То, что игра на двух клавишных инструментах может принести замечательные во многих отношениях результаты, уже было доказано несколькими оригинальными композициями, отдельные из которых издавались в Германии. Но неудобство двух клавесинов или двух фортепиано в одной комнате мешало развитию такого рода музыки... Однако игра дуэтов на одном инструменте обладает почти такими же преимуществами без необходимости загромождать комнату... и, хотя поначалу близость рук исполнителей кажется неудобной и стесняющей, привычка и немного изобретательности в отношении расположения рук и выбора аппликатуры быстро разрешат эту проблему...»

Бёрни подробно пишет о тех ансамблевых навыках, которые прививает игра в четыре руки: о внимании к метрической точности, о мысленной и слуховой дифференциации фактуры с точки зрения «главного» и «второстепенного» и т. д. Интересны его рассуждения о соотношении музыки и живописи в плане передачи перспективы, объема, светотени, контрастов звуковых оттенков. В этой сфере, по его мнению, четырехручный ансамбль таил в себе новые возможности. Надежды на их реализацию Бёрни связывал с английской клавирной школой и, в частности, с Лондоном — «центром, изобилующим в настоящее время большим количеством превосходных исполнителей, чем любой другой в Европе».

Предисловие Бёрни по существу явилось первой попыткой эстетического и теоретического осмысления специфики данного ансамбля. Впоследствии композитор высказал новые мысли о перспективах развития дуэта в статье, написанной для «Новой энциклопедии» Абрахама Риза, где он наивно, но в принципе верно связывал эволюцию жанра с эволюцией инструмента: «...в 1777 году, когда доктор Бёрни впервые сочинил и издал дуэты для четырех рук или для двух исполнителей за одним инструментом, а дамы носили кринолины, державшие их на слишком большом расстоянии друг от друга, появился клавесин, сделанный Мерлином специально для игры дуэтов, с шестью октавами; клавиатура расширялась, начинаясь на октаву ниже (C контроктавы) и кончаясь на октаву выше (C<sup>3</sup>). И поскольку с тех пор все великие европейские мастера сочиняли дуэты, инструменты с дополнительными октавами стали теперь привычными» [7].

Вопреки утверждению Бёрни, клавесин с диапазоном в шесть октав не стал «привычным инструментом», особенно если иметь в виду не только Англию, но и другие страны. Развитие дуэта было связано с распространением молоточкового фортепиано, хотя композиторы вплоть до начала XIX века — так же как и Бёрни — предназначали свои произведения для инструментов обоих типов — «для клавесина или фортепиано».

Издание сонат Бёрни оказалось значительным событием в истории фортепианного дуэта. Сонаты имели успех. Внимание, которое

---

[7] Цит. по: The Musical Quarterly, X, 1943, p. 438.

---

### <Стр. 16>

столь уважаемый музыкант уделил молодому виду ансамбля, придавало ему ореол респектабельности. Все это послужило импульсом к дальнейшему развитию четырехручной музыки.

Буквально вслед за сонатами Бёрни целую серию выдающихся дуэтных произведений издал в Лондоне младший сын И. С. Баха **Иоганн Кристиан Бах** (1735—1782), который молодые годы провел в Италии, а затем жил в Англии и был известен как «Лондонский Бах». Пять его четырехручных сонат были опубликованы в 1778—1780-х годах [8]. По мнению некоторых исследователей, созданы они были в самом начале 1770-х годов. Сонаты и сегодня пленяют первозданной свежестью и совершенством. Они мастерски написаны и полны оригинальных находок. Изящество и элегантность, преобладание грациозных и элегических образов над страстной патетикой отличают стиль сонат И. К. Баха, что особенно очевидно при сравнении с клавирными сонатами его современников — Филиппа Эмануэля Баха и Иоганна Шоберга.

Первое же знакомство с дуэтными сонатами И. К. Баха поражает их «моцартовским характером», что вновь убеждает нас, сколь многим Моцарт был обязан И. К. Баху. Дело здесь не просто в сходстве мелодических контуров тем, хотя и оно очень показательное.

Сравним, например, темы рефренов из финальных частей сонаты C-dur И. К. Баха и сонаты C-dur Моцарта (KV 521):

**5 Allegretto**

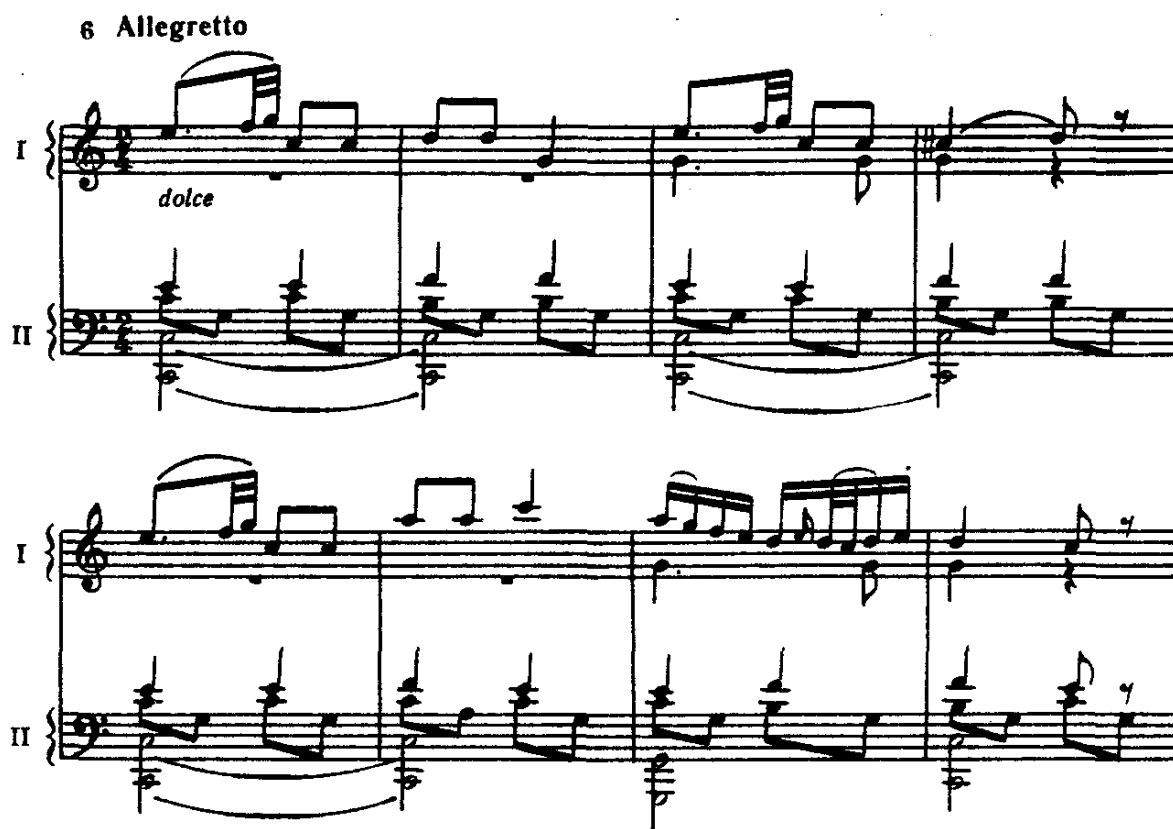
The image displays a musical score for a piece titled "5 Allegretto". It is presented in two systems, each with two staves. The top staff of each system is labeled with a Roman numeral "I" and the bottom staff with "II". The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first system shows a melodic line in the right hand (I) and a supporting bass line in the left hand (II). The second system continues the piece, showing a more complex melodic development in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The overall style is characteristic of Baroque or Classical era keyboard music.

---

[8] Сонаты C-dur op. 15 № 6, A-dur op. 18 № 5 и F-dur op. 18 № 6 переизданы Peters; остальные две не переиздавались.

---

<Стр. 17>



Важнее глубокое внутреннее родство образного строя и музыкального языка. Подлинное лирическое чувство, грация, контрастность тем, интонационно вытекающих одна из другой, их естественное свободное развитие, склонность к напевным темам в *allegri*, попытки сочетать в одном произведении галантный и «ученый» стили — вот лишь некоторые черты, которые Моцарт унаследует от И. К. Баха. К этому следует добавить также преэминентность в развитии фортепианной фактуры. Наличие в дуэтом исполнении четырех рук, притом двух правых, наиболее разработанных и привыкших «солировать», используется И. К. Бахом для создания выразительных диалогов, имитаций, регистровых переключек как в экспозиционных, так и в разработочных разделах.

Как циклические сочинения сонаты И. К. Баха еще далеки от классических образцов. Они состоят из двух частей, написанных в одной тональности и контрастирующих по своему темпу и типу движения: быстрое (первые части — сонатные *allegri*) и умеренное (вторые части — рондо или менуэт). Однако особенности внутреннего строения частей свидетельствуют о том, что формы сонатного *allegro*, рондо и сложной трехчастной в том виде, как они разработаны И. К. Бахом в дуэтных сонатах, находятся уже в непосредственной близости с аналогичными формами в произведениях венских классиков.

Из числа других дуэтов, созданных в Англии в конце XVIII века, можно выделить Дивертисменты оп. 3 и Пять сонат оп. 5 композитора, пианиста и дирижера Дж. Б. Бенсера, а также сочинения Т. Смита и Т. Джордани.

**Теодор Смит** (?—1810) — композитор и педагог, живший преимущественно в Лондоне, — автор многих четырехручных сочинений:

**<Стр. 18>**

Трех сонат оп. 1,4 (1775—1780), трех «Favourite Duets» (1779) и других. В течение десяти лет с 1779 по 1789 он издал несколько серий дуэтных сонат по три в каждой. Наибольшим успехом пользовались сонаты первой серии, может быть, как самые легкие.

**Томмазо Джордани** (1733—1806) — итальянский композитор, проживший в Лондоне с 1768 по 1783 год. Три его дуэтные сонаты оп. 9 C-dur, D-dur и B-dur написаны в концертной манере. В них чувствуется влияние итальянских оркестровых увертюр, что особенно ярко проявляется в *Allegro Brillante* сонаты D-dur и в *Rondo* сонаты B-dur с каденцией перед кодой.



Фактуру сонат несколько портит чрезмерное количество унисонов и дублировок в партиях *primo* и *secondo* — «детская болезнь» четырехручного письма XVIII века. В этих сонатах, так же как в других (Джордани, как и Смит, издавал их сериями по три), есть сходство и с дуэтами И. К. Баха: в структуре, обилии альбертиевых басов, частом использовании параллельных секст и децим между *primo* и *secondo*. Первые части написаны в форме сонатных *allegri*, вторые — трехчастные менуэты, рондо или вариации.

Т. Джордани был создателем не только оригинальных дуэтных сочинений. Его переложения симфоний и квартетов Й. Гайдна стали одними из самых ранних переложений для фортепиано в четыре руки.

Последние десятилетия XVIII века богаты четырехручными произведениями в разных странах Европы, особенно в Германии, Австрии и Чехии.

О том, что дуэтное музицирование становилось все более распространенным, свидетельствует не только быстро возрастающее число нотных изданий, но и памятники изобразительного искусства. На рубеже 1770—1780-х годов появляются картины и гравюры, изображающие двух музыкантов за одним клавишным инструментом. Одна из таких гравюр И. А. Росмеслера украсила обложку изданных в 1781 году в Лейпциге «Шести сонат для двух исполнителей за одним клавиром» **Франца Зейделя** (1748—1806) — известного в то время композитора, создателя множества духовных сочинений, а также зингшпилей, песен и камерных произведений преимущественно для фортепиано с различными инструментами (см. иллюстрацию). Зейдельман служил капельмейстером дрезденской церкви, в архивах которой сохранилось его обширное рукописное наследие. Четырехручные сонаты относятся к числу немногих опубликованных сочинений композитора. С 1781 года они не переиздавались.

Среди дуэтной литературы XVIII века собрание сонат Зейделя представляется одним из самых значительных. Богатство образного содержания и техника письма свидетельствуют о выдающемся даровании и универсальном мастерстве композитора.

Произведениям свойственна яркая характерность, почти театральность тем-образов. Смелые сопоставления мажора и минора, взрывчатые контрасты (особенно в разработках) порой не уступают бетховенским. Сконцентрированность мысли в экспозициях, динамичность

### **<Стр. 19>**

развивающих разделов с искусной мотивной и полифонической работой, совершенство пропорций внутри отдельных частей и между частями циклов приближаются к уровню зрелого венского классицизма.

Фактура сонат является синтезом завоеваний клавирной музыки того времени — от Ф. Э. Баха до М. Клементи. Звучание инструмента радуется полнотой, насыщенностью, «объемностью». Характерно активное использование басовых регистров и применение оркестровых эффектов. Обильные мелизмы украшают не только медленные и подвижные темы, но также быстрые пассажи, порой из-за этого трудноисполнимые. Музыкальный материал точно и рационально распределен между *primo* и *secondo*, функции которых равны по значению. Фактуру зейдельмановских произведений отличает такая высокая степень полифонизации, какой в жанре сонаты не наблюдается ни у одного из композиторов XVIII века, за исключением Моцарта.

Первые пять сочинений трехчастны (в отличие от двухчастных сонат И. К. Баха, Ч. Бёрни, большинства сонат М. Клементи и других), но различны по строению циклов и отдельных частей. Разнообразны первые части — в характере оперной увертюры, неторопливой пасторали или изящной камерной музыки в духе И. К. Баха, особенно же средние части (менуэты, *Andante*, полонез) и финалы (в сонатной форме, форме рондо, в жанре менуэта, в характере жиги).

Для всех пяти сонат, написанных в мажорных тональностях, характерна чрезвычайно большая роль минорных построений: в разработках сонатных allegri, в медленных частях, в эпизодах финальных рондо. Следует отметить также часто встречающиеся неквадратные (по 3, 5 тактов) структуры, что придает течению музыки особую непрерывность.

Примером концертной трактовки жанра может служить соната № 4 Es-dur. В первой ее части — волевом, энергичном сонатном allegro, напоминающем первую часть дуэтной сонаты Es-dur Клементи,— обращают на себя внимание приемы, в будущем свойственные пианизму Бетховена. Таковы, в частности, параллельные арпеджио в драматической разработке:



<Стр. 20>



Музыка медленной части (Andante c-moll) органично соединяет экспрессивную выразительность в духе Ф. Э. Баха, утонченность лирических lamentаций Моцарта и черты героики, выраженные через характерные признаки жанра траурного марша.

**<Стр. 21>**

Необычен финал: менуэт с трио в традиционной форме da capo — не галантный танец, а скорее «военный» («militaire») менуэт (сочинения такого рода встречаются у Й. Гайдна и других композиторов). Блестящая, «оркестрованная» духовыми инструментами и литаврами музыка крайних разделов менуэта подводит итог «героической» образной линии предыдущих частей сонаты. Сумрачное трио c-moll заставляет вспомнить разработку первой части и основную тему Andante.

Единственная минорная соната (№ 6, g-moll) значительно отличается от остальных. Три ее раздела — Andante, Allegro и Adagio, написанные в одной тональности, звучат без перерыва (Andante и Allegro заканчиваются на гармонии доминанты) и воспринимаются как фантазия-импровизация. Образный строй музыки близок реквиему. В фортепианном изложении воспроизводится звучание хора — то массы, то отдельных солирующих групп (здесь чувствуется замечательное мастерство автора месс, реквиемов, антифонов, мотетов). Произведение объединяет протяженность и непрерывность разворачивания линий мелодии, вокальной по своей природе.

Носителями ведущих образов являются возвышенная тема Andante и тема Allegro (четыrehголосной фуги) с характерными интервалами уменьшенной септимы:

При всем различии им свойственна интонационная общность. Основу обеих тем составляют восходящие и нисходящие секундовые интонации. В теме же заключительного Adagio сконцентрированы лишь интонации «стонущих» нисходящих секунд:

**<Стр. 22>**



Образно-смысловая направленность интонационного развития обусловлена особенностями музыкальной драматургии сонаты. В ее основе — контраст между скорбной лирикой *Andante* (простая двухчастная форма с признаками сонатности) и объективной философичностью фуги, тема которой, поначалу сдержанная, развивается с неуклонным нарастанием и прерывается на высшей точке драматического напряжения. Соотношение фуги и заключительного *Adagio* подобно соотношению *Gredo* и *Lacrymosa*. Безысходная печаль, тихий уход в «никуда» — краткое завершение сонаты близко коде гениального моцартовского *Adagio h-moll* (KV 540, 1782) и сопоставимо с ней по силе эмоционального воздействия.

Соната g-moll Зейделя может считаться прямой предшественницей одного из великих трагедийных сочинений Моцарта — *Adagio* и *Allegro f-moll* (KV 594) для механического органа, созданного в декабре 1790 года (меньше чем за год до смерти). Аналогичные контуры формы трех разделов, исполняемых без перерыва (у Моцарта — более масштабных *Adagio*, *Allegro*, *Adagio*), отчетливые признаки хорового письма, сходство образно-драматургического развития позволяют утверждать это с полной определенностью.

Нельзя не согласиться с американским музыковедом и пианистом У. С. Ньюменом, относящим четырехручные сонаты Зейделя к лучшим образцам этого жанра в XVIII столетии [9]. По своему художественному уровню и многообразию они превосходят собрания сонат Ч. Бёрни, И. К. Баха, Л. Кожелуха, И. Юста, М. Клементи и другие, уступая лишь фортепианным дуэтам Моцарта.

Самого пристального внимания заслуживают два дуэтных сочинения Йозефа Гайдна (1732—1809) [10], созданных, по-видимому, в конце 1770-х годов. Первое из них — партита F-dur — состоит из *Allegro*

---

[9] См.: **Newman W. S.** *The Sonata in the Classic Era*. Chapel, 1972, v. 2, p. 71.

[10] A. von Hoboken, XVII a: 1; XVII a: 2.

---

### **<Стр. 23>**

в сонатной форме и менуэта. В трио менуэта, написанного в духе французских клавесинных пьес «эхо», замечательно используются возможности четырехручной фактуры.

Очень интересна соната F-dur под названием «Il maestro e lo scolare» («Учитель и ученик»), состоящая из двух частей: темы с вариациями и менуэта (тогда еще не было обязательным включать в цикл часть, написанную в сонатной форме). Педагогическая направленность этого сочинения особенно остроумно воплощена в вариациях. Учитель начинает каждую фразу в низком регистре, словно показывая, как нужно ее играть. Ученик повторяет ее двумя октавами выше, и каждый фрагмент завершается тем, что они вместе

играют несколько тактов. Все семь вариаций построены по такому же принципу, но с каждой новой вариацией мелодический рисунок и фактура усложняются. Так наглядно воплощается одна из главных идей музыкальной педагогики: ученик должен следовать живому примеру играющего maestro! Во второй части — менуэте — ученику позволяется наконец быть ведущим в ансамбле с учителем.

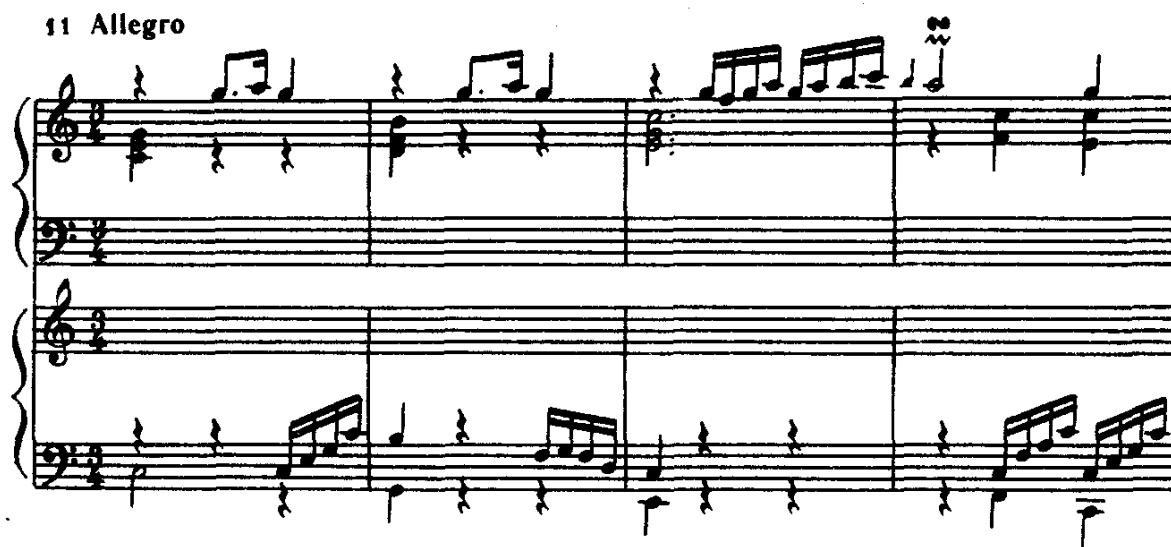
Чудесная соната Гайдна, умная, забавная и очень полезная, стала одной из первых в ряду учебных сочинений для фортепиано в четыре руки, которые составили специальную (и очень обширную) область дуэтной литературы в конце XVIII, в XIX и XX столетиях. Кроме того, в первой части сонаты (вариациях) были раскрыты богатые и во многом специфические возможности тембрового и фактурного варьирования, которые заложены в самой природе четырехручного фортепианного ансамбля.

Художественно ценными представляются сегодня сонаты другого сына И. С. Баха — **Иоганна Кристофа Фридриха** (1732—1795), известного как «Бюккебургский Бах». Более интересна, пожалуй, двухчастная соната A-dur (1786), первая часть которой написана в классической сонатной форме с разработкой, превышающей по размерам экспозицию, а вторая — в форме рондо. Сонату отличает разнообразие фактуры, что видно, например, при сравнении «туттийной» главной партии и диалогической побочной в сонатном allegro или при сравнении тем рефрена и минорного эпизода в рондо.

В трехчастной сонате C-dur (1791) наряду с хорошо разработанными приемами имитационной техники встречаются неудачные по акустическому звучанию октавные удвоения мелодии.

Среди современников Гайдна и младших сыновей Баха, создававших, как и они, дуэтные сонаты, — немецкие композиторы **Фридрих Вильгельм Руст** (1739—1796); **Кристиан Генрих Мюллер** (1734—1782), в трех сонатах которого, изданных в Берлине в 1782 году, ощущается влияние Моцарта; **Эрнст Вильгельм Вольф** (1735—1792). Запись одной из сонат Вольфа (C-dur, Лейпциг, 1784), в которой сочетаются традиции Ф. Э. Баха и черты новой «галантной» манеры, показывает, что четырехручная фактура порой трактовалась еще не как органичное целое, а как соединение партий двух солистов — обе правые руки «написаны» в скрипичном ключе, обе левые в басовом. При такой записи вторая и третья строки часто пустовали:

<Стр. 24>



Рациональным распределением материала, уравновешенностью фактуры отличаются четырехручные сочинения **Франца Ксавера Штеркеля** (1750—1817), в частности соната D-dur op. 21 — приятная, но довольно легковесная, по стилю находящаяся между мангеймской и венской классической школой. Штеркелю принадлежат также четыре сонаты op. 28 для начинающих, созданные около 1778 года.



Вообще среди дуэтов того времени немало произведений с несложной фактурой, предназначенных для музицирования в широких кругах любителей,— например, сочинения Йозефа Шустера, Кристиана Готлоба Заупе, Иоганна Эгидиуса Гейера, Кристиана Готлоба Неефе (учителя Бетховена), Кристиана Фридриха Бека и других [11]. Обаятельная соната F-dur **Георга Фридриха Вольфа** (1762—1814) так и названа: «Sonate für Liebhaber» («Соната для любителя», 1794). Она отличается непосредственностью, искренностью и теплотой — характернейшими свойствами четырехручного ансамбля как вида камерного искусства. Из четырех частей сонаты (Grave. Allegro; Larghetto e lagrimoso; Minuetto con Trio; Finale) три связаны с жанрово-бытовым началом. Сицилиана (Larghetto), менуэт и танцевальный финал приближают музыку сонаты к той обстановке домашнего любительского музицирования, в которой игра в четыре руки нашла наиболее естественную среду обитания.

Богаче и разнообразнее фактура в Шести дивертисментах op. 12 **Иоганна Августа Юста** (1750—1791?), опубликованных около 1780 года в Берлине, а вслед за тем в Париже и Лондоне. Пианистическая техника в дивертисментах (они представляют собой двухчастные сонаты) приближается к манере письма Клементи и раннего Бетховена.

На фоне других относительно несложных произведений выделяется соната c-moll — C-dur **Иоганна Вильгельма Геслера** (1747— 1822), входившая под № 6 в сборник «Шесть легких сонат», часть II,

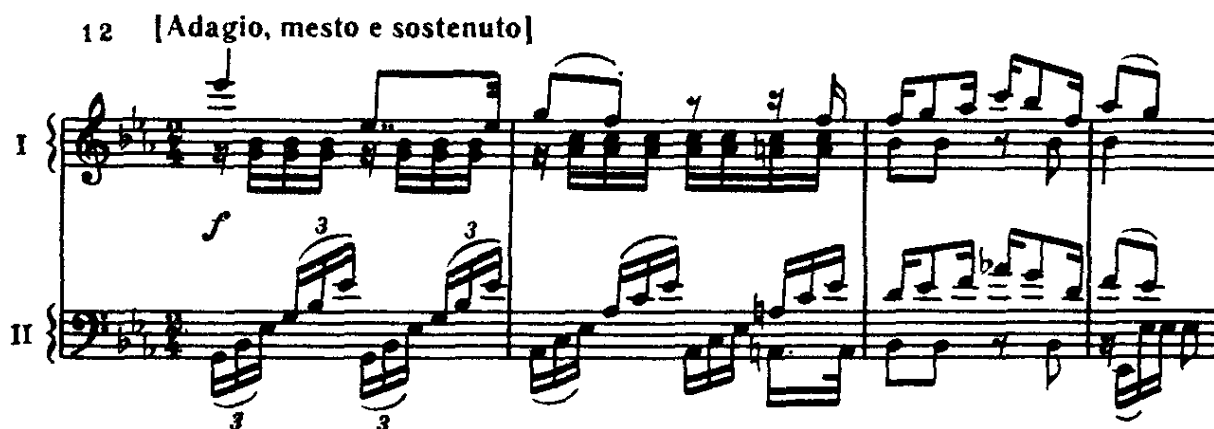
---

[11] См. собрание: Vermischte Handstücke für zwo Personen auf einem Clavier aus dem achtzehnten Jahrhundert. Schott's Söhne, Mainz, 1938.

---

**<Стр. 25>**

изданных в Эрфурте в 1787 году. Патетическая интродукция (Adagio, mesto e sostenuto) написана в баховской традиции, которую Геслер воспринял от своего учителя И. К. Киттеля, ученика И. С. Баха. В музыке Adagio нашли также выражение черты немецкого клавирного искусства эпохи «Бури и натиска», которые обычно связываются с берлинской школой и ее главным представителем — Ф. Э. Бахом. Характерное для этой школы стремление к открытой экспрессии в сочетании с элементами стиля барокко и раннего классицизма ощущается в сонате Геслера. Изложение, близкое органным импровизациям (начало интродукции), и контрапунктические приемы сменяются в ней гомофонной фактурой, для тех времен оригинально распределяемой между партиями:



Яркие, разнообразные по стилям, пианистически доступные для учащихся музыкальных школ соната и партита Й. Гайдна, дивертисменты И. А. Юста, сонаты Г. Ф. Вольфа и И. В. Геслера принадлежат к числу тех незаслуженно забытых сочинений, которые достойны включения в современный педагогический репертуар.

Целесообразно использовать также отдельные произведения для фортепиано в три руки, предназначенные, как правило, для игры ученика с учителем. В XVIII веке они создавались и довольно трудные (Большая соната C-dur Геслера, 1796), и совсем легкие (менуэты Иоганна Давида Шейдлера и Карла Людвига Глезера). Сочинения в три руки дают

возможность участвовать в ансамблевом музицировании на самых ранних стадиях обучения, что представляется чрезвычайно важным.

Немало интересных клавирных дуэтов создано в Чехии — стране высокой музыкальной культуры, которую Ч. Бёрни называл «консерваторией Европы». Их писали уже **Франтишек Бенда** (1709—1786) и основоположник чешской пианистической школы **Франтишек Ксавер Душек** (1731—1799) — друг В. А. Моцарта и Й. Мысливечка, учитель Л. А. Кожелуха, В. Ч. Машека, Я. Н. Витасека и других выдающихся чешских музыкантов. В его дуэтных вариациях, а особенно в сонатах G-dur (1792), C-dur, Es-dur (1788) и других, написанных в раннеклассической манере, чувствуется влияние Моцарта. Некоторые мелодические обороты указывают на родство отдельных тем с истоками западнославянской песенности.

<Стр. 26>

Многочисленные сонаты **Яна Кржителя Ваньхала** (1739—1813) — ор. 32, 64, 65 и другие более близки образцам венского классицизма. Об этом свидетельствует характер контрастов не только между отдельными частями, но и внутри частей, а также элементы мотивной работы, пропорции и соотношение разделов формы. Дуэтам Ваньхала свойственны динамичность и почти моцартовское изящество.

Заслуживает внимания соната F-dur № 3 **Карела Филипа Стамица** (1745—1801) — плодовитого композитора, руководителя Мангеймской капеллы, — хотя она и уступает сонатам Душека и Ваньхала.

Национальные черты ясно ощутимы в музыке дуэтных сочинений известного чешского композитора, скрипача, капельмейстера Венской придворной оперы **Павла Враницкого** (1756—1808), творчество которого высоко ценил Гайдн (Враницкий несколько лет служил в капелле князя П. Эстергази, когда Гайдн ею руководил). Особенно ярко они проявляются в трехчастной сонате C-dur (1796); некоторые темы ее написаны в народном духе.

Многообразно четырехручное наследие **Леопольда Антонина Кожелуха** (1747—1818), унаследовавшего после смерти Моцарта должность придворного капельмейстера в Зальцбурге. Его сонаты (из которых нам известны девять), отличающиеся мелодичностью и в медленных, и в быстрых частях, простотой и ясностью фактуры, приближаются к стилю сонат Гайдна. Кожелух, как и Враницкий, писал и отдельные пьесы для четырех рук. Гавот F-dur на тему из его же балета «Принцесса Аделасия, вновь обретенная» («La principessa Adelasia ritrovata», 1782) и Траурный марш (1794) [12] принадлежат к числу жанровых дуэтных пьес, встречающихся в дуэтной литературе того времени еще не часто.

О том, как широко трактовал композитор возможности четырехручного ансамбля, свидетельствует создание им трех концертов для дуэта с оркестром. *Концерт B-dur* [13] (1785—1787) в трех частях (Allegro, Adagio, Rondo) для фортепиано в четыре руки в сопровождении струнных, двух гобоев и двух валторн написан в изысканном галантном стиле. Красота мелодий (особенно хороши мелодии лирической медленной части, темы финального рефрена, напоминающей начало «Арии с шампанским» из «Дон-Жуана», редкая по выразительности мелодия в минорном эпизоде финала), их обилие и разнообразие составляют одну из самых привлекательных черт музыки концерта. В этом отношении он может быть сопоставлен с ранними клавирными концертами Моцарта, уступая им в разработочных разделах — приемы развития здесь не столь изобретательны. Однако качество тематизма, стройность формы, отличная сбалансированность партий фортепиано и оркестра, точная рассчитанность кульминаций позволяют отнести произведение Кожелуха к первоклассным

---

[12] Музыка Гавота и Траурного марша Кожелуха долгое время приписывалась молодому Бетховену.

[13] Переиздан в 1980 году, Zanibon, редакция Яна Новака.

---

<Стр. 27>

образцам концертного жанра конца XVIII столетия.

В сочинении последовательно проведен принцип концертирования — соревнования между солистами и оркестром. Оркестр либо играет один (в экспозициях и заключениях всех трех частей, в интермедиях), либо выполняет роль деликатной поддержки солистов.

Фортепианные партии являются в ансамбле главенствующими, но функции их неравноценны. Композитор трактует роль *primo* как ведущую, а *secondo* — как сопровождающую. Это наглядно проявляется в экспозиционных разделах, где почти все темы, за исключением тем главной партии первой части и связующей партии финала (рондо-сонаты), изложены у *primo*. Соподчиненность партий сохраняется даже в большой виртуозной каденции первой части, в которой пианисты играют только совместно. Равноправие *primo* и *secondo* наступает лишь в имитационных развивающих разделах, где солисты вступают попеременно.

Прозрачная фортепианная фактура концерта не отличается большим разнообразием. Обращает на себя внимание резкое различие в трудности партий правых и левых рук солистов. Подвижные мелодии, быстрые пассажи, трели и другие украшения исполняются почти исключительно правыми руками, нередко параллельными децимами или квартдецимами:



Партии левых рук облегчены. Такое изложение, возможно, продиктовано стремлением сделать исполнение солирующих партий доступным для средних пианистов-любителей.

Кожелух был не единственным автором, писавшим в конце XVIII века концерты для фортепианного дуэта. Около 1770 года был опубликован концерт D-dur для фортепиано в четыре руки и струнного оркестра **Луиджи Зенфта** (даты жизни неизвестны). В библиотеке Парижской консерватории хранится рукопись концерта, созданного в 1794 году знаменитым аббатом **Георгом Йозефом Фоглером** (1749—1814), будущим учителем К. М. Вебера и Дж. Мейербера.

В 1793 году был издан «Большой концерт в четыре руки для клавесина или фортепиано с аккомпанементом различных инструментов» (струнные, деревянные духовые, валторны и литавры) D-dur op. 6

<Стр. 28>

известного немецкого композитора, пианиста и органиста **Иоганна Кристиана Людвига Абейля** (1761 —1838). Концерт отличается действительно большими масштабами, особенно первая часть (*Un poco Adagio. Allegro*) и финал (*Alia Polacca. Con brio*). Форма его довольно расплывчата и громоздка. Солирующие партии с несколькими каденциями написаны в блестящей виртуозной манере.

Для сходного состава инструментов (четырехручный дуэт, флейты, кларнеты, фаготы и струнные) предназначено концертно **Винсенса Машека** (1755—1831) — чешского

композитора, ученика Ф. К. Душека, автора большого количества сочинений в различных жанрах — опер, кантат, духовной музыки, камерных и фортепианных произведений. Созданное в конце 1790-х годов, концертино было опубликовано в 1802 году.

1760—1790-е годы охватили первый период в развитии четырехручного ансамбля. Основной формой дуэтного творчества этого времени оставалась соната. Произведения других форм (вариации, отдельные пьесы, концерты) появлялись эпизодически.

К концу XVIII столетия определились основные типы фактуры фортепианного изложения, которые можно схематически свести к следующим:

1. Изложение типа «голос с сопровождением», имеющее несколько разновидностей, среди которых одной из наиболее характерных является звучание мелодии у *primo* в октаву с арпеджированным или аккордовым сопровождением *secondo*.

2. Проведение одинакового или сходного музыкального материала поочередно у *primo* и *secondo* в разных регистрах — диалогическая фактура.

3. Полифоническая фактура, подразумевающая мелодическую самостоятельность голосов в каждой партии или многообразные варианты контрапунктических перестановок между *primo* и *secondo*.

В фактуру четырехручных сочинений все более активно проникали элементы оркестрового письма. Эта тенденция была неотделима от процесса распространения молоточкового фортепиано с его регистровыми, динамическими и тембровыми ресурсами. Благодаря возможностям четырех рук, оркестровые черты фактуры проявлялись в дуэтной литературе ярче, чем в сольной.

Сделав обзор произведений, созданных в разных странах за 1760—1790-е годы, мы подошли к кульминации этого периода и одной из ярчайших вершин всей истории жанра — фортепианным дуэтам Моцарта.

## Глава вторая МОЦАРТ

Универсальный гений **Моцарта** (1756—1793) осветил и преобразил все музыкальные формы и жанры, известные Европе XVIII столетия, в том числе и фортепианные дуэты. Ансамбль двух пианистов вообще привлекал Моцарта: им созданы произведения и для двух фортепиано, и для двух фортепиано с оркестром. Но большинство ансамблей предназначалось для исполнения на одном инструменте в четыре руки.

Центральное место среди них принадлежит сонатам. Именно в этой сфере фортепианный дуэт достиг в творчестве Моцарта своего классического идеала. Сонаты, создававшиеся в разные периоды жизни, отражают общую стремительную эволюцию его стиля. Вершины же, которых достигает четырехручная соната Моцарта, остаются непревзойденными на протяжении всей истории фортепианного дуэта.

Почти все дуэтные, как и сольные клавирные произведения Моцарта, написаны для молоточкового фортепиано [1]. Лишь первая — детская соната C-dur (KV 19d) создавалась для клавесина и, судя по особенностям расположения рук, возможно, двухмануального. Эта соната, как уже говорилось, относится к числу самых ранних дуэтных сонат вообще. Она была написана в Лондоне, когда до выхода в свет сонат Ч. Бёрни и И. К. Баха оставалось еще более десяти лет.

22 апреля 1764 года после долгого путешествия по Европе в Лондон приехал зальцбургский капельмейстер Леопольд Моцарт со своими детьми — двенадцатилетней дочерью Наннерль и восьмилетним сыном Вольфгангом. Позади были выступления в Мюнхене, Франкфурте, Париже, Брюсселе. Триумф в Лондоне, пожалуй, превзошел все: благосклонность королевской четы, восторженный прием слушателей, поток похвал и подарков сопровождали выступления детей.

Особое внимание к Вольфгангу Моцарту проявил И. К. Бах. Он проводил с Моцартом много часов, импровизируя, знакомя со своими сочинениями, возможно, и со своими четырехручными опытами [2].

---

[1] См.: **Эйнштейн А.** Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977, с. 232—233.

[2] Известно о существовании шести легких четырехручных сонат, так называемых «уроков» И. К. Баха, которые никогда не издавались. Их относят к 1750-м годам.

---

### <Стр. 30

9 мая 1765 года Леопольд Моцарт указывал в письме: «В Лондоне Вольфгангерль написал свою первую четырехручную сонату. До него подобных вещей еще никто не писал» [3]. Соната была исполнена Вольфгангом и Наннерль. Слушателей особенно поразило перекрещивание рук юных музыкантов (прием, к которому Моцарт прибегнул в первом эпизоде финального Rondo). В такой позиции — за клавиатурой с перекрещенными руками — брат и сестра изображены на известном семейном портрете в 1781 году (см. иллюстрацию). Поскольку в дуэтной литературе того времени, насколько нам известно, перекрещивания рук больше нигде не встречалось, то, вероятно, соната C-dur имеет прямое отношение к портрету.

Долгое время эта соната была неизвестна. Рукопись ее затерялась, а когда исчезло издание XVIII века, она оказалась забытой. Лишь в 1921 году исследователь творчества Моцарта Ж- де Сен-Фуа обнаружил копию рукописи в архиве Национальной библиотеки в Париже, а впоследствии А. Уатт-Кинг нашел английское издание, которое вновь увидело свет в 1952 году.

Это сочинение поразительно для девятилетнего композитора и, наряду с симфонией Es-dur (KV 16), также относящейся к лондонскому периоду, представляет собой замечательный образец моцартовского стиля того времени.

Музыка сонаты искрится радостью, в ее ритмической пульсации чувствуется громадный запас жизненной энергии.

Произведение восхищает смелостью намерений и точностью их воплощения. Крупные масштабы частей и принципы разработки дуэтной фактуры ясно свидетельствуют о концертном замысле. В некоторых гармонических и фактурных деталях (преимущественно в сонатном *allegro*) ощущается наивная инфантильность, но форма в целом по стройности и динамичности совершенно безупречна. Сонатное *allegro* первой части по своим пропорциям отвечает нормам зрелого венского классицизма. Наиболее традиционна вторая часть — менуэт F-dur (трехчастная форма *da capo*) — воплощение всей прелести галантного искусства XVIII века. В финальном Rondo форма динамизирована благодаря логике возрастания контрастов между основной темой (рефреном) и эпизодами. Тема — солнечная, жизнерадостная (слегка видоизмененная, она встречается впоследствии в Большой серенаде Моцарта для духовых инструментов — KV 361) — воспринимается как образ безостановочного движения. Первый и второй эпизоды вносят контраст тональности и фактуры; третий, c-moll — лада, фактуры и укрупнения метрических длительностей, в нем накапливаются элементы торможения; на месте же четвертого появляется короткое Adagio — своего рода ложная «остановка», создающая эффект ожидания и стимулирующая эмоциональную «пружину» для заключительного проведения в ускоренном темпе основной темы.

Удивительна техника композиторского письма мальчика, которому легко удается то, чего спустя двадцать лет стремились достичь

---

[3] Цит. по кн.: Эйштейн А. Моцарт, с. 260.

---

**<Стр. 31>**

зрелые мастера. Моцарт сразу избегает ошибок в выборе ключей для партий и с самого начала пишет *primo* в скрипичном и *secondo* в басовом ключах. Фактура обеих партий разнообразна и на редкость разумно распределена между *primo* и *secondo*. В ней свободно используются приемы двойного контрапункта, как, например, в экспозиции и репризе побочной партии первой части:

14<sup>a</sup> [Allegro]

I {

II {

14<sup>b</sup> [Allegro]

I {

II {



Следующими после «детской» сонаты Моцарта до нас дошли две сонаты, созданные в Зальцбурге в первой половине 1770-х годов и также предназначенные для исполнения с сестрой; ей и принадлежали их автографы<sup>4</sup>.

В «Музыкальном путешествии по Германии и Нидерландам», опубликованном в 1773 году, Чарлз Бёрни упоминает, что один из его корреспондентов навестил семью Моцартов в Зальцбурге и застал Вольфганга и его сестру за игрой дуэтов. Вполне возможно, что он слышал *сонату D-dur (KV 381)*, сочиненную в 1772 году, когда Моцарту было шестнадцать лет. Другая соната, *B-dur (KV 358)* была написана в апреле или мае 1774 года.

О зальцбургских сонатах юного Моцарта можно сказать словами Г. В. Чичерина: «...это превосходит весь XVIII век, но еще связано с ним...» [5]. Каждая из сонат напоминает итальянскую *sinfonia* и характером, и использованием оркестровых эффектов, и формой сонатных *allegri* с миниатюрными разработками (21 и 11 тактов, тогда как в *Allegro* сонаты C-dur (KV 19d) разработка длилась 41 такт). В то же время в их музыке много нового и перспективного. В сонате D-dur это прежде всего яркое театральное начало, господствующее

---

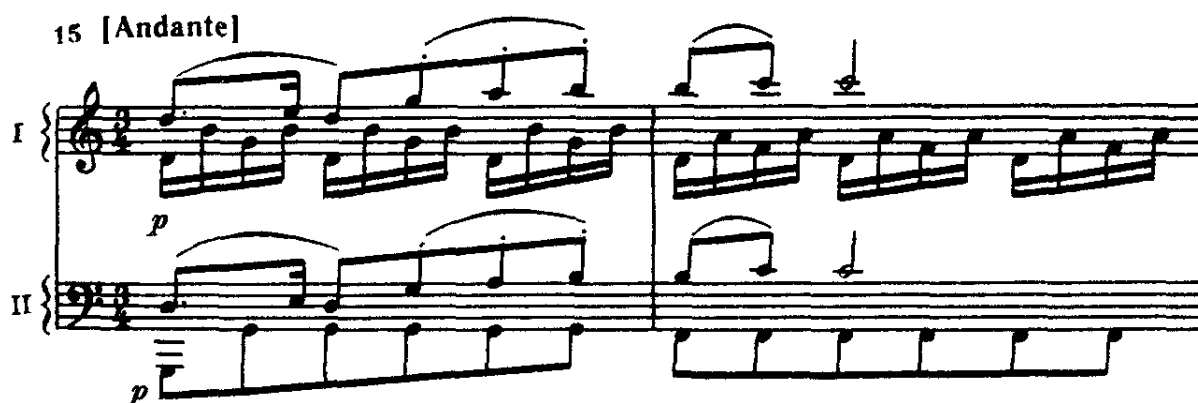
[4] Сестра Вольфганга обладала также рукописью двух его ранних пьес в четыре руки. Они утеряны (см.: **Nottebohm G.** *Mozartiana*. Leipzig, 1980, S. 139).

[5] **Чичерин Г.** Моцарт. Исследовательский этюд. Л., 1971, с. 67.

---

### <Стр. 32>

во всех трех частях. Музыка первой и третьей частей (*Allegro* и *Allegro molto*), написанных в сонатной форме, искрометной энергией, образными контрастами и многими интонационными оборотами предвосхищает оперу «Свадьба Фигаро». Тематический материал, развиваясь, обновляется непрерывно, включая и репризные разделы. Обращает на себя внимание небольшое расширение репризы первой части, где тема побочной партии звучит и в мажоре и в одноименном миноре (прием, который станет типичным для Шуберта, в это время встречался еще нечасто). Моцарт пользуется преимущественно теми же типами фактурного изложения, какие были характерны для дуэтного письма конца XVIII столетия. Однако то, как они применяются, не имеет аналогов в творчестве других авторов. Так, например, в медленной части (*Andante G-dur* в сонатной форме) нежное ариозо главной партии сменяет дуэт (в побочной), когда мелодия «сопрано» забавно дублируется «баритоном» двумя октавами ниже — прообраз «колдовского» звучания дуэта флейты и фагота в увертюре к «Волшебной флейте»:



Соната B-dur (*Allegro, Adagio, Molto presto*) строением частей похожа на сонату D-dur. Блестящие оркестровые эффекты — смены «духовых» и «струнных», типичные для опера buffa диалоги tutti и комических soli отличают крайние части сонаты, полные неподдельного веселья и юмора.

Вторая часть (*Adagio Es-dur*) выделяется особой проникновенностью. Изысканность мелодии (она идентична начальной теме первой части струнного квартета в той же тональности, созданного в 1773 году,— K.V 160) и оттенок печали, осеняющий красоту

Adagio, приближают эту музыку к непостижимо прекрасным страницам медленных частей более поздних творений Моцарта.

Стилистический перелом, совершившийся в искусстве Моцарта в 1782—1784 годах во многом под воздействием музыки Баха и Генделя, непосредственно отразился и в его произведениях для фортепианного дуэта. Прежде всего это проявилось в обращении к формам фуги для фортепиано в четыре руки и для двух фортепиано. Но еще важнее то, что с этого времени полифоничность в гораздо большей степени, чем раньше, пронизывает всю ткань моцартовских дуэтных произведений, независимо от того, в какой форме они написаны, и становится одним из главных средств воплощения новой проблематики.

**<Стр. 33>**

«...Основное событие жизни Моцарта в 1782 году — это Бах» [6],— пишет А. Эйнштейн. Живя в Вене, Моцарт попадает в число музыкантов, приближенных к известному меценату барону Готфриду ван Свитену. «...Каждое воскресенье в двенадцать часов я хожу к барону ван Свитену, а там не играют ничего, кроме Генделя и Баха. Я собираю коллекцию баховских фуг — и Себастиана, и Эммануэля, и Фридемана Баха» [7],— сообщает Моцарт отцу в Зальцбург. В доме ван Свитена Моцарт смог узнать произведения Баха, рукописи или копии которых принадлежали барону и были неизвестны в Вене: Хорошо темперированный клавир, Искусство фуги, органное трио и другие. Моцарт аранжирует для трио и квартета (в котором сам исполняет партию альты) фуги из Хорошо темперированного клавира, из Искусства фуги, органную сонату № 2, к некоторым фугам Баха сочиняет прелюдии.

Весной этого же года, возможно, для исполнения у ван Свитена, была написана *фуга g-moll для фортепиано в четыре руки (KV 401)* [8]. Короткая напевная тема подвергается интенсивному развитию, которое осуществляется самыми разнообразными приемами вертикально-подвижного, горизонтального и обращенного контрапунктов. Готовясь к ее исполнению, полезно помнить о рекомендации Моцарта не увлекаться чрезмерно быстрыми темпами. Об одной из своих фуг, созданной весной того же 1782 года, он пишет: «Я старательно написал на ней “Andante maestoso”, с тем только, чтобы ее не играли быстро,— ибо, ежели фуга не играется медленно, невозможно четко и ясно различать вступающую тему, и, следовательно, она не произведет никакого эффекта» [9].

В музыке четырехручных сочинений, созданных во второй половине 1780-х годов, Моцарт поднимается до таких высот, которые не были превзойдены даже им самим. Эти сочинения стилистически настолько сильно отделены от предшествующих дуэтных сонат, что их невозможно рассматривать, минуя созданные перед ними произведения для двух фортепиано — концерт, сонату и фугу, — так как именно они сыграли решающую роль в эволюции дуэтного стиля Моцарта.

Концерт для двух фортепиано с оркестром (KV 365) возник в 1780 году, когда, приехав в Зальцбург, Моцарт написал его специально для себя и Наннерль. *Соната D-dur (KV 448)* сочинена в ноябре 1781 года в Вене. Замечательные драматургические и фактурные открытия, сделанные в концерте, в полной мере воплотились в сонате, которую Эйнштейн справедливо считает идеалом концертности, называя ее «уникальной и непревзойденной»<sup>10</sup>. Она состоит из трех частей — Allegro con spirito (в сонатной форме), Andante (в сонатной форме) и Rondo (в форме рондо-сонаты), каждая из которых по масштабу приближается к части симфонии. Крайние части поражают великолепием и виртуозным блеском партий обоих пианистов

---

[6] Эйнштейн А. Моцарт, с. 157.

[7] Там же.

[8] Последние восемь тактов фуги написаны аббатом Максимилианом Штадлером.

[9] Аберт Герман. В. А. Моцарт, ч. 2, кн. 1. М., 1983, с. 93.

[10] Эйнштейн А. Моцарт, с. 282.

---

в их «рыцарском» состязании. Замечательно равновесие между партиями в эпизодах tutti и в разнообразнейших диалогах. Музыку медленной части с ее нежными «эхо» отличает тончайшее чувство колорита в использовании фортепианных регистров.

Несравненна щедрость, с которой рассыпаны в сонате мелодии-озарения. Быть может, в этом — одна из тайн любви (и исполнителей, и слушателей) к светозарному шедевру Моцарта, единственному из его ансамблей для двух пианистов, получившему широкую известность.

Второе (и последнее) сочинение для двух фортепиано — *фуга c-moll (KV 426)*, созданная 22 декабря 1783 года, — одно из величайших философско-трагедийных творений Моцарта. «Нечто совершенно исключительное — фуга c-moll (Кёхель, 426) для двух фортепиано, так же вещь будущего, смелейший прыжок в глубь трагических сил жизни...» [11] — писал Г. В. Чичерин.

Моцарт выступает в этом произведении как последователь И. С. Баха, убежденный, что искусство фуги сохранило великую жизненную силу в новую эпоху, пришедшую на смену эпохе барокко, и что это искусство устремлено в будущее.

Тема фуги ярко «дуалистична»: она содержит героический императивный тезис (первый двутакт с характерной интонацией уменьшенной септимы) и антитезис, вносящий сомнение, скепсис (хроматические интонации 3—4 тактов).

Построение сложнейшей четырехголосной фуги сочетает в себе строгость и смелость. Тема, поначалу сдержанная, «объективная», развиваясь, становится все более накаленной. Ее звучание в коде, словно сопровождаемое колоколами, разверзает такие бездны человеческих страстей, что невольно вспоминаются слова Гёте: «*Моцарт*, вот кто мог бы написать музыку к “Фаусту”» [12].

От сочинений для двух фортепиано тянутся нити к последующим четырехручным дуэтам Моцарта — вершинам его инструментального творчества. Два идеально воплощенных творческих принципа — концертный и контрапунктический, «рассредоточенных» в сонате и фуге для двух фортепиано, получают новое синтезированное воплощение в четырехручных ансамблях, созданных Моцартом после 1785 года.

Произведения, написанные в этом жанре за два года (1786— 1787), поражают своей новизной. Завершением стилистического переворота, открывающего новые миры в музыкальном искусстве, называет Чичерин сонату *F-dur (KV 497)* — «грандиознейшее, зрелое, глубочайшее произведение, полное проблематики и пессимизма, малодоступное» [13].

Масштабы и сложность сонаты F-dur, законченной 1 августа 1786 года, позволяют сопоставить ее с немногими творениями Моцарта — и не фортепианными (ибо среди них подобных ей нет), а симфоническими.

---

[11] Чичерин Г. Моцарт, с. 67.

[12] Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986, с. 280.

[13] Чичерин Г. Моцарт, с. 60.

---

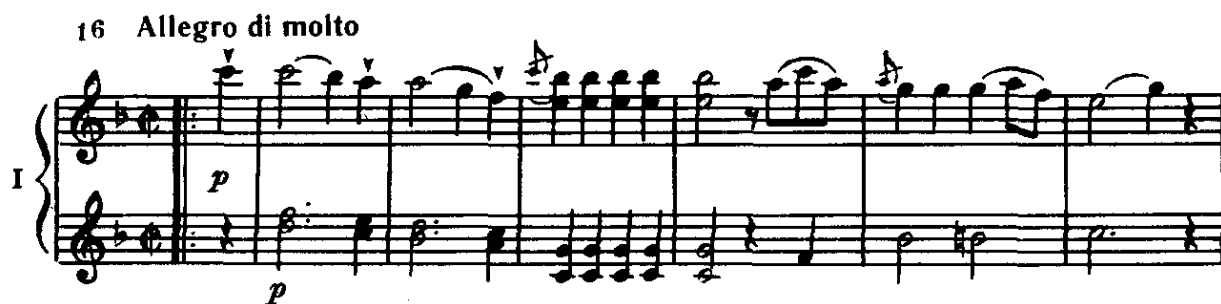
### <Стр. 35>

Пожалуй, наиболее близка она величественной симфонии C-dur (KV 551), являясь тоже своего рода «Юпитером» среди всех фортепианных сочинений Моцарта.

С первых звуков сонаты кажется, что инструментом владеют не два играющих музыканта, а некая сверхволя, подчиняющая себе обоих партнеров, от которых требуется высочайшее пианистическое мастерство.

Философски-углубленное Adagio со смелыми модуляциями и динамическими контрастами, пролог всего цикла,— одно из наиболее значительных моцартовских медленных вступлений.

Первую часть — грандиозное Allegro di molto — отличает интенсивное симфоническое развитие, основанное на единстве интонационного и ритмического начал. Источником развития является тема главной партии.



Ее первая интонация, ритмический оборот  являются господствующими на всем протяжении сонатного allegro.

Характерна направленность мелодического развития в экспозиции. По мере продвижения от главной партии к заключительной линии мелодии утрачивают гибкость и изящество, приближаясь к простым лапидарным формулам. Особая роль уготована нисходящим и восходящим гаммообразным ходам (во второй теме побочной и в заключительной партии), которые в ином образном значении возвратятся в финале сонаты.

В фортепианной фактуре полностью отсутствуют характерные ранее фигурации и вообще «аккомпанирующие» моменты. Вся она предельно тематически насыщена, причем особую самостоятельность получают средние голоса, что сближает принципы фортепианного изложения с квартетным. Интенсивное полифоническое развитие (канонические имитации, двойные контрапункты) пронизывает все разделы Allegro, особенно активизируясь в разработке.

Разработка поражает неистовством страсти и строгостью музыкального языка. По своей напряженности, жестокости борьбы «не на жизнь, а на смерть», она не уступает разработкам зрелых симфоний Бетховена. Вся она строится на развитии ритмоинтонаций темы главной партии.

Эти же интонации господствуют и в коде, завершающей всю часть загадочно-иронически, «с юмором в духе Уленшпигеля» [14].

Медленная часть (Andante B-dur в сонатной форме) исполнена возвышенного покоя. Ее фактура, особенно в побочной и заключительной

---

[14] Аберт Герман. В. А. Моцарт, ч. 2, кн. 1, с. 353.

---

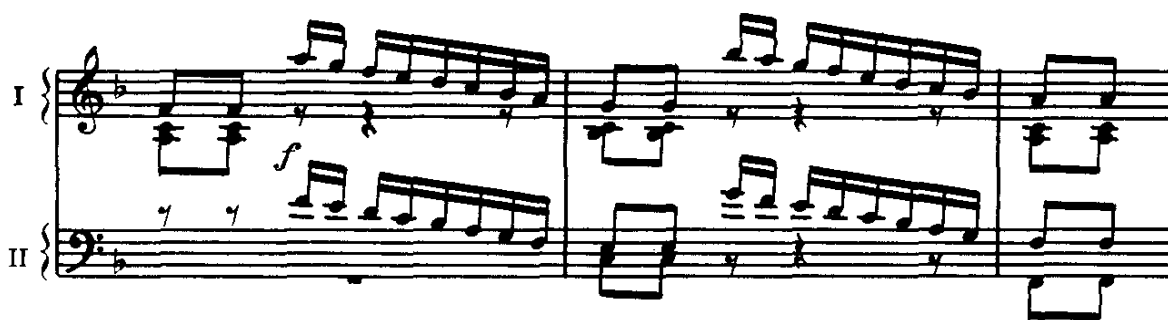
<Стр. 36>

партиях, разработке и коде, напоминает живой диалог, что подчеркивается многообразными приемами канонического голосоведения:

17 [Andante]

Соната F-dur — один из замечательных примеров драматургии «нагнетания контрастов» в цикле, что очевидно при сравнении первой части с финалом. Финал (рондо-соната) несет в себе разительные контрасты вселенского, космического масштаба. Тематическая концентрация здесь доведена до предела. Носителями «антагонистических» сил в конечном итоге выступают простейшие формулы движения: нисходящие и восходящие гаммы. Первые возникают в главной партии:

18 [Allegro]



и окончательно утверждаются в заключительном разделе коды. Восходящие же — легкие «взлеты» мелодии темы-рефрена — в разработке превращаются в подобие ночных молний, вспыхивающих как отсветы неведомых грозных сил:

19 [Allegro]

Последний раз, словно фурии, они ворвутся в репризе — и отступят перед светом, завоеванным, сияющим...

Мастерство, с которым написано это произведение, почти сверхъестественно. Прав Эйнштейн, который видит в сонате, как и в симфонии «Юпитер», высшее слияние концертного и контрапунктического, галантного и ученого стилей, «бессмертное мгновение» в истории музыки!

Созданная спустя год *соната C-dur* (KV 521, 29 марта 1787 года) во многом возвращается к блестящему концертному стилю двухроряльной сонаты. Посвященная впоследствии двум дочерям богатого негоцианта Франца Вильгельма Наторпа, соната создавалась специально для Франциски фон Жакен, сестры друга Моцарта Готфрида фон Жакена, отличной пианистки. В день окончания сонаты Моцарт пишет Готфриду: «...Будьте столь добры передать сонату и мои приветы вашей сестре; только она должна сразу же за нее приняться, потому что

**<Стр. 38>**

соната трудна...» [15]. Соната действительно очень трудна: это одно из самых блестящих концертно-виртуозных произведений Моцарта.



Все в ней указывает на принадлежность новому периоду творчества. Тематическое богатство первой части (сонатное *allegro*) полностью вырастает из темы главной партии, которая в конце экспозиции, в последнем построении заключительной партии излагается в наиболее сжатом, концентрированном виде.

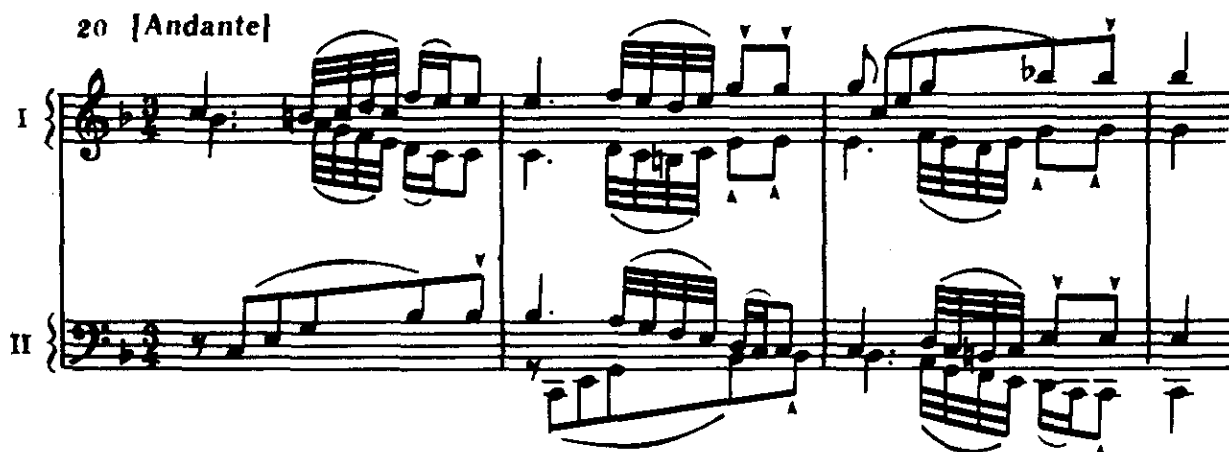
Лишенная драматических контрастов, музыка воспринимается как воплощение энергии жизни, разнообразной и бесконечной.

Наиболее контрастна вторая часть — *Andante* F-dur (сложная трехчастная форма), напоминающая пленительную оперную арию, светлую и нежную. Внезапная тень омрачает музыку среднего раздела, где солирующий голос ведет взволнованный и страстный монолог. Но возвращается основная мелодия *Andante*, а вместе с ней сияющая Красота, осененная горьким сознанием невозвратимости уходящих мгновений.

Третья часть — *Allegretto* (рондо-соната) — с такой волшебной, лукаво-грациозной темой, какая нечасто встречается даже в музыке Моцарта (см. пример 6).

Если соната F-dur вызывала ассоциации с симфонией «Юпитер», то соната C-dur наиболее близка поздним клавирным концертам — с той разницей, что принцип соперничества между солистом и оркестром воплощен в блестящем соревновании двух солистов.

Фактура сонаты полифонична от начала до конца, но полифоническое мастерство проявляется в ней иначе, более «незаметно», чем в сонате F-dur. «Ученая» полифония поставлена здесь на службу галантно-концертному стилю и растворена в нем. Это можно видеть в изысканнейших контрапунктических сплетениях мелодических линий, таких, как, например, перед репризой медленной части:



Рыцарственное благородство, изящество и элегантность диалогов, изысканность фактуры, тончайшее чувство колорита, светотени, пластика и совершенство формы — во всем проявляется мастерство творца произведений, созданных «sub specia aeternitatis» («под знаком вечности»).

---

[15] Эйштейн А. Моцарт, с. 262.

---

### <Стр. 39>

Почти одновременно Моцарт создает еще два произведения: *неоконченную сонату G-dur* (KV 357) и *Тему с вариациями* в той же тональности (KV 501). Соната, по-видимому, относится к концу лета, а Тема с вариациями датирована 4 ноября 1786 года.

Соната относится к числу многих незавершенных произведений Моцарта. От биографов мы знаем об антипатии Моцарта к записыванию своих произведений — чисто механической работе, которая отнимала у него время, предназначенное для творчества. «Все уже сочинено, но только еще не записано» — эту мысль с разными вариациями он постоянно высказывает в письмах, доставляя огорчения отцу.

Вероятно, это одна из причин того, что в наследии Моцарта так много фрагментов сочинений, более или менее продвинутых. Их вряд ли можно назвать эскизами, так как

характер автографов по большей части убеждает, что это — чистовики готовых сочинений, которые по каким-то внешним причинам не были доведены до конца. Именно такова соната G-dur, текст которой не только написан «набело», но и содержит подробно выписанные динамические оттенки.

В сонате две части: Allegro и Andante. Обе они не завершены Моцартом. Первую часть составляет экспозиция и начало (9 тактов) разработки сонатного allegro; Andante, по-видимому, сочинявшееся как сложное трехчастное с трио, содержит первый раздел и трио — реприза отсутствует [16].

Музыка неоконченной сонаты поражает своей необычностью. В ней ощущается влияние и оперного, и концертного стиля Моцарта, и опыт его работы над фантазиями.

Весь тематический материал первой части вырастает из начального восьмитакта. Напряженное симфоническое развитие темы главной партии составляет основу экспозиции сонатного allegro. Смелость модуляций достигает вершины в начале разработки с внезапным резким «сдвигом» из h-moll в C-dur.

Еще больше неожиданностей в Andante. Галантный диалог партнеров (первый раздел), свободно варьирующий наивную птичью «папагеновскую» тему, таит в себе тончайшие переливы чувств, в которых смешаны улыбка и печаль. Второй раздел Andante — совершенно новая сцена: необычного рисунка «речевая» мелодия; глубокая, объемная, благодаря богатой регистровке, фактура; яркие динамические контрасты (динамика выписана композитором) — в фортепианной музыке Моцарта, и не только дуэтной, мы, пожалуй, не встретим ничего аналогичного. Г. Аберт допускает здесь даже наличие «необъявленной программы» [17].

Если интенсивная разработочность первой части сонаты предвосхищает стиль Бетховена, то во втором разделе Andante слышатся предвестники «остановившихся мгновений» медленной музыки Шуберта и Брамса.

Предположение некоторых исследователей, что финальной частью

---

[16] Обе части были впоследствии дописаны Юлиусом Андре.

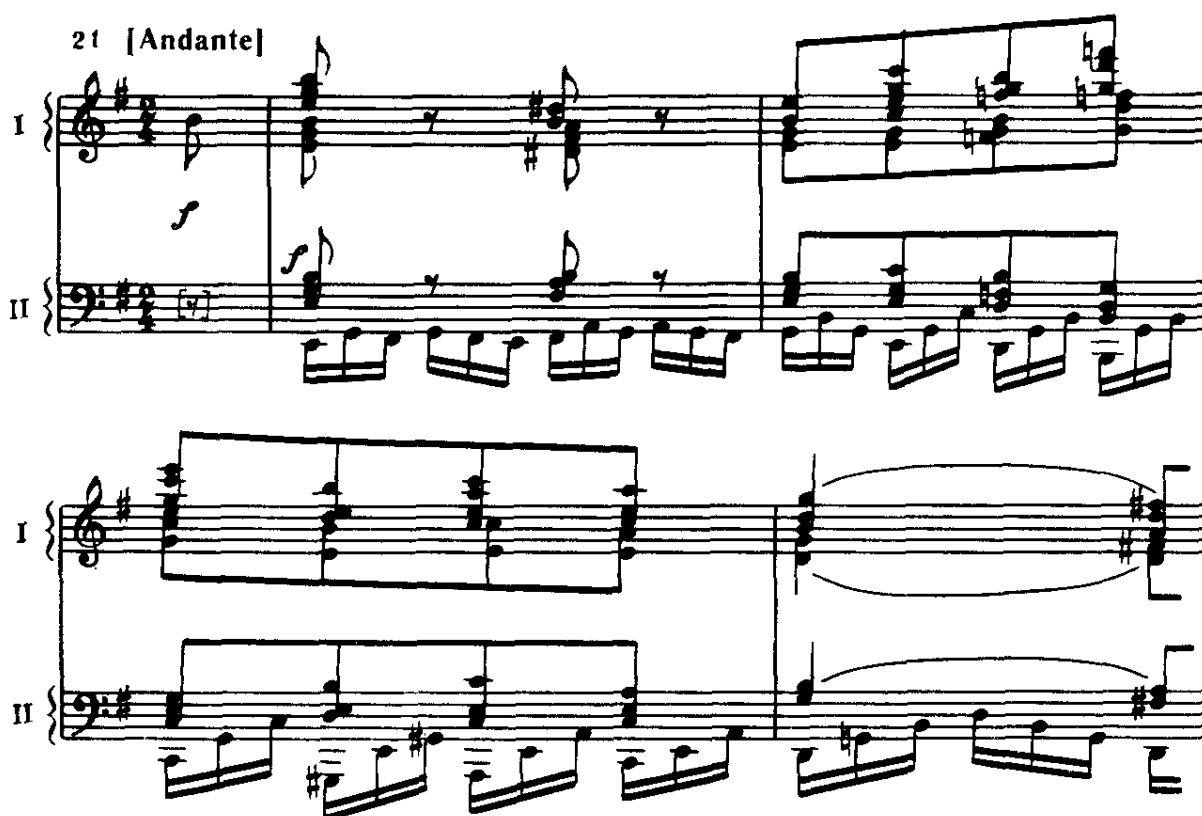
[17] См.: Аберт Герман. В. А. Моцарт, ч. 2, кн. 1, с. 489.

---

**<Стр. 40>**

сонаты должна была стать написанная вскоре *Тема с вариациями (KV 501)* [18], трудно считать обоснованным. Характер музыки, логика развития и стиль фортепианного изложения в *Теме с вариациями* не дают возможности представить ее в одном ряду с Allegro и Andante неоконченной сонаты. Кроме того, Эйнштейн утверждает, что *Тема с вариациями* предназначалась первоначально для исполнения на двух клавирах и лишь потом, вероятно, уступая желанию издателя и друга Моцарта Хофмейстера (по заказу которого в счет погашения очередного долга Моцарт написал *Тему с вариациями*), произведение было приспособлено для более привычного и любимого вида исполнения: на одном инструменте в четыре руки [19]. Таким образом, скорее всего мы имеем дело с совершенно самостоятельными (и очень различными!) дуэтными произведениями.

*Тема с вариациями* G-dur — одно из совершеннейших сочинений Моцарта. Оно написано в традиционной форме строгих вариаций. Спокойная тема (в темпе Andante) полна очарования и грации. В первых трех вариациях постепенно ускоряется движение, изменяется фактура, регистровка. Как обычно, предпоследняя (четвертая) вариация звучит в одноименном миноре и в замедленном темпе; мелодия здесь обогащается изысканной хроматикой, придающей музыке еще большую тонкость. В финальной вариации Моцарт применяет новые пианистические эффекты, очевидно, связанные с впечатлениями от фортепианных сочинений Клементи,— полнозвучные аккорды в разных регистрах на фоне триолей в басовом голосе:



В коде, обрамляя и завершая все произведение, возвращается тема, сопровождаемая изысканными имитациями и подголосками.

[18] См.: Аберт Герман. В. А. Моцарт, ч. 2, кн. 1, с. 355.

[19] См.: Эйнштейн А. Моцарт, с. 262.

#### <Стр. 41>

Не нарушая традиций и правил строгих вариаций, Моцарт с несказанной легкостью «играет традицией». Музыка вариаций настолько естественна, что кажется творением не человека, а самой природы.

После 1787 года Моцарт не создавал фортепианных дуэтов. Однако нельзя не сказать еще о двух сочинениях, впервые опубликованных вскоре после его смерти в четырехручной версии. Это — *Adagio* и *Allegro f-moll* (KV 594) и Фантазия *f-moll* (KV 608) для механического органа.

Моцарт писал эти произведения по заказу графа Йозефа Дейма — владельца кунсткамеры, полной всяческих редкостей. Поводом для заказа *Adagio* и *Allegro* (KV 594), созданного в декабре 1790 года, было изготовление восковой фигуры фельдмаршала Лаудона, скончавшегося 14 июля того же года. Восковую фигуру должны были поместить в специальный мавзолей, сооруженный в кунсткамере Дейма. К этому событию граф заказал Моцарту траурную музыку. Музыка предназначалась для необычного механического инструмента: маленького органа, вмонтированного в часы — одной из «редкостей» той же кунсткамеры. Механический инструмент не вызывал симпатий Моцарта: «...весь он состоит только из одних маленьких свистулек с очень высоким звуком и на мой вкус звучит слишком уж по-детски» [20], — писал он. Нет нужды говорить об очевидном несоответствии инструмента характеру музыки, созданной Моцартом. Механический орган в часах если и сохранился, то лишь как музейный экспонат. Произведения же, записанные композитором на четырех нотных станах, были изданы в 1799 году в изложении для фортепиано в четыре руки в соответствии с автографом (издательство Breitkopf, Вена), а позднее — для органа, струнного квартета [21]. Наиболее убедительным нам представляется именно самое первое — четырехручное издание, которое вполне обоснованно приравнивается издательствами (Breitkopf, Peters) к оригиналу.

Образы и мысли Adagio и Allegro близки последним духовным сочинениям композитора — Траурной масонской музыке, Реквиему. Глубокая печаль заключена в интонациях мелодии начального Adagio f-moll, звучащего как мольба о заступничестве. Гармоническая терпкость, обостренная хроматизация всей полифонической фактуры свидетельствуют о характерных чертах стиля последнего периода творчества Моцарта.

Allegro F-dur контрастирует с Adagio быстрым темпом, мажорным ладом, тембровой окраской аккордов, будто исполняемых медными инструментами. Светлая, величественная в своей убежденности музыка Allegro воспринимается как многоголосная хоровая Osanna. Написанное в сонатной форме, полифоническое по фактуре Allegro не имеет образных контрастов. В его развитии — неуклонное нарастание энергии, возбуждения. Заключительное crescendo, доходящее до предельного напряжения, внезапно обрывается — возвращается скорбная

---

[20] Письмо от 3 октября 1790 г. Цит. по кн.: **Эйнштейн А.** Моцарт, с. 259.

[21] Фантазию (KV 608) переложил для фортепиано в две руки М. Клементи, а для двух фортепиано — Ф. Бузони.

---

### **<Стр. 42>**

музыка Adagio. Еще глубже и таинственнее бездна печали... «Никому не дано изменить предназначенной судьбы. Со светлым сознанием нужно принять то, что предначертано провидением» [22].

Adagio и Allegro f-moll осталось непонятым не только современниками Моцарта, но и последующими поколениями. По глубине и проникновенности это сочинение заслуживает гораздо большей известности, чем та, что выпала ему на долю до сих пор.

*Фантазия f-moll* (KV 608), созданная в Вене 3 марта 1791 года, — одно из самых последних инструментальных сочинений Моцарта. Музыка Фантазии полна непостижимых контрастов: смятения — и возвышенного покоя, скорби и просветления, контрастов жизни, чудес любви — и холодного оцепенения смерти, контрастов «Волшебной флейты» и Реквиема, создававшихся одновременно! Еще Людвиг Ноль в середине XIX века писал о Фантазии как о произведении фаустовской проблематики и глубины. Вполне объяснимо желание Бетховена переписать для себя именно это сочинение Моцарта [23].

В Фантазии, состоящей из трех крупных разделов (Allegro, Andante, Allegro), Моцарт, по существу, создает новую форму, соединяя элементы сонаты, прелюдии и фуги, вариаций и старой токкатной формы, при которой первая фугированная часть возвращается в измененном виде (здесь — в виде двойной фуги).

В основе обрамляющих Allegri — контраст между страстной патетикой прелюдии и высокой объективностью фуги, основная тема которой, поначалу несколько отрешенная, развивается с нарастающим напряжением. Взрывчатая сжатость крайних разделов усиливает ощущение нагнетания тревоги. Центральный эпизод, варьированное Andante As-dur — музыка, полная лучезарного сияния, воплощающая собой всю красоту и щемящую кратковременность человеческого земного бытия. По трагедийной силе музыку Фантазии можно сравнить с творениями Данте и Микеланджело, а по краткости, невероятной концентрации и соразмерности форм — с кульминацией последнего акта оперы Моцарта «Дон-Жуан», где высекает пламя столкновение человеческого и космического, непостижимого...

Фантазия f-moll Моцарта во многом предсказала пути будущего развития инструментальной музыки. Влияние этого произведения испытал Бетховен, а позднее Шуберт — после того как познакомился с ней в издании для фортепиано в четыре руки. Отголоски Фантазии Моцарта нередко слышатся в фортепианных дуэтах Шуберта, но более всего — в его знаменитой Фантазии f-moll op. 103 — одной из вершин романтического искусства.

---

[22] Из письма Моцарта от 7 сентября 1791 года. Цит. по кн.: **Шулер Дьёрдь.** Если бы Моцарт вел дневник... Будапешт, 1965, с. 91.

---

[23] См.: **Эйнштейн А.** Моцарт, с. 60.

---

## Глава третья

### НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ЖАНРА НА РУБЕЖЕ XVIII—XIX ВЕКОВ.

#### ДУЭТНОЕ ТВОРЧЕСТВО 1800—1820-х ГОДОВ.

#### БЕТХОВЕН, ВЕБЕР, ГУММЕЛЬ, ОНСЛОВ

К концу XVIII столетия было создано уже довольно много четырехручных произведений. Число их быстро росло. Одна из ведущих тенденций, определившихся в дуэтном творчестве на рубеже веков, непосредственно отражала бурное развитие пианистического искусства и была тесно связана с разработкой и обогащением фортепианной фактуры.

Фортепиано приобретало все большее распространение и в концертной практике, и в домашнем быту. Динамические и тембровые возможности инструмента значительно расширились благодаря изобретению педалей (в 1781 году — демпферной правой, а в 1782 — левой).

Как и в предшествующую эпоху, сочетание в одном лице композитора и исполнителя продолжало оставаться типическим, однако их соотношение заметно менялось: возрастал интерес к чисто исполнительскому искусству. Импровизация, столь любимая в XVIII столетии, постепенно утрачивала свое значение. «Характерной фигурой для того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже виртуоз-композитор (этот оттенок существен, так как у многих музыкантов виртуозное начало становится преобладающим и оказывает решающее воздействие на их творчество)» [1].

Среди композиторов-пианистов, обогативших дуэтную литературу, в первую очередь следует назвать **Муцио Клементи** (1752— 1832). В изданиях семи его сонат [2] автор указывает, что они предназначены именно для исполнения на фортепиано, а не на клавесине или фортепиано, как это было принято в то время. Действительно, и динамика, изобилующая выписанными *crescendo* и *diminuendo*, и фактура сонат Клементи рассчитаны на особенности и возможности фортепиано. В сонатах встречаются, например, аккордовые репетиции в быстром темпе на фоне выдержанных басов — приемы, столь

---

[1] **Алексеев А. Д.** История фортепианного искусства, ч. 2. М., 1967, с. 8.

[2] Три сонаты C-dur, Es-dur, G-dur op. 3 (1779), соната C-dur op. 6 (1780—1781), три сонаты C-dur, F-dur, B-dur op. 14 (1786).

---

характерные впоследствии для фортепианных сочинений Бетховена и Шуберта.

В отличие от моцартовских мелодизированных пассажей с изысканным «непредсказуемым» рисунком, пассажи Клементи значительно проще по структуре и приближаются к формам движения (таким, как гаммы, ломаные терции, секунды, арпеджио), типичным для Бетховена и особенно Черни. Прямым предшественником Черни выступает Клементи благодаря яркому пианистическому блеску, свойственному фактуре сонат.

Крупнейший виртуоз своего времени, автор более ста сольных фортепианных сонат и многих инструктивных пьес, Клементи сыграл немалую роль и в развитии жанра дуэта. Его четырехручные сонаты (среди них есть двух- и трехчастные) отличает своеобразие тематизма, прекрасная пропорциональность конструкции, ювелирная тщательность в отделке деталей фактуры и безупречный вкус. Несправедливо забытые, они могут стать украшением современных программ камерных концертов и, конечно, ценным пополнением учебно-педагогического репертуара.

То же можно сказать и о дуэтных сочинениях любимого ученика Гайдна **Игнаца Плейеля** (1757—1831), талантливейшего композитора, дирижера, музыкального издателя, основателя знаменитой французской фабрики клавишных инструментов. Его камерные



инструментальные произведения пользовались широкой популярностью. Особенно любимы они были в России в начале прошлого столетия.

Известны высокие отзывы о сочинениях Плейеля, высказанные в письмах и воспоминаниях крупнейших музыкантов разных эпох: Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Глинки, Берлиоза, Листа.

Четырехручные сонаты Плейеля, давно и прочно забытые, подарят каждому обратившемуся к ним ощущение радости открытия. Стиль сонат, написанных в разные годы, как и стиль всего инструментального творчества Плейеля, не претерпел существенных изменений. Уже в сравнительно ранних сонатах композитор достиг того высокого уровня содержательности и мастерства, который в дальнейшем стал его творческим пределом.

Сонаты Плейеля различны и по количеству частей, и по особенностям внутреннего строения цикла. В традициях виртуозных дуэтов Моцарта написана соната B-dur op. 47 (1797), особенно ее первая часть *Allegro vivace*. Развернутые соло обоих партнеров в заключительной партии сонатного *allegro* напоминают блестящие заключительные партии моцартовских клавирных концертов.

Три сонаты (Livre II), изданные Плейелем в Берлине, по-видимому в 1791 году (F-dur, C-dur и e-moll), отличает та же эмоциональная «открытость» тематизма и активность развивающихся разделов, что и в сонате op. 47. Но музыке этих сонат свойственна большая жанровая определенность. Темы финальных рондо сонат F-dur и C-dur прямо перекликаются с танцевальными опусами К. М. Вебера:

<Стр. 45>

22 { *Allegro molto* }

The musical score is for a four-hand piano piece, marked '22 { Allegro molto }'. It is in F major (one flat) and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system shows a more complex passage with piano-piano (pp) and forte (f) dynamics. The notation includes various rhythmic figures, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

В духе сицилианы написана лирическая первая часть сонаты e-moll. Обращают на себя внимание подробно выписанные динамические акценты то на сильных, то на слабых долях:

23 Adagio

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 23-25) begins with a *p dolce* marking. The second system (measures 26-28) includes a *sf* marking. The third system (measures 29-31) features multiple *sf* markings, a *tr* (trill) in the right hand of measure 30, and a *pp* marking in the left hand of measure 31. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

<Стр. 46>

Финальная (вторая) часть сонаты — *Allegro molto* — отличается интенсивностью симфонического развития и виртуозностью изложения. В конце разработочного раздела неожиданно появляется мажорный эпизод — менуэт, музыка которого вырастает из темы связующей партии, что вызывает аналогии с построением финала концерта Моцарта Es-dur (KV 482), созданного в 1785 году.

Из трех сонат оп. 25, изданных в Вене, двухчастные первая B-dur и вторая G-dur однотипны. Сонатные *allegri* с динамичными напряженными разработками (во второй сонате — с драматической разработкой) предшествуют финальным рондо с замечательными темами танцевальных рефренов. Третья соната d-moll — D-dur приближается к трехчастному циклу благодаря большой медленной интродукции *Adagio espressivo* в характере арии с чувствительными «интонациями вздохов». Интродукция *attacca* переходит в *Allegro assai* с захватывающим мотивным развитием. Финал — тема с вариациями D-dur — соотносится с *Allegro* как части дивертисмента или сюиты.

Одна из самых значительных по образному содержанию сонат — трехчастная соната g-moll (Livre XIX) с финалом *Presto* в бетховенском духе.

Привлекательность многочисленных сонат Плейеля [3] кроется прежде всего в мелодике — красивой, непосредственной, иногда слегка сентиментальной, с ясно ощутимой песенно-танцевальной основой. Развивающие разделы написаны естественно и легко. Точно рассчитанные кульминации способствуют единству и собранности формы частей. Отличный пианист, Плейель находит своеобразные приемы фортепианного изложения. Темпераментные «кипящие» пассажи в обеих партиях приближаются к бетховенским и гуммелевским.

Приветливая, ярко эмоциональная музыка сонат Плейеля находится на грани между сложнейшим миром циклических произведений эпохи классицизма и бесхитростностью песни и танца. Легко себе представить, насколько она была созвучна веяниям нового времени — стремлению к демократизации искусства, повышению интереса к народному песенно-танцевальному творчеству. Сонаты Плейеля явились существенным звеном в развитии фортепианного дуэта, предвосхитив многие особенности стиля четырехручных сочинений Вебера, а отчасти и Шуберта.

По иному пути шло развитие дуэтной музыки в творчестве чешского композитора **Яна Ладислава Дусика** (1760—1812). Один из лучших пианистов своего времени, Дусик писал произведения преимущественно для своего любимого инструмента. Ему принадлежат 16 сонат и фуги для фортепиано в четыре руки.

Своеобразная лирическая манера исполнения Дусика, в которой

---

[3] Точное число их неизвестно. По утверждению Р. Бентон, ученицы и автора каталога сочинений Плейеля, некоторые из них являются переложениями его квартетов.

---

**<Стр. 47>**

современники отмечали редкую выразительность, изящество и стремление «петь на фортепиано», отразилась и на особенностях его произведений. В крупных трехчастных циклах сонат, таких, как Большая соната C-dur op. 32 (1796) или соната C-dur op. 48 (1801), обнаруживаются признаки лирической трактовки жанра. Еще отчетливее они выявлены в трех небольших дуэтных сонатах op. 67 (1809), названных автором «Sonatas Progressives». Сонаты, посвященные мадемуазель Шарлотте Талейран, написаны в Париже, куда Дусик переселился в 1808 году, приняв должность устроителя домашних концертов у князя Талейрана. Музыка сонат неровна. Форма частей порой непропорциональна, ей не хватает равновесия. Причиной этого является несовершенство развивающих разделов. Здесь Дусику недостает той ясности, тщательности тематической и фактурной работы, которая отличает разработки Клементи. Лучшее в сонатах — сами темы, искренние, мелодичные. Характерно тяготение Дусика к неторопливым напевным главным партиям сонатных *allegri*, как, например, в сонате C-dur op. 67 № 1 с ее светлой мечтательной темой в духе Шуберта:

24 Andantino con moto

First system of musical notation for the first system. It consists of two staves, I and II. Staff I is in treble clef and staff II is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The first measure of staff I has a piano (*p*) dynamic marking. The first measure of staff II also has a piano (*p*) dynamic marking. The music features a melody in staff I and a bass line in staff II.

Second system of musical notation for the first system. It consists of two staves, I and II. Staff I is in treble clef and staff II is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The music continues from the first system.

<Стр. 48>

First system of musical notation for the second system. It consists of two staves, I and II. Staff I is in treble clef and staff II is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The music features a melody in staff I and a bass line in staff II. The first measure of staff I has a piano (*p*) dynamic marking. The first measure of staff II also has a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation for the second system. It consists of two staves, I and II. Staff I is in treble clef and staff II is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The music continues from the first system. The first measure of staff I has a piano (*p*) dynamic marking. The first measure of staff II also has a piano (*p*) dynamic marking. The word *smorzando* is written below staff I in the second measure.

В тематизме сонат нередко ощущаются славянские черты, предвосхищающие инструментальную музыку А. Дворжака:

25 **Allegro moderato**



Простые задушевные интонации, истоками которых был, главным образом, песенно-романсный мелос, проникают не только в кантиленные, но и в подвижные темы, а нередко ложатся в основу красивых «колоратурных» пассажей.

Народно-танцевальное начало особенно свойственно финальным частям, написанным преимущественно в форме рондо (исключение составляет полонез в традиционной трехчастной форме с трио из сонаты B-dur op. 67 № 3). Но танцевальная основа ощущается

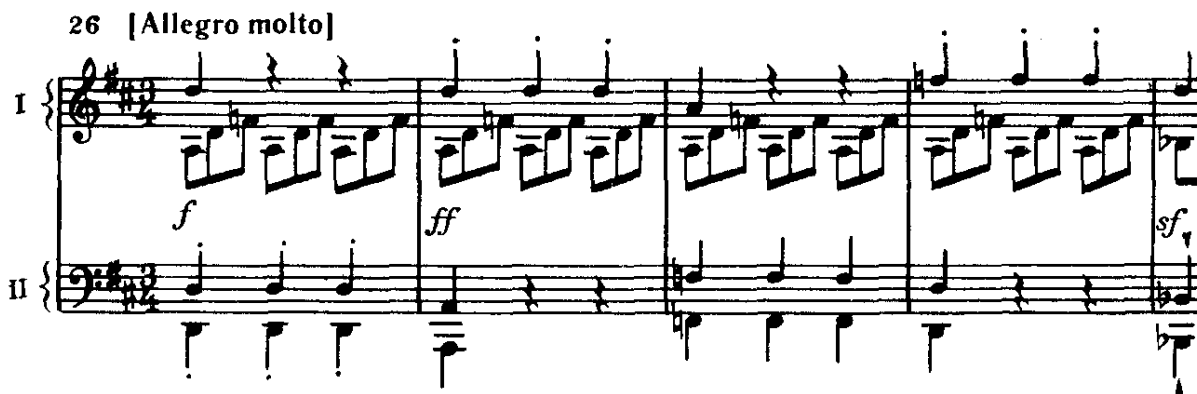
**<Стр. 49>**

и в других частях сонатного цикла и даже в дуэтных фугах op. 64 (1808), как, например, в фуге op. 64 №2 g-moll, тема которой обладает многими признаками народной танцевальной мелодии, включая элементы ладовой переменности.

Вообще фуги для фортепиано в четыре руки нередко создавались в начале XIX века. Большинство их не представляет художественного интереса. Среди них можно выделить, пожалуй, лишь мастерские полифонические сочинения **Иоганна Георга Альбрехтсбергера** (1736—1809) — видного австрийского композитора, теоретика и педагога, у которого учились Л. Бетховен, И. Гуммель, Ф. Рис и другие.

Самым ярким и значительным явлением в четырехручной музыке последних лет уходящего XVIII и начала нового XIX века были произведения **Людвига ван Бетховена** (1770—1827). Сам он, по-видимому, не придавал большого значения фортепианному дуэту. В этом жанре им написано немного сочинений: небольшая соната и два цикла вариаций, созданные в молодые годы, а также три марша — современники «Героической симфонии». Однако произведения эти прекрасны и для истории фортепианного дуэта чрезвычайно важны.

Двухчастная соната *D-dur op. 6* (1797) по характеру музыки и даже внешнему графическому рисунку нотного текста дает почувствовать неповторимое своеобразие бетховенского почерка. Особая сконцентрированная энергия излучается с первых же тактов волевой темы главной партии, построенной по традиции на звуках мажорного трезвучия. Ее развитие, которому подчинена небольшая разработка, не прекращается и в репризе, где она приобретает героико-драматический оттенок:



Жизнерадостная побочная партия с комичными sforzando на слабых долях такта уравнивает динамизм главной. Контрапунктические приемы в сочетании с мотивной работой способствуют тематическому насыщению обеих партий, находящихся в замечательном равновесии. Сонатное allegro требует от пианистов равной исполнительской активности.

Вторая часть — Rondo moderato со светлой песенно-танцевальной темой рефрена и двумя эпизодами. Первый — маршевый, минорный — перекликается с героическим звучанием главной партии

**<Стр. 50>**

в репризе сонатного allegro. Второй напоминает добродушно-юмористический диалог между партнерами.

Соната D-dur, одна из самых коротких у Бетховена, предвосхищает некоторые из сольных сонат более позднего времени: двухчастную сонату F-dur op. 54 и особенно — трехчастную сонатину G-dur op. 79.

Оба цикла вариаций (ни тот, ни другой не имеют опуса) относятся к числу идиллических сочинений Бетховена. *Вариации на тему графа Вальдштейна C-dur* датированы 1791, а изданы в 1794 году. Необычно построенная тема (в ней чередуются фразы из шести и четырех тактов, сменяя мажор минором) развивается с искусством, почти не уступающим моцартовскому. Вариации полны ярких динамических контрастов. Частые смены медленных и быстрых темпов придают музыке характер вольной импровизации, что еще подчеркивается большой каденцией в финальной восьмой вариации. Разнообразные приемы классического фортепианного письма обогащаются использованием активного staccato в быстром движении, отчего звучание становится по-особому окрыленным.

Второй цикл — *Песня и шесть вариаций D-dur*, посвященный Жозефине и Терезе Брунsvик, был издан в 1805 году, но создан раньше. Тему и четыре вариации композитор записал в альбом сестер Брунsvик 23 мая 1799 года, а еще две вариации (занявшие место четвертой и пятой) сочинил в 1803 году.

Мелодия темы вариаций записана в нотах вместе со словами первого четверостишия стихотворения Гёте «Близость любимого»: «Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer von Meeren strahlt, ich denke dein, wenn sich des Mondes Flimmer in Quellen malt» («Всё в мыслях ты, когда из моря блещет/Мне солнца луч;/Всё в мыслях ты, когда луной трепещет,/Сверкая, ключ» [4]). Поэтический образ Гёте определяет основные черты музыки вариаций, в которых господствует настроение светлой романтической мечты.

Две вариации, написанные позднее, наиболее контрастны. Они придают циклу глубину и значительность. В полифонической четвертой вариации Бетховен снова использует характерное звучание staccato в быстром темпе:



27  
Var. IV

[4] Перевод С. В. Шервинского.

<Стр. 51>

Минорная пятая вариация некоторыми оборотами мелодии приближается к лирическим песням Шуберта.

Фортепианная ткань вариаций насквозь полифонична. Мелодическая и ритмическая индивидуализация голосов (в том числе и фигурационных), различные имитации — приемы, свойственные ранним произведениям Бетховена, особенно его камерным ансамблям, неотделимы в вариациях от разнотемной контрастной полифонии, которая так характерна для поздних квартетов. Замечательно, например, одновременное сочетание в коде возвращенной основной темы (в партии primo) с прямым и обращенным вариантами мелодии финальной вариации (в партии secondo):

28 Coda

Соната и два цикла вариаций обогатили те жанровые разновидности фортепианного дуэта, которые к этому времени были уже основательно разработаны. Иначе обстоит дело с тремя маршами *op. 45* (*C-dur*, *Es-dur*, *D-dur*). Здесь у Бетховена не было предшественников, и

эти марши, по существу, открыли новую (и очень перспективную!) область дуэтного творчества.

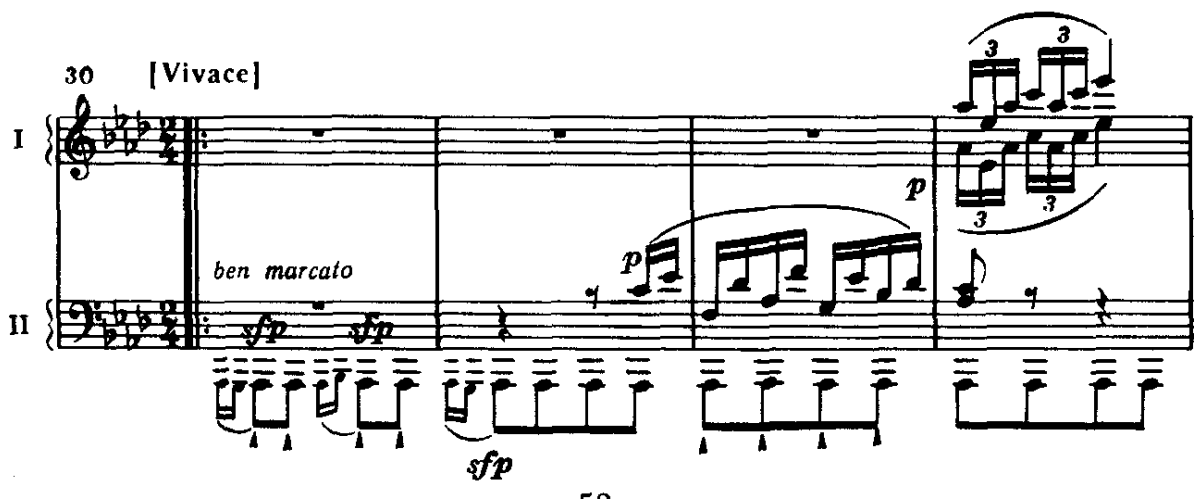
Марши принадлежат к числу произведений Бетховена, образность которых связана с миром героики. Опубликованные в 1804 году, они создавались в 1802—1803, то есть одновременно с «Героической симфонией». Благородная простота мелодики маршей близка тематизму «Героической». Так же как и симфония, музыка маршей ясно доносит до слушателей отзвуки Великой французской революции. Вот, например, одна из тем марша C-dur:

<Стр. 52>

29 [Allegro ma non troppo]

The musical score is for a march in C major, Op. 13, No. 29 by Ludwig van Beethoven. It is in 2/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two measures, and the second system has two measures. The music features a strong dynamic contrast, with the first measure of each system marked 'sf' (sforzando). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The tempo is 'Allegro ma non troppo'.

Противопоставление крайних регистров вызывает ощущение огромного звукового пространства. Динамические контрасты, пульсация пунктирного ритма, резкие акценты придают музыке действенность и драматизм. Никогда еще в дуэтной литературе не было произведений, звучание которых так живо воспроизводило бы оркестр. Литавры и барабаны, деревянные духовые и сверкающий тембр трубы — даже у Бетховена не много примеров столь выразительной «оркестровки». Вот как «инструментовано» трио марша Es-dur, где басы имитируют барабанную дробь, а верхние голоса — флейты:



### <Стр. 53>

По примеру Бетховена четырехручные марши стали писать его ученики — Черни, Рис — и многие другие композиторы XIX века. Нет сомнения, что бетховенские марши сыграли свою роль в появлении дуэтных маршей Шуберта.

Помимо оригинальных сочинений для фортепианного дуэта, Бетховену принадлежит четырехручное переложение одного из сложнейших произведений последних лет его жизни — Большой фуги B-dur для струнного квартета. Оно было сделано летом 1826 года и опубликовано под оп. 134 вскоре после смерти композитора - в мае 1827 года. Это один из редких образцов бетховенских переложений (наряду с переложениями фортепианной сонаты оп. 14 № 1 - для струнного квартета и скрипичного концерта оп. 61 — для фортепиано с оркестром).

Большая fuga сочинялась Бетховеном как последняя часть струнного квартета B-dur оп. 130 (1825—1826). Но потом для квартета был написан новый короткий финал, а fuga осталась как самостоятельное произведение, изданное в 1827 году под оп. 133. Произведение это поныне считается одним из самых сложных в мировом квартетном репертуаре. Вполне понятно желание издателя (Artaria) выпустить его в более приемлемой для исполнения форме. Конечно, фортепианная версия была первой среди возможных. Но поскольку один пианист не смог бы справиться с трудностями голосоведения, практической альтернативой стала дуэтная версия. Работа над ней была поручена А. Хальму, но результат не удовлетворил Бетховена и он сделал переложение сам. Выполнено оно очень свободно. Стремясь приблизить квартетную фактуру к возможностям четырехручного изложения и избегая переключивания рук, композитор менял линии контрапунктических голосов, превращал повторяющиеся ноты в тремоло, вводил новые удвоения. Тем не менее fuga все же осталась непianiстичной, и вряд ли можно представить себе ее концертную жизнь в дуэтной версии.

Время от времени в печати появлялись четырехручные произведения, приписываемые Бетховену. Например, упоминавшиеся Гавот и Марш, принадлежавшие перу Л. Кожелуха. В 1939 году издательство Peters выпустило тетрадь из девяти Немецких танцев. В предисловии сказано, что они входили в «Музыкальную книжку для любителей», появившуюся около 1815 года. Кроме них в книжке содержались сочинения Моцарта, Ваньхала, Штейбельга, Фаша и других менее значительных композиторов. По мнению издателей, особенности музыкального стиля танцев убедительно доказывают авторство Бетховена. Это утверждение представляется спорным, и мы бы не взяли на себя смелость приписывать Бетховену эти симпатичные, но вполне ординарные миниатюры. Кстати, фактура танцев вызывает сомнение и в том, что они являются оригинальными сочинениями для фортепиано в четыре руки, а не переложениями.

Почти одновременно с Бетховеном четырехручные сочинения стал создавать **Карл Мария Вебер** (1786—1826). Двадцать его дуэтных пьес объединены в три сборника: оп. 3 (6 пьес), оп. 10 (6 пьес) и оп. 60 (8 пьес).

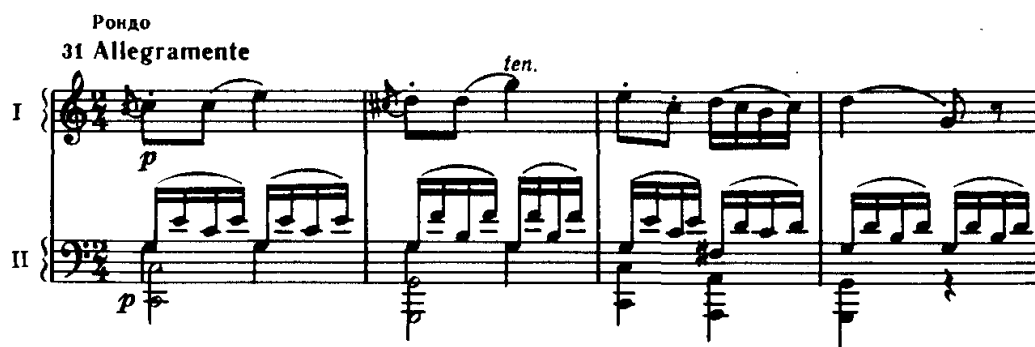
### <Стр. 54>

Сборник оп. 3, созданный в 1801 году в Зальцбурге, когда композитору еще не исполнилось 15 лет, относится к числу самых ранних собраний четырехручных миниатюр. К этому времени их было совсем немного: «Сборник маленьких пьес» с программными названиями («Ассамблея», «Житель Савойи», «Плутон и Прозерпина»), созданный около 1790 года немецким композитором **Йозефом Шустером** (1748—1812); Серенада C-dur оп. 4 (1796) К. А. Габлера [5], состоящая из четырех несложных миниатюр (Марш, Менуэт, Полонез и Английский танец), его же вальсы (1799) и некоторые другие. Пьесы Вебера стали одними из первых вестников новой эпохи в истории фортепианного дуэта. Если в конце XVIII века преобладающей формой дуэтного творчества была соната, то перспективы его развития в XIX веке в значительной степени связывались с формой миниатюр — как отдельных, так и объединенных в циклы.

Каждый из трех сборников пьес Вебера, по мнению некоторых исследователей его творчества, представляет собой модификацию многочастной венской серенады, какие нередко встречаются у Моцарта, а также у Бетховена в септете Es-dur оп. 20. Возможно, это действительно так. Тем значительнее новизна самого способа художественного мышления, тем ярче самобытность музыкального языка, возрастающие от опуса к опусу.

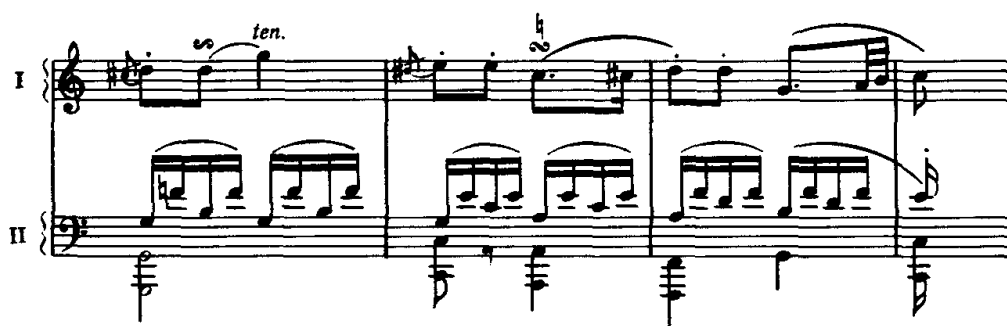
В шести *пьесах* оп. 3 (Сонатина C-dur, Романс F-dur, Менуэт B-dur, Andante с вариациями G-dur, Марш C-dur и Rondo C-dur) влияние Моцарта еще очень ощутимо, особенно в прекрасном «сладкозвучном» Романсе. Однако уже в пьесах этого сборника выражен тот дух немецкой народной музыки, который впоследствии станет основой лучших сочинений Вебера.

Мелодика народно-бытового склада, танцевальные ритмы (например, польки или экосеза), предельная простота музыкальных форм определяют облик таких пьес композитора, как Марш или Рондо с веселой жизнерадостной темой рефрена:



[5] Немецкий композитор и пианист **Кристоф Август Габлер** (1767—1839) с 1801 года до самой смерти жил в России, где и написано большинство его четырехручных сочинений. Некоторые из них рассматриваются в десятой главе, посвященной истории фортепианного дуэта в России.

<Стр. 55>



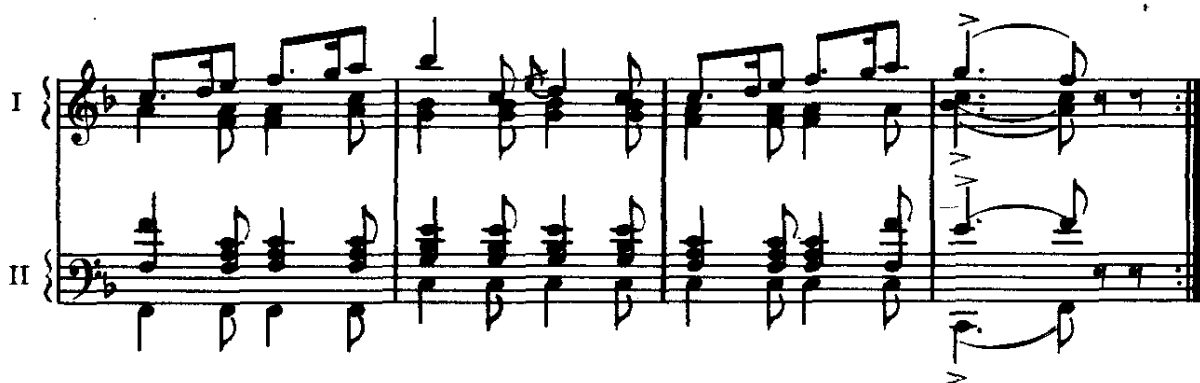
В *пьесах* *op. 10* (1809) Вебер вновь создает шестичастный сборник, структура которого отчасти напоминает *op. 3*: первая пьеса — *Moderate Es-dur* в сонатной форме; последняя — *Rondo* в той же тональности; как и там, одна из пьес написана в форме вариаций (*Andante* с вариациями, *G-dur*, № 3). Но в *пьесах* *op. 10* еще ярче выявлено танцевально-бытовое начало. *Andantino c-moll* (№ 2) в характере сицилианы, *Мазурка C-dur* (№ 4) и вальсообразное *Rondo Es-dur* (№ 6) — едва ли не лучшие пьесы в цикле. Более совершенное владение техникой композиторского письма сказывается в развивающих разделах: в короткой разработке сонатного *allegro* первой пьесы, в эпизодах финального *Rondo*.

*Пьесы* последнего сборника *op. 60* (1818—1819) относятся к числу лучших фортепианных сочинений Вебера. В них мастерство композитора достигает своих вершин. Первая пьеса — *Moderato D-dur* -очаровательный Менуэт в галантном стиле. Частые имитации («вопросы» и «ответы») придают течению его музыки подобие живой беседы. Следующие три части (№ 2—4) напоминают миниатюрный сонатный цикл: энергичное напористое *Allegro C-dur* в сонатной форме, песенное *Adagio F-dur* и необычайно яркая пьеса *Alia zingara* (в венгерском стиле) *a-moll* в народном духе с характерными признаками стиля «вербункош».

Находящиеся в зоне «золотого сечения» № 5 и 6 — две лучшие лирические пьесы цикла. Вдохновенная *Alia siciliana d-moll -D-dur* по красоте, изяществу и совершенству фортепианного письма выделяется даже среди пьес этого сборника. Основная тема сицилианы вновь подтверждает гениальный мелодический дар Вебера:



<Стр. 56>



Вариации *E-dur* (№ 6) написаны на коротенькую тему народной песни: «*Ich hab' mir Eins erwählet*» («Я выбрал себе одно»).

Насколько Вебер вырос как композитор, видно из сравнения вариаций во всех трех дуэтных сборниках. Семь вариаций *E-dur* значительно выше по мастерству, изобретательности и разнообразию, чем два других вариационных цикла. Изящная полетная вторая вариация, возможно, послужила источником для варьирования темы Ф. Мендельсоном в его первом цикле четырехручных вариаций *op. 83a*.

Необычно звучание фортепиано в начале седьмой вариации, где мелодия в партии *secondo* сопровождается трепетными «брезжущими» триолями аккордов *primo*:

33 [Andante]

<Стр. 57>

Аналогичное изложение Вебер использует в № 7 — порывистом возбужденном Марше *g-moll* совершенно шумановского характера:

34 [Moderato]

По-видимому, эти пьесы были хорошо знакомы Шуберту, который применил точно такой же фактурный прием в одном из лучших своих дуэтов — Большом рондо ор. 107.

Последняя пьеса цикла — большое танцевальное Rondo *B-dur* — по характеру музыки и виртуозному блеску очень близко таким сольным произведениям Вебера, как «Приглашение к танцу», а особенно «Блестящее рондо», и также требует от исполнителей



высокого пианистического мастерства. Это относится и к другим пьесам ор. 60: Allegro, Alia zingara, Тема с вариациями.

Забвение четырехручных сочинений Вебера (как и других инструментальных и вокальных его произведений) чрезвычайно обедняет современный камерный репертуар. Различная степень трудности, наличие отдельных легких пьес в ор. 3 и 10 открывают возможность применения их в учебно-педагогической практике.

Первозданная свежесть, исключительная доступность, простота и образное богатство, почерпнутые из недр немецкой народной культуры, классическое совершенство формы и фортепианного письма ставят дуэты Вебера в один ряд с лучшими образцами этого жанра в истории музыки. Влияние их на последующее развитие фортепианного дуэта в творчестве Мендельсона, Шуберта, Шумана и даже Брамса в полной мере подтверждает сказанное.

Темы из пьес ор. 10 и 60 легли в основу известного произведения П. Хиндемита — «Симфонические метаморфозы тем Вебера» (во вступительной части «Метаморфоз» — тема Alia zingara ор. 60 № 4, в медленной части — тема Сицилианы ор. 10 № 2, в финале — тема Марша ор. 60 № 7, транспонированная из g-moll в b-moll). Написанное в эмиграции в 1943 году, сочинение Хиндемита было вдохновлено идеей вечности здоровых гуманистических идеалов великой немецкой культуры. Одним из символов этой культуры в сознании крупнейшего немецкого художника XX века стала музыка фортепианных дуэтов Вебера.

Среди композиторов начала XIX века, в дуэтном творчестве которых видное место занимают произведения малых форм, — Винсент Машек, являющийся автором не только сонаты и концертино, но и

**<Стр. 58>**

собрания четырехручных вальсов, кадрили и англесов. Я. К. Ваньхал, о котором уже упоминалось как об авторе сонат, в 1800-е годы создает серии дуэтных миниатюр: 13 маленьких клавирных пьес (1805), 6 немецких танцев (1806), 6 венгерских танцев (1807), 6 менуэтов и 6 лендлеров (1809) и другие. В них ясно обозначен интерес к национальным особенностям танцевальной музыки различных народов.

Если в 1790-х годах **Франц Данци** (1763—1826) — видный немецкий композитор, ученик аббата Фоглера — писал преимущественно четырехручные сонаты, то в 1800-х он издает *Pièces détachées* ор. 11 (1802), а затем восемь сборников пьес в две и четыре руки под названием «Музыкальные развлечения» («Dellasment musical», 1807). Мелодическая свежесть сочетается в них с умелым тематическим развитием, использующим имитации и другие полифонические приемы. Красочные модуляции приближают звучание отдельных пьес к раннеромантическим миниатюрам.

Малые формы доминируют в дуэтном творчестве известного в то время композитора, ученика и друга Бетховена **Фердинанда Риса** (1784—1838). Среди его многочисленных четырехручных сочинений преобладают марши и полонезы, то есть те жанры, которые были так любимы Шубертом. Более привлекательны марши, где Рис успешно следует по пути Бетховена. Крупные дуэтные сочинения этого композитора (вариации и сонаты) не поднимаются над уровнем эпигонства. Из них стоит упомянуть Вариации на темы двух народных песен из собрания Томаса Мура ор. 108 (1809), возможно, подсказавшие юному Шопену идею создания его дуэтного сочинения — Вариаций на народную тему из этого же собрания.

Несколько полонезов для фортепианного дуэта (в четыре и три руки) создал в начале XIX века **Михаил Клеофас Огиньский** [6] (1765—1833). Музыка их вполне отвечает цели, сформулированной автором: «сохраняя свой национальный характер, сочетать в себе пение, выразительность, вкус и чувство» («le chant, l'expression, le gout et le sentiment») [7]. Распевная, легко запоминающаяся мелодика составляет главное достоинство полонезов Огиньского, очень демократичных по языку, простых и поэтичных.

В 1807 году были изданы полонезы C-dur, f-moll, G-dur **Юзефа Ксаверия Эльснера** (1768—1854) — композитора, чье творчество сыграло важную роль в развитии раннего польского романтизма, будущего учителя Шопена. В полонезах Эльснер использует темы из своих опер. Контрастные пьесы написаны в классическом стиле и выделяются необычными хроматизмами в сопровождающих голосах.

Из дуэтных сочинений известной польской пианистки и композитора **Марии Шимановской** (1789—1831) сохранились вальсы для

---

[6] Два полонеза опубликованы в сб.: **Огиньский М. К.** Пьесы для фортепиано / Сост. и ред. И. Бэлзы. М, 1965.

[7] Цит. по кн.: Бэл за Игорь. История польской музыкальной культуры, т. 1. М., 1954, с. 273.

---

**<Стр. 59>**

фортепиано в три руки и Большой вальс для фортепиано в четыре руки F-dur, написанный в конце 1810-х годов. Большой вальс — довольно крупная концертная пьеса, в музыке которой слиты черты двух близких жанров: вальса и мазурки. Рисунок отдельных пассажей и приемы фактурного варьирования в ней напоминают сочинения Дж. Фильда, в частности его Большой вальс A-dur для фортепианного дуэта (1812). Интересное по замыслу произведение Шимановской сильно проигрывает из-за просчетов в регистровке (удалены друг от друга крайние регистры, не заполнены средние, временами чересчур «уплотнены» басы) и особенно из-за нерационального распределения музыкального материала между *primo* и *secondo*.

Немецкий композитор Иоганн Петер Пиксис (1788—1874) — один из представителей музыкальной династии Пиксисов, с 1806 года долгое время живший в Вене, в своих четырехручных сочинениях воплотил дух «танцующей Вены». Очень хороши его Шесть вальсов с трио (1818), похожих на лендлеры. В них немало колоритных «сельских» деталей: волюнчочные органые пункты, интонации йодлеров, подражание высоким флейтам-свистулькам в трио и т. д. Музыка их близка Й. Ланнеру, но в отличие от большинства вальсов последнего, заключенных в стройную форму (интродукция, пять вальсов, кода), вальсы Пиксиса звучат подряд — так, как звучали тогда танцы в парках Вены и ее предместьях. Сюита вальсов «Развлечения на карнавале» (1824) и марши Пиксиса (Три марша ор. 6, 1813; Три марша ор. 22, 1816) написаны в духе Шуберта. Красивые мелодии с неожиданными хроматизмами и нарядное фортепианное изложение делают их привлекательными. Перу Пиксиса принадлежат также четырехручные кадрили и контрдансы.

Параллельно с развитием мелких форм в первые десятилетия XIX века продолжалось активное творчество в области дуэтной сонаты. Среди сонат, созданных в начале века, то есть до появления в 1818 году сонаты B-dur Шуберта, хочется выделить Большую сонату Es-dur ор. 5 (1816) **Карла Швенке** (1797—1870), а также три Большие сонаты Es-dur (1803), F-dur (1804) и A-dur (1812) **Ошернуса Флоршютца** (1757 — не ранее 1829) — забытого талантливого композитора, органиста церкви св. Якова в Росток, автора многих хоровых и фортепианных сочинений.

Трехчастные сонаты Флоршютца представляют собой типичные образцы циклических сочинений позднего венского классицизма. Тематизм, сохраняя интонационную близость с Гайдном и Бетховеном, содержит в себе те характерные обороты, которые предвещают черты шубертовской мелодики. Особенно показательна в этом отношении последняя *соната A-dur* с песенно-танцевальными темами

---

[8] Даты жизни О. Флоршютца, указанные в большинстве источников, 1757— 1820, ошибочны. Известно, что в 1829 году композитор посвятил рождению Фридриха Франца I Шверинского специально написанное сочинение «Ave Maria», а следовательно, умер не ранее этого года.

---

**<Стр. 60>**

сонатного allegro в размере 6/8, напоминающего финал сонаты A-dur Шуберта. Триольное движение, словно единый ритмический пульс, проходит через всю первую часть, стройную и завершенную.

Наиболее значительная в цикле — медленная часть, fis-moll, написанная в форме вариаций на две контрастные темы и, по-видимому, построенная по образцу Andante с вариациями f-moll (Hob. XVII № 6) Гайдна. Первая, минорная тема в сдержанном маршевом движении, с начальной лирической интонацией восходящей сексты к терцовому тону, близка теме Adagio дуэтной сонаты B-dur Шуберта и темам его вариационных циклов. Вторая тема, Fis-dur имеет характер героического марша. Попеременное чередование одноименных мажора и минора в вариациях подчеркивает красочно-колористическое начало. Свободная смена темпов придает музыке черты фантазии-импровизации.

Финальная часть несколько слабее по музыкальному материалу. Большое внимание здесь уделено виртуозным пианистическим деталям, особенно в партии primo.

В музыке всех трех сонат господствует гомофонно-гармонический склад, но композитор широко применяет и контрапункт — от имитационных приемов до фугато в сонате Es-dur. Сонаты Флоршютца, благодаря своим масштабам и развитости фортепианной фактуры, находятся как бы на перепутье между стилем домашней музыки (Hausmusik) и стилем сочинений, предназначенных для концертной эстрады.

Еще более ярко выражено концертное начало в сонатах, созданных в 1810 — начале 1820-х годов выдающимися композиторами И. Н. Гуммелем и Г. Онсловом.

Дуэтные сонаты **Иоганна Непомука Гуммеля** (1778—1837) -любимого ученика Моцарта и Клементи — помогают понять причины, по которым имя Гуммеля ставилось современниками в один ряд с именем Бетховена. Соната Es-dur op. 51 (1811—1815) и особенно *Большая соната As-dur op. 92* (1821) принадлежат к числу выдающихся сочинений, заслуживающих самого пристального внимания как исполнителей, так и музыковедов. На примере тематизма, формы и фактуры Большой сонаты легко наблюдать не только важную стадию развития жанра фортепианного дуэта, но и — шире — процесс эволюции музыкального искусства в период завершения классицизма и наступления романтической эпохи.

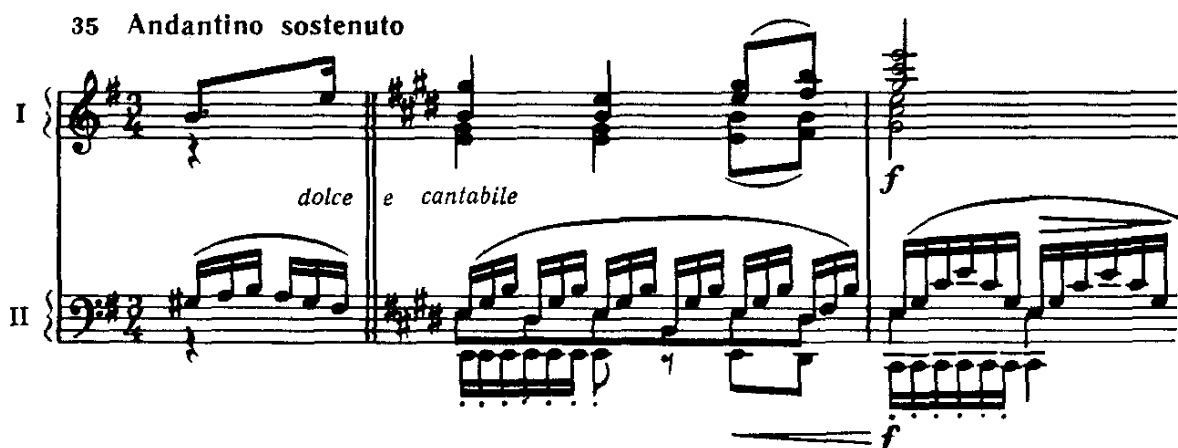
Необычайно богат и разнообразен тематический материал сонаты. Величественное вступительное Grave f-moll, возможно, вдохновлено фантазиями Моцарта. Светлые приветливые темы главной партии сонатного allegro первой части, в которой доминирует песенность, и рефрена финального рондо, где преобладает танцевальность, созвучны темам мажорных allegri и рондо Шуберта. Средний раздел медленной части сонаты с характерной ритмикой двойных пунктиров — прямой прообраз Adagio из Фантазии Шуберта f-moll op. 103. Основная же тема медленной части — одна из самых прекрасных тем Гуммеля — равно близка возвышенным бетховенским

**<Стр. 61>**

Largo и рыцарственным темам «Тангейзера» и «Лоэнгрина» Вагнера.

В области формы Гуммель не выходит за пределы закономерностей структуры классических трехчастных циклов сонат, но более широкие «просторы» в музыке экспозиционных и развивающих разделов (особенно в крайних частях) предвещают «божественные длинноты» романтических симфоний, фантазий и сонат почти столь же ясно, как произведения позднего Бетховена.

Специального изучения достойна сфера пианизма в сонате Гуммеля. Являясь своего рода энциклопедией классических приемов фортепианного письма, она в то же время содержит много нового. Замечательно разработаны Гуммелем принципы оркестровой фактуры фортепианных сочинений Бетховена. Один из примеров тому -репризное проведение темы медленной части, в котором словно участвуют и духовые, и струнные, и большой барабан:



Стремительный бег гамм, ломаных октав и арпеджио, параллельных терций и секст — весь арсенал сверкающей техники, унаследованной Гуммелем от Клемента, щедро использован в обеих партиях, которые одинаково трудны. Но наиболее своеобразны в сонате красивые мелодизированные пассажи преимущественно в верхнем регистре *primo*. В них фортепианное письмо Гуммеля подводит вплотную к пианизму Шопена и Фильда.

Две дуэтные сонаты **Георга Онслова** (1784—1852) уступают сонате Гуммеля фортепианным блеском, но превосходят своеобразием музыкального содержания. Георг (Джордж) Онслов — англичанин аристократического происхождения, живший многие годы во Франции, учился в Лондоне у Я. Л. Дусика и И. Крамера, а в Париже — у А. Рейхи. Печатью яркой сильной индивидуальности отмечены четыре его симфонии и камерные инструментальные сочинения, среди которых 34 струнных квинтета, 39 квартетов, 6 фортепианных трио, скрипичные, виолончельные и фортепианные сонаты. В творчестве Онслова наблюдается редкая ситуация, когда четырехручные сочинения оказываются лучше сольных.

На первый план в дуэтных сонатах выступает чисто романтическая интонация взволнованной авторской речи. Фортепианная

#### **<Стр. 62>**

фактура произведений совершенно лишена мелких бисерных и фигурационных пассажей. Вся музыкальная ткань «говорит». Композитор очень широко и умело использует контрапунктическую технику, тематически насыщает даже незначительные элементы сопровождающих голосов и смело охватывает звуковые пространства, используя броски перекрещивающихся рук. Гармоничное распределение партий делает равнозначными *primo* и *secondo*, исполнители которых должны обладать сильным и чутким пианизмом.

Часто в звучании рояля слышатся оркестровые тембры. На это обращал внимание уже Р. Шуман, когда писал о «глубокой *e-moll'*ной сонате Онслова... с ее близостью к струнным инструментам» [9]. Оркестровое начало особенно выявлено в динамичных и очень развитых разработочных разделах.

В обеих дуэтных сонатах, которые можно назвать «фортепианными симфониями», Онслов приближается к трактовке жанра дуэта Шубертом в его «Grand Duo» op. 140 или Allegro *a-moll* «Lebenstürme» op. 144.

*Соната e-moll op. 7* была написана около 1815 года. Прекрасная тема главной партии сонатного allegro первой части — воплощение восторженно-романтического порыва — вызывает в памяти главную тему скрипичного концерта *e-moll* Мендельсона (до его создания оставалось еще 30 лет). Близка Мендельсону и фактура некоторых разделов сонаты, особенно в первой части и финале. Все три части, включая лирическую медленную (*Romance E-dur*) с контрастной драматически-устремленной музыкой среднего *cis-moll'*ного раздела, по значительности, масштабам и динамике развития подобны частям симфонии.

Еще более близка симфонии величественная четырехчастная соната *f-moll op. 22*, созданная около 1820 года. Первые же звуки Allegro moderato *e patetico* погружают слушателя

в образный мир неистового романтизма. Хроматические ходы в басах (адские вихри или темные всполохи пламени?) сливаются в грозный рокот, на фоне которого горделиво возносится ораторская тема-тезис:

36 **Allegro moderato e patetico** *risoluto*

---

[9] Шуман Роберт. О музыке и музыкантах. Собр. статей, т. 1. М., 1975, с. 108.

---

<Стр. 63>

Разительные образные контрасты экспозиции усиливаются в процессе развития, не прекращающегося до самого конца сонатного allegro. Громадность его размеров не ощущается из-за симфонической динамики развивающих разделов, драматизм которых не получает разрешения даже в коде. Неумолкающий гул хроматических басовых раскатов, таинственный «уход» на *pp* в последних тактах коды, отдаленно напоминающей коду первой части «Аппассионаты» Бетховена, не только не рассеивает напряжение, но еще сгущает его. Первая часть сонаты может быть с полным основанием названа первым актом романтической драмы, требующим дальнейшего продолжения.



Именно так воспринимается вторая часть — менуэт f-moll с трио в Des-dur. Его музыка представляет собой синтез черт менуэта, сельского лендлера и симфонического скерцо. Интонации йодлеров и квинтовые органные пункты в трио лишь отчасти привносят условный пасторальный оттенок. Общий же характер второго акта драмы определяет тон тревожной настороженности, неожиданные иронические акценты, внезапный динамический «взрыв» перед тихим загадочным заключением. Оркестровое письмо с преобладанием тембров деревянных духовых и активность тематического развития, осуществляемая, главным образом, благодаря разнообразным и тонким приемам двойного контрапункта, окончательно довершают превращение менуэта в скерцо симфонического типа.

Третий «акт» — возвышенное Largo As-dur, исполненное чувства бесконечности пространства и времени. Музыка этой небольшой по размерам части несет в себе ярко выраженное байроническое начало и могла бы быть прекрасной иллюстрацией к повествованию об альпийских днях Чайльд-Гарольда. Короткие интонации-зовы звучат

#### **<Стр. 64>**

и отзываются, словно эхо, в различных регистрах пяти октав на фоне медленного сосредоточенного хора. Картину дополняют поразительные по красоте «листовские» модуляции. Вообще в музыке этого времени трудно найти страницы, столь близкие «Долине Обер-мана» или «Мыслителю».

Большая каденция-монолог attacca переходит в финальное Allegro espressivo, f-moll, завершающее драматическую эпопею сонаты. Порывистая тема финала неотделима от триольной пульсации аккордов сопровождения, создающей своего рода *perpetuum mobile*. Ускорение движения в коде, «задышающееся» окончание (почти прерывание!) с необычайной силой доносят идею вечности романтического стремления — основную идею цикла.

Цельность и глубина образного мира, классическое совершенство конструкций и своеобразный утонченный фортепианный стиль позволяют считать сонаты Онслова, наряду с Большой сонатой Гуммеля, одной из высших точек в истории развития четырехручной сонаты в первой половине XIX века. Хочется верить, что их «открытие» для современного слушателя — дело недалекого будущего.

Наряду с сонатами Гуммеля и Онслова в 1810—1820-е годы было создано немало четырехручных сонат не столь значительных по содержанию, но отразивших характерные для того времени тенденции в развитии пианистического искусства. Такие сонаты принадлежали, в частности, знаменитым композиторам-виртуозам И. Б. Крамеру и Ф. Калькбреннеру.

**Иоганном Баптистом Крамером** (1771 —1858), учеником и последователем Клементи, написаны три дуэтные сонаты: Es-dur op. 27 (1810), Большая соната G-dur op. 33 № 2 (1817) и соната op. 88, о которой сообщается в каталоге произведений композитора, но нотами которой мы не располагаем. Сонаты op. 27 и 33 № 2, написанные в классическом стиле, отличаются приятной мелодичностью и блестящей, пластичной пианистической фактурой. Формулы пассажей Крамера часто напоминают его же этюды. Это проявляется не только в музыке быстрых частей, но и в медленной части Большой сонаты op. 33 — Andante с вариациями C-dur, где используются типично этюдные технические приемы, включая любимые Крамером двойные ноты. Неровные по качеству темы (порой довольно бледные) и несколько однообразные приемы развития мешают рекомендовать эти сонаты для концертного исполнения, но в педагогической практике старших классов музыкальных школ они были бы весьма полезны.

То же самое можно сказать и о трех сонатах **Фридриха Калькбреннера** (1785—1849): C-dur op. 3 (1815), F-dur op. 76 (1826) и B-dur op. 80 (1826). Серьезные добротные сочинения в раннероман-тическом стиле малооригинальны, но элегантны, красивы и чрезвычайно пианистичны.

В 1800—1820 годы заметно увеличилось количество дуэтных произведений, предназначенных для учащихся. Правда, немалую их часть составляли бесцветные, хотя и профессионально написанные сонаты и мелкие пьесы, например соната g-moll op. 15 (1805)



**Людвига Бергера** (1777—1839) — ученика Клементи и учителя Мендельсона. Но лучшие сочинения до сего времени не потеряли своей ценности и могли бы быть с успехом использованы.

Особые заслуги в развитии детской дуэтной литературы принадлежат немецкому композитору, теоретику и педагогу **Даниелю Готлобу Тюрку** (1750—1813), автору широко известной в свое время фортепианной школы («Klavier-schule», 1789) и многих сочинений педагогического назначения. Наиболее ценными являются «Tonstücke für vier Hände» — 120 четырехручных пьес, изданных в четырех тетрадах (по 30 пьес в каждой) в 1807—1808 годах. Среди них — совсем миниатюрные пьесы в форме периода, пьесы — имитации игры на различных инструментах, разнообразные танцы, сюиты, несложные сонаты и пр. Все они снабжены программными названиями или комментариями (серьезными либо шутливыми), направляющими детскую фантазию в определенное русло [10]. Сторонник теории аффектов, Тюрк придавал очень большое значение проблеме выразительности фортепианной игры. Это нашло отражение в его исполнительских указаниях, подробной фразировке и динамических оттенках. Стиль пьес указывает на прямое продолжение традиций Ф. Э. Баха и северо-немецкой школы с ее народными тенденциями, а также на влияние Гайдна и Моцарта. Пьесы Тюрка были хорошей школой для нескольких поколений учащихся музыкантов. Известные с юных лет Шуману, они послужили одним из прообразов его собраний пьес для детей (и двух- и четырехручных).

Три сборника дуэтных вальсов (по шесть в каждом) — очень несложных, доступных начинающим — издал к 1808 году И. К. Абейль. Легкие четырехручные произведения оставил и М. Клементи, написавший для своей дочери несколько маленьких пьес под названием «Duetтини».

Среди других сочинений, доступных ученикам музыкальных школ, выделяется *Andante F-dur*, принадлежащее **Вильгельму Фридриху Эрнсту Баху** (1759—1845). Его автор — внук Иоганна Себастьяна, сын Иоганна Кристофа Фридриха («Бюккебургского Баха») — последний мужской представитель великой династии (род Бахов при всей многочисленности потомства Иоганна Себастьяна вымер через два поколения). Проникновенная музыка *Andante*, написанного в трехчастной форме с лирико-элегическими крайними и драматической средней частью, своим характером и манерой фортепианного изложения очень близка сочинениям Шуберта.

Помимо небольших пьес, в 1800—1820 годы было создано множество относительно легких сонат, предназначенных для быстро расширяющегося круга приверженцев дуэтной игры, а также специально для учащихся. **Антонио Диабелли** (1781 —1858), находившийся в самой гуще музыкальных событий Вены, основавший вместе с П. Каппи музыкальное издательство, отлично понимал, насколько велик спрос на литературу такого рода (вообще фирма Диабелли

---

[10] В современном издании пьес Тюрка в двух тетрадах (Schott, Mainz, 1961) многие комментарии композитора, к сожалению, опущены.

---

и К° публиковала очень много дуэтных произведений различных композиторов, включая, конечно, и его собственные). Среди массы сочинений Диабелли (месс, кантат, камерно-инструментальных ансамблей) художественную ценность сохраняют, пожалуй, лишь его произведения для гитары и для фортепиано в четыре руки.

Диабелли написаны 24 дуэтных сонаты [11] средней пианистической трудности и сравнительно небольших масштабов. Музыка их воспринимается как сплав некоторых характерных черт венской классической школы с шубертовскими интонациями и жанровыми элементами, что в свою очередь соединено с признаками итальянской увертюры — сплав несколько легковесный, но приятный.

Наиболее сходны с увертюрами стремительные сонатные *allegri* первых частей, фактура которых имеет оркестровый характер. Несмотря на известную плотность

четырёхручного изложения, в *allegri* неизменно сохраняется легкое, «воздушное» звучание. Медленные части выполняют в цикле интермедийную роль. Они невелики и напоминают по характеру лирические ариозо. Самое яркое впечатление оставляют финальные рондо— непосредственные, остроумные и грациозные. Рондо сонаты D-dur op. 33, например, представляет собой цепь очаровательных экосезов, объединенных веселым рефреном. Он состоит из двух тем, соотносящихся как «запев» и «припев»:

37<sup>a</sup> Rondo  
Allegretto  
Con 8-

37<sup>b</sup> [Allegretto]  
Con 8-

---

[11] Op. 24, 32, 37, 38, 54, 60, 73, 150, 152, 156, 158, 168.

---

<Стр. 67>

В дуэтных сочинениях, предназначенных для учащихся, Диабелли успешно применял позиционный принцип аппликатуры, заслуга обоснования и практического осуществления которого принадлежит Ж. Ф. Рамо. Такие произведения, как «Мелодические пьесы» op. 149, Шесть сонатин op. 163 под названием «Jugendfreuden» («Радости юных») и Вальсы op. 164, созданы в традициях гайдновского «Il maestro e lo scolare». Как и у Гайдна, легкая партия *primo* предназначена для ученика. Но у Диабелли она написана так, что обе руки играют в диапазоне пяти нот, то есть без подкладывания первого пальца. Эту идею «пятиклавишных пьес» впоследствии использовали многие композиторы XIX и XX веков: К. Рейнеке, Ф. Шмитт, Ц. Кюи, А. Аренский и другие авторы детской четырёхручной музыки.

В создании несложных сонат и сонатин для фортепианного дуэта, помимо Диабелли, активно участвовали и другие музыканты-издатели. Их писал **Франц Антон Хофмейстер** (1754—1812) — известный в свое время, очень плодовитый композитор, основавший в 1784 году в Вене одно из первых крупных музыкальных издательств. **Иоганн Антон Андре** (1775—1842) — немецкий композитор, пианист и нотоиздатель, владелец солидной фирмы,

унаследованной им от отца, опубликовал среди многих других своих сочинений около 20 легких сонат, созданных между 1801 и 1820 годами и отличающихся мелодичностью, изяществом и фактурным разнообразием. Черты ранне-венского классического стиля естественно сплетены в них с сентиментальной галантностью, унаследованной от искусства XVIII века. Неплохие инструктивные сонатины и пьесы написал и знаменитый венский издатель, друг Л. Бетховена **Тобиас Хаслингер** (1787—1842).

Важным вкладом в педагогическую литературу для фортепианного дуэта стали сочинения **Фридриха Кулау** (1786—1832), особенно его сонатина F-dur op. 17 и сонатины op. 44 (G-dur, C-dur, F-dur) и op. 66 (F-dur, C-dur, G-dur). Эти мелодичные, искусно написанные произведения сравнимы с четырехручными сонатами Клемента и столь же полезны для выработки классической пассажной техники. Кулау созданы и довольно сложные дуэтные сочинения концертного плана, как, например, Патетическое Allegro c-moll op. 123, Adagio и Рондо As-dur op. 124 и другие. Но в настоящее время больший интерес представляют не они, а именно сонатины, очень привлекательные в качестве ансамблевых сочинений для учащихся.

Кроме того, в педагогической практике применимы такие произведения Кулау, как Три приятных рондо op. 70 (1826) и Три рондо op. 1111, где используются мелодии австрийских и английских народных песен. Три песни с вариациями («Песня фей», итальянская и швейцарская) op. 114 (1829) — три цикла одинаковой формы: интродукция, 5 или 6 вариаций и блестящая кода — принадлежат к распространенному в то время жанру «песни с вариациями» и превосходят многие аналогичные сочинения по мастерству фортепианного письма. Так как основная пианистическая нагрузка падает на партию *primo*, они могут быть полезны для ансамблевой практики учеников разного возраста или разного уровня технической подготовки.

#### <Стр. 68>

Три первых десятилетия XIX века составили новый период в истории фортепианного дуэта. Игра в четыре руки стала одной из самых любимых и распространенных форм музицирования. Значительно активизировалось дуэтное творчество. Расширились его разновидности. Отражая новые завоевания пианистического искусства, обогатилась фактура.

Бурное и разветвленное развитие жанра в эти годы имело свою вершину. Она оказалась не менее сияющей, чем вершина предшествующего периода — четырехручные ансамбли Моцарта. Дуэтное творчество Шуберта в полной мере воплотило все лучшее, что заложено в самой природе музицирования в четыре руки. Необъятное шубертовское наследие подняло жанр фортепианного дуэта до небывалых и недостижимых высот.

## Глава четвертая ШУБЕРТ

В развитии четырехручного ансамбля творениям **Франца Шуберта** (1797—1828) принадлежит особая роль. С ними история жанра вступила в эпоху своего расцвета. Никто из великих музыкантов не оставил такого количества дуэтных произведений. Шуберт писал их с детских лет (одно из самых ранних, если не первое его крупное сочинение,— Фантазия G-dur), на протяжении всей жизни, вплоть до последнего года, когда были созданы Фантазия f-moll op. 103, Большое рондо A-dur op. 107 и Allegro a-moll («Lebensturme») op. 144.

Среди прижизненных изданий шубертовских произведений число фортепианных дуэтов уступает лишь числу песен, что свидетельствует не только о значительности этого жанра в его творчестве, но и о популярности ансамблевого фортепианного музицирования среди венских любителей.

Исторически закономерным представляется то, что расцвет четырехручного ансамбля совпал с наступлением романтической эры в музыкальном искусстве. Как не случайно малозначительное место фортепианного дуэта в наследии Бетховена, так глубоко оправданно его первостепенное значение в творчестве Шуберта.

Духовные идеалы, к которым стремилась молодежь Австрии эпохи Реставрации, связывались с миром лирическим и интимным, с образами природы и опоэтизированного быта. Наиболее непосредственно эти идеалы могли быть воплощены в камерных музыкальных жанрах. Их расцвету содействовала и «среда обитания» — домашние концерты в небольших помещениях, где музыка воспринималась как непосредственный разговор между людьми, близкими по духу. Именно так звучала музыка Шуберта на дружеских встречах, вошедших в историю под названием «шубертиад».

Одним из первых предугадав великую миссию фортепиано в музыкальном искусстве XIX века, Шуберт воспринимал его прежде всего как инструмент, в котором таились богатейшие возможности для лирического высказывания. Поэтому, несмотря на все многообразие жанров, на громадные временные масштабы и подлинно симфоническое развитие в отдельных сочинениях, фортепианные ансамбли Шуберта по своему художественному содержанию и музыкальному языку представляются неким идеалом камерности в

инструментальном искусстве лирико-романтической эпохи. Эпиграфом к ним можно считать слова Шумана, посвященные Шуберту: «...если кто вообще властен разжечь в нас пламя музыкального увлечения, то это он своими четырехручными сочинениями, которые сближают души быстрее, чем любые слова» [1].

Дуэты Шуберта явились новым этапом в развитии фортепианного искусства. Находясь в стороне от блестящих технических завоеваний своего времени, Шуберт в четырехручных ансамблях последовательно развивал принципы «напевного» фортепианного стиля, продолженные впоследствии Шуманом, Шопеном, русскими композиторами. Замечательно ощущая колористические звуковые особенности инструмента, композитор расширил возможности этой сферы в фортепианных ансамблях даже более, чем в сольных произведениях. Именно в форме и фактуре фортепианного дуэта, как представляется, была достигнута высшая гармония между замыслами и средствами воплощения в инструментальном творчестве Шуберта.

К фактуре четырехручных ансамблей можно прямо отнести утверждение Шумана о том, что Шуберт «имеет некоторое преимущество перед другими, особенно как фортепианный композитор, — кое в чем даже перед Бетховеном... Преимущество это заключается в том, что Шуберт инструментует более фортепианно, то есть что все звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано, в то время как, например, у Бетховена для окраски звука приходится еще представить себе валторну, гобой и т. д.» [2].

Явившись одной из высочайших вершин в истории фортепианного дуэта, ансамбли Шуберта представляют собой бесценный вклад в историю всей мировой музыки. Поэзия новой романтической образности, значительное расширение жанров (рождение новых и своеобразная трактовка старых), оригинальность пианистических решений — все это определяет непреходящую художественную ценность фортепианных ансамблей Шуберта, до сих пор еще не получивших должной оценки ни в критике, ни в исполнительской практике.

В творческом пути Шуберта было три отрезка времени, когда им создавалось особенно много четырехручных произведений: 1818, 1824 и 1828 годы (обилие сочинений в летние месяцы 1818 и 1824 годов отчасти связано с тем, что Шуберт в качестве домашнего учителя музыки проводил это время в Желизе — имении князя И. Эстергази, где почти каждый вечер играли в четыре руки). Однако рассмотрение произведений в хронологическом порядке не представляется целесообразным, с одной стороны, из-за чрезвычайно большого разнообразия их жанров и форм, с другой — из-за того, что в датировке (особенно сочинений, приписываемых 1818 году) не всегда

---

[1] **Шуман Роберт.** О музыке и музыкантах. Собр. статей, т. 2А. М., 1978, с. 214.

[2] Там же, т. 1. М., 1975, с. 233.

---

### **<Стр. 71>**

можно быть вполне уверенным. Уникальная панорама дуэтного творчества Шуберта яснее предстает при обзоре отдельных жанров. Этот путь мы и предпочли в главе, посвященной его фортепианным дуэтам.

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ МАЛЫХ ФОРМ.** Тяготение Шуберта к фортепианной миниатюре (как сольной, так и четырехручной) объясняется различными причинами. Прежде всего — неразрывной связью с традициями венского бытового музицирования. «Танцующая Вена», «веселая Вена» — словосочетания, нередко встречающиеся в литературных документах того времени, отражают одну из характернейших черт венского музыкального быта. Ежегодно (к началу карнавала или к Новому году) венские издатели выпускали сборники вальсов, экосезов и других танцев. В этих сборниках, содержащих до 50 танцев различных композиторов, мы видим имена не только таких известных авторов танцев, как Михаэль Памер, Венцель Мюллер, Йозеф Ланнер, Иоганн Штраус-отец, но и имена Бетховена, Черни, Гуммеля, Шпора и Шуберта. Это доказывает, что тогда «легкую музыку» еще не отделяла от «серьезной» та черта, которая появилась в более позднее время.

Обращение к жанрам танцевальной музыки неотделимо у Шуберта и от традиций венской классической школы, опиравшейся на танцевальные истоки, развившей и опозитизировавшей жанр менуэта, а также лендлера, полонеза, вальса.

Наконец, приверженность Шуберта к миниатюре характеризует его как музыканта романтического направления: в ней выражено стремление непосредственно запечатлеть отдельные моменты лирических переживаний. Танцы Шуберта, в которых словно оживает атмосфера тогдашней Вены и ее предместий, воспринимаются как поэтические картины, а порой — как маленькие лирические поэмы.

Если среди танцев, написанных Шубертом для фортепиано соло, первое место принадлежит вальсу, то среди четырехручных танцев господствует полонез.

Все десять полонезов были написаны во время двух посещений Желиза: четыре первых, ор. 75 — в июле 1818, а остальные шесть, ор. 61 — летом 1824 года [3]. Характерный для Шуберта процесс переосмысления бытовых танцевальных пьес в опозитизированные лирические миниатюры проявляется в полонезах с особенной очевидностью. Даже в сравнении с другими танцами Шуберта (вальсами, экосезами, менуэтами) полонезы для фортепиано в четыре руки менее всего имеют прикладной характер.

Прообразом шубертовских полонезов явился торжественный бальный полонез. Но в музыке Шуберта ощущается и воздействие иной — народной — ветви этого танца, более безыскусной, близкой, как и мазурка в ее фольклорном варианте, к песне. Торжественный, «бальный» характер в основном отличает крайние части шубертовских



---

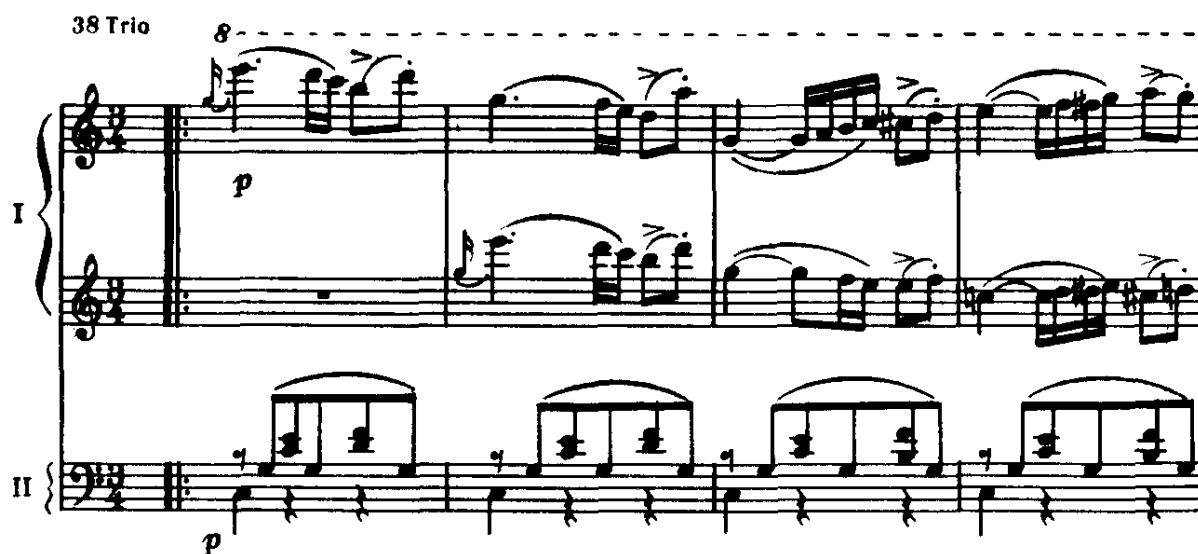
[3] Непоследовательность нумерации опусов объясняется тем, что в 1826 году была опубликована сначала вторая тетрадь, а годом позже — первая.

---

**<Стр. 72>**

полонезов [4], песенно-лирический оттенок свойствен большинству трио. Однако тончайший сплав танцевальных и песенных черт составляет основу всей ткани полонезов — мелодии, фактуры, гармонии, приемов развития. Без проникновения песенности во все сферы музыкального языка вряд ли можно было достичь такого поэтического обаяния, задушевности, одухотворенности — всего, что излучает музыка полонезов Шуберта.

Во взаимосвязи танцев, объединенных в опус, нет сквозной линии развития. Тем не менее в их последовательности чувствуется определенная логика. В ор. 75, состоящем из четырех полонезов, ощутимы связи между первым и третьим, вторым и четвертым танцами. Первый полонез — самый торжественный, с оттенком героики, словно открывающий бал. Второй — более легкий, грациозный, с чудесным лирическим трио. Третий вновь парадный, блестящий, объединяющий в себе черты первого и второго: торжественная поступь полонеза «облегчена» благодаря высокому регистру и прозрачной фактуре. Финальный полонез как бы «рассеивает» празднично-танцевальное настроение. В музыке трио появляется оттенок сказочности. Фортепиано благодаря регистровке звучит как челеста или стеклянная гармоника:



*Шесть полонезов ор. 61*, написанных спустя шесть лет, отличаются иной, более зрелой манерой письма. Выразительные средства, применяемые в них Шубертом, поражают сочетанием простоты и изобретательности. Характерны колористические сопоставления мажора и минора, гибкие модуляции, тончайшие вариантные изменения в темах-подголосках: приемы, кажущиеся элементарными, но обладающие значительными выразительными возможностями. Некоторые фрагменты шубертовских полонезов ор. 61 с их причудливой акцентировкой звучат почти по-шумановски:

---

[4] Все полонезы написаны в традиционной трехчастной форме с трио и репризой *da capo*.

---

**<Стр. 73>**

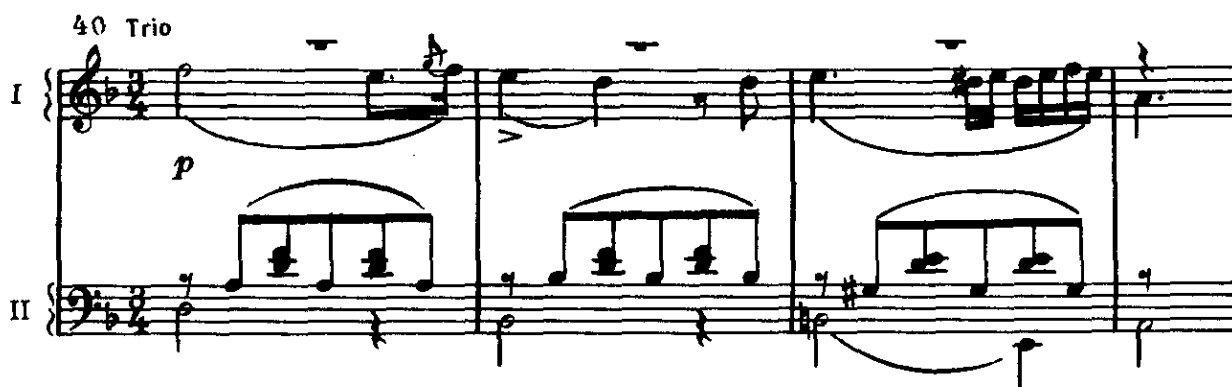




Танцевальность нередко выполняет здесь роль, в чем-то аналогичную тем элементам изобразительности, которые воссоздают «обстановку действия» в фортепианном сопровождении песен Шуберта. Неудивительно, что музыка полонезов произвела сильнейшее впечатление на юного Шумана, воспринявшего их как «громовые бури с романтическими радугами...»<sup>5</sup> Под непосредственным влиянием полонезов Шуберта Шуман написал в 1828 году аналогичный цикл из восьми полонезов для фортепианного дуэта, в свою очередь послуживший ближайшим предшественником «Бабочек» ор. 2.

Полонезы Шуберта и сейчас еще мало известны. Между тем им принадлежит значительное место не только в истории фортепианного дуэта, но и в истории развития жанра полонеза. Как известно, торжественный польский танец нередко встречался в музыке композиторов XVIII столетия, например в сюитах Баха, Генделя, в сонате D-dur (KV 284) Моцарта. В начале XIX века интерес к полонезу проявили Бетховен и Вебер — создатель «Блестящих полонезов» для фортепиано.

Шуберт в трактовке полонеза продолжает те тенденции, которые ясно обозначились на рубеже XVIII и XIX столетий, в частности в творчестве Огиньского: насыщение танца лиризмом, элегичностью, драматизмом. Мелодические обороты трио шубертовских полонезов порой могут вызвать аналогии с мелодикой полонезов Огиньского:




---

[5] Из дневника Шумана от 19 августа 1828 года. Цит. по кн.: Жизнь Франца Шуберта в документах. М., 1963, с. 663.

---

**<Стр. 74>**

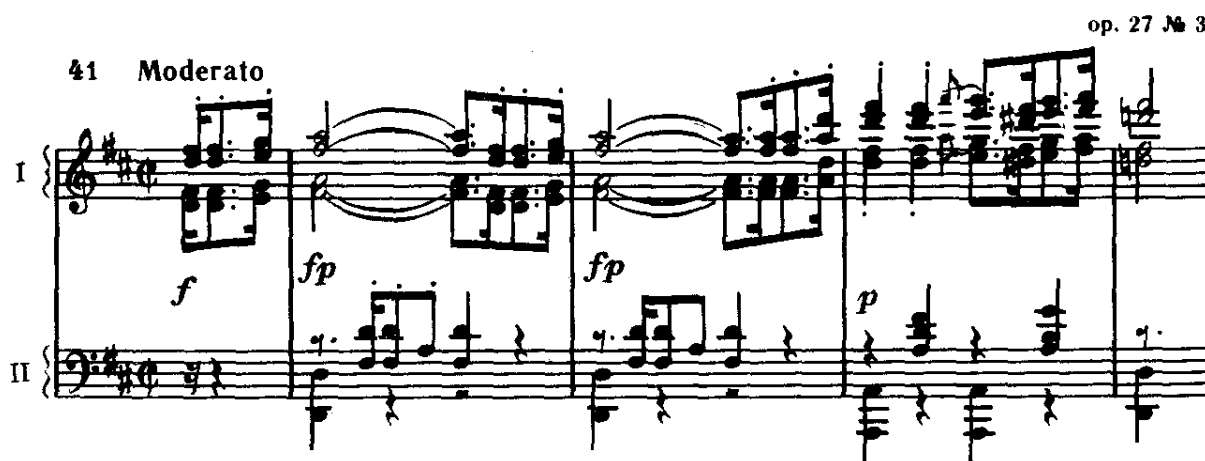
Полонезы Шуберта с их масштабностью, развитой фортепианной фактурой и, главное, несравненным эмоциональным богатством в полной мере определили дальнейший путь развития полонеза от танца к романтической поэме и явились прямыми предшественниками полонезов Шумана и Шопена.

Среди произведений малых форм Шуберта кроме полонезов есть еще один жанр, в котором он определенно предпочитает четырехручное изложение, очевидно, считая его наиболее естественным, — это марши. Все 17 маршей Шуберта написаны для фортепианного дуэта. Как два цикла полонезов, так и два цикла маршей были созданы в Желизе в 1818 и 1824 годах: это Три героических марша ор. 27 и Шесть больших маршей ор. 40. Кроме них были написаны три Военных марша ор. 51 (предположительно 1822), затем Большой траурный марш ор. 55 (1825) по случаю кончины русского императора Александра I и Большой героический марш ор. 66 (1825), посвященный коронации Николая I; в 1826 году были созданы два Характеристических марша ор. 122, и наконец, осенью 1827 года Шуберт сочинил свой последний марш — Детский — подарок сыну своих друзей Пахлеров.

Поразительно разнообразие, какого достигает Шуберт не только между различными циклами маршей, но и в рамках одного цикла и даже в пределах одного марша.

В шубертовских произведениях очевидна близость к их бытовым прообразам — маршам, исполняемым духовыми оркестрами на открытом воздухе. Близость эта проявляется и в характере музыки, и в той оркестральности письма, которая свойственна маршам, пожалуй, более, чем другим жанрам дуэтного творчества Шуберта. Здесь видна прямая преемственность с бетховенскими четырехручными маршами, отличающимися ярко выраженной оркестровостью фортепианной фактуры. Образный же мир музыки маршей Шуберта имеет и определенную общность с Бетховеном, и специфические особенности.

Отличительные черты присущи уже первым трем маршам ор. 27, названным *Героическими*. «Героика» в них иная, нежели в маршах Бетховена, где она трактуется в возвышенно-философском духе. У Шуберта марш приобретает национальную австрийскую окраску, становится более легким, подвижным, танцевальным:



<Стр. 75>

В трио этого марша рядом с наивной песенной темой, исполняемой как бы двумя солирующими духовыми инструментами, звучит откровенно танцевальная музыка, в которой больше россиниевской элегантности, чем бетховенской героики:

42 [Moderato]  
Con 8-

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a violin part (I) and a piano part (II). The key signature is D major (two sharps), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics include 'Con 8-' and 'p' (piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Созданные спустя четыре года после Героических, *Военные марши* op. 51 более развернуты и масштабны. Первый из них — *Allegro vivace*, D-dur — стал одним из самых популярных произведений Шуберта, подвергавшимся многочисленным переложениям. В нем обращают на себя внимание некоторые новые черты, характерные для более поздних шубертовских маршей. В характере музыки определенно ощутим юмористический оттенок, «подтачивающий» изнутри традиционную условность «военного марша»<sup>6</sup>. Одновременно увеличена роль разработочных моментов — мотивного дробления и вариантных изменений, что расширяет и динамизирует форму, намечая пути симфонизации жанра.

Не менее интересен второй, напоминающий увертюру к опере «Розамунда», и третий — последний из Военных маршей — *Allegro moderato*, Es-dur. Музыка крайних его разделов воссоздает атмосферу блестящих военных парадов, проходивших в Вене после окончания войны с Наполеоном. Звучат мелодии труб, сверкающих на солнце; ничто не дает усомниться в торжественности происходящего. Но отзвучали фанфары и картина внезапно изменилась. На фоне легкого *pizzicato* сопровождения вступает мелодия трио -легкомысленная, даже фривольная, более пригодная для оперетты, чем для военного марша:

[6] В цитатах из этого марша, введенных в оперу «Золотой петушок» Н. А. Рим-ского-Корсакова и «Цирковую польку» И. Ф. Стравинского, композиторы усилили заложенную в его музыке иронию, придав ей в контексте своих произведений сатирический, даже гротесковый оттенок.



Так серьезное и ироническое начала, слитые воедино в музыке первого марша, «рассредоточены» между основными разделами заключительного. Ироническая линия будет продолжена и развита в одном из лучших шубертовских маршей — оп. 40 № 3.

Создание в 1824 году *Шести больших маршей с трио* оп. 40 знаменует новый этап в истории жанра марша. Замечательно разнообразные по характеру, обладающие поистине «большими» масштабами, при которых традиционная сложная трехчастная форма приобретает черты сонатности, они свидетельствуют о значительном переосмыслении бытового прообраза и симфонизации жанра.

Значение этих маршей как выдающихся достижений Шуберта осознавали уже некоторые из его современников. Так, близкий друг композитора Йозеф фон Шпаун относил их к числу лучших произведений Шуберта [7].

Первый марш Es-dur — торжественное начало цикла, блестящее Allegro maestoso с лирическим изящным трио. Ему контрастирует второй — Allegro ma non troppo, g-moll, лаконичный, волевой и напряженный. Выдержанный в едином звучании sempre staccato с причудливыми акцентами, изысканными хроматизмами и резкими динамическими «взрывами» на фоне *p* и *pp* — этот марш приближается к скерцо сонатно-симфонического цикла.

Третий марш — Allegro, h-moll — напоминает то, как воспринял музыку шубертовских маршей Шуман, усмотревший в них образ австрийского ополчения, «целый австрийский ландшафт, с волынками

---

[7] См.: Воспоминания о Шуберте. М., 1964, с. 36.

**<Стр. 77>**

впереди, с окороками и колбасами на штыках» [8]. В музыке марша, как и в словах Шумана, примечателен иронический оттенок, несовместимый с привычным представлением о строевом военном марше. Неожиданности подстерегают слушателя с самого начала, когда решительно заявленный h-moll, подчеркиваемый упрямыми восьмикратными акцентами,

внезапно оборачивается тональностью D-dur при вступлении темы. Ее в свою очередь прерывает дерзкий мотив, звучащий унисоном в шесть октав:

44 Allegretto *Con 8*

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 44-48) is marked '44 Allegretto' and 'Con 8'. It features a piano (p) introduction with a six-octave unison motif. The second system (measures 49-52) continues the piano introduction. The third system (measures 53-56) shows a forte (ff) and sf dynamic range.

Эффекты неожиданности присутствуют и в дальнейшем, проявляясь в чередовании волевой активности и торможений, во внезапных тональных сдвигах и резких перепадах динамики. В музыке основного раздела марша развитие несомненно преобладает над экспозиционностью. Форма, в которой он написан, может быть определена

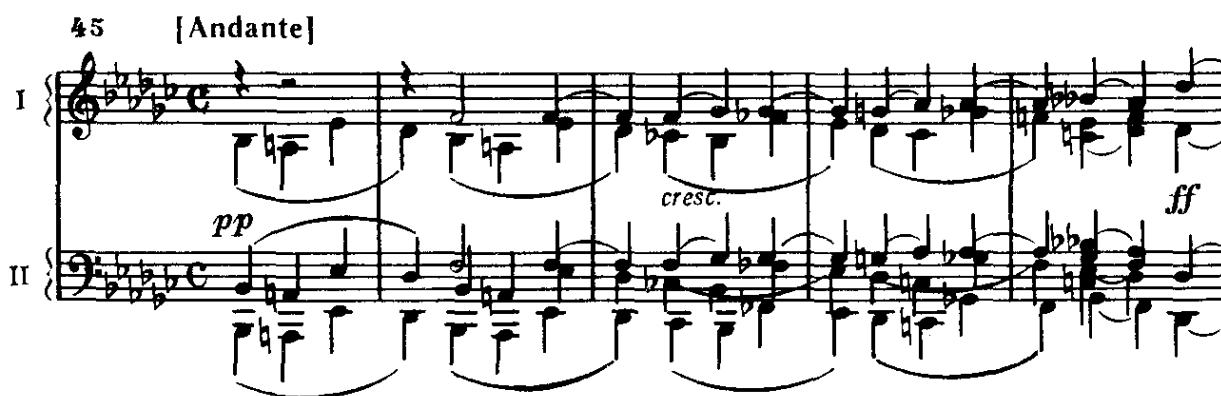
[8] Шуман Роберт. О музыке и музыкантах, т. 1, с. 112.

<Стр. 78>

и как трехчастная, и как сонатная. В пользу последней говорит ярко выраженный разработочный характер средней части, тональное соподчинение экспозиции и репризы. Трио, более камерное, изящное и пластичное, контрастирует с угловатой порывистостью марша. Почти целиком выдержанное на единообразной ритмической формуле аккомпанемента staccato, трио также не лишено юмористического оттенка, проявляющегося в сочетании танцевальности и комической важности.

Четвертый марш — Allegro maestoso, D-dur, как и первый, может быть отнесен к разряду блестящих парадных маршей. Основная его тема — «взлетающие» ходы по тонам мажорного трезвучия — подчеркнута оркестральна. Ее отличает захватывающая целеустремленность движения. На таком примере особенно интересно проследить, как проникновение песенности вносит в музыку марша новые, истинно шубертовские черты. Элементы песенности более всего сосредоточены в трио. Но они присутствуют и в основных разделах, что отчасти связано со стремлением придать музыке этих разделов разработочный характер.

Предпоследний марш — Andante, es-moll, написанный в характере траурного, вносит в цикл атмосферу высокой трагедии, героики и величия. Музыкальный язык марша сочетает одновременно простоту и сложность. Темы, как в основном разделе, так и в трио, отличаются выразительностью и особой лапидарной простотой мелодического рисунка, ритма и гармонических функций. В «оркестровке» тем господствуют тембры медных и деревянных духовых инструментов. В развивающих построениях фактура меняется. Необычные удвоения голосов предвосхищают характерные мелодические дубли-ровки в произведениях Брамса:



Сложные модуляционные ходы, секвенции в сочетании с элементами мотивной работы способствуют напряженному и интенсивному симфоническому развитию.

Приближаясь к бетховенской — обобщенной, возвышенно-философской трактовке жанра, камерный четырехручный марш Шуберта обладает огромной силой эмоционального воздействия. Прав был Й. Шпаун, когда написал: «Вряд ли скоро будет создан траурный марш более прекрасный...» [9]

---

[9] Воспоминания о Шуберте, с. 36.

---

<Стр. 79>

Разительным контрастом звучит яркий и светлый E-dur финального марша — Allegro con brio, самого веселого и блестящего. Быстрый темп, пунктирный ритм основной темы, исполняемой легким staccato, общее стремительное, «летающее» движение создают образ, в котором жанровые черты обретают особую одухотворенность. Заключительный Большой марш синтезирует в себе важнейшие качества всего цикла: характерность истинно шубертовских музыкальных образов и симфонические принципы в развитии и формообразовании.

Эти черты в полной мере свойственны и двум следующим маршам — op. 55 и 66 — *Большому траурному маршу на смерть Александра I* и *Большому героическому маршу в честь коронации Николая I*. По-видимому, ни один биограф Шуберта не располагает сведениями о причинах, которые побудили композитора написать сочинения, посвященные событиям в России, где он никогда не был. Так или иначе, они послужили толчком для создания произведений, которые можно поставить в один ряд с лучшими сочинениями Шуберта для фортепиано в четыре руки.

Оба марша очень серьезны и значительны. Они написаны в подчеркнuto оркестровой манере, что проявляется во всех деталях фактуры. Так, музыка трио Траурного марша звучит



на фоне имитации грохота большого барабана и дробы малого (в левой и правой руках *secondo*). Партия солирующих «медных» на этом фоне особенно торжественна и просветленна. Простейшие гармонические сопоставления (Т— S — D) соседствуют с изысканными модуляциями, как, например, в конце первого раздела трио.

Большой героический марш ор. 66 с ремаркой *Maestoso* — самый протяженный и необычный по строению (концентрическая форма ABCDCB<sup>1</sup>A<sup>1</sup>) из всех шубертовских маршей. После первого раздела, воплощающего образы героики, вступает трио танцевального характера. Трио завершается без указаний на *da capo* и переходит в совершенно новый марш *Allegro giusto* — возбужденный и подвижный. В этом марше есть свое трио, за которым следует реприза *Allegro giusto*, выписанная целиком. Все завершает большая кода на материале трио и видоизмененного основного раздела первого марша, как бы восполняя отсутствие в нем репризы и возвращая развитие музыки к первоначальному героическому образу [10].

Большой траурный марш ор. 51 и Большой героический марш ор. 66 завершают ряд шубертовских маршей, в музыке которых отчетливо ощутима жанрово-бытовая основа.

Два следующих — *Характеристических марша ор. 121* — лишь условно можно назвать маршами. Написанные на 6/8 в темпе *Allegro vivace*, они по жанровым истокам ближе к тарантелле, чем к маршу. «Можно предположить, что, Судь на месте Шуберта Шуман, он озаглавил бы эти произведения "Фантастическими пьесами" столько в их замысле непривычной, свободной игры воображения», —

---

[10] Впоследствии этот марш был оркестрован Римским-Корсаковым и исполнен в Петербурге 5 мая 1868 года под управлением Балакирева.

---

**<Стр. 80>**

пишет исследователь творчества Шуберта П. А. Вульфус [11]. В музыке маршей много общего (характер, тональность C-dur, интонационное сходство) с соответствующими страницами Большой симфонии — последней симфонии Шуберта. Фортепианная фактура, в которой полнота и насыщенность отдельных регистров сочетается с поразительной легкостью общего звучания, прямо предвосхищает манеру четырехручного письма Шумана (в «Картинах Востока») и Брамса:

46[*Allegro vivace*]

The musical score is for a piece titled '46[Allegro vivace]'. It is written for piano, with two staves labeled I and II. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The tempo is 'Allegro vivace'. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo) at the beginning and end of phrases, and *sf* (sforzando) for accents. There are also accent marks (>) over certain notes. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and rests, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

Радикальное переосмысление жанра приводит Шуберта в «Характеристических маршах» к созданию нового жанра: марша-скерцо, открывающего собой целое направление в фортепианной и оркестровой музыке — от причудливых скерцозных маршей Шумана до гениального скерцо-марша на ритмах тарантеллы Шестой симфонии Чайковского.

Самый последний марш Шуберта — словно постскриптум к его наследию в этом жанре. Летом 1827 года вместе со своим другом Иоганном Йенгером Шуберт, будучи в Граце, жил в гостеприимном доме семейства Пахлеров. Уезжая, композитор пообещал их восьмилетнему сыну написать марш для исполнения в четыре руки, чтобы тот сыграл его вместе с матерью на именинах отца. Шуберт выполнил обещание, правда, опоздав к сроку, и 12 октября послал ноты марша G-dur маленькому Фаусту, написав прямо на автографе между строками нотного текста: «Я боюсь не заслужить его одобрения, потому что не очень-то чувствую себя созданным для подобных сочинений» [12]. Этот незатейливый марш — самый легкий из фортепианных дуэтов Шуберта — доступен для исполнения начинающими пианистами.

Четырехручные марши Шуберта часто подвергались аранжировкам. Среди многих переложений для оркестра и фортепиано соло,

---

[11] Вульфius П. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. М., 1983, с. 201.

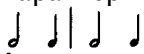
[12] Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 583.

---

### <Стр. 81>

сделанных разными композиторами XIX века, особенно привлекательны листовские транскрипции Больших и Характеристических маршей, В некоторых из них видоизменяется лишь фактура. Отдельные же приближаются к свободным фантазиям-сюитам, как, например, труднейшая фортепианная транскрипция Характеристических маршей, в музыку которых Лист вплетает фрагменты из трех различных маршей ор. 40.

К сожалению, среди вальсов и лендлеров, которые Шуберт так часто и много импровизировал на дружеских встречах, повторяя наиболее удавшиеся, чтобы запомнить и записать, четырехручные произведения крайне редки. Это — Немецкий танец с двумя трио, два лендлера [13], созданные летом 1818 года, и маленький цикл из четырех лендлеров, написанный в июне 1824 года (снова те же два лета в Желизе!). Изящные миниатюры свидетельствуют о том, что в то время не существовало четких различий между лендлером, вальсом и немецким танцем. Так, из двух лендлеров 1818 года первый напоминает сельский лендлер с характерными отголосками напевов йодлей и утяжеленным ритмическим

движением  ... Второй же — гибкий венский вальс, поэтичный и одухотворенный, сродни Благородным вальсам ор. 77.

В Немецком танце основное построение написано в духе простого деревенского лендлера, первое трио с акцентировкой третьей доли такта восходит к грубоватым задорным сельским танцам — «прыгунцам», а музыка второго трио близка раннему венскому вальсу — Langaus.

Шубертом сделаны переложения для фортепианного дуэта двух Немецких танцев из известного цикла для фортепиано соло ор. 33. Неясен вопрос о принадлежности автору дуэтной версии остальных танцев этого цикла. Зимой 1825 года в издательстве Каппи и Диабелли они были одновременно изданы в двух вариантах: сольном и четырехручном. Советский исследователь творчества Шуберта Ю. Н. Хохлов считает, что «аранжировка танцев для фортепиано в четыре руки и для скрипки и фортепиано, по-видимому, была выполнена не Шубертом» [14]. Американский же музыковед Э. Любин склонен видеть в дуэтной версии не только бесспорно авторскую (как и издательство Litolf), но даже и первоначальную версию произведения. Доказывая это, он приводит один из эпизодов первого танца:



---

[13] Рукописи лендлеров, найденные Брамсом в одной из частных коллекций в 1872 году, были впервые опубликованы в сб.: *Festschrift für Hugo Riemann*. Leipzig, 1909.

[14] Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 400.

---

**<Стр. 82>**

«Октавы в левой руке неудобны для исполнителя, и трудно найти во всей фортепианной музыке Шуберта аналогичное место, где бы он писал октавами для баса, тогда как в его дуэтной музыке такое встречается весьма часто» [15],— замечает Любин. Этот довод все же не представляется достаточно убедительным. Однако переложение — сделано ли оно автором или кем-то другим — выполнено с таким изяществом, что вполне может стать добавлением к репертуару шубертовских дуэтов.

Сольные (вальсы, экосезы, лендлеры) и дуэтные (полонезы, марши) сочинения замечательно дополняют друг друга. Написанные в разных формах и в различной манере — более прозрачной в сольных и более насыщенной, «оркестровой» в дуэтных,— они в целом дают представление об одной из прекраснейших страниц в истории камерной музыки — фортепианном творчестве Шуберта малых форм.

Именно эти формы нашли самое активное продолжение в последующем развитии четырехручной литературы. С танцами и маршами Шуберта неразрывно связано великое множество жанрово-лирических пьес для фортепианного дуэта, созданных в XIX и XX столетиях композиторами разных стран мира.

**ВАРИАЦИИ И ДИВЕРТИСМЕНТЫ.** Свой первый цикл вариаций для фортепиано в четыре руки F-dur Шуберт датировал 15 февраля 1815 года [16]. На титульном листе его было написано по-французски: «X вариаций для фортепиано, сочиненных Францем Шубертом, учеником Сальери, первого маэстро венской императорско-королевской капеллы». Гордившийся тем, что с 1812 года берет уроки у Сальери, юный Шуберт в заголовках сочинений 1814 и особенно 1815 годов называл себя его учеником.

Через два года был создан следующий цикл — *Вариации на оригинальную тему со вступлением B-dur*,— принадлежность которого Шуберту оспаривалась некоторыми исследователями. Причиной сомнений была неясность происхождения источника, по которому гамбургский издатель Ю. Шуберт впервые опубликовал в 1860 году под оп. 82 № 2 сочинение, до той поры никому не известное. Однако существует достаточно доводов, доказывающих подлинность Вариаций [17]. На их основании произведение было включено в советское издание Полного собрания фортепианных сочинений Шуберта [18].

Название «Вариации на оригинальную тему» отражает характерные особенности, свойственные жанру вариаций в конце XVIII и особенно в первой половине XIX века. Сочинение вариаций на чужие темы (часто заимствованные из популярных опер и балетов) стало тогда настолько распространенным, что композиторы были вынуждены специально подчеркивать «оригинальность» собственной темы.

Тема шубертовских вариаций очень похожа на ту, которая легла

---

[15] См.: **Lubin E.** Piano Duet. New-York, 1976, p. 67.

[16] Десять вариаций F-dur были впервые изданы в Вене в 1887 году.

[17] См.: **Brown M.** Schubert's variations. London, 1954, p. 38—41; **Brown M.** Schubert. A critical biography. London, 1958, p. 87.

[18] **Шуберт Ф.** Полное собрание сочинений для фортепиано, т. 6. М., 1974.

---

<Стр. 83>


в основу бетховенских Двенадцати вариаций для фортепиано на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная девушка», изданных в 1797 году. Только у Бетховена она больше напоминает «Камаринскую»:

48 Allegretto Бетховен. Тема вариаций A-dur



Original—Thema Шуберт. Тема вариаций B-dur

49 Moderato



Среди особенностей этого цикла Шуберта следует указать прежде всего на довольно обширную интродукцию, по характеру напоминающую торжественную театральную увертюру и заканчивающуюся виртуозной каденцией (все последующие шубертовские вариации

<Стр. 84>

лишены вступительных разделов и начинаются прямо с проведения темы). Кроме того, в этом произведении больше, чем в других, сказалось влияние блестящих бравурных вариаций, в огромном количестве создаваемых в первые десятилетия XIX века. В третьей вариации быстрые пассажи даже сопровождаются ремаркой «Bril-lante», типичной для разновидности «блестящих» вариаций, постоянно встречающейся у Черни, Гуммеля, Мендельсона и совсем нехарактерной для Шуберта. Тональное и ладовое однообразие (все вариации, включая медленную, написаны в B-dur) отчасти компенсируется богатством фигурационного варьирования, составляющего основу всего цикла. Почти не давая представления об индивидуальных особенностях образного мира музыки Шуберта, вариации свидетельствуют об определенном уровне композиторского мастерства и владении пианистическими достижениями своего времени. Тем поразительнее различие между этим и созданным вскоре следующим циклом, который является одним из шедевров не только в творчестве Шуберта, но и во всей истории фортепианных вариаций.

*Вариации на французскую песню op. 10 e-moll*, написанные в Желизе в сентябре 1818 года, были первым крупным произведением Шуберта, увидевшим свет (до этого девять печатных опусов составляли песни и вальсы). Среди воспоминаний о Шуберте есть сведения об исполнении вариаций еще по рукописи автором вместе с Ансельмом Хюттенбреннером и Альбертом Штадлером [19].

Вариации были опубликованы в 1822 году с посвящением Бетховену. По свидетельству Йозефа Хюттенбреннера, Шуберт хотел лично передать ноты Бетховену, но не застал его дома и оставил их у прислуги. Бетховен одобрил вариации и часто играл в четыре руки со своим племянником Карлом [20].

В основе произведения — французская тема, заимствованная Шубертом из сборника, который он нашел в библиотеке в Желизе. Это мелодия романса «Reposez-vous, bon chevalier», по-видимому, принадлежавшего приемной дочери Наполеона королеве Гортензии Бонапарт (романс этот был записан в альбоме ее музыкальных сочинений).

В шубертовском изложении тема вариаций, затаенная и суровая, напоминает некоторые марши времен Великой французской революции. В особой взрывчатой контрастности, в резких перепадах динамических оттенков чувствуется влияние Бетховена. Оно отчетливо сказывается и в принципах развития. Так, в Вариациях на французскую песню характерна необычная для того времени свобода обращения с тональностями: третья вариация написана в C-dur — тональности VI ступени по отношению к основной; шестая — в cis-moll — параллельной к одноименному мажору. При этом создается рондообразность: отдаленные тональности появляются после каждых двух вариаций. Примером для Шуберта послужили циклы

---

[19] См.: Воспоминания о Шуберте, с. 82 и 156.

[20] Там же, с. 212.

---

### **<Стр. 85>**

Бетховена: Шесть вариаций op. 34 и уже упомянутые вариации на тему русского танца («Камаринскую»).

Варьирование, с одной стороны, усиливает героико-драматическую сущность темы (вторая, третья, четвертая вариации с кульминацией в шестой), с другой — раскрывает заложенное в ней лирическое начало (первая и пятая вариации с кульминацией в медленной минорной седьмой).

Музыка вариаций показывает, насколько органично сливались в творчестве Шуберта классические и романтические черты, сосуществование которых в одном произведении предельно естественно, но в то же время не мешает ощущать их смысловые и стилистические различия. Классические черты в целом наиболее характерны для развития драматических вариаций. Волевое начало, простота и грубоватая сила, жанровые признаки марша, полифоническая фактура свойственны второй, третьей, четвертой вариациям и более всего сконцентрированы в шестой, музыка которой вызывает прямые аналогии с Бетховеном.

В лирических вариациях на первый план выступает романтическая сущность и чисто шубертовские черты. Главная роль здесь принадлежит гармонии и обновлению жанровой природы основной темы. Выявление лирического начала связано с постепенным проникновением вальсовых черт в развитие маршевой темы. Этот процесс получает завершение в лирической кульминации цикла — седьмой вариации *Più lento*, где происходит окончательное преобразование жанра: в середине вариации меняется метр 4/4 на 12/8, маршевые отголоски рассеиваются, воцаряется медленное вальсообразное движение. Образное развитие в лирических вариациях, поначалу не выходящее за пределы элегической мечтательной грусти, в седьмой вариации обретает новую — трагедийную направленность.

Интересно, что лирические вариации отличаются по принципу построения. В драматических вариациях строго соблюдается структура темы (два точно повторенных восьмитактных периода) — еще одно свидетельство классических признаков. В пятой и седьмой вариациях развитие темы протекает настолько свободно, что исключает всякую возможность буквальных повторений. В этих вариациях осуществляется замечательное по разнообразию градаций лирики последовательное изменение образа — от просветленной радости, слегка омрачаемой внезапными модуляциями, в пятой, *E-dur*'ной вариации к скорбно-примиренным образам седьмой. Здесь в тихом, однообразном кружении шестнадцатых, в болезненных изломах хроматизированной мелодии, в безнадежно «падающих» окончаниях фраз возникает образ, необычайно схожий с «Шарманщиком» из «Зимнего пути». Показательно, что образ такого рода возник в инструментальном произведении Шуберта раньше, чем в вокальном, — яркое свидетельство того, что влияние песенности на инструментальную музыку имеет и обратный процесс.

В финальной восьмой вариации, где Шуберт с поразительным искусством преобразует суровую тему в ликующе-победный мажорный марш, классические и романтические черты сливаются в неразделимом

**<Стр. 86>**

синтезе. Воедино слиты жанровые особенности марша и триольное движение из лирических вальсовых вариаций — в быстром темпе оно приобретает радостно-возбужденный характер. Последняя вариация, значительная по масштабам, перекликается с финалами сонатно-симфонических циклов, а отчасти и с оперными финалами. Симфоничная по интенсивности развития и утверждения основного образа, с замечательно разработанной фортепианной фактурой, музыка заключительной вариации поражает свежестью и непрерывностью модуляционного развития. Основная тема непосредственно перед кодой свободно модулирует из *As-dur* в *E-dur*, из *B-dur* через *cis-moll* в основную тональность. Изошренно гармонизованы мелодические обороты, завершающие одинаковые построения:



Con 8-

I

II

*ff*

*ff* *p*

Can 8-

I

II

*p dim.* *pp*

*dim.* *pp*

2.  
Con 8-

I

II

*ff* *p* *pp*

*ff* *p* *dim.* *dim.*

&lt;Стр. 87&gt;

Con 8-

I

II

*pp*

Зрелое и совершенное произведение, Вариации ор. 10 являют собой пример эволюционности смены классицизма романтизмом, которая характерна для музыкального искусства начала XIX века, и в первую очередь для творчества Шуберта.

Следующий вариационный цикл для фортепиано в четыре руки — *Вариации на оригинальную тему ор. 35 As-dur* — написан в Желизе в июле 1824 года и вскоре издан. Это произведение было сразу очень высоко оценено слушателями, о чем свидетельствуют строки дневников и писем Шуберта и его друзей. «Вариации пользуются особым успехом», — пишет Шуберт брату и Морицу Швинду [21], который в одном из своих писем восторженно отзывается об этом сочинении [22]. В письме родителям из города Штейра в июле 1825 года Шуберт сообщает: «В Верхней Австрии я повсюду встречаю свои сочинения, особенно в монастырях Флориан и Кремсмюнстер, где с помощью хорошего пианиста я с большим успехом исполнял мои 4-ручные вариации и марши... причем некоторые уверяли меня, что клавиши под моими пальцами поют; если оно и в самом деле так, это очень меня радует, потому что я не выношу распроклятую рубку, свойственную даже прекрасным пианистам; она не доставляет наслаждения ни уху, ни душе» [23]. В этом письме примечательны слова не только об успехе вариаций, но и о признании четырехручной музыки Шуберта среди относительно широких кругов слушателей, и конечно, высказывание, касающееся «певучей» фортепианной игры. Шуберт многократно исполнял вариации с различными партнерами. Они звучали и на последней в жизни композитора «шубертиаде» 30 января 1828 года, когда автор вместе с превосходным пианистом К. М. Боклетом играл их «с таким огнем, что все были восхищены...» [24]

Современники Шуберта не случайно так быстро и горячо восприняли музыку этого сочинения. При всем своеобразии и характерности деталей, вариации в целом ориентированы на классические нормы музыкального мышления, ставшие уже привычными для слуха. Форма их приближается к строгим вариациям: за исключением финальной восьмой, все семь вариаций сохраняют структуру

---

[21] Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 371 и 377.

[22] См. там же, с. 400.

[23] Там же, с. 433.

[24] Воспоминания о Шуберте, с. 200.

---

### **<Стр. 88>**

темы, ее метр, тональность (пятая вариация написана в одноименном миноре) и общие гармонические контуры. В этом произведении ощущается влияние бетховенских циклов: Тридцати двух вариаций на собственную тему c-moll и особенно Тридцати трех вариаций на тему вальса А. Диабелли ор. 120. Кроме того, в шубертовских вариациях слышны отголоски и других сочинений Бетховена, в частности Седьмой симфонии, — преемственные связи с музыкой Бетховена в этом цикле, по сравнению с Вариациями ор. 10, не только не ослабли, но стали еще более органичными.

Тема вариаций изысканна и галантна. Написанная в простой двухчастной форме, она сочетает в себе черты двух жанров — марша и гавота. Отклонения в тональности VI, V и II ступеней, имитационное развитие в средней части темы предвосхищают важнейшие особенности всего цикла: логику тонально-гармонического варьирования и разнообразие приемов полифонического письма.

Первые две вариации наиболее близки традициям строгих вариаций: в них последовательно активизируется движение за счет введения более мелких ритмических долей (триоли восьмых, потом шестнадцатые). Имитационно-полифоническое развитие осуществляется при неизменности гармонических функций темы.

Начиная со второй вариации ведущую роль обретают попарные контрасты (образные, темповые, фактурные), возрастающие по мере приближения к финалу. С ними связаны две сквозные драматургические линии развития цикла. Одну составляют лирические третья, пятая и седьмая вариации, другую — импульсивные, героические вторая, четвертая, шестая и заключительная восьмая. Черты рондо-образности, объединение вариаций в трехчастные

группы, «арочные связи» (термин Б. В. Асафьева) между отдаленными друг от друга вариациями — синтез вариационной формы со сложными явлениями других форм, их глубокое взаимопроникновение отличают замечательно гибкую целостную структуру цикла.

Первый образный контраст возникает в третьей вариации (*Un poco più lento*), напоминающей поначалу лирический дуэт на фоне сопровождения, имитирующего *pizzicato* струнных. Количество голосов разрастается, фактура «расцветает», и завершение вариации носит восторженный дифирамбический характер.

Следующие три вариации, образующие подобие трехчастной формы с динамизированной репризой, — наиболее «бетховенские» во всем цикле. Героика, волевой натиск, характерные для музыки четвертой и еще более шестой вариаций, неотделимы от интенсивнейшего полифонического развития, для фактурного воплощения которого едва хватает четырех рук пианистов. В музыке шестой вариации появляется пунктирный ритм



, подготавливающий ритмическую основу финала.

Единственная минорная пятая вариация, разделяющая героические четвертую и шестую, поражает силой передачи скорби, отчаянной и сдержанной одновременно. Несравненная в своей выразительности и простоте мелодия звучит на фоне аккомпанемента с равномерными

<Стр. 89>

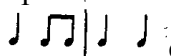
ритмическими долями и неизменной фактурой. Очевидная близость музыки к гениальному *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена еще усиливается благодаря сходству основного

ритмического мотива



51 [Allegretto]  
Var. V

Завершающая лирическую линию седьмая вариация — самая медленная и тихая, с ремаркой *con sordini* — воспринимается как «остановившееся мгновение». По существу она является вариацией не только основной темы, но и «мажорным вариантом» пятой, минорной вариации. Сходные очертания мелодической линии, а главное — тот же ритмический мотив



сближают музыку пятой и седьмой вариаций, заставляя видеть в них разные аспекты одного образа. Отрешенная созерцательность первого восьмитакта седьмой вариации подчеркнута жанровыми чертами хорала. Впервые нарушая тонально-гармоническую структуру темы, композитор заканчивает первое предложение модуляцией не в *c-moll*, а в *C-dur*, что создает эффект внезапного просветления. Гармоническое развитие становится все свободнее, все менее связанным с основной темой. В последних тактах



### <Стр. 91>

часть Дивертисмента — *Tempo di Marcia*. Вторая и третья — *Andantino varie* и *Rondo brillant* (*Allegretto*) — были напечатаны под оп. 84 № 1 и 2 в 1827 году. Разделение на опусы, продиктованное коммерческими целями (издатели надеялись, что такое большое сочинение будет легче продать «по частям»), к сожалению, превратилось в традицию при последующих изданиях.

Ни в одном из исследований мы не находим подтверждения тому, что Шуберт действительно использовал здесь подлинные французские темы. Вполне возможно, что темы были сочинены им самим. В мелодиях Дивертисмента трудно найти конкретные интонации народных французских песен, хотя можно ощутить сходство с эмоциональным строем некоторых из них.

В музыке *Дивертисмента во французском стиле* безраздельно господствует стихия марша. Многочисленные и разнообразные по характеру четырехручные марши, создаваемые Шубертом в 1820-е годы, подготовили основу для претворения этого жанра в рамках крупного и значительного сочинения. Уже в первой части Дивертисмента (*Tempo di marcia, e-moll*) в полной мере реализуются те тенденции, которые были заложены в Героических и особенно Больших маршах: трехчастная форма с элементами сонатности разрастается до сонатного *allegro*, а типичный контраст между первым разделом марша и песенным трио становится основой контраста главной и побочной партий. Намеченные в маршах приемы вариационного развития и мотивной работы приобретают значение основных принципов. Применяемые уже в экспозиции, они господствуют в разработке и в репризе, где темы вариационно «обновляются» с замечательным искусством. Таким образом, признаки симфонизации бытового жанра, присущие маршам Шуберта, в Дивертисменте выступают на новом, значительно более высоком уровне, превращаясь в важнейшее качество, определяющее особенности музыкального мышления.

Единая жанровая основа музыки всех трех частей в сочетании с динамической устремленностью развития образного содержания составляет неповторимое своеобразие этого произведения. С устойчивостью жанровых признаков связана устойчивость в каждой части основного образа. Внутри частей контрасты относительно и не выходят за пределы одной образной сферы, доминирующей в музыке той или иной части: в первой — это героическая «поступь» главной партии; во второй — тихие «шаги» темы вариаций; в третьей (рондо) — окрыленная полетная маршевость рефрена. Драматургия Дивертисмента строится на контрастах «крупных пластов», то есть контрастах между частями. Решающее значение имеет здесь вторая часть — *Andantino varie, h-moll* — лирический центр и кульминация всего цикла.

Контраст между *Andantino varie* и музыкой крайних частей очень велик. Реальные образы — действенные и картинные — уступают место видениям или воспоминаниям, окутанным дымкой печали. Основная тема, отдаленно напоминающая напевы менестрелей, представляется одним из гениальных воплощений образа странствующего

### <Стр. 92>

певца, скитальца — лейтмотива всего творчества Шуберта. Чувство одиночества и тоски, сдержанной и безысходной, передано в теме предельно простыми средствами: мелодия, варьирующая одну и ту же попевку, однообразные акценты на одинаковых метрических долях и преимущественно на одинаковых звуках, ладовая замкнутость, отсутствие тональных отклонений, гармоническое развитие от простых функций T-S-D к двум напряженным аккордам увеличенного и уменьшенного трезвучий (в тактах 10 и 12), наконец, специфическая для Шуберта тональность *h-moll* (тональность первой части «Неоконченной» симфонии, «Песни на могиле матери», песен «Двойник», «Любимый цвет»):



## 52 Andantino



Четыре вариации видоизменяют тему, делая ее образ все более ирреальным. Отдаленные тревожные фанфары второй вариации (трубы лесных эльфов или отзвуки сказочной охоты?) сменяются в третьей призрачным канонам, стремительно проносящимся на *pp*, словно таинственный шелест или шепот.

Последняя, четвертая вариация (*Un poco più lento*) в *G-dur* по глубине и проникновенности приближается к самым прекрасным воплощениям идеала человечности — к образам Мадонн на полотнах великих мастеров. Тишайшая звучность *pp* и *ppp*, очень высокие регистры фортепиано, создающие впечатление струящегося «звездного» света, особая хрупкость мелодических линий, тончайшая смена ладовых красок — все создает образ неземной красоты, высшего духовного озарения.

Внезапное возвращение в коде основной темы в ее первоначальном виде воспринимается как первая и единственная реальность в музыке *Andantino varie*: реальность трагедии вечного одиночества. Полет воображения прерывается. Наступает «прозрение». Динамический «взрыв» за несколько тактов до конца сгущает атмосферу трагедии.

Финал Дивертисмента во французском стиле неоправданно носит название «*Rondeau Brillant*». В нем не только нет блестящих

**<Стр. 93>**

«бриллиантовых» пассажей, но и вообще виртуозное начало не играет существенной роли. На первый план в музыке рондо выступает энергия порывистого безостановочного движения, своего рода *perpetuum mobile*. Все темы рондо объединяет общая жанровая основа. Стихия марша, так многообразно претворенная в двух первых частях, вырастает в финале до апофеоза. Как в *Tempo di marcia*, *Andantino varie*, так и в рондо маршевое начало неотделимо от песенности. Это проявляется в особенностях мелодии, формы и фактуры. Так, уже две темы рефрена (минорная и мажорная) соотносятся между собой как унисонный «запев» и хоровой «припев». Вторая тема рефрена, очень близкая музыке Шумана, напоминает застольную песню.

В эпизодах возникают все новые маршевые темы-образы: в первом (*G-dur*) — причудливый, близкий к Характеристическим маршам, во втором (*a-moll*) — героико-драматический. Бесконечные по выразительным возможностям, они не только не вызывают ощущения однообразия (которое может возникнуть лишь при исполнении рондо отдельно от предыдущих частей), но воспринимаются совершенно необходимыми, неизбежными при восприятии цикла как целого. Своеобразная динамическая реприза первой части, рондо звучит после иллюзорной музыки *Andantino varie* с ее завораживающей статикой последней



вариации. Чтобы преодолеть ее и утвердить героико-оптимистическую идею безостановочного движения жизни, необходим именно такой финал, внутренние контрасты которого лишь подчеркивают единство общего движения как символа вечности.

Дивертисмент во французском стиле для фортепиано в четыре руки не имеет аналогов в искусстве своего времени. Образные и пианистические открытия (особенно в медленной части) позволяют видеть преемственные связи между лирикой фортепианной музыки Шуберта, Шумана, Шопена, Скрябина. Оригинальная трактовка закономерностей сонатно-симфонического цикла и формы сюиты неотделимы в этом произведении от такой высокой степени симфо-низации жанра марша, при которой бытовой жанр поднимается до уровня симфонического обобщения. В этом отношении Дивертисмент Шуберта можно сопоставить с самыми выдающимися творениями в истории мировой музыки — с симфониями Бетховена, Брамса, Чайковского, Малера и Шостаковича.

В отличие от Дивертисмента во французском стиле, музыкальные темы *Венгерского дивертисмента* *op. 54* гораздо ближе к народным истокам. Шуберт писал Венгерский дивертисмент в сентябре 1824 года, находясь в Венгрии (в Желизе), где он мог непосредственно ощущать своеобразную гордую красоту венгерских песен и танцев, передающих глубокую печаль угнетенного народа и его стремление к самоутверждению. В воспоминаниях К. Шёнштейна, одного из лучших исполнителей песен Шуберта, рассказывается, что темой Венгерского дивертисмента стала народная песня, которую в имении Эстергази «...пела одна из судомоек венгерок, и Шуберт, возвращающийся вместе со мной с прогулки, услышал ее... Шуберту

**<Стр. 94>**

она, очевидно, понравилась, он еще долго напевал ее...» [30] Ф. Лист, высоко ценивший Венгерский дивертисмент (ему принадлежат переложения всего Дивертисмента для фортепиано соло, а средней части — Марша — для симфонического оркестра), в своей работе «Цыгане и их музыка в Венгрии» также указывал, что Шуберт использовал в нем подлинные народные напевы. Найденный уже в нашем веке автограф варианта третьей части Дивертисмента для фортепиано в две руки, датированный 2 сентября 1824 года, озаглавлен Шубертом «Венгерская мелодия».

Не установлено, какие именно мелодии являются цитатами, а какие сочинены композитором в духе народных. Но несомненно, что, живя в Венгрии, Шуберт чутко подметил типические черты венгерской народной музыки и в своем произведении гениально претворил их. Одновременно он воспринял и воссоздал специфическую манеру исполнения, характерную для импровизаций венгерских и цыганских музыкантов. Именно это привнесло в Дивертисмент несвойственные Шуберту экспрессию, патетику, повышенную страстность.

Поразительна свобода и непринужденность, с какими композитор сочетает заимствованное из практики народного музицирования со своими собственными художественными идеями. В этом сказывается сущность его отношения к народному творчеству. «Шуберт не погружается в мир венгерской или цыганской музыки, а открывает ей... путь в сферу своего искусства» [31], — справедливо пишет В. Феттер.

В фольклорных истоках почерпнуто Шубертом то глубокое единство песни, танца и марша, которое составляет жанровую основу Венгерского дивертисмента. Многие в его музыке указывает на близость к образной, интонационной и ритмической характерности народных напевов «вербункош».

Неисчерпаемая в своих оттенках лирика неотделима в музыке Дивертисмента от эпической повествовательности и картинности. Рельефность образов такова, что порождает литературно-сюжетные ассоциации [32] и приводит к мысли о присутствии в произведении скрытой программы. Обобщенно ее можно определить как развернутую многокрасочную фреску, в которой сменяют друг друга картины жизни народа, опоэтизированные гением художника.

Смена картин в их множественности и кажущейся импровизационности глубоко упорядочена и целенаправлена. Три части Дивертисмента последовательно раскрывают три

временных пласта в жизни и сознании народа: его прошлое, настоящее и мечты о будущем. В этом Шуберт идет по пути, подсказанному творчеством народных певцов-рапсодов, сочетавших в живой форме сказаний отзвуки седой старины, приметы сегодняшнего дня и устремленность в грядущее.

---

[30] Воспоминания о Шуберте, с. 92.

[31] **Vetter W.** Der klassiker Schubert, Bd. 1. Leipzig, 1953, S. 296.

[32] Об этом в 1834 году Шуман писал Генриетте Фойгт (см.: **Шуман Роберт.** Письма, т. 1. М., 1970, с. 216).

---

### <Стр. 95>

Каждая из трех частей имеет свой «стержневой» образ, который неоднократно возвращается, видоизменяясь в оттенках и оставаясь неизменным в сущности. В первой части таким образом предстает исходная печальная тема-рефрен, звучащая как неторопливый сказ о былом. Распевные и речевые интонации, свободная «балладная» манера изложения сочетаются в ней с оркестровыми приемами: тремоло, чисто скрипичными каденциями, навеянными исполнением солистов венгерско-цыганских ансамблей. Черты ладовой переменности, обыгрывание доминанты (или тоники) лада, столь свойственные фольклорным первоисточникам, придают теме еще больше сходства с народным прообразом.

Троекратное проведение (в начале, в центре и в заключении первой части) темы-рефрена создает четкие очертания формы, в которой слиты черты трех-пятичастности и рондо. Трехчастная структура эпизодов придает всей форме оттенок концентричности. Устойчивость исходного образа, частые повторы при двукратных проведениях эпизодов (da saro или варьированное повторение) не создают впечатления статичности. Постоянное внутреннее движение возникает благодаря вариационному и вариантному развитию, осуществляемому с редким даже для Шуберта искусством. Почти весь материал первой части вырастает из музыки темы-рефрена. Достаточно сравнить ее первый такт с началом основных и промежуточных тем эпизодов, чтобы убедиться в неизменности интонаций (в прямом и обращенном виде) и ритмических формул. Динамике развития способствует также тональный план. Контрастное соотношение рефрена (g-moll — G-dur) и первого эпизода (Es-dur — h-moll — Es-dur) уступает место большей функциональной сопряженности рефрена (g-moll — G-dur) и второго эпизода (B-dur с отклонениями в родственные тональности). Последнее проведение рефрена не имеет признаков заключения. Краткость (13 тактов), ладовая и тональная неустойчивость заставляют воспринимать его как интерлюдия — переход к новому сказанию. Завершающий аккорд тремоло на трезвучии G-dur с переменной функцией тоники — доминанты непосредственно разрешается в c-moll начала следующей части Венгерского дивертисмента.

Вторая часть — драматический центр цикла - настороженный тревожный марш, энергия которого скрыта приглушенной динамикой (pianissimo) и прорывается в резких внезапных forte. Жестокая сила, ощущаемая в марше, страшна своей затаенностью. «День сегодняшний» обрисован в музыке противоречивым, напряженным и взрывчатым. Эта часть Дивертисмента по жанру и интонационному языку наиболее далека от стиля «вербункош». О нем напоминают лишь прихотливая ритмика и акцентировка в крайних разделах традиционной трехчастной формы da saro. Замкнутая форма подчеркивает неизменность основного образа мрачной тревоги, сконцентрированного в марше.

Финал по форме близок первой части. В нем тоже сплетены трех-пятичастность и рондо. Два эпизода трехчастной структуры придают композиции черты концентричности. Но характер музыкальной

### <Стр. 96>

образности и динамика формы совсем иные. Как и в первой части, все определяет облик рефрена.

Удивительная тема рефрена — воплощение романтической мечты, полета к недостижимому — тончайшим образом вбирает в себя интонационные и ритмические особенности стиля «вербункош». Активные взлеты мелодического рисунка, преодолевающие

инерцию повтора, ритмическая обостренность обретают особый смысл из-за «смещения» опорных точек на слабые доли такта. Благодаря этому рождается впечатление устремленности, свободного «парения», которое все возрастает к третьему, заключительному проведению рефрена, самому тихому и бесплотному. Средством варьирования темы при ее повторениях являются лишь изменения в ритмике сопровождения: все большая «зыбкость», затуханность основных метрических долей.

Музыка эпизодов финала гораздо разнообразнее и даже пестрее, чем в первой части. Если там преобладала танцевальность в ее различных преломлениях, то здесь, наряду с танцевальными темами, в эпизодах возникают хоральные и маршевые, балладные и сказочно-фантастические. Вереница образов, чередующихся с возвращениями рефрена, воспринимается не как реальные сцены или картины, а как романтические видения, уносящиеся вдаль вместе с полетом основной темы.

Как и в первой части, возвращение рефрена в конце финала не носит характера заключения. Благодаря порывистому, устремленному тону музыки рефрена форма финала оказывается еще более «разомкнутой», чем форма первой части. Тем значительнее становится роль коды — заключения и «послесловия» всего цикла. Движение приостанавливается. Воцаряется тональность G-dur, неоднократно встречавшаяся в произведении, но нигде не звучавшая так светло и умиротворенно. На фоне выдержанного тонического органного пункта прощально звучит последнее «слово рассказчика» — задумчивая элегическая мелодия в венгерском ладу, сближающая коду Дивертисмента с его началом. Повторение кадансовой формулы на динамическом затухании ассоциируется с постепенным «истаиванием» и исчезновением картин народной жизни, вдохновивших художника.

Венгерский дивертисмент представляется во многих отношениях уникальным явлением музыкальной культуры первой трети XIX века. Далеко опередив окрашенные «унгаризмами» произведения венских классиков, он стал первым в длинном ряду сочинений романтических художников, вдохновленных венгерским музыкальным фольклором. Образность Дивертисмента — замечательный пример слияния эпоса, лирики и драмы — во многом предвосхитила художественный мир романтических фортепианных фантазий и баллад. То же относится и к формообразованию этих жанров, унаследовавших от произведения Шуберта тенденцию к слиянию цикла в одночастность на основе монотематических и моноинтонационных связей, а также принципы взаимопроникновения и синтеза рондальных, трехчастных, концентрических и других форм. Явившись прямым предшественником

<Стр. 97>

Венгерских рапсодий Листа, Дивертисмент Шуберта с точки зрения методов претворения народно-национального начала бесспорно превосходит их, в частности, богатством ладовой нюансировки, многообразием приемов вариационного, вариантного и песенного развития, гибкостью структур, среди которых много асимметричных и неквадратных.

Музыка Венгерского дивертисмента оказала воздействие не только на европейских композиторов, но и на русских классиков с их стремлением воссоздать поэтические картины Востока, особенно на А. П. Бородин. В коде Дивертисмента слышатся мелодические и гармонические обороты, предвосхищающие эпизоды «половецкого акта» «Князя Игоря»:

53 [Allegretto]

РОНДО. Два рондо окаймляют период создания зрелых четырехручных сочинений Шуберта. Рондо D-dur op. posth. 138 было сочинено в январе 1818 года, то есть еще до первой поездки в Желиз. Большое рондо op. 107, написанное в июне 1828 года, стало последним из его дуэтов.

*Рондо D-dur* знаменует начало расцвета дуэтного творчества Шуберта. Новизна его образного мира замечательно сочетается с классическим совершенством формы, а также с необыкновенно тщательной и своеобразной разработкой фортепианной фактуры. Подзаголовок Рондо «Наша дружба неизменна» («Notre amitié est invariable»), скорее всего, не принадлежит композитору, но верно передает самый дух радостного дружеского общения, которое так много значило для Шуберта и которое он гениально воспел в этом сочинении.

В основе Рондо — тема, соединяющая в себе черты застольной песни и блестящего полонеза. Написанная раньше полонезов op. 75 и 61, она уже содержит в себе их характерные особенности: изысканность и простоту, танцевальность и песенность, типичное регистровое и фактурное расположение партий primo и secondo:

<Стр. 98>

Allegretto

Con 8

54

Два эпизода различны по характеру. Первый (в одноименном миноре с отклонениями в B-dur и F-dur) отличается «многоликостью», внезапными сменами настроений. Короткие драматические «вспышки» прерываются лирическими высказываниями; неожиданно

«врывающийся» простонародный танец с подчеркнуто грубоватой акцентировкой создает зримый «фон» происходящего. Второй эпизод (в тональности субдоминанты с отклонениями в с-moll и B-dur) малоконтрастен. Идиллическая пасторальная тема на выдержанном тоническом басу с характерной «игрой» септим натурального и миксоли-дийского мажора лишь оттеняется другими тематическими элементами, один из которых готовит мелодию коды. Заключительные такты коды, где в прощальных регистровых переключках каноном в октаву звучит начало темы рефрена, исполняемой переkreщенными руками партнеров (шутливый символ дружбы?), воспринимаются как апофеоз радости человеческого общения.

Совершенство формы Рондо во многом определяется пропорциями его частей. Эпизоды (первый — трехчастного, второй — двухчастного строения) уравновешены тремя проведениями рефрена, различными по протяженности и форме. Первый раз рефрен имеет наиболее развернутую (39 тактов) трехчастную структуру. Каждое следующее появление рефрена предваряет предыкт — краткий перед вторым и длительный перед третьим. Напряженность ожидания основной темы возрастает раз от разу. Тема же с каждым разом сокращается: 27 тактов во втором проведении и 8 тактов (период) в третьем. Так создается динамическая направленность формы целого, преодолевающая известную статику структуры рондо.

Тонально-гармонический план произведения отличают четкая логика простых соотношений тональностей между крупными разделами и замечательно изысканные модуляционные переходы внутри эпизодов и коды, как, например, короткое отклонение в F-dur и возвращение в основную тональность в начале коды.

Красота и богатство мелодии, отточенность формы (от масштабов целого до мельчайших деталей), замечательно разнообразная и филигранно отделанная фактура позволяют считать Рондо D-dur одним из лучших фортепианных сочинений, созданных Шубертом в молодые годы.

Второе Рондо для фортепианного дуэта — *Большое рондо A-dur op. 107* —

**<Стр. 99>**

принадлежит к числу самых выдающихся инструментальных произведений Шуберта последних лет. Если согласиться с мыслью, что в эпоху романтизма как никогда художник — взглядами, помыслами, стремлениями, всем мироощущением — был близок героям своих творений, то среди музыкальных «автопортретов» Шуберта Рондо A-dur нам представляется одним из самых достоверных. Сходное ощущение, хоть и не высказанное непосредственно, можно уловить в строках письма Шумана Ф. Вику: «Недавно я играл его четырехручное рондо, ор. 107, которое причисляю к его лучшим созданиям, можно ли что-нибудь сравнить с этим затихшим предгрозовым зноем, с этим огромным, тихим, подавленным, лирическим безумием, с глубокой, мягкой, эфирной меланхолией, которая парит надо всем этим истинно совершенным произведением. Я вижу Шуберта, как он ходит взад и вперед по комнате, ломает руки, и в нем все время звучит:



Он не может отделаться от этой мысли, и еще раз громко, выпукло и успокоенно проводит эту большую, большую мелодию в заключении, а затем еще только тихий вздох, и — конец... Вообще, нет иной музыки, кроме шубертовской, которая была бы так удивительно психологична в развитии и связи идей... очень немногие написали столько для себя и для своего собственного сердца. Чем для других является дневник, в который они вносят свои мимолетные переживания и т. д., тем для Шуберта, собственно говоря, был лист нотной бумаги, которому он поверял все свои настроения; его насквозь музыкальная душа писала ноты, в то время, когда другие прибегают к словам...» [33].

В этих строках мысль Шумана, исходя из субъективного восприятия музыкального образа, поднимается до уровня высокого обобщения. И не случайно именно музыка Рондо A-



dur, одного из наиболее утонченных, интимных произведений Шуберта, вызвала к жизни глубоко объективную характеристику творческого метода его автора [34].

Наряду с тремя последними симфониями Рондо являет собой пример последовательного претворения принципов песенности. Мало того, оно со всей очевидностью подтверждает справедливость слов И. В. Лаврентьевой о том, что, по сравнению с симфониями, «новые черты песенного метода с большой яркостью проявляются в зрелых камерных произведениях (разр.

---

[33] **Шуман Роберт.** Письма, т. 1. М., 1970, с. 93—94.

[34] Большое рондо A-dur не привлекало внимания советских исследователей. В монографии Ю. Н. Хохлова «О последнем периоде творчества Шуберта» оно вскользь упоминается «в числе произведений 1827—1828 годов, которые явно рассчитаны на успех у публики...» как сочинение «приятное, симпатичное, но не отличающееся настоящей глубиной...» (М., 1968, с. 141).

---

**<Стр. 100>**

моя.— Е. С.) Шуберта; по отношению к ним вполне уместен термин “песенный симфонизм”...» [35]

В музыке Рондо A-dur песенность ощущается прежде всего в характере тематизма: почти все произведение воспринимается как единый поток мелодий, «распетых» широко и вольно. Мелодическая щедрость приводит к характерной для Шуберта многотемности, особенно в сфере побочной партии (общая форма произведения рондо-соната).

Плавное, спокойное движение в умеренном темпе (*Allegretto quasi andantino*), протяженность мелодического дыхания, гибкость и певучесть интонаций, мягкие «слабые окончания» сближают тему рефрена с вокальной лирикой немецкой романтической Lied. Внутреннее развитие трехчастной темы рефрена также подчинено песенным закономерностям. Средняя часть представляет собой не мотивное разработочное развитие основной мысли, а ее дальнейшее продолжение и обновление — интонационное, мелодическое и ритмическое. Реприза тоже вовлечена в процесс непрерывного обновления: мелодия темы обогащается в ней лирическими колоратурными распевами.

Влияние песенности непосредственно сказалось и на форме произведения в целом. Большую роль в ней играет принцип повтора. Повторение ведущих тем обусловлено самой формой рондо-сонаты с кодой на материале побочной и главной партий. Но среди повторяемых тем царит одна мелодия: благодаря трехчастной структуре главной партии ее основная музыкальная мысль возвращается столько раз, что приобретает значение «припева».

Наряду с принципом повтора, важным формообразующим началом является вариационность. При возвращениях темы подвергаются тончайшему мелодическому, фактурному, полифоническому, тональному варьированию. Кроме того, основные темы главной и побочной партий интонационно и ритмически связаны между собой — в их соотношении очевиден принцип вариантной связи (подобное соотношение характерно для медленных частей циклических произведений Шуберта: «Неоконченной» симфонии, сонаты A-dur op. 120).

Наконец, едва ли не определяющее значение имеет в процессе формообразования Рондо принцип сонатности, о чем свидетельствуют, в первую очередь, тональности побочной партии (доминантовая в экспозиции и основная в репризе). Таким образом, повторность, вариационность и вариантность — приемы, связанные прямо или косвенно с песенностью, — естественно включаются в развитие сонатной формы, действуют на значительном временном пространстве, и в этом проявляется процесс «симфонизации песенности».

Особенности формы Большого рондо обусловлены важнейшими свойствами шубертовского мышления: широтой и законченностью изложения, показом тем в различных освещениях, что неразрывно

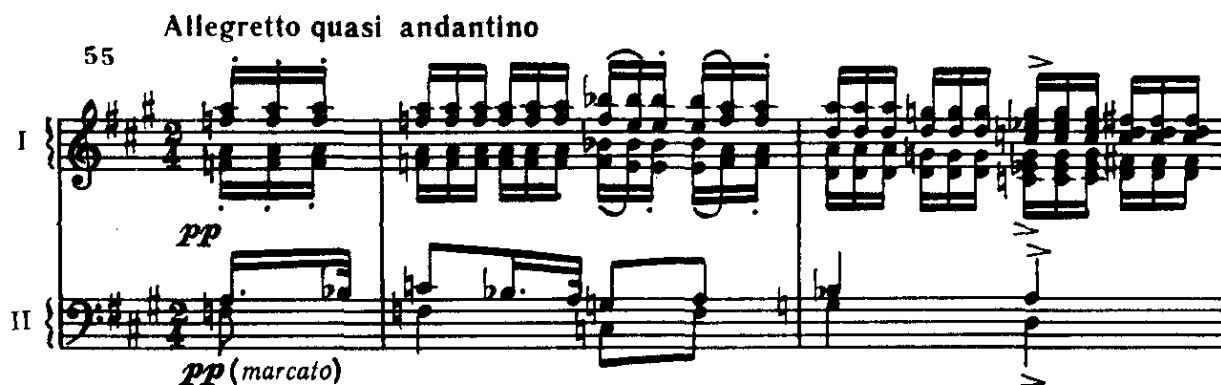


**<Стр. 101>**

связано с лирико-эпическим строем образов и драматургии произведения. Музыка Рондо мало контрастна. Единое состояние духовной просветленности неизменно от начала до конца. Но сколько движения в бесконечной смене оттенков, в тонких психологических поворотах, в свободной игре музыкальной мысли! Можно ли выразить словами все стадии переходов от радостно-благоговейного восприятия внешнего мира к углубленному самопознанию — и вновь к ощущению «гармонии мира»?

Это произведение Шуберта предъявляет повышенные требования к исполнителям. Интенсивной душевной работы, «вживания» в музыку Рондо, целостного охвата еФО протяженной формы окажется недостаточно без пианистического владения тихими и тишайшими градациями фортепианной звучности. «Поэма тишины» — Большое рондо и в динамическом отношении построено на тончайших оттенках. Особое значение имеют длительные предикты перед возвращениями основной темы — настороженные «ожидания», связанные с утонченным психологизмом эмоций и с песенным характером темы: всякий раз она словно рождается из тишины.

Фактура Рондо требует от исполнителей внимательного отношения ко всем изгибам мелодических линий, часто изысканно переплетающихся между собой. Одновременно с приемами графического письма композитор применяет сонорные эффекты красочного звукового «мерцания» повторяющихся аккордов на *pp* и *ppp*:



Большое рондо А-дур Шуберта одаряет слушателя высочайшими духовными ценностями, какие рождает богатство мысли и непосредственность вдохновения. Слушая или играя его, невольно вспоминаешь слова Шумана: «Какое наслаждение ощущать повсюду это богатство, в то время как у других вечно ждешь конца и так часто огорчаешься, что он не наступил»<sup>36</sup>.

УВЕРТЮРЫ И ПЕРЕЛОЖЕНИЯ. Сравнительно малозначительное место в дуэтом творчестве Шуберта занимают четыре увертюры, которые он создал в короткий период после своего двадцатилетия. Две из них являются переложением симфонических Увертюр в итальянском стиле, а две написаны специально для фортепианного дуэта. И те, и другие отличает оркестровая манера письма и сходство

**<Стр. 102>**

формы (большая интродукция в медленном темпе, сонатное allegro и самостоятельная кода в убыстренном движении). По-видимому, молодой композитор относился к ним как к эскизам или аналогам симфонических произведений, что, возможно, было связано с трудностями исполнения оркестровых сочинений и доступностью фортепианных.

Музыка Увертюр в итальянском стиле С-дур и D-дур, написанных в ноябре 1817 года, оправдывает свое название. Интересно, что фрагменты увертюры D-дур были впоследствии

использованы в известной увертюре к опере «Розамунда», где почти точно повторяется тема интродукции и есть сходные моменты в сонатном allegro. С исполнением одной из увертюр Шуберт впервые выступил публично в концерте 18 марта 1818 года в зале отеля «Римский император» в составе двойного фортепианного дуэта: Шуберт играл в ансамбле с А. Хюттенбреннером, второй дуэт составили сестры Тереза и Бабетта Кунц [37]. Судя по благожелательной рецензии в «Wiener Theaterzeitung» от 24 марта, музыка Шуберта и эффектное исполнение имели большой успех.

*Увертюра для фортепиано в четыре руки op. 34* [38] *F-dur* со вступлением в *f-moll* создавалась под впечатлением от увертюры Бетховена «Эгмонт» и была написана за несколько часов. Об этом можно прочитать в «Заметках о Шуберте» Й. Хюттенбреннера, который вспоминает, как Шуберт, в очередной раз будучи у него в гостях, «сочинил... увертюру *f-moll*, после того как мы ранее проигрывали увертюру *f-moll* Бетховена, и не прекращал работы, пока она не была готова; при этом он пропустил обед!» [39] На рукописи увертюры, датированной ноябрем 1819 года, имеется собственноручная заметка Шуберта, подтверждающая слова Хюттенбреннера. Эти записи помогают составить представление о скорости творческого процесса Шуберта. Написанная для фортепиано, увертюра напоминает мастерское переложение симфонического произведения; скорее всего, композитор изначально «слышал» ее в оркестровом звучании. Свидетельство тому — типичные приемы оркестрового изложения (тремоло, аккордовые репетиции и пр.).

В симфонической манере написана и *увертюра g-moll* (октябрь 1819 года), пожалуй, самая удачная из четырех. Яркие темы, увлекательное развитие отличают музыку этого сочинения, в стиле которого заметно ощущается влияние Гайдна. Фактура увертюры допускает мысль, что это либо переложение оркестровой пьесы, ныне утерянной, либо эскиз симфонического произведения, которого Шуберту не довелось написать.

Немногочисленные *переложения собственных сочинений*, сделанные для фортепиано в четыре руки самим Шубертом, значительно

---

[37] О сочинениях Шуберта для двух фортепиано в восемь рук ничего не известно. По-видимому, прав А. Эйнштейн, полагая, что четырехручное переложение исполнялось в унисон (см.: **Einstein A.** Schubert. Ein musikalisches Porträt. Zurich, 1952, S. 164).

[38] Единственная опубликованная при жизни композитора в 1825 году.

[39] Воспоминания о Шуберте, с. 215.

---

### **<Стр. 103>**

отличаются друг от друга. Некоторые из них представляют собой почти буквальное повторение текста оригинала. Такова, например, маленькая пьеса — Allegretto *C-dur*, первоначально написанная как хорал Benedictus: в ноты дуэта вписан даже латинский текст. Очень близок основной версии дуэтный вариант органной фуги *e-moll op. 152*, написанной вечером 3 июня 1828 года в дружеском состязании с молодым композитором Ф. Лахнером [40].

Иной характер носит переложение увертюры оперы «Фьерабрас», где фактура претерпевает существенные изменения. Черты шубертовского переложения выявляются особенно отчетливо при сравнении с переложением той же увертюры, сделанным К. Черни по заказу издательства Diabelli, выпускавшего сборники популярных увертюр в изложении для фортепиано в четыре руки. Черни перекладывает увертюру, стараясь сохранить максимальное число нот. Фактура его версии очень плотная и насыщенная. Шуберт же производит тщательный текстовый отбор, благодаря чему ведущие тематические элементы выступают на первый план, а вся увертюра звучит на фортепиано легко и естественно. Оркестровые тремоло Черни записывает как тремоло шестнадцатых, Шуберт же преобразует в фигурации восьмых; Черни постоянно удваивает верхний и нижний регистры, тогда как Шуберт прибегает к таким удвоениям для акцентируемых, кульминационных моментов. Отрывок из коды увертюры — наглядный пример для сравнения двух переложений:

**Allegro ma non troppo**

56 *Con 8*

---

[40] См.: Лакнер Франц. О фуге Шуберта e-moll. — В кн.: Воспоминания о Шуберте, с. 320.

---

**<Стр. 104>**

57 **Allegro ma non troppo**

Конечно, композиторы находились не в равных условиях: Черни располагал лишь текстом, которого должен был придерживаться, в то время как автор мог себе позволить большую свободу. Но при сравнении одно переложение предстает как хорошая, scrupulously выполненная работа ремесленника, второе — как самостоятельное художественное произведение.

ФАНТАЗИИ занимают особое положение не только в дуэтом, но и во всем инструментальном творчестве Шуберта. Первые произведения в жанре фантазий для фортепиано в четыре руки относятся к числу самых ранних его сочинений: три фантазии были созданы в возрасте 13, 14 и 16 лет. О фантазии G-dur, возникшей между 8 апреля и 1 мая 1810 года, современники пишут как о первом крупном сочинении юного композитора. «Уже в возрасте десяти-одиннадцати лет Шуберт пробовал сочинять небольшие песни, квартеты и небольшие фортепианные произведения. Его первой более крупной работой является фантазия для фортепиано...» — вспоминает Й. Шпаун [41]. Еще более определенно высказывается Фердинанд Шуберт: «Самым первым фортепианным произведением Шуберта (1810) была четырехручная фантазия, в которой проходят более двенадцати различных отрывков, каждый особого характера; она состоит из 32 очень мелко исписанных страниц. За ней последовали две более короткие. Странным является то, что каждая из этих фантазий кончается не в той тональности, в которой началась» [42]. Действительно, фантазия 1810 года начинается в G-dur, а оканчивается в C-dur. Фантазия 1811 года начинается в g-moll, а завершается в d-moll с единственным финальным аккордом в

---

[41] Воспоминания о Шуберте, с. 27.

[42] Там же, с. 62.

---

### <Стр. 105>

D-dur; фантазия 1813 года начинается в c-moll, а заканчивается в B-dur. Такого рода незамкнутые тональные планы не встречаются больше ни в одном из законченных инструментальных сочинений Шуберта — ни в циклических, ни в одночастных. Напротив, впоследствии композитор придает большое значение тональному плану как средству объединения произведений. Чем же вызвано такое необычное решение? Только ли неопытностью? Рассмотрим подробнее самую первую *фантазию G-dur*. Она непомерно длинна и состоит из часто сменяющих друг друга контрастных эпизодов с постоянной переменной темпов, ладов и тональностей. В большинстве из них ясно ощутима жанровая основа, связанная с маршем, песней, танцем. Свободная импровизация на фортепиано напоминает ранние романтические баллады, и детское воображение Шуберта, кажется, не знает границ. Разнохарактерные эпизоды не удается объединить, произведение как целое крайне уязвимо; но знаменательно, что первым опытом создания крупной формы у Шуберта стало не подражание классическим образцам сонаты, а наиболее свободная от установившейся регламентации фантазия — далекий прообраз будущих фантазий и дивертисментов, написанных в зрелые годы.

Фортепианная фактура фантазии предвосхищает одну из важнейших особенностей стиля четырехручной музыки Шуберта — оркестральность. Около одной музыкальной фразы композитор даже обозначил инструменты, в исполнении которых он ее себе представлял, — трубы. Нетрудно продолжить оркестровые аналогии и по отношению к другим элементам фактуры (медные и деревянные духовые, литавры в басу):

58 Allegro

I

II

*ff* Trompeten

*sf*

Ю. Н. Хохлов справедливо пишет, что «Шуберт "грел" оркестром с детских лет, когда еще совершенно не владел оркестровым письмом...». «Очевидно, четырехручное фортепианное изложение... постоянно будило у него мысли об оркестре и рассматривалось им как своего рода замена оркестрового письма» .

Вторая *фантазия, g-moll*, созданная годом позже, значительно короче первой. Она состоит из двух разделов (*Allegro* и *Tempo di*

---

[43] Хохлов М. Ю. Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии. М., 1972, с. 309.

---

**<Стр. 106>**

*Marcia*), обрамленных вступлением и заключением в темпе *Largo*. Автор стремится к созданию целостной композиции, объединяя -не тонально, но тематически — крайние медленные разделы.

Совершенно иначе решается проблема формы в третьей *фантазии, c-moll*. В коротком (4 такта) медленном вступлении проводится тема, которая станет основой всех трех быстрых частей фантазии (первой, третьей и пятой). Между ними, словно эпизоды в форме рондо, располагаются две медленные части (вторая и четвертая), самостоятельные по музыкальному материалу. В развитии быстрых частей большую роль играют полифонические приемы. Финальная, пятая часть — fuga — демонстрирует довольно уверенное владение техникой контрапункта. Фантазия неровна по музыке, но некоторые ее фрагменты (особенно в одной из медленных частей — *Andante amoroso*) настолько красивы и поэтичны, что позволяют реально представить себе всего лишь через год появление шедевра — «Гретхен за прялкой».

Ранние опыты в области фантазий для фортепиано в четыре руки, попытки объединить разнородные части в цикл непрерывного развития имели чрезвычайно большое значение для развития инструментального творчества Шуберта. Вслед за ними наступило время интенсивной работы по освоению классического сонатно-симфонического цикла. Первым произведением, в котором композитор на качественно новом уровне синтезировал опыт работы над фортепианными фантазиями юных лет и достижения в области циклической сонаты, явилась фортепианная фантазия «Скиталец» ор. 15 (1822). Такие стилистические черты этого сочинения, как применение метода монотематизма, большая роль полифонических приемов, претворение жанров марша и песни, во многом были подготовлены в ранних фантазиях для фортепианного дуэта. В фантазии для скрипки с фортепиано C-dur ор. 159 (1827) эти черты получают дальнейшее развитие. Вершиной же в эволюции жанра фантазии в творчестве Шуберта стала фантазия для фортепиано в четыре руки f-moll бр. 103, написанная за несколько месяцев до смерти.

*Фантазия f-moll* является, пожалуй, наиболее известным и любимым произведением в мировом репертуаре фортепианных дуэтов. Это не случайно. Одно из лучших творений Шуберта удивительным образом сочетает философскую глубину, не уступающую самым значительным произведениям симфонического жанра, с редкой доходчивостью образного содержания, свойственной песне.

Одночастная композиция фантазии включает четыре раздела, аналогичных четырем частям сонатно-симфонического цикла: лирико-драматическое *Allegro moderato*; *Largo*, величественное, как своды готического собора; скерцозное *Allegro vivace* и полифонический финал, приводящий к трагическому заключению.

Образный мир фантазии при всей обобщенности обладает определенной сюжетной направленностью. Каковы же очертания этого «сюжета»? Драматургическую основу произведения составляет развитие взаимоотношений двух конфликтных образов, носителями которых выступают две лейттемы. Первая — лирический эпитаф

**<Стр. 107>**

песенно-романсового склада. Неизбывная грусть, предчувствие трагедии прощания с жизнью — неисчерпаемый в своей глубине и красоте музыкальный образ сразу заставляет ощутить исповедальный тон всего произведения:

59 **Allegro molto moderato**

Значение этой темы фантазии настолько велико, что образ ее «незримо присутствует» даже в тех разделах, которые непосредственно с ней не связаны.

Появление второй лейттемы носит характер внезапного вторжения жестокой и грозной силы. Оно подчеркнуто неожиданно: просветленное звучание заключительного построения темы-эпиграфа в F-dur в очень высоком регистре *pp* прерывается резким динамическим взрывом. Контраст усилен ладовыми (минор), регистровыми (унисон басов), ритмическими (жесткие однообразные пунктирные формулы) и жанровыми (марш с резкой акцентировкой *sf* первых долей такта) средствами. Конфликт двух лейттем фантазии воплощает извечный романтический конфликт двух миров: мира душевных переживаний

**<Стр. 108>**

и мира внешнего, враждебного и подавляющего. Каждая из лейттем фантазии внутренне неоднородна. Но если в первой теме разные стороны одного образа создаются путем вариационно-вариантного изменения одной музыкальной мысли, то во второй они воплощены двумя различными тематическими элементами: маршевого характера и неуклонным поступательным движением триолей.

Развитие основных образов в первом разделе фантазии отражает музыкальную логику формы сонатного allegro. После экспозиции следует разработочная часть — драматический



диалог двух контрастных тем. Замечательны тональные переокраски тем и внезапные модуляции на полтона вверх из мажорного лада в минор (из C-dur в des-moll, из E-dur в f-moll), увеличивающие напряженность тематического диалога. В репризном проведении темы сближаются. Обе они сопровождаются триольным движением, тревожно пульсирующим в первой теме и успокоенным, колыбельным во второй. Маршевая мелодия второй темы, утратив активную пунктирную ритмику, звучит *pp* в мажорном ладу (F-dur) покорно и примирено. Ее первоначальное унисонное изложение «расслаивается»: канон двух голосов придает теме дуэтный (песенный!) характер. Первый раздел фантазии — первый акт трагедии — завершается временной победой лирического начала.

Переход к Largo осуществляется через такой же модуляционный сдвиг на полтона (F-dur — fis-moll), какие применялись в разработочной части первого раздела. Таким образом создается одновременное впечатление и «продолжения», и «перемены». Музыка медленного раздела наиболее удалена от основной линии развития лейтмотивов фантазии. Крайние части Largo (написанного в простой трехчастной форме) возрождают возвышенный стиль увертюры эпохи барокко, напоминая инструментальные сочинения Генделя, а отчасти — начало фантазии f-moll (KV 608) Моцарта. Средняя часть-лирический дуэт, тема которого близка мелодике итальянских арий. Однако открытая экспрессия кантиленной мелодии приглушена динамикой (*pp*), благодаря чему дуэт воспринимается не как реальная сцена, а скорее как отдаленное воспоминание.

Третий (скерцозный) раздел фантазии — замечательный пример симфонизации танцевального жанра. Характер скерцо-лендлера можно определить как «нарастание тревоги». Именно здесь эмоционально подготавливается возвращение в финале главных тем фантазии. Важнейшим средством музыкального развития в скерцо становится полифония. Наряду с имитациями, здесь широко используются приемы разнотемного контрапункта. Полифонические средства не только способствуют драматизации музыки скерцо, но и подготавливают двойную фугу финального раздела фантазии.

Завершение скерцо является первой драматической кульминацией произведения. Мощное *crescendo* внезапно обрывается на неустойчивой гармонии (доминанта к f-moll). Долгая напряженная пауза предшествует появлению лирической темы-эпиграфа — началу финала. Если эта тема возвращается в своем неизменном виде, то вторая лейттема является в финале качественно преображенной.

### **<Стр. 109>**

Ее маршевый элемент в соединении с новой темой, интонационно вырастающей из темы скерцо, составляет основу тематизма двойной фуги. Развитие фуги подчинено идее непрерывного нарастания. Оно осуществляется динамически и фактурно. Раздвигаются регистры. В процесс нарастания включается триольный элемент второй лейттемы. Длительный доминантовый предыкт усиливает нагнетание энергии. Вместе с ростом напряжения все яснее определяется истинный характер маршевого и триольного элементов лейттемы: «жестокое» начало обретает облик всесокрушающей фатальной силы. Как трагический приговор — «Смерть идет!» — воспринимается кульминационное звучание маршевой темы, обрывающейся на гребне гигантской динамической волны. Напряженная тишина длительной паузы готовит последнее проведение «сломленной» темы-эпиграфа. Лирический образ, почти неизменным проходящий через все произведение (через всю человеческую жизнь!), предстает здесь воплощением гибели всего, что эту жизнь озаряло.

В фантазии f-moll, как в свое время в фантазиях Моцарта, Шубертом была рождена новая музыкальная форма, сочетающая в себе черты одночастного сонатного *allegro*, сонатно-симфонического цикла и трехчастной формы типа обрамления [44]. Такая композиция в сочетании со сложной и разветвленной системой монотематических связей (лейтмотивы, тематические и интонационные арки) позволяет видеть в фантазии первый совершенный образец романтической поэмы — прообраз будущих симфонических поэм Листа, Чайковского, предвестник фортепианных баллад Шопена. С последними фантазию Шуберта сближает классическая соразмерность деталей и почти моцартовский лаконизм.

Широкий охват клавиатуры, мастерское использование отдельных регистров и различных их сочетаний, полифоническая насыщенность, применение, кажется, всех известных в то время видов пианистического изложения (кроме «бриллиантовой» техники) — в этом произведении синтезировались лучшие достижения четырехручной музыки прошлого и фортепианные завоевания самого Шуберта. Здесь были открыты новые выразительные возможности дуэтной фактуры.

В истории мировой музыки фантазия f-moll стала не только одной из недостижимых художественных вершин, но и своего рода эмблемой жанра фортепианного дуэта.

СОНАТЫ. Три года жизни Шуберта, наиболее плодотворные в области фортепианных дуэтов (1818, 1824 и 1828), ознаменовались созданием трех четырехручных сонат. Каждая из них значительна и характерна для того или иного периода творчества композитора. Глубоко различные по образному содержанию и особенностям музыкального языка, они дают примеры разных трактовок жанра дуэтной сонаты.

В 1818 году была создана *Большая соната B-dur op. 30*, изданная

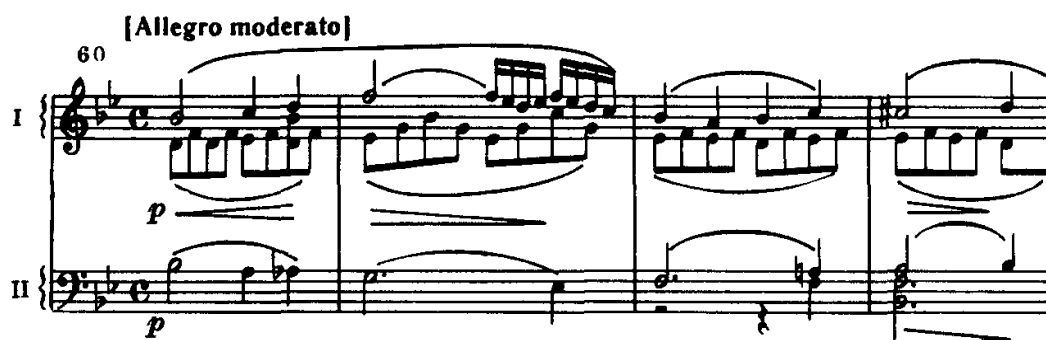
---

[44] Этому немало способствует единство тональности двух средних частей (fis-moll).

---

**<Стр. 110>**

в конце 1823 года с посвящением графу Ф. Пальфи фон Эрдеду, владельцу театра Ан дер Вин [45]. Музыка этой сонаты, так же как и написанных одновременно с нею Вариаций на французскую песню op. 10, гармонично сочетает в себе классические и романтические черты. Главная партия первой части сонаты словно рождается из стихии музицирования конца XVIII века: импровизационная каденция на гармонии доминантсептаккорда вливается в тему главной партии, которая близка Гайдну, Моцарту и раннему Бетховену. Подвижность и певучесть, изящество рисунка и использование мелизмов (группетто, форшлагов), закругленность окончаний фраз сближают тему Шуберта с лучшими образцами вокально-инструментальной мелодики классической поры:



Связующая партия, в которой появляется оттенок танцевальности, еще не выходит за рамки классического стиля. Только в побочной появляются приметы романтического искусства: вальсовое движение, красочная трактовка новой тональности (Des-dur) и колористическая игра регистров. Активное модуляционное развитие и связанное с ним возникновение нового образа — порывистого, возбужденного — уже полностью относится к сфере романтической выразительности. Однако музыка заключительной партии «снимает» напряжение и завершает экспозицию возвратом к светлому уравновешенному тону главной партии.

Первые же такты разработки — тихие и настороженные — дают почувствовать романтическую перспективу ее развития. Положенный в основу разработки тематический материал связующей партии, а также элементы побочной и главной подвергаются значительному переосмыслению. Словно далекие, звенящие в воздухе зовы звучат интонации темы связующей партии:

**[Allegro moderato]**

[45] Возможно, в знак благодарности за постановку в его театре оперы «Розамунда».

<Стр. III>

Вальсовый ритм побочной темы теряет танцевальный характер, превращаясь в трепетную пульсацию сопровождения к восторженной, романтически-приподнятой мелодии:

**[Allegro moderato]**

Чередование эмоциональных взлетов и спадов, частая смена динамических оттенков, непрерывное модуляционное развитие с сек-вентными последовательностями и яркими энгармоническими «превращениями» — черты, определяющие облик разработки, типичны для романтического стиля. Тем удивительнее непринужденность

**<Стр. 112>**

перехода от романтического к классическому: через длительный доминантовый предыкт к неизменной традиционной репризе.

Естественное сочетание тех и других стилистических черт отражено в определенной структурной закономерности, проявляющейся на различных уровнях. В экспозиции побочную партию; с признаками романтического характера окаймляют более классические темы главной и заключительной. Разработка с ярко выраженными романтическими чертами обрамлена экспозицией и репризой, чей облик определяет почти моцартовская тема главной партии. Наконец, среди трех частей сонатного цикла самая романтическая (медленная часть — *Andante con moto*) оказывается в центре всей композиции. Таким образом соблюден единый принцип, при котором музыка романтического характера всякий раз уравнивается окружающими ее классическими построениями.

*Andante con moto*, написанное в трехчастной форме с варьированной репризой, является лирико-психологическим центром и кульминацией всего цикла. Скорбная музыка основной темы в сдержанном движении марша напоминает первую песню из цикла «Зимний путь». В репризе *Andante* та же тема звучит в одноименном мажоре. Оттенок умиротворенности, колыбельности, как и сходство тонального плана (*d-moll* — *D-dur*) подтверждают аналогию между музыкой медленной части сонаты и песней Шуберта «Спокойно спи». В отличие от экспозиции, где тема повторялась буквально, в репризе повторные построения сопровождаются тонким варьированием. Оставляя неприкосновенной мелодию темы, Шуберт рисует вокруг нее узорчатый мелодический орнамент — так что тема и ее орнаментальная вариация звучат одновременно. Такого рода варьирование мелодии-остинато впоследствии широко применяется в камерно-инструментальных и симфонических произведениях Шуберта.

Средний раздел *Andante* включает в себе контрастные эпизоды — патетические, взволнованные и просветленно-спокойные. Наиболее значителен первый эпизод (*B-dur*). Длительный тонический органнй пункт, редкая смена гармоний с мерцающей мажорной и минорной секстой, оркестровая дифференциация фактуры («педадь» басов, колышущийся фигурационный фон «струнных» в среднем регистре и солирующие высокие «деревянные духовые», голоса которых словно парят в воздухе) — этот раздел *Andante* прямо предвосхищает образы возвышенного покоя в музыке Брамса.

Финал (*Allegretto*) снова возвращает мир светлых песенных образов первой части. Функция финала, как это часто встречается в классической сонате, — «рассеивающая», но с характерным уже для Шуберта вальсовым движением и сочетанием широты дыхания, направленности развития сонатной формы с легкостью и грациозностью танцевальной миниатюры.

В целом Большая соната *B-dur* дает пример наиболее камерной трактовки жанра дуэтной сонаты. Образно-смысловая концепция и музыкально-стилистические черты этого произведения еще раз показывают, насколько неразрывно сливались в сознании Шуберта классические и романтические особенности мышления и как органично

**<Стр. 113>**

протекал в его творчестве процесс переосмысления классического искусства.

Следующей шубертовской сонатой для фортепиано в четыре руки стала *соната C-dur (Grand Duo) op. posth. 140*, написанная в Желизе в июне 1824 года. Это был год, когда Шуберт создавал один за другим крупные сонатно-симфонические циклы: октет для струнных и духовых *F-dur op. posth. 166* (1 февраля — 1 марта), струнные квартеты — *a-moll op. 29 № 1* (февраль или начало марта) и *d-moll «Девушка и смерть»* в первоначальной редакции (март), сонату *a-moll* для фортепиано и арпеджжона (ноябрь). Все они принадлежат

к числу самых значительных произведений композитора. Но главной целью его в это время была большая симфония, для работы над которой он, по-видимому, не чувствовал себя вполне готовым. 31 марта 1824 года он писал Л. Купельвизеру: «В области песен я сделал мало нового, но попробовал свои силы в нескольких инструментальных вещах; я сочинил 2 квартета для скрипок, альты и виолончели и один октет и хочу написать еще квартет; вообще я хочу таким образом проложить себе путь к большой симфонии» [46].

Задуманный Шубертом квартет был создан только в 1826 году, зато вместо него возникла четырехручная соната.

Пожалуй, ни об одном из шубертовских дуэтов не высказано так много противоречивых суждений. Первая его обстоятельная характеристика была сделана Шуманом в статье, помещенной в журнале «Neue Zeitschrift für Musik» в 1838 году [47]. Ряд положений Шумана не вызывал сомнений. Нельзя было не согласиться с общей оценкой музыки сочинения: «Красот искать не приходится, они сами идут нам навстречу и пленяют тем больше, чем чаще их созерцаешь... я едва ли припомню вещь, в которой Шуберт был бы более самим собой... Все мы согласимся и на том, что эта вещь от начала и до конца держится на одинаковой высоте» [48]. Шуман справедливо подчеркивал связи музыки Большого дуэта с романтическим искусством будущего и завершал свои рассуждения выводом: «Новая, так называемая романтическая школа отнюдь не упала с неба. Все имеет свою почву» [49].

Споры, не прекращающиеся и поныне, вызвала гипотеза Шумана, что за этим произведением «скрывается» симфония: «...я принимал его даже за переложенную для фортепиано симфонию, пока не увидел подлинную рукопись, где собственной рукой композитора написано: "соната для четырех рук"; я вынужден был изменить свое мнение. Говорю "вынужден", ибо я все еще не могу отделаться от своей мысли. Тот, кто много пишет, как Шуберт, в конце концов с заглавиями особенно не церемонится, и он в спешке мог озаглавить

---

[46] Жизнь Франца Шуберта в документах, с. 351.

[47] В 1838 году, к десятилетию со дня смерти композитора, Большой дуэт был впервые опубликован издательством А. Диабелли с посвящением Кларе Вик. Ей в то время принадлежала рукопись этого произведения Шуберта.

[48] Шуман Роберт. О музыке и музыкантах, т. 2А, с. 126.

[49] Там же.

---

#### <Стр. 114>

свое произведение "соната", в то время как оно у него в голове было уже готово в виде симфонии. Можно еще привести более прозаическое соображение: для сонаты легче было найти издателя, чем для симфонии, в то время, когда имя композитора еще только начинало приобретать известность. Хорошо знакомый с его стилем, с его манерой писать для фортепиано, сравнивая эту вещь с другими его сонатами, столь фортепианными по своему характеру, я могу представить себе эту сонату только как оркестровую пьесу. Здесь слышатся струнные и духовые инструменты, тутти, отдельные соло, тремоло литавр. Мою точку зрения подтверждают: широкая симфоническая форма дуэта, даже явные отзвуки бетховенских симфоний (во второй части — реминисценция Andante из Второй симфонии, в последней части — сходство с финалом A-dur'ной); о том же говорят и некоторые более бледные места, которые, как мне кажется, пострадали от переложения. Этим я, однако, хотел бы оградить дуэт от упреков в том, что как фортепианная вещь он кое-где неправильно задуман и что от инструмента ожидается то, на что он способен» [50]. Как бы в подтверждение гипотезы Шумана в последующие годы появилось несколько оркестровых версий произведения: Й. Иоахима, А. Коллинза, К. Саломона и других.

Точку зрения Шумана разделяли многие исследователи. Более того, в XX веке в ряде работ (В. Г. Хедоу, Ч. Стенфорда, Л. Шайблера, Ю. Кюна) высказывались мнения, что дуэт был своего рода эскизом к утерянной «Гмунден-Гастайнской» симфонии. Это мнение, как и вообще предположение о связи Большого дуэта с какой-либо симфонией, оспаривалось А.



Эйнштейном, П. Мисом, М. Брауном, Й. Мюллером-Блаттау, Э. Любином. Наиболее убедительными нам представляются выводы советского ученого Ю. Н. Хохлова, рассмотревшего эту проблему с самых разных позиций [51]. Он указал, что шумановское предположение о «случайности» названия сочинения сонатой опровергается документально: именно так назвал его композитор не только в упомянутой нотной рукописи, но и в двух письмах 1824 года.

Необычные, поистине симфонические масштабы произведения (около 45 минут звучания) Хохлов сопоставляет с масштабами Большой сонаты для молоточкового фортепиано В-dur op. 106 Бетховена, изданной в 1819 году и известной Шуберту ко времени его работы над дуэтом. Можно добавить, что у самого Шуберта вскоре возникли четырехручные сочинения не меньшей протяженности: Венгерский и Французский дивертисменты. Их фортепианная природа никогда не вызывала сомнений.

Характер рукописи дуэта, выглядевшей очень красиво, как чистовой экземпляр, то есть «последнее слово» автора, также не дает оснований видеть в ней эскиз будущей симфонии.

Главный же аргумент Шумана — оркестровый характер фактуры —

---

[50] Шуман Роберт. О музыке и музыкантах, т. 2А, с. 125.

[51] См.: Хохлов Ю. Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии. Глава 4.

---

### <Стр. 115>

неоспорим, но ведь это свойство в большей или меньшей степени присуще стилю всех четырехручных произведений Шуберта, особенно маршей, дивертисментов, фантазий. Трудно не согласиться с Хохловым, что «если во время работы над "Большим дуэтом" Шуберт, возможно, думал о будущей симфонии, и это оказало определенное влияние как на характер тем, так и на музыкальное развитие и масштабы целого, по-видимому, "Большой дуэт" мог служить для Шуберта не более чем "предварительным этюдом" к симфонии,— подобно тем совершенно самостоятельным камерным инструментальным произведениям — квартетам а-moll и d-moll и октету F-dur, которые он написал, чтобы "проложить путь к большой симфонии"» [52].

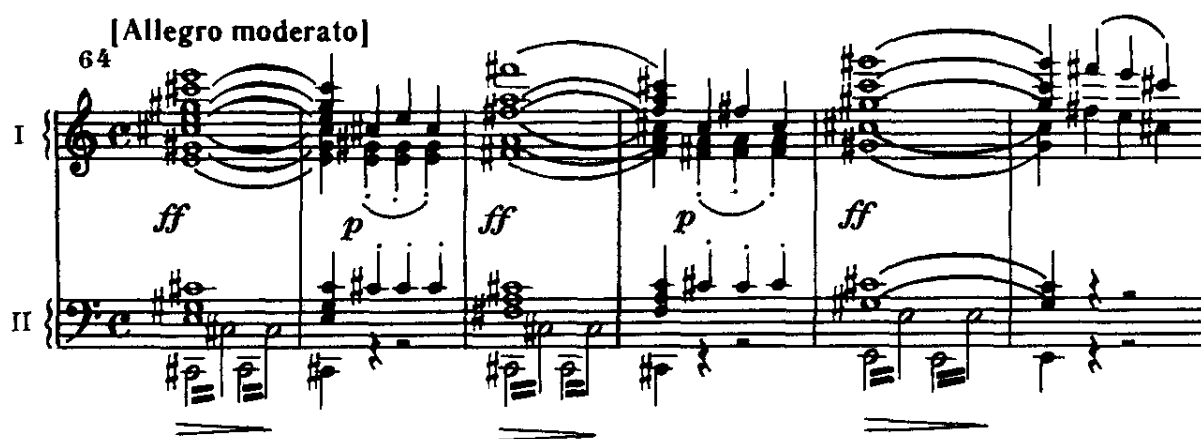
По образной концепции и ряду особенностей музыкальной драматургии дуэтная соната предвосхищает последнюю симфонию Шуберта. Вместе с тем в ней очевидны черты сходства и с сольными фортепианными сонатами того времени. Особенно заметна общность тематизма первых частей Большого дуэта и сонат а-moll op. 42 и C-dur без опуса (неоконченная соната, изданная под названием «Реликвия»), возникших весной следующего 1825 года. Во всех трех сонатных allegri первых частей темы побочных партий, являясь преобразованиями тем главных, сохраняют с ними прочную связь. Побочная партия первой части Большого дуэта свободно варьирует интонационную основу темы главной партии, но сохраняет ее ритмику:



Вариантом темы главной партии является и заключительная. Общая для всех тем ритмическая формула (  или  ) приобретает значение лейtritма всего сонатного allegro.

В фактуре главной партии неторопливое унисонное изложение темы прерывается вторжением «оркестрового» tutti:






---

[63] Хохлов Ю. Шуберт. Некоторые проблемы творческой биографии, с. 314—315.

---

**<Стр. 116>**

Сходные симфонические приемы Шуберт применяет также в главных партиях первых частей сонат а-молл и С-дур; эпизодов такого рода немало и в фантазии «Скиталец», и в струнном квартете G-дур оп. 161. Во всех названных произведениях они значительно расширяют возможности фортепианной и квартетной фактуры и драматизируют развитие. Но в Большом дуэте этот прием, как и вообще принцип вторжения, играет особо важную роль. Благодаря ритмико-интонационному сходству тем, а также интенсивному мотивно-тематическому, полифоническому и тонально-гармоническому развитию, начинающемуся уже в рамках экспозиции главной партии, вся первая часть, несмотря на структурные особенности сонатной формы, воспринимается как непрерывающаяся разработка одной-единственной темы. Этот процесс драматизируется именно благодаря нескольким моментам «вторжений», которые вносят в целеустремленное развитие то ноту угрозы, то скепсиса, то ощущение некоего комментария «со стороны».

В целом первая часть Большого дуэта разительно отличается от большинства четырехручных сочинений Шуберта с их несравненной щедростью и разнообразием тематизма. На первый план в ней выступает мастерство симфониста, выстраивающего крупномасштабную форму из единого ритмоинтонационного ядра. В этой области Шуберт обнаруживает такое же величие гения, как и в способности к созданию прекраснейших мелодий. Здесь особенно ясно проступают черты близости симфонического метода Шуберта и Бетховена.

Возвышенная лирика Andante As-дур, как верно писал Шуман, поражает близостью образному строю бетховенских медленных частей сонатно-симфонических циклов, особенно Andante Пятой и Larghetto Второй симфоний (с Larghetto очевидно прямое ритмическое и отчасти интонационное сходство). Соприкасаясь (по-видимому, вполне сознательно) с миром лирико-философской музыки Бетховена, Шуберт настолько своеобразно трактует воспринятое у своего великого предшественника, что реминисценции теряют свое исходное значение и несколько не влияют на то характерное, шубертовское, что определяет облик музыки Andante.

Строгая сосредоточенность бетховенской интонации чем дальше, тем больше уступает место трепетным интонациям романтического высказывания, отражающим тончайшие нюансы душевных движений.

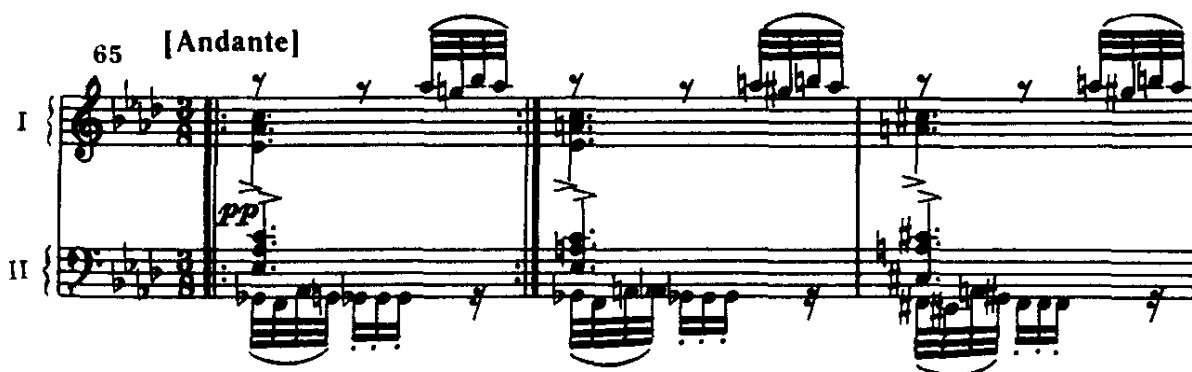
Вольное течение мысли избегает какой бы то ни было симметрии как в конструкции периодов, так и в более крупных разделах, вплоть до строения всей части. Она представляет собой сквозную композицию, состоящую из дважды проведенной в разных тональностях безрепризной трехчастной формы с кодой: ABC | A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>C | кода.

В логике музыкального развития Andante немало общего с первой частью. Как и там, важную роль выполняют внезапные «остановки», торможения. Едва ли не самыми впечатляющими в этом плане оказываются эпизоды перед вторым проведением трехчастного

раздела и перед кодой. Длительное отстранение основной тональности, многократное упорное звучание одного мотива (малосекундовая интонация

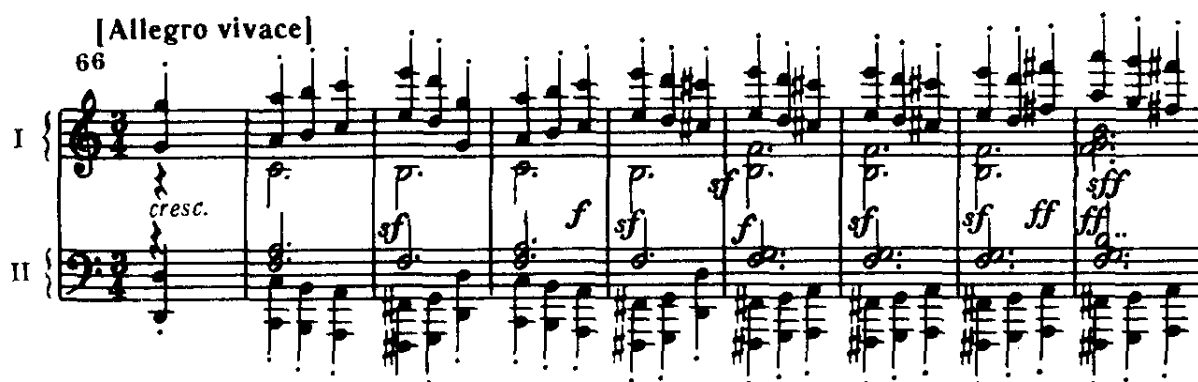
**<Стр. 117>**

«угрозы» с настойчивым троекратным повторением одного звука) создают ощущение тревоги, томительного ожидания:



Но если в первой части подобные «торможения» драматизировали процесс симфонического развития, обнажая его внутреннюю противоречивость, то в медленной части они выполняют иную функцию. Воспринимаясь как внезапные эмоциональные модуляции, они необычайно расширяют сферу воплощаемых душевных состояний, давая ощутить ее потенциальную бесконечность. Ощущение безграничности, широты эпического охвата явлений жизни в сочетании со вспышками озарений и психологических взрывов сближает драматургию Andante со строем музыки А. Брукнера и делает Большой дуэт ближайшим прообразом брукнеровских симфоний.

Скерцо C-dur — один из редких примеров, когда Шуберт в третьей части сонатно-симфонического цикла не опирается на жанрово-танцевальную основу. Самое примечательное в музыке скерцо — сочетание неуклонности волевого стремления и иронии, переходящей в гротеск. Грандиозная энергия поступательного движения воплощена в фортепианном изложении, которое замечательно передает массу, даже некоторую тяжеловесность оркестровой фактуры. Мало где можно встретить у Шуберта такие смелые диссонансы, подчеркиваемые резкой акцентировкой:

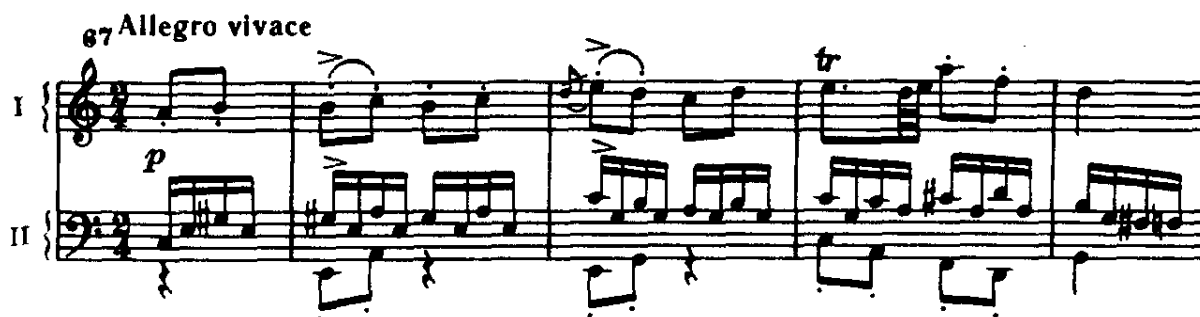


Необычным для Шуберта является соотношение основных разделов скерцо с трио f-moll. Идея «торможения» получает здесь новое и наиболее законченное воплощение. Сумрачность, душевная скованность, граничащая с оцепенением, переданы простыми средствами: единообразие ритмоостинатной формулы аккомпанемента с навязчивым повтором одного и того же звука, абсолютная ритмическая ровность линии мелодии и важное значение в ней фригийского

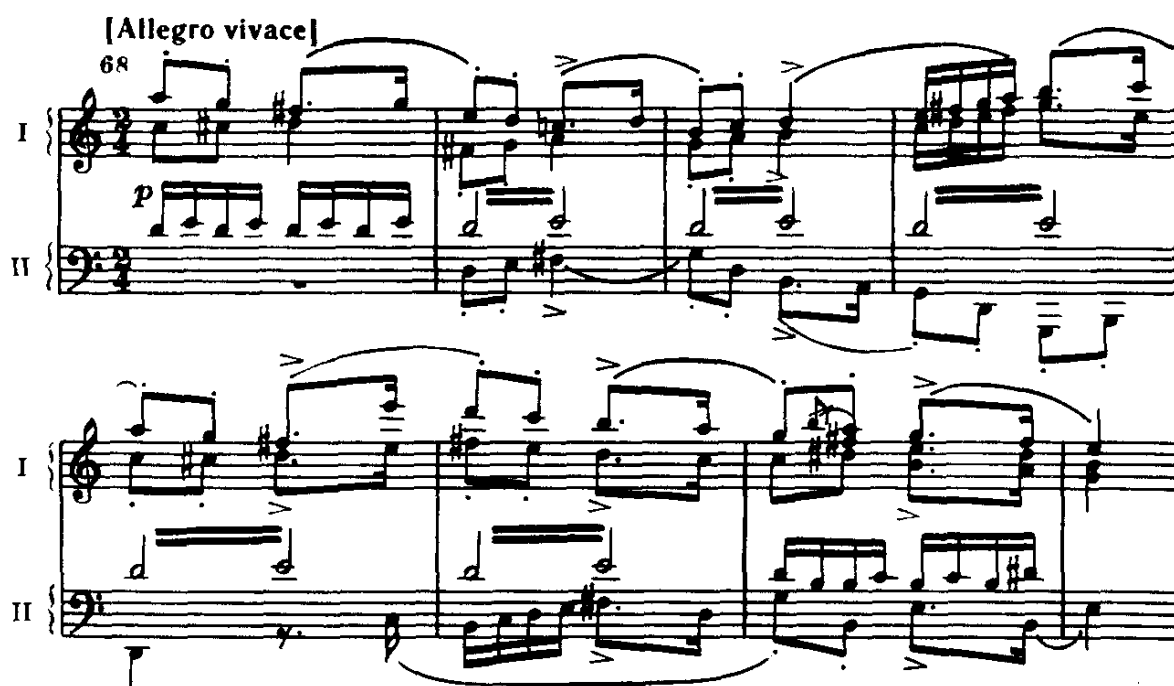
**<Стр. 118>**

оборота *ges—f*. «Совокупность этих приемов создает образ, сила воздействия которого, как это ни парадоксально, определяется его бессилием», — пишет П. А. Вульфius, воспринимающий музыку трио как «...психологическую кульминацию, выносящую на

поверхность содержания Сонаты все, что таилось в этом плане в ее недрах» [53]. Замечателен финал Большого дуэта, музыка которого до самого конца не дает итогового разрешения противоречий. С первых же тактов экспозиции контраст резко интонируемого «стоячего» унисона и оживленной танцевальной темы обещает продолжение драматургической линии развития предыдущих частей. Знаменательна и тональная неопределенность основной темы с ее балансированием между a-moll и C-dur:



Между G-dur и e-moll колеблется тональность темы побочной партии, по характеру предвосхищающей танцевальные темы симфоний А. Дворжака:



Тональная неустойчивость обретает значение одного из ведущих принципов развития музыки финала: основная тональность C-dur окончательно устанавливается лишь в конце коды. За постоянной модуляционной изменчивостью легко узнается тот же психологический мотив сомнений, иронии, что сквозил в музыке Andante и

---

[53] Вульфius П. А. Франц Шуберт, с. 321.

---

<Стр. 119>

скерцо. Контрасты финала не менее обнажены, чем в предыдущих частях. Это особенно очевидно в коде, включающей эпизод *piu lento*. Приглушенность динамики (*pp*, *ppp*), отклонения в далекие тональности, тревожное, настороженное звучание вычлененной интонации основной темы вызывают в памяти аналогичные эпизоды из музыки Andante:



При господстве активного танцевального и маршевого движения в финале, такого рода остановки не только подчеркивают двупла-новость в развитии действия, но и возводят ее в основополагающий принцип музыкальной драматургии всего произведения.

По сравнению с более камерной сонатой В-dur, Большой дуэт представляется ярким примером симфонической трактовки жанра четырехручной сонаты. Масштабы, особенности архитектоники и методов развития сближают его с симфониями Шуберта, которым он нисколько не уступает по глубине идейно-художественной проблематики.

В общей истории жанра четырехручной сонаты Большой дуэт сопоставим с сонатой F-dur Моцарта, которая также являлась самым близким аналогом симфониям среди всех его фортепианных сочинений.

Одно из великих творений Шуберта и лучших произведений мировой дуэтной литературы — Большой дуэт поныне остается в неизвестности. По нашему убеждению, его будущее связано не с оркестровыми аранжировками, а с вынесением на сцену в первозданном виде, хотя исполнительски это чрезвычайно трудно. Такое убеждение подтверждается не только анализом музыкально-стилистических особенностей дуэта, но и практическим опытом его многократных переложений для симфонического оркестра. Ни одно из них не оказалось на должной высоте, ибо, по проницательному суждению М. Брауна, «в оркестровой одежде сочинение выдает, и притом слишком очевидно, свое фортепианное происхождение» [54].

---

[54] **Brown M.** Schubert. A critical biography. London, 1958, p. 188.

---

### <Стр. 120>

Последняя четырехручная соната Шуберта возникла в мае 1828 года. Это крупное одночастное сочинение, названное автором *Allegro a-moll*, было посмертно издано под оп. 144 с сомнительным подзаголовком «Lebenstürme» («Жизненные бури»).

По своему стилю *Allegro*, наряду с фантазией f-moll op. 103, во многих отношениях явилось синтезом характерных стилистических тенденций, разработанных в инструментальном и вокальном творчестве композитора последних лет. Как и фантазия, *Allegro* относится к числу произведений с ярко выраженной конфликтно-драматической концепцией. Оба сочинения роднит также богатство тем-образов, идейно-смысловая сущность которых приближается к театральной конкретности. При всех различиях композиционных принципов двух произведений (в первом Шуберт идет по пути преобразования сонатно-симфонического цикла, во втором -обновления структуры сонатного allegro) их сближает замечательная направленность формы, ее целесообразность, стройность

и лаконизм, не уступающие лучшим классическим образцам. Эти качества, наряду с чертами взаимодействия симфонической и театральной драматургии в музыке фантазии и Allegro, свидетельствуют об их тесной связи с поздними инструментальными произведениями Моцарта: последними дуэтными сонатами, фантазиями для механического органа и другими.

Вместе с тем в музыке Allegro a-rnoll просматриваются такие далекие перспективы развития романтического симфонизма, что среди всех четырехручных произведений Шуберта оно предстает одним из самых дерзновенных вызовов искусству будущего. В первую очередь, это относится к сфере музыкальной драматургии Allegro. Многотемная сонатная форма (две темы главной, две темы побочной партий, самостоятельные темы связующей и заключительной) выстраивается на основе претворения различных принципов контрастного соотношения тем-образов.

В сфере главной — связующей партий господствует классический принцип производного контраста между драматически-действенными и лирико-патетическими темами. Он ярко проявляется уже в соотношении тем главной партии — первой (в движении быстрого марша, исполненной огромного эмоционального напряжения — см. пример 70) и второй (взволнованной, экспрессивной), подвергающейся в дальнейшем наиболее существенным преобразованиям.



<Стр. 121>



Принцип производного контраста определяет и облик связующей партии. Она начинается подобно репризе первой темы главной и представляет собой активное разработочное развитие ее тематических элементов с вычленением наиболее характерных интонаций и присоединением новых (поступательное движение триолями). Направленность развития главной — связующей партий, обостряющая драматическую накаленность, никак не связана с подготовкой новой образной сферы. Связующая заканчивается, вернее, прерывается на гармонии доминанты, так и не выйдя из пределов основной тональности.

Короткий эпизод (такты 81—88) перед появлением темы побочной партии относится к замечательным открытиям Шуберта в области симфонической драматургии. Движение останавливается. Унисон басов, напоминающий по тембру виолончели и контрабасы, затихая, медленно опускается в низкий регистр и замирает на *gis* контроктавы. Почти

неуловимый сдвиг — энгармоническая замена басового *gis* на *as*—завершает фазу психологического переключения и подготовки сознания к напряженному ожиданию и восприятию нового образа — светлого посланца «иных миров», прямого предшественника вагнеровского Лоэнгрина. Хоральная тема, звучащая в верхних регистрах на *ppp* (этот знак динамики, применяющийся Шубертом раньше и чаще всех современников, нередко связан в его музыке с неземными образами утешения и надежды), удивительно близка граалевским темам Вагнера. Несмотря на несоизмеримость тембровых возможностей оркестра и четырехручной фактуры, тема Шуберта не уступает вагнеровским в «колдовстве» передачи света.

Побочная партия по своей драматургической роли может быть уподоблена самостоятельной части цикла. Это проявляется не только в ее широте и развитости (две темы, свободно варьируемые), но и в замкнутости, обособленности от драматического развития действия. Она отделена от главной и заключительной партий экспозиции, изолирована от разработки, целиком основанной на темах главной партии. Ее проведение в репризе носит еще более ирреальный характер благодаря самой светлой окраске тональности — *A-dur*. Такая отграниченность двух миров — «земного и небесного» — настолько динамизирует развитие сонатной формы произведения, что драматический накал не ослабевает, а еще усиливается в коде,

**<Стр. 122>**

достигая необычайного напряжения. Окончание *Allegro* воспринимается как окончание первого акта трагедии, требующего продолжения. Ощущение незавершенности, несмотря на значительность масштабов и совершенство формы, здесь гораздо острее, чем в «Неоконченной» симфонии Шуберта. Было ли *Allegro* задумано как первая часть циклического сочинения или такая «разомкнутость» формы составляла сущность замысла автора? На этот вопрос нет ответа. Так или иначе, здесь мы встречаемся с новым типом драматургии сонатной формы в творчестве Шуберта. Близкие явления очевидны в одночастных симфонических поэмах и фортепианных концертах Листа, в симфониях Брамса, Брукнера, Малера и даже в первой части Шестой симфонии Чайковского (подготовка темы побочной партии экспозиции и ее функция в сонатном *allegro*).

Говоря о дуэтных сочинениях Шуберта крупных форм, мы могли лишь бегло наметить некоторые ракурсы проблемы его симфонической драматургии. Но величественные произведения — *Allegro a-moll*, Большое рондо *A-dur*, Фантазия *f-moll*, Большой дуэт *C-dur* — ждут своих исследователей. Их изучение добавит немало нового не только в плане обогащения наших знаний о музыке Шуберта, но и в историческом аспекте вызревания в недрах шубертовского стиля ростков будущего симфонизма XIX и XX столетий.

Наследие Шуберта в области четырехручной литературы не имеет аналогов в истории музыки. Никто из композиторов не трактовал возможности этого вида ансамбля столь безгранично. Ни у кого мы не встретим такого многообразия форм дуэтных сочинений — от лирических танцевальных миниатюр до грандиозных симфонических полотен.

В своих дуэтах Шуберт выступил прямым продолжателем Моцарта в области полифонизации фортепианной фактуры, претворения в ней принципов квартетного изложения и связанной с этим мелодической и ритмической самостоятельностью партий *primo* и *secondo*. Столь же активно были восприняты и разработаны им принципы дуэтного письма Бетховена с его ярко выраженной оркестральностью.

Шубертовские сочинения явились открытием совершенно новых свойств фактуры фортепианного дуэта, что проявилось в расширении регистровых ресурсов, ином ощущении «объемов» и звуковых пространств. За исключением поздних сонат Бетховена, нигде в фортепианной музыке того времени мы не найдем столь смелых попыток передачи эффекта струящегося света, что сопряжено с новаторским использованием верхних регистров



инструмента в сочетании с приемами легких staccato, тремоло или аккордовых репетиций на самых тихих уровнях динамики (эпизоды на *ppp* в Вариациях h-moll, Большом рондо A-dur, Allegro a-moll и т. д.).

**<Стр. 123>**

Фактура шубертовских фортепианных дуэтов явилась «последним словом» своей эпохи как в сфере психологической выразительности, так и в области колорита: открытия новых красок, цветовых пятен, тончайших нюансов светотени.

Пройдут десятилетия. Мир дуэтной музыки обогатится фантастикой шумановских циклов, строгой лирикой вариаций и вальсов Брамса, картинностью «Легенд» Дворжака, изысканной звукописью миниатюр Дебюсси, «поющими голосами» четырехручных пьес Рахманинова. От сочинений Шуберта, в которых все эти черты были слиты в нерасторжимом и гармоничном единстве, словно лучи, расходятся линии дальнейшего исторического развития жанра фортепианного дуэта.

## Глава пятая

### «В ТЕНИ» ШУБЕРТА.

### РАЗВИТИЕ ВИРТУОЗНОГО ДУЭТНОГО ПИАНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЧЕРНИ, МЕНДЕЛЬСОНА И МОШЕЛЕСА

Дуэтное творчество Шуберта в исторической перспективе заслонило собой четырехручное наследие его современников. По отношению ко многим из них это было справедливо. Вряд ли стоит возрождать, к примеру, сочинения венского композитора **Франца Лахнера** (1803—1890), друга Шуберта. Его дуэты: Большая соната c-moll op. 20 (1827), три скерцо op. 26 (1829), Большая соната d-moll op. 39 (1832) и другие произведения, хорошо написанные с точки зрения композиторской техники, с основательно разработанными партиями *primo* и *secondo*, сухи и бесцветны.

Но наряду с массой серых сочинений создавались и отличные, достойные вернуться из небытия, на которое их обрекло забвение. К таким можно отнести веселые и изящные пьесы **Джоаккино Россини** (1792—1868) — марш и па-редобли. Чрезвычайно хороши фортепианные дуэты **Гаэтано Доницетти** (1797—1848), написанные им в молодые годы. Три пьесы: Похоронный марш f-moll, Полонез D-dur и Larghetto G-dur, созданные между 1816 и 1821 годами, обнаруживают редкий мелодический дар будущего оперного композитора. Кантиленная мелодия полонеза со «сладостными» параллельными терциями, мелодия Larghetto, напоминающая лирическую арию или романс (что-то от моцартовских арий, что-то от четырехручного Романса F-dur К. М. Вебера), тема средней части Larghetto, самая «итальянская», с колоратурной кантиленой при переходе к репризе — все они отмечены печатью выдающегося таланта. Четыре одночастные сонаты, написанные в те же годы [1], помимо прекрасных мелодий отличает совершенство формы, фактуры и какая-то особая грация. Сверкающие молодостью сочинения Доницетти, без сомнения, могли бы пополнить дуэтный репертуар.

Внимания современных исполнителей и исследователей достойно сочинение юного **Фредерика Шопена** (1810—1849): вариации D-dur на тему народной песни из собрания Томаса Мура. Рукопись вариаций, впервые опубликованных в 1965 году [2], дошла до нас не

---

[1] Известные нам сонаты F-dur, B-dur, D-dur и F-dur, изданные Douglas Towsond, 1969. Всего, судя по каталогам, Доницетти принадлежит 17 дуэтных сонат.

[2] Эти вариации считались утерянными, как и другое дуэтное сочинение Шопена — вариации F-dur на собственную тему, рукопись которого не обнаружена до сих пор.

---

полностью. В ней недоставало первой страницы (такты 1—27) партии *secondo* и последней страницы (такты 149—179) партии *primo*.

Текст вариаций был реконструирован и подготовлен к печати Яном Экером. В списке сочинений Шопена, составленном в 1854 году его сестрой Людвикой Енджеевич, вариации датированы 1826 годом, когда Шопену было 16 лет. Экер допускает, что они могли возникнуть еще раньше [3].

Тема, заимствованная Шопеном из собрания народных песен знаменитого ирландского поэта и музыканта Томаса Мура, является итальянской мелодией — той, которую использовал и Н. Паганини в своем «Карнавале в Венеции».

Произведение состоит из интродукции, темы с пятью вариациями и коды. Более развита в нем партия *primo*, тогда как *secondo* выполняет, главным образом, роль аккомпанемента. Вариации свидетельствуют об очень раннем формировании пианизма Шопена с его своеобразием и характерностью. Некоторые элементы фактуры предвосхищают зрелый фортепианный стиль композитора, например выразительные «шопеновские»

арпеджио сопровождения в минорной третьей вариации или блестящие пассажи в интродукции и первой вариации:

---

[3] См.: **Ekier Jan.** Послесловие к изданию вариаций. Warsaw, 1965.

---

### <Стр. 126>

Среди четырехручных сонат следует выделить сочинение **Карла Лёве** (1796—1869) — *Большой дуэт E-dur op. 18* — крупномасштабную четырехчастную сонату-симфонию эпико-драматического плана. В характере тематизма, методах разработочного развития и построения формы произведения чувствуется непосредственное влияние Бетховена. Оно во многом определяет и особенности фортепианной фактуры: ее монументальность, полнозвучие, широкий охват регистров, смелое использование оркестровых приемов. Сочинение Лёве — яркий образец концертной литературы для фортепианного дуэта -и сегодня не утратило своей привлекательности.

Наконец, «легкая музыка» того времени — четырехручные ленд-леры, вальсы, мазурки, галопы, кадрили, польки *Йозефа Лайнера* (1801 — 1843) и *Иоганна Штрауса-отца* (1804—1849) — не только доносит до нас аромат ушедшей эпохи, но и покоряет свежестью, непосредственностью, грацией, юмором, мелодической щедростью. Она таит в себе секрет синтеза максимальной, поистине массовой доступности и безупречного вкуса.

Являются многочисленные дуэтные танцы Ланнера и Штрауса-отца оригиналами или переложениями? На этот счет среди исследователей нет единого мнения. В некоторых каталогах (например, специальных справочниках «Piano Duet Repertoire», OUP, 1981 или «Verzeichnis» В. Альтмана, Leipzig, 1943) они не включены в число оригиналов. Анализ особенностей фактуры танцев не дает убедительного ответа на вопрос. В отдельных случаях

она представляется чисто фортепианной, как, например, в волшебном вальсе № 4 из «Песен масок» ор. 170 Штрауса-отца или в Интродукции к поэтичным «Пастушеским танцам в Альпах» ор. 205 Ланнера. Но, как правило, фактура типа «голос с сопровождением» равно может принадлежать и фортепианному и оркестровому сочинению. Нам представляется, что скорее всего танцы Ланнера и Штрауса-отца (как впоследствии Иоганна Штрауса-сына, Йозефа и Эдуарда Штраусов) часто издавались параллельно в нескольких версиях, именно в тех, на которые был наибольший спрос. В этих случаях все они могут быть приравнены к оригиналам.

Ход истории фортепианного искусства 1820—1840-х годов во многом определяло бурное развитие виртуозного пианизма, что отразилось и в дуэтном творчестве. Ярko и совсем по-разному претворились виртуозные тенденции в произведениях выдающихся композиторов-пианистов: К. Черни, Ф. Мендельсона и И. Мошелеса.

Несметное количество четырехручных сочинений принадлежит ученику Бетховена **Карлу Черни** (1791—1857) —одному из самых плодовитых композиторов всех времен. Число его фортепианных дуэтов лишь немного уступает числу сольных произведений, а вместе их более 1000. Ноктюрны и рондо, сонаты и фантазии, темы с вариациями и марши, этюды и упражнения — в этом океане четырехручной музыки нелегко разобраться и выделить наиболее ценное. За исключением легких сонатин, этюдов и мелких пьес, в

#### **<Стр. 127>**

сочинениях Черни преобладает «бриллиантовая» манера письма (эпитет «brillante» украшает заглавие очень многих его произведений). В подавляющем большинстве их не стоит искать глубины мыслей или эмоций. Но они полны такой несокрушимой жизненной энергии, такого душевного здоровья, что и сегодня способны дарить слушателям радость.

Изредка в его дуэтах встречаются драматические ноты: например, в Больших сонатах с-moll ор. 10 (1821) и f-moll ор. 178 (1829) и даже трагические: в траурном марше с-moll, сочиненном в день смерти Бетховена 26 марта 1827 года и посвященном его памяти. Но это — исключения в массе солнечных виртуозных сочинений, каждое из которых производит впечатление сгустка безостановочного движения.

Нельзя не сказать о полезных четырехручных сочинениях Черни, имеющих педагогическое назначение,— о так называемой «Практической школе» ор. 824, включающей 44 этюда — от наилегчайших до относительно трудных, о сборнике упражнений ор. 239 и других.

Композитор широко трактовал возможности фортепианного дуэта. Подобно Л. Кожелуху, Л. Зенфту, Л. Абейлю, В. Машеку, Г. Фоглеру и некоторым другим мастерам [4], он написал *концерт для фортепиано в четыре руки с оркестром C-dur ор. 153* (1831). Серьезное, четко выстроенное произведение свидетельствует о классической школе, полученной Черни у Бетховена. Три части концерта (Allegro con brio, Adagio espressivo, Rondo alia polacca) по своему строению напоминают бетховенский тройной концерт C-dur ор. 56 для скрипки, виолончели и фортепиано с оркестром. Сходство наблюдается и в характере музыки отдельных частей: энергичных сонатных allegri, написанных в одинаковом размере, медленных частей с чертами итальянской арии (у Черни — более откровенными) и финальных полонезов с блестящей кодой.

Фактура фортепианных партий поражает великолепием. В первой части многие пассажи по рисунку сходны с пассажами концертов Бетховена (особенно Первого и Четвертого). В Adagio, где преобладающую роль играет партия primo, красивые «рассыпающиеся» пассажи близки фиоритурам итальянских арий. В финале — самой виртуозной части концерта — в изобилии представлен, кажется, весь арсенал виртуозной техники Клементи и этюдов самого Черни.

Качество тематизма первых двух частей (темы финала более ординарны), стройность формы и богатство фортепианной фактуры позволяют отнести концерт к числу лучших сочинений Черни.

Стремление к максимальному использованию регистровых и динамических ресурсов инструмента привело композитора к созданию шестиручных ансамблей. Блестящий полонез ор. 226, Блестящее рондо ор. 227, Вариации на тирольскую тему ор. 228, Военный

---

[4] В 1814 году был создан концерт для дуэта с оркестром D-dur баварского композитора **Франца Йозефа Фрëлиха** (1780—1862), автора трех сонат для фортепиано в четыре руки G-dur, F-dur и C-dur, изданных в 1814—1815 годах.

---

**<Стр. 128>**

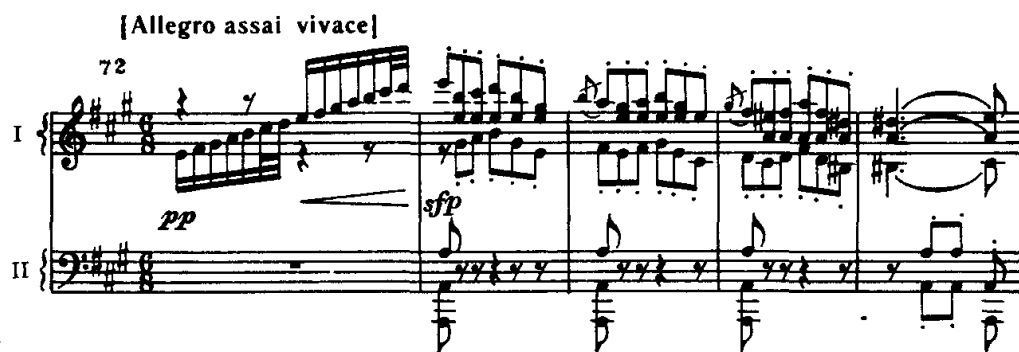
дивертисмент ор. 229, Вариации на тему арии из оперы Беллини «Капулетти и Монтеки» ор. 295, Вариации на тему из «Нормы» Беллини ор. 297 — играя эти сочинения, не перестаешь удивляться, как находчиво дает Черни каждому из исполнителей возможность блеснуть и проявить свою виртуозность в более чем стесненных условиях, когда три пианиста сидят за одной клавиатурой.

**Феликс Мендельсон** (1809—1847) написал мало оригинальных четырехручных сочинений, хотя в годы молодости нередко выступал в концертах с исполнением фортепианных дуэтов. Его партнером была старшая сестра Фанни, отличная пианистка. В немногих произведениях для фортепиано в четыре руки чувствуется любовь Мендельсона к этому виду искусства и глубокое знание его возможностей.

Два дуэта — Анданте с вариациями B-dur ор. 83а и Allegro brillant A-dur ор. 92 были написаны за очень короткий срок весной 1841 года (одновременно с Серьезными вариациями ор. 54 и Вариациями Es-dur ор. 82 для фортепиано соло). Произведения эти различны и по характеру, и по трактовке жанра четырехручного ансамбля.

*Allegro brillant*, посвященное Кларе Шуман, — одно из самых ослепительных виртуозных сочинений во всем дуэтом репертуаре. С самого начала оно предназначалось для «большой сцены». Мендельсон создавал его в расчете на исполнение с Кларой Шуман в концерте 31 марта 1841 года в Гевандхаузе. Вместе с премьерой *Allegro brillant* в этот вечер состоялась премьера Первой симфонии Шумана. Соседство в одной концертной программе симфонии и четырехручного произведения говорит само за себя. Клара Шуман, очень любившая это сочинение Мендельсона, впоследствии не раз исполняла его. 15 марта 1852 года она играла *Allegro brillant* с Ф. Листом (перед этим в концерте прозвучало трио № 3 Шумана).

В фортепианном дуэте Мендельсона счастливо соединились черты двух замечательных его творений: Итальянской симфонии и музыки к «Сну в летнюю ночь». Написанное в той же тональности, метре, что и Итальянская симфония, *Allegro brillant* напоминает ее по образному строю, характеру мелодики тем побочной и заключительной партий. В то же время легкая, «летающая» тема главной партии близка сказочной фантастике скерцо из «Сна в летнюю ночь»:



**<Стр. 129>**

Стиль изложения *Allegro brillante* приближается, как и в сонате Моцарта C-dur (K.V521), к стилю блестящей концертной музыки для двух фортепиано. Вихревые гаммы, арпеджио, разнообразнейшие пассажи звучат и в унисон у *primo* и *secondo*, и в развернутых соло, где пианисты словно состязаются в виртуозности, и — что особенно трудно — на лету «перебрасываются» от одного к другому. Искрящаяся кода в самом быстром темпе, какой могут выдержать исполнители, завершает это сочинение, находящееся на грани виртуозных возможностей четырехручного ансамбля.

Фортепианный стиль второго дуэта Мендельсона — *Andante с вариациями B-dur* — приближается к изысканно-камерному. Правда, исполнение некоторых вариаций, особенно финальной — воздушной и легкой, как хоровод эльфов, — требует не менее отточенного, совершенного пианизма, чем *Allegro brillante*. Но в целом фортепианное письмо в этом произведении отличается тонкостью и акварельная прозрачность.

Грациозная, скорее «миловидная», чем красивая, тема довольно ординарна. Зато вариации очень изобретательны и на редкость естественно изложены для четырех рук. В этом большом по масштабу произведении мастерски распределены контрасты и рассчитаны кульминационные точки. Удаленность от основной темы достигает предела в восьмой, минорной вариации — *Allegro molto agitato* на 6/8 — возбужденной, призрачной, близкой шумановским скерцо.

*Andante с вариациями* было опубликовано после смерти Мендельсона под опусом 83а. Его видоизмененная сольная версия, изданная как ор. 83, во многих каталогах и энциклопедиях называется основной, а дуэтная — переложением, что лишний раз доказывает, как легко перенимается и закрепляется однажды допущенная ошибка. «Сопоставление двух версий ясно показывает, что произведение было задумано как дуэт, — пишет Э. Любин. — Изложение темы требует двух исполнителей, и, применяясь к одной фортепианной партии, Мендельсону пришлось ее сократить. Он взял три вариации, которые годились для двухручного переложения, — хотя их новый порядок уже не так хорош, как порядок в дуэтной версии, — добавил две новые вариации, чтобы дополнить цикл. Во всех отношениях дуэтная версия лучше...» [5] С мнением Любина нельзя не согласиться.

Некоторые из дуэтов Мендельсона создавались как эскизы симфонических партитур. Так в 1829 году была написана увертюра к опере «Возвращение с чужбины» ор. 89. Еще раньше, летом 1826 года, семнадцатилетним композитором была создана увертюра «Сон в летнюю ночь» ор. 21. Сначала она была написана для фортепианного дуэта (в этом виде Феликс и Фанни Мендельсон исполняли ее в ноябре 1826 года) и лишь позже обрела свою окончательную — оркестровую — версию. Сравнение двух версий, отличающихся по голосоведению, фактуре и единицам ритмического измерения (увертюра «Сон в летнюю ночь» записана для фортепиано

---

[5] Lubin E. Piano Duet, p. 79.

---

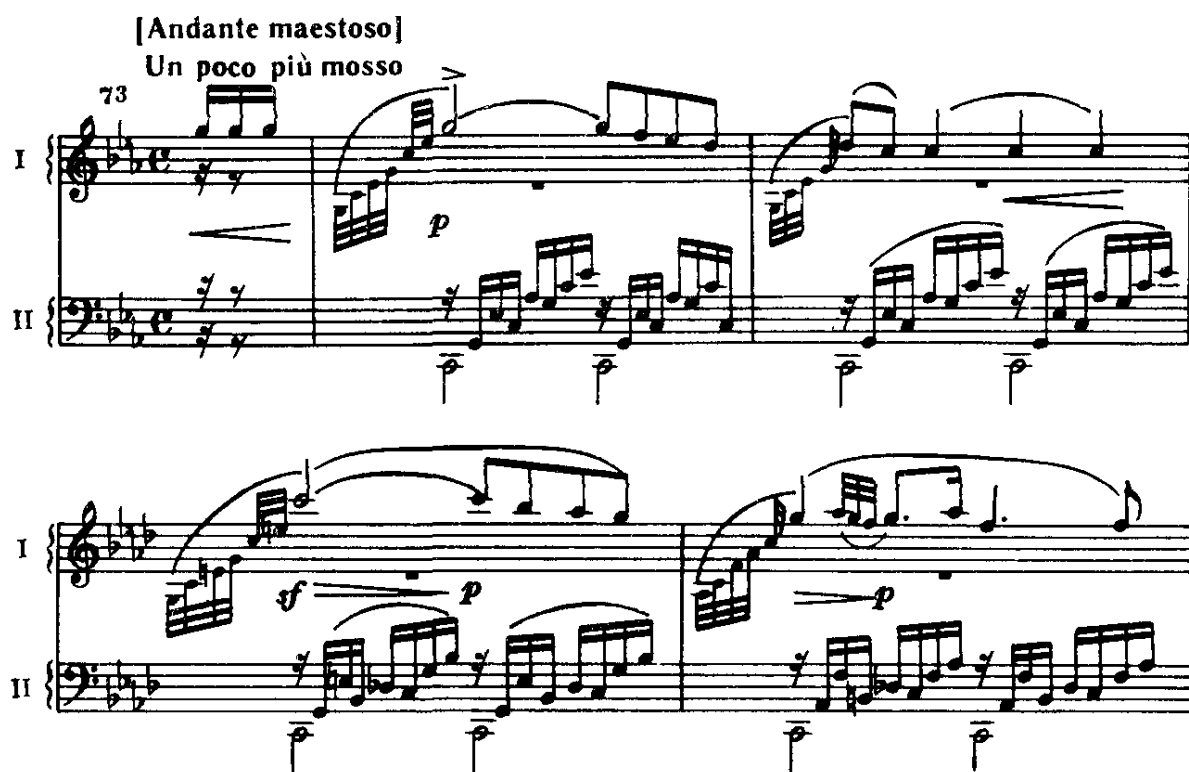
### <Стр. 130>

шестнадцатыми, а для оркестра — восьмыми нотами), убеждает в безупречности мастерства Мендельсона, с одинаковым блеском воплощающего свой замысел в различной звуковой материи [6].

Мендельсону принадлежит еще одно дуэтное сочинение, практически неизвестное. Оно написано в 1833 году совместно с его учителем и старшим другом **Игнацем Мошелесом** (1794—1870). *Блестящие вариации на Цыганский марш из мелодрамы «Прециоза» Вебера C-dur ор. 83б*, сначала созданные для двух фортепиано с оркестром, были переработаны для дуэта, притом так основательно изменены, что получилось, по существу, еще одно произведение с совершенно новым финалом. Большая часть музыки этого во всех отношениях «блестящего» сочинения принадлежит Мендельсону: им написаны две вариации из четырех (первая и вторая), интродукция в одноименном миноре и финал.

Для фактуры интродукции характерны черты сходства с Шопеном:





Финал относится к типично мендельсоновским полетным скерцо. В варьировании темы Мошелес, пожалуй, уступает Мендельсону в изобретательности, но не настолько, чтобы нарушить целостность этого сочинения, которое в эффектном авторском исполнении вызывало восторг публики и прессы.

Пользовались успехом в то время и дуэтные произведения самого Мошелеса, особенно Большая соната Es-dur op. 47 (1819): в концертах Мошелес играл ее то с Мендельсоном, то с Шопеном. Очень высоко оценивала критика Большой дуэт «Посвящение Генделю» op. 92. «...Бурные овации прорвались после дуэта, который

---

[6] Это подтверждает и сравнение дуэтных версий Мендельсона с точными и неуклюжими переложениями его увертюры для фортепиано в четыре руки Р. Клейнмихеля, изданными Peters в 1895 году.

---

### **<Стр. 131>**

Мошелес и Мендельсон сыграли не только как два мастера, но и как два друга, подобные паре орлов, из которых один или другой то снижается, то взмывает, и оба смело кружат один вокруг другого. Произведение, посвященное памяти Генделя, мы считаем одним из самых удачных и самых оригинальных сочинений Мошелеса», — писал Шуман [7].

Мошелес создавал фортепианные дуэты на протяжении всей своей долгой жизни: самые ранние относятся к 1810-м годам, последнее датировано 1867 годом. В первой половине века, в годы расцвета его концертно-исполнительской деятельности среди четырехручных сочинений господствуют либо бравурные виртуозные пьесы, довольно легковесные, но темпераментные и очень эффектные: Блестящее рондо A-dur op. 30 (1825), Блестящее рондо «Прекрасный союз» Es-dur op. 76 (1828), Блестящий полонез F-dur, Романс и блестящая тарантелла op. 101 (1842) и т. п.; либо сочинения крупных форм, написанные в концертном стиле: уже упомянутые Большая соната op. 47 и дуэт «Посвящение Генделю» op. 92, а также Большая симфоническая соната h-moll op. 112 (1845), Большой дуэт «Контрасты» D-dur op. 115 (1847) и Соната E-dur op. 121 (1850) [8].

Сонаты и дуэты Мошелеса вырастают в масштабные симфонические полотна. Фактура их, чрезвычайно насыщенная и развитая в обеих партиях, производит впечатление движения больших звуковых масс. Произведения разнообразны по строению: в них представлены разновидности как одночастных, так и циклических форм. Дуэт «Посвящение

Генделю» — крупное одночастное сочинение, написанное в сонатной форме с большой медленной интродукцией. Большая симфоническая соната op. 112 состоит из четырех частей, объединенных темой вступительного Andante patetico. Это сочинение приближается к симфониям лейпцигской школы. В тематизме сонаты чувствуется влияние Мендельсона (в темах сонатного allegro первой части, в теме Andante, похожей на «песню без слов»).

В *Большом дуэте «Контрасты» op. 115* Мошелес создает произведение, в котором слиты черты сонатно-симфонического цикла и романтической поэмы. Четыре больших раздела — Andante con moto, Fuga, Andante religioso и Allegretto siciliano — делятся на более мелкие контрастирующие части. Тематические арки (проведение темы фуги перед кодой Allegretto siciliano и некоторые другие) и интонационные связи не в состоянии объединить форму произведения в нечто целостное. Фуга чересчур статична. Лучшее в произведении — темы, на которые автор очень щедр. Они красивы, хотя и банальны. Их роскошное изложение производит впечатление пиршества фортепианных красок, может быть, чрезмерное, но чем-то очень привлекательное.

---

[7] **Шуман Роберт.** О музыке и музыкантах, т. 1, с. 190.

[8] Впоследствии дуэт «Посвящение Генделю» был аранжирован автором для двух фортепиано в четыре руки, а Большой дуэт «Контрасты» — для двух фортепиано в восемь рук.

---

### **<Стр. 132>**

В последние десятилетия жизни Мошелеса в его дуэтном творчестве преобладают произведения малых форм, написанные либо с педагогическими целями, либо предназначенные для домашнего музицирования. Все они возникли после выхода в свет в 1837 году трактата Ф. Ж. Фетиса и Мошелеса об искусстве фортепианной игры, который назывался «Метод методов» и основывался на анализе лучших трудов в этой области и специальных методов Ф. Э. Баха, Д. Г. Тюрка, Я. Дусика, М. Клементи, И. Н. Гуммеля, Ф. Калькбреннера (обращает на себя внимание, что в этом списке, кроме Ф. Э. Баха, все композиторы внесли вклад и в развитие фортепианного дуэта). Главное достоинство «Метода методов» заключалось в отрицании единых для всех двигательных приемов и признании необходимости индивидуального решения технических проблем, продиктованных задачами художественной интерпретации произведений.

Практическими упражнениями, призванными помочь начинающим овладеть техникой гаммообразных пассажей, являются «Повседневные упражнения с гармонизованными гаммами» op. 107, посвященные Мошелесом маленькой дочери. В то время как «ученик» играет гаммы во всех тональностях в разных темпах, «учитель» искусно сплетает вокруг них вальсы, мазурки, баркаролы, тарантеллы — отлично звучащие пьесы, своего рода «вариации на гамму-остинато».

Новые черты появляются в дуэтных сочинениях Мошелеса, созданных в 1866—1867 годах. 12 характеристических дуэтов op. 140 под общим названием «Домашняя жизнь» (они посвящены внукам композитора) содержат выразительные пьесы с программными заголовками: «Брат и сестра», «Любовь», «Ссора», «Бабушка и ее веретено» и т. п. Эти пьесы, как и два маленьких дуэта для учеников-пианистов op. 141, написаны с большой теплотой. В некоторых из них слышатся интонации человеческой речи. Последнее сочинение Мошелеса — Три характеристических дуэта op. 142 («Дитя лепечет», «Вечерние размышления», «Мальчик на лошадке-качалке») поэтично и трогательно. Весь облик пьес, особенно «Вечерних размышлений», свидетельствует об их принадлежности новой эпохе, когда над европейской фортепианной музыкой разливался свет сочинений Роберта Шумана.

## Глава шестая

### ШУМАН.

## ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА В 1830—1840-е ГОДЫ

К середине XIX столетия в развитии дуэтного творчества определились новые черты. Как и в предшествующие периоды, они были неразрывно связаны с новыми явлениями в пианистическом искусстве и новыми особенностями музыкального быта.

Завершившийся процесс становления романтического пианизма стимулировал гораздо более заметную дифференциацию форм музицирования, чем это было раньше. Относительно близкие в начале XIX века понятия «концертная жизнь» и «домашнее музицирование» становились принципиально различными как по своим условиям, так, в значительной степени, и по репертуару. Такое «размежевание» самым непосредственным образом отразилось на судьбе жанра фортепианного дуэта.

Расцвет пианизма 1830—1840-х годов был связан с деятельностью целой плеяды выдающихся музыкантов, среди которых первенствовали Шопен и Лист. Исполнительское искусство той эпохи было отмечено определенными признаками индивидуализма. Пианист «царствовал» на эстраде. Первый в истории сольный концерт, данный в 1839 году в Риме, Лист не случайно назвал «музыкальным монологом». Это смелое новшество, дававшее неограниченную возможность эмоционально властвовать над аудиторией, вскоре стало привычным.

Приглашение второго пианиста с целью исполнить в концерте произведения за одним инструментом в четыре руки было редкостью. Правда, известны факты совместных выступлений такого рода Шопена и Мошелеса, Клары Шуман и Мендельсона, Клары Шуман и Листа, позднее — Листа и Антона Рубинштейна, Антона и Николая Рубинштейнов и некоторые другие, но эти факты настолько единичны, что воспринимаются скорее как исключение, подтверждающее общее правило: в пору расцвета романтического фортепианного искусства четырехручные дуэты оказались вне сферы интересов концертирующих исполнителей. Это не замедлило сказаться в композиторском творчестве.

Внимание композиторов сосредоточилось на разработке новых типов фортепианных сочинений крупной формы — как циклических, так и одностанных, — которым в той или иной степени были свойственны черты романтической поэмы. Такие произведения, как правило,

требовавшие виртуозного пианистического мастерства, создавались в основном для фортепиано соло или же для дуэта исполнителей, играющих на двух инструментах. Именно этот вид фортепианного ансамбля стал привлекать композиторов (достаточно вспомнить Рондо C-dur Шопена и Патетический концерт Листа), так как он больше, чем дуэт за одним инструментом, соответствовал и требованиям стиля романтического пианизма, и новым обстоятельствам концертной жизни, проходившей теперь при довольно многочисленной аудитории, в акустических условиях больших залов и т. д.

Однако в сфере домашнего музицирования игра в четыре руки оставалась столь же любимой и популярной, как прежде. Здесь в полной мере сохраняли актуальность ее основные функции — развлекательные, педагогические, познавательно-просветительские. С ними, в первую очередь, и было связано дальнейшее развитие музыки для фортепиано в четыре руки. Оно осуществлялось, помимо создания многочисленных переложений, преимущественно благодаря сочинению произведений малых форм: либо в виде миниатюр, объединенных в разного рода циклы или сборники, либо в виде отдельных пьес. Иначе говоря, активность дуэтного творчества в целом не ослабевала, но соотношение форм

четырёхручных произведений, столь различных и многообразных во времена Шуберта, существенно изменилось.

Все сказанное особым образом отразилось и на судьбе дуэтного наследия. В некотором роде «пострадавшими» оказались сложные сочинения крупных форм — такие, как две последние сонаты Моцарта, Большой дуэт и Allegro «Lebenstiirme» Шуберта, Allegro brillante Мендельсона, сонаты Гуммеля и Онслова. Они не получили жизни на концертной эстраде, но в то же время были слишком трудны для музыкантов-любителей и учащихся. Ситуация исторически сложилась так, что постепенное забвение памятников четырёхручной литературы началось уже тогда, когда сам жанр находился в поре своего расцвета, и началось оно с произведений крупных форм.

Таким образом, если в конце XVIII и в первых десятилетиях XIX столетия пути сольного и дуэтного творчества пролегли в основном параллельно, то в 1830—1840-х годах они заметно разошлись. Раньше в сочинениях для двух и для четырёх рук развивались одни и те же формы — сонаты, вариации, фантазии, миниатюры. Сольные и дуэтные произведения (если сравнить, например, те и другие опусы Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Черни, Гуммеля, Онслова) были вполне соотносимы по уровню пианистической сложности. Теперь же и формы четырёхручных сочинений, и особенности их фортепианной фактуры стали более соответствовать своему предназначению в сфере домашнего музицирования. И хотя исключения в виде крупномасштабных концертно-виртуозных произведений эпизодически возникали в последующие десятилетия, в целом тенденции, обозначившиеся в 1830—1840-е годы, во второй половине XIX столетия обрели черты закономерности.

В дуэтном творчестве двух «послешубертовских» десятилетий

**<Стр. 135>**

особая роль принадлежала **Роберту Шуману** (1810—1856). История фортепианного дуэта обязана Шуману всем тем, чем обязана ему история мировой музыки: новым ощущением жизни, поэзией уносящихся мгновений, духом дерзающей молодости, неведомой ранее образной конкретностью, смелым обновлением музыкальных форм. Если возможно говорить о явлениях «чистого романтизма» в искусстве четырёхручного музицирования, то прежде всего — применительно к циклам дуэтных пьес Шумана.

В его фортепианном наследии доля четырёхручной музыки сравнительно невелика: пять циклов пьес, написанных на протяжении двадцати пяти лет. Они воплотили в себе характернейшие черты разных периодов творчества Шумана: ранней юности, зрелости и заката.

*Восемь полонезов*, написанных Шуманом в год смерти Шуберта (1828) и посвященных братьям Эдуарду, Карлу и Юлиусу, более столетия не были известны. Причина заключалась в том, что Клара Шуман, И. Брамс и Й. Иоахим, заботясь о посмертном издании произведений, достойных упрочить славу Шумана-композитора, сочли полонезы недостаточно зрелыми и написали на рукописи «не для публикации». Дочь Шумана Мария передала рукопись в дар венскому обществу любителей музыки. В 1933 году хранитель музея Общества, известный музыкант-исследователь Карл Гейрингер опубликовал полонезы под своей редакцией [1].

Эти пьесы хочется сравнить с первыми проблесками зари гениального дарования. Они удивительны и сами по себе — новизной образных сопоставлений, смелостью модуляционных переходов и гармонических красок,— но еще более как предвестники будущих фортепианных шедевров.

Первое же знакомство с полонезами показывает, как непосредственно юный композитор черпал вдохновение в шубертовских полонезах для фортепианного дуэта. Их он постоянно играл с другом Эмилем Флехсигом и был очень ими увлечен<sup>2</sup>. Как и Шуберт, он стремится к свободе внезапных «непредсказуемых» модуляций — правда, пока они не столь совершенны, как шубертовские. Следуя примеру Шуберта, он пишет крайние разделы полонезов более блестящими и картинными, приберегая самые тонкие, лирические темы для трио.

Образный мир полонезов близок и другому кумиру юности Шумана — Жану Полю (Иоганну Паулю Рихтеру). Как известно, письма Шумана 1827—1828 годов полны восторженных отзывов о его романах, сам он создает в это время немало литературных

[1] К. Гейрингер кое-где исправил «ошибки» Шумана: параллельные квинты и т. п., но в постраничных примечаниях дал возможность ознакомиться с подлинником.

[2] В это время Шуман с наслаждением играл и другие четырехручные вещи Шуберта: вариации на тему из оперы Герольда «Мари» ор. 82, Большое рондо A-dur ор. 107, которое он причислял к лучшим созданиям любимого композитора, и прочие.

**<Стр. 136>**

сочинений в духе Жана Поля, а весной 1828 года совершает паломничество в Байрейт, к местам, связанным с жизнью своего «единственного» писателя.

Романом Жана Поля «Озорные годы» навеян цикл «Бабочки» ор. 2, датированный 1831 годом. Несколько пьес цикла — № 1, 3, 4, 6 и 8 — были созданы раньше, еще до Вариаций на тему Abegg ор. 1. Записанные в гейдельбергской нотной тетради, они сочинялись вскоре после полонезов.

Сравнение этих произведений показывает, что полонезы использовались Шуманом как эскизы «Бабочек». Об этом свидетельствуют фрагменты почти цитатного сходства, как, например, между четвертым полонезом и одиннадцатой пьесой «Бабочек»:

Полонез IV

«Бабочки», № 11

Причудливые контрасты музыки полонезов, чередование праздничных танцевальных эпизодов и характеристических сцен, словно выхваченных «крупным планом», впервые



связаны с «карнавальной» темой, истоками которой, как писал Шуман Л. Рельштабу, послужили заключительные сцены романа «Озорные годы».

Своеобразие замысла, его двуплановость подчеркнуты композитором в программных заголовках, которыми он наделяет трио полонезов: «Печаль» («La douleur»), «Примирение» («La reconciliation»), «Любезность» («L'aimable»), «Серенада» («La Sérénade») и т. д. Мечтательная «эвзебиевская» фраза в трио шестого полонеза, далекие фанфары в трио второго полонеза, озаглавленном «Прекрасная отчизна» («La belle patrie»), туманный образ-портрет, короткий иронический диалог — фантазия, направляемая авторскими названиями, может дорисовать содержание каждого трио. Одно из них - трио седьмого полонеза, названное «Мечта» («La fantaisie»), превратилось в прекрасную пьесу «Бабочек»:

75 a

Piu lento

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301



благороднее, а также образ его достопочтенного друга Харета во все время сочинения не выходили у автора из головы, чем, пожалуй, и объясняется "чужеземный" характер отдельных пьес. Впрочем, при сочинении первых пяти в воображении автора не возникало каких-либо конкретных сюжетов. Лишь последнюю пьесу можно воспринять как воплощение последнего макама, в котором рассказывается, как герой в раскаянии и покаянии завершает свою веселую жизнь». Таким образом, обобщенной поэтической канвой произведения стал один из вариантов древней притчи о Блудном сыне.

Несмотря на слова Шумана о «чужеземном» характере отдельных пьес, поиски каких-либо признаков ориентализма в «Картинах Востока» оказываются безуспешными. Эмоциональная, полная откровений музыка проникнута духом немецкой романтической поэзии не меньше, чем музыка «Карнавала» или «Рейнской симфонии».

Последовательность экспромтов отличается максимальной контрастностью противопоставлений крайних эмоциональных «регистров» — от страстной экзальтации до возвышенного покоя или самозабвенного веселья. Это придает циклу подчеркнuto драматический характер, усиливаемый контрастами внутри отдельных пьес.

Начальный экспромт, b-moll (приглушенный сумеречный колорит, тревожный бег шестнадцатых в низком и среднем регистре, взрывы *sforzando*, словно возгласы на самых высоких нотах прерывистой мелодии) погружает в атмосферу романтической таинственности и сдерживаемого возбуждения. В среднем разделе трехчастной формы странно сплетающиеся линии хроматизированных голосов образуют томительно неразрешимые, функционально неопределенные звуко сочетания. Возникает впечатление надвигающихся теней, расплывчатых в колеблющемся «неверном» свете (похожие страницы есть в Новеллеттах и «Венском карнавале»). Реприза основного раздела заканчивается порывистым взлетом, достигающим кульминации мелодии, динамической вершины и обрывающимся на высшей точке напряжения.

**<Стр. 139>**

Контраст первого и второго экспромтов — типично шумановский контраст флорестановского и эвзебиевского начал. Нежная, хрупкая и в то же время затаенно страстная музыка второго экспромта (Des-dur) близка «Отчего?» («Warum?») из «Фантастических пьес». В ее мелодии слышится интонация вопроса. Фактура всей пьесы состоит из выразительнейших имитаций, придающих музыкальной ткани характер живого разговора:



Третий экспромт — «В народном духе» («Im Volkston»), Des-dur — одно из гениальных претворений идеи дружеского союза, столь дорогой для Шумана. Могучая, неукротимая жизненная энергия, заключенная в музыке, объединившей в себе черты марша, гимна и застольной песни, неразрывно связана с ярко выраженным немецким национальным


характером. Гимнический облик темы определяется диатоникой, монументальной простотой ритма, массивным октавно-аккордовым изложением. В развитии большую роль получают настойчивые пунктирные ритмы. Кода во все убыстряющемся движении (Schneller; Noch schneller), с типично шумановскими «набегающими» стреттами, звучит как восторженное провозглашение, как клятва верности высоким идеалам романтизма. В музыке экспромта немало общего с финалами «Фантастических пьес», «Карнавала», «Симфонических этюдов», второй частью Фантазии. Идея «бюндлеров», присущая в той или иной мере всем названным сочинениям, получила в экспромте одно из самых впечатляющих и сконцентрированных воплощений.

Этот экспромт — первая кульминация всего цикла. Следующая за ним небольшая лирическая пьеса (четвертый экспромт, b-moll) воспринимается как короткое интимное интермеццо. Характер лирики здесь совсем иной, чем в «эвзебиевском» втором экспромте.

**<Стр. 140>**

Ее можно было бы назвать грустной «песенкой без слов». Неприхотливая мелодия с чертами ладовой переменности близка народной. Скромная, непритязательная пьеса, изложенная прозрачно и тонко, полна какого-то особого очарования.

Вторая кульминация цикла (пятый экспромт, f-moll) звучит на пределе драматического накала. Образы, близкие «Порыву» из «Фантастических пьес» (те же контрасты, трехчастная структура, тональность, метр), воплощены здесь на новом уровне психологической выразительности. Все словно сжато, каждая интонация глубоко врежется в сознание. Крайние разделы экспромта — темная взрывчатая стихия, охваченная единым неудержимым стремлением. Характерны аккордовая фактура, ритмика с напряженными пунктирами

, как в первой теме «Порыва», ярчайшие контрасты динамики. Средняя часть (F-dur) — состояние тихого восторга. Чисто шумановская мелодия-обращение интонационно близка теме «Арабесок», «Отчего?», средней части «Порыва». Тонкая полиритмия делает ее подобной человеческой речи.

В заключительном экспромте музыка достигает такой степени образно-смысловой конкретности, по сравнению с которой любые слова оказываются приблизительными. Этот экспромт выполняет роль финала произведения, чем объясняются особенности его строения (трехчастная форма с сокращенной репризой и большой кодой -эпилогом всего цикла). В структуре пьесы, в логике смен ее разделов чувствуется программный замысел. Репарка Шумана — «покорно, покаянно» («*reueig, andächtig*») — дает общее направление развитию действия.

Основная тема — медленный хорал (b-moll), символ примиренности и возвышенного покоя — господствует в экспозиции и репризе. Средний контрастный раздел (Des-dur) полон движения. Репарки Шумана требуют постепенного убыстрения темпа. Оживляется фактура, неуклонно нарастает динамика. Грандиозное *crescendo* подводит к кульминации, на взлете которой возрождается гимническая музыка, близкая третьему экспромту. Внезапно прекращаясь, она сменяется репризой хорала.

В коде — итоге всего сочинения — сопоставляются две контрастные темы обобщающего образно-смыслового значения. Первая -преображенная тема хорала, торжественно звучащая в мажоре, *tutti, ff*, словно символ обретенной Истины. Вторая — изложенная в ритмическом увеличении мелодия четвертого экспромта, превратившаяся из очаровательной «песенки без слов» в песнь скорби о безвозвратно ушедшем. В последних тактах она незаметно переходит в тихий хорал, сопровождаемый стонущими интонациями. На фоне едва слышного тремолирующего баса, замирая, возносятся аккорды мажорного тонического трезвучия.

Шесть экспромтов, словно цепь новелл, вместе образуют законченную драматическую поэму. В основе структуры цикла лежит любимая Шуманом контрастная рондообразность, близкая двойной трехчастной форме. Так воспринимается последовательность пяти первых экспромтов. Заключительный шестой синтезирует важнейший

**<Стр. 141>**

музыкальный материал предыдущих и вводит новый, видимо, обусловленный программностью,— хорал. Таким образом, форма, в которой написано множество отдельных сочинений Шумана, здесь как бы укрупнена и применена на новом уровне. Среди циклов шумановских фортепианных пьес это случай исключительный. В сочетании цикличности и замечательной стройности формы целого чувствуется большой опыт работы композитора над сонатами и симфониями.

Музыкально-драматическое единство цикла достигается средствами монотематизма (возвращение в финале темы четвертого экспромта), но еще больше через образные ассоциации и скрытые интонационные, жанровые и ритмические связи. Родство хроматических интонаций второго экспромта с темой трио первого, схожесть окончаний-взлетов первого и третьего, близкие формулы импульсивных пунктирных ритмов третьего и четвертого, жанровые арки, логика тонального плана — тончайшие методы объединения цикла заслуживают специального исследования.

Фортепианное изложение «Картин Востока» отличается ярко выраженной оркестральностью. Для создания «стереофонического» аккордового полнозвучия и расширения диапазона композитором замечательно использованы возможности четырех рук. Лишь один четвертый экспромт написан в изящном камерном стиле. Плотность, заполненность различных регистров, многотембровость фактуры выделяют это сочинение, приближая его к фортепианному письму Брамса. «Картины Востока» подтверждают правоту Д. В. Житомирского, который пишет о Шумане, что «высшим достижением его "симфонизма" была та грань, где фортепианная мысль останавливается в своем активнейшем устремлении к оркестру. В этом кипении на крайнем рубеже жанра (волна, бьющая в гранит набережной!) — замечательное свойство романтического фортепианного стиля в целом и Шумана в частности» [3].

Ансамблевые проблемы, стоящие перед исполнителями «Картин Востока», велики и разнообразны. Гибкость смен темпов, а главное, насыщенность ткани богатейшими по смыслу интонациями (подголосками, скрытыми голосами, мелодическими фигурациями) создают задачи столь же сложные, сколь и увлекательные. Ибо что может быть заманчивее, чем передача авторского замысла произведения, где, по меткому слову Шумана, «музыка как бы пребывает между речью и мыслью» [4]?

Если представить себе историю фортепианного дуэта в виде горной гряды, то среди главных ее вершин, рядом с сонатой F-dur Моцарта и фантазией f-moll Шуберта, в звездной высоте сияло бы и пламенное творение Шумана.

Следующий дуэтный цикл Шумана — *Двенадцать четырехручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей* op. 85 (1849) — был сочинен вслед за знаменитым «Альбомом для юношества»

---

[3] Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964, с. 474—475.

[4] Цит. по кн.: Житомирский Д. Роберт Шуман, с. 351.

---

#### **<Стр. 142>**

op. 68 (1848) как его непосредственное продолжение или дополнение. Написанные в момент наивысшей творческой зрелости, оба произведения по свежести и оригинальности напоминают сочинения молодого Шумана.

Сравнение двух сборников для юных музыкантов показывает, что четырехручный в целом предназначен для более подготовленных. В нем нет таких легких пьес, как «Веселый крестьянин» или «Смелый наездник». Лишь некоторые из дуэтных пьес можно представить в детском исполнении: «Марш ко дню рождения» (№ 1), «Танец медведя» (№ 2), «Печаль» (№ 6). Но большинство пьес, несмотря на относительно прозрачную фортепианную фактуру, на самом деле совсем не легкие. Очень не проста «Сказка с привидениями» (№ 11). В этой фантастической пьесе тесно сплелись два элемента: внутренний — неизъяснимая тревога, охватывающая душу в ночную пору, обостренное подсознание, ожидание неведомого, и внешний — порывы ветра, ритм таинственной скачки, причудливые вспышки огней. Чтобы исполнить «Сказку с привидениями», музыканты должны быть зрелыми духовно и

пианистически, желательно уже игравшими такие шумановские сочинения, как «Вещая птица» из «Лесных сцен» или «Ночью» из «Фантастических пьес».

Технически трудна пьеса «Прятки» (№ 10), где необходима быстрота реакции и четкость пальцевого staccato на р в стремительном движении.

Чтобы сыграть «У фонтана» (№ 9) в нужном темпе («так быстро, как только возможно» — «So schnell, als möglich» — ремарка автора), требуется абсолютная легкость кисти и идеально выровненное туше. Трудность синкопированных репетиций тридцатьвторыми в очень быстром темпе еще возрастает в связи с необходимостью полной ансамблевой слаженности. Изысканная звукопись этой пьесы, игра светотени, гармонических и тембровых красок превосходят аналогичные образы Листа («Фонтаны виллы д'Эсте»), водяные брызги в музыке Дебюсси («Золотые рыбки»), Равеля («Игра воды»).

Неторопливые пьесы, в которых сравнительно мало нот, тоже вряд ли доступны детям. Какой одаренностью должны они обладать, чтобы сыграть, к примеру, «Мелодию сада» (№ 3) — вдохновенную миниатюру, полную тончайших лирических нюансов, нежную и страстную. Каким надо обладать развитым полифоническим слухом, чтобы добиться верного соотношения гибких струящихся мелодических линий со скрытыми голосами, с изысканной полиритмией. «Мелодия сада» очень близка по характеру пьесе, открывающей сборник «Пестрые листки» ор. 99, законченной в том же 1849 году. Написанные в одной тональности (A-dur), отчасти схожие по очертаниям мелодии, обе они напоминают песню «В сияньи теплых майских дней» из «Любви поэта» (тоже A-dur) и относятся к прекраснейшим образцам светлой шумановской лирики.

По мере знакомства с пьесами убеждаешься, что они написаны не только для детей, но и для взрослых — о детях. Да и можно ли быть уверенным, что, называя сборник «Для маленьких и больших

**<Стр. 143>**

детей», композитор имел в виду однозначный «возрастной» смысл? Может быть, в названии подразумевалось иное значение, и не написаны ли пьесы также для тех, кто на всю жизнь сохранил душевную чистоту и непосредственность, — тех «больших детей», для кого создавал свои сказки Г. Х. Андерсен?

Образный мир отдельных пьес сборника близок миру «Детских сцен» ор. 15, которые Шуман назвал «отражениями, созданными взрослым и для взрослых». Так, заключительная «Вечерняя песня» (№ 12), как и завершающая пьеса «Детских сцен» «Поэт говорит» — это голос автора, лирический голос поэта. В «Вечерней песне» он звучит свободно и возвышенно, словно поддерживаемый детским хором:



Почти импровизационная мелодия, состоящая из необычайно проникновенных песенно-речевых интонаций, выделяется своей выразительностью даже среди шумановских мелодий.

Музыка «Вечерней песни» исполнена благоговейной молитвенной тишины. Не случайно Й. Иоахим включал ее оркестровую версию в качестве интермеццо при исполнении «Немецкого реквиема» Брамса. Вполне возможно, что склад музыки «Вечерней песни» делал это уместным [6].

Пьесы Шумана явились «вершиной-источником» в развитии дуэтной литературы для детей и о детях. Подобно «Альбому для юношества», ставшему импульсом к созданию «детских альбомов» П. И. Чайковского, Э. Грига и других, «Двенадцать четырехручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей» нашли продолжение в дуэтном творчестве композиторов второй половины XIX — начала XX века: Ж. Визе, К. Рейнеке, Ф. Шмитта, Э. Мак-Доуэлла, М. Равеля, А. С. Аренского и еще многих музыкантов разных стран, создавших богатую четырехручную литературу, посвященную миру детства.

Еще два дуэтных цикла Шумана были созданы в последние годы его творчества: «Бальные сцены» *op. 109*, девять пьес (1851) и «Детский бал» *op. 130*, шесть пьес (1853). В музыке обоих циклов отразились идеалы позднего Шумана. Они в целом более просты и

---

[5] Цит. по кн.: **Житомирский Д.** Роберт Шуман, с. 371.

[6] Вообще, «Вечерняя песня», как и знаменитые «Грезы» из «Альбома для юношества», не раз побуждала музыкантов к созданию транскрипций. В переложении для органа она даже включена в ряд органнх антологий.

---

#### **<Стр. 144>**

доходчивы, в их мелодике больше распевных, певучих интонаций, нежели интонаций порывистой речи, в гармонических сопоставлениях реже встречаются неожиданности, почти нигде не нарушается строгость трехчастных форм.

В жанровом содержании циклов немало общего. В каждом из них есть полонез, вальс, экосез и французский танец в движении контрданса. Второй цикл, кроме того, содержит менуэт и заключительный хоровод, в то время как в первом/ есть мазурка, венгерский танец, еще один вальс, а также вступление-шествие и торжественный финал в характере полонеза — Прогулка. Но общий облик циклов различен. «Бальные сцены» скорее можно отнести к концертному репертуару. Они крупнее по масштабу, в них больше праздничности, фортепианного блеска. Это — словно «Карнавал», но без прежней острой характеристичности, которой уже нет в сочинениях композитора тех лет. Интересно, как излюбленные шумановские средства музыкального выражения приобретают иной смысл. Так, например, в Вальсе (№ 3) пунктирный ритм не способствует выражению беспокойства, возбужденности, как в «Венском карнавале» или «Крейслериане», а выступает основой умеренного спокойного танца.

«Детский бал» рядом с «Бальными сценами» — более камерный, скромный, предназначенный для исполнения в домашней обстановке. Это особенно очевидно при сравнении однотипных пьес: двух экосезов, двух полонезов и т. д. Взгляд на мир детства издавна, как на нечто прекрасное, но навсегда ушедшее, щемящее чувство ностальгии сквозит в таких пьесах, как Французская, Вальс. Последняя же пьеса — Хоровод — как бы возвращает нас к прежнему Шуману времен «Фантастических пьес». Скрытое беспокойство чувствуется с первых же тактов пьесы в тревожном кружении шестнадцатых в партии *secondo*. Это состояние усиливается в среднем разделе, особенно благодаря частым модуляциям. Появляются элементы фантастики, странные тени, мелькающие в ночи... Конец пьесы, несмотря на, казалось бы, устойчивое утверждение тоники C-dur, не оставляет ощущения полной завершенности, так же как конец Новеллеты *fis-moll* или окончания некоторых других сочинений более ранних лет. Неожиданной остановкой заканчивается — прерывается цикл пьес Шумана — последняя страница его дуэтного творчества.

В заключение нельзя не сказать еще об одном удивительном произведении с участием фортепианного дуэта: «Испанских песнях любви» («*Spanische Liebeslieder*») на тексты Э. Гейбеля, написанных в 1849 году и изданных после смерти Шумана под *op. 138*. Цикл из десяти номеров для сопрано, альты, тенора и баса в сопровождении фортепиано в четыре руки написан в любимом романтиками жанре *Liebeslied* — возвышенных элегий, любовных песен восторженной души. Сочинение это было для композитора своего рода продолжением созданного в том же 1849 году цикла песен под названием «Испанский лидершпиль» («*Spanische Liederspiel*») *op. 74*. Этот цикл, тоже состоящий из десяти номеров, для квартет



вокалистов, но в сопровождении фортепиано в две руки также написан на тексты народных испанских песен в переводе Э. Гейбеля.

**<Стр. 145>**

В «Испанских песнях любви» две части по пять номеров. Каждую из них открывает фортепианный дуэт (№ 1 и 6). Взволнованная, порывистая музыка «вступления» (№ 1) — «в темпе болеро» — вводит в романтическую атмосферу произведения и дает почувствовать его национальную окраску.

Другая четырехручная пьеса — «Интермеццо. Народный танец» (№ 6) — написана в духе «Танцев давидсбюндлеров», «Карнавала» или Новеллетт. Основная тема «Интермеццо» с характерной акцентировкой (пример 78), изысканная вальсовая тема второго раздела (пример 79) и сумрачная, загадочная кода пьесы, напоминающая коду «Крейслерианы», воскрешают мир шумановских образов 1830-х годов.

78 Nicht rasch

I

II

79 Nicht rasch

I

II

**<Стр. 146>**





В музыке «Испанских песен любви» сливаются безудержная фантазия, свойственная шумановским циклам, и изысканная простота, приближающая произведение к народным первоисточникам. Композитор не прибегает к цитированию и не изменяет интонационный строй песен, сохраняя его таким, как и в других своих вокальных сочинениях. Но тонкое претворение жанровых признаков (болеро, серенады), подражание гитаре (ремарка «gleichsam Guitarre» в № 9) придают «Испанским песням любви» неповторимый колорит.

Фактура произведения прозрачна и в то же время полифонически насыщена. Богатство имитационной полифонии раскрывается в гибком взаимодействии фортепианных и вокальных партий. Песни-романсы, исполняемые то солистами, то дуэтами женских и мужских голосов, завершаются вокальным квартетом (№ 10).

Это малоизвестное сочинение Шумана стало прообразом одного из самых знаменитых произведений И. Брамса — двух тетрадей «Песен любви» («Liebeslieder») для того же состава исполнителей.

Влияние Шумана на дуэтное творчество композиторов второй половины XIX столетия было необычайно велико. Дальнейшее развитие жанра в произведениях немецких, русских, французских композиторов, а также музыкантов молодых национальных школ многими путями связано с претворением шумановских традиций.

С 1850 года стало создаваться все больше дуэтов в форме циклов миниатюр с ярко выраженным программным характером. Такие циклы во множестве писали немецкие композиторы второго и третьего ранга. Так, влияние Шумана чувствуется в сочинениях Р. Фолькмана и К. Рейнеке. **Роберт Фолькман** (1815—1883), написавший довольно много фортепианных дуэтов, был создателем нескольких сюит в духе шумановских собраний детских пьес. Лучшие среди них — «Музыкальная книжка с картинками» op. 11 (1852) — шесть изящных миниатюр с интересными изобразительными деталями, и сюита из двенадцати пьес под названием «Время дня» op. 39.

**Карл Рейнеке** (1824—1910) — известный композитор, пианист, педагог и музыковед, примыкавший к лейцигской школе, был автором отличной Сонаты a-moll op. 35 (1854), вариаций, сонатин,

**<Стр. 147>**

этюдов, циклов программных пьес различной сложности. Среди них наиболее привлекательны «озвученные сказки» Э. Т. А. Гофмана и Г. Х. Андерсена. Изобретательно и с большим воображением написана «Музыка к сказке о "Щелкунчике и короле мышей"» op. 46 (1866) и особенно «Музыка к сказке Андерсена о Свинопасе» op. 286 (1900-е гг.) — сюита из семи красочных пьес, иллюстрирующих печально-поучительную историю принца, переодетого свинопасом. Каждой пьесе (кроме вступительной Увертюры) предпослана короткая выдержка из андерсеновской сказки в виде эпиграфа. Возможно, пьесы Рейнеке подсказали М. Равелю идею создания четырехручных сказок «Матушки Гусыни».

Воздействие Шумана очевидно в четырехручных пьесах **Теодора Кирхнера** (1823—1903). В юные годы он был дружен с Мендельсоном и Шуманом, который успел написать теплую статью о его первом сочинении — Десяти песнях ор. 1 [7]. О сознательном стремлении писать музыку в духе Шумана красноречиво свидетельствуют названия сольных фортепианных пьес Кирхнера: «Флорестан и Эвзебий», «Новые танцы Давидсбюндлеров», три тетради «Фантастических пьес». Четырехручные произведения Кирхнер сочинял преимущественно в форме циклов небольших пьес. Его «Листки из альбома» ор. 7 (1856), «Двенадцать оригинальных композиций» ор. 57 (1881) и Два марша ор. 94 (1890) звучат как отголоски шумановских дуэтов.

Как слабое подражание Шуману воспринимаются сегодня дуэтные пьесы **Карла Рейсигера** (1798—1859) — приятные и легкодоступные, вполне отвечающие шумановской характеристике их автора: «миловидный, наивный, нарядный» [8]. Более серьезное впечатление производят сочинения **Юлиуса Андре** (1808—1880) — композитора, пианиста и органиста (сына издателя И. А. Андре), завоевавшего известность своими четырехручными аранжировками оркестровой музыки Моцарта. Его Три полонеза ор. 7 (1832) в шубертовском стиле, «Шесть забавных пьес» ор. 38 (1864) и особенно четыре сюиты под названием «Музыкальный семейный круг» (1875—1877) в духе детских пьес Шумана написаны с хорошим знанием пианистических возможностей средних музыкантов-любителей.

Произведения немецких композиторов Т. Кирхнера, К. Рейнеке, Р. Фолькмана, К. Рейсигера, Ю. Андре и многих других подражателей Шуману не вносили в развитие жанра ничего принципиально нового, но содействовали тому, чтобы подготовить сознание и вкусы широких кругов любителей к восприятию высших художественных ценностей — прежде всего, сочинений самого Шумана. Как справедливо писал Б. В. Асафьев, «то, чего люди не могут сразу принять от великого композитора, они усваивают сквозь призму эпигонства. Через них — через эклектиков — происходит расслоение и поглощение музыки, сперва кажущейся сложной и непонятной» [9].

---

[7] **Шуман Роберт**. О музыке и музыкантах, т. 2Б. М., 1979, с. 131 — 132.

[8] Там же, т. 1, с. 272.

[9] **Асафьев Б. В.** Русская музыка. Л., 1979, с. 45.

---

#### **<Стр. 148>**

Наряду с шумановской линией и часто переплетаясь с ней, в дуэтном творчестве второстепенных музыкантов активно развивалась линия последователей Ф. Мендельсона. В наибольшей степени с традициями Мендельсона связаны четырехручные сочинения его ученика — английского композитора и пианиста **Уильяма Беннета** (1816—1875). Красивые элегантные пьесы/под названием «Три развлечения» ор. 17 (1839) подтверждают слова Шумана, написанные о Беннете, которого он называет «музыкальной гордостью всей Англии»: «... каждому сразу же бросится в глаза его братское сходство с Мендельсоном» [10].

Под воздействием Мендельсона создавал свои четырехручные сочинения ученик И. Гуммеля **Фердинанд Хиллер** (1811 — 1885) — видный немецкий композитор, пианист, дирижер, музыкальный деятель и писатель (о его критических статьях одобрительно отзывался Г. Гейне). В довольно обширном творческом наследии Хиллера лучшие сочинения относятся к жанру миниатюр — вокальных и фортепианных в две и четыре руки. «Значительный талант», которому «всегда недоставало чего-то решающего, чему я в сущности не могу найти названия», — говорил о Хиллере Шуман [11]. Эти слова вспоминаются при знакомстве с музыкой фортепианных дуэтов Хиллера: Темы с вариациями ор. 124 (1870) и «Легкой серенады» в шести частях (Прелюдия, Скерцо, Вариации, Интермедия, Грезы, Финал) ор. 128 (1867). Приятные, хорошо звучащие пьесы радуют слух, но оставляют впечатление чего-то внешнего, неглубокого. Хиллеру принадлежит любопытный эксперимент создания «Оперетты без текста» ор. 106 (1874) — дуэтной сюиты из двенадцати номеров (Увертюра, Хор охотников, Застольная песня, Марш и т. д.), — имеющий откровенно развлекательный характер.

Среди охотно и обильно издаваемой инструктивной литературы для фортепиано в четыре руки в середине XIX века заметным вкладом были многочисленные сонаты, сонатины, вариации, рондо и мелкие пьесы известных в то время композиторов и педагогов *Якоба Шмита* (1803—1853) — «его педагогические сочинения относятся к лучшим образцам этого жанра», утверждал Шуман, и его родного брата *Алоиза Шмита* (1788—1866). Большой популярностью пользовались легкие пьесы и этюды *Анри Бертини* (1798—1876) — композитора и пианиста, автора фортепианных фантазий на оперные темы для соло и дуэта. Четырехручные этюды Бертини, расположенные по возрастающей трудности, выходили сериями по 25 этюдов в каждой (ор. 97, 100, 135, 149, 150, 160, выпущенные в 1830—1850-х годах). Лишенные оригинальности, они тем не менее были полезны в работе над преодолением технических и ритмических трудностей ансамблевой игры.

Время создания дуэтов Шумана не выдвинуло четырехручных сочинений, которые можно было бы поставить рядом с ними. Но уже в начале 1860-х годов в истории жанра начался новый подъем, связанный с творчеством И. Брамса.

---

[10] **Шуман Роберт.** О музыке и музыкантах, т. 2А, с. 8.

[11] Там же, т. I, с. 145, 185; т. 2Б, с. 47.

---

## Глава седьмая БРАМС

В годы творческого становления **Иоганнеса Брамса** (1833—1897) жанр фортепианного дуэта находился в зените своей популярности. В письмах и мемуарах близких Брамсу людей часто встречаются упоминания об исполнении оригинальной четырехручной музыки и переложений. О постоянной игре дуэтов с участием Брамса вспоминала на склоне лет Евгения Шуман (младшая дочь Роберта и Клары). Пианист и композитор Игнац Брюль — друг и частый партнер Брамса, огорченный его отказом провести очередное лето в Ишле, писал: «Я уже предвкушал совместные прогулки... приятный часок за кофе и многое другое — главным образом что-нибудь новое в четыре руки...» [1] В письмах самого Брамса, когда речь заходит о создании дуэтов или переложении собственных сочинений для четырех рук, нередко сквозит чувство радости и удовлетворения. «Последние дни я занимался переложением моей Второй серенады для исполнения в четыре руки,— сообщает он Й. Иоахиму весной 1860 года.— Не смейся! Я был в прекраснейшем настроении, мне редко доводилось писать музыку с таким удовольствием» [2].

В творчестве Брамса достигла своего апогея едва ли не важнейшая линия в истории фортепианного дуэта — та, что связана с австро-германской традицией. Первое из его опубликованных четырехручных сочинений — «*Вариации на тему Шумана*» *op. 23*, созданные в ноябре 1861 года и посвященные дочери Шумана Юлии. Темой их стала последняя музыкальная мысль, записанная тяжелобольным композитором 27 февраля 1854 года незадолго до попытки самоубийства. Шуману казалось, что явившиеся ночью тени Шуберта и Мендельсона подарили ему эту мысль как тему для варьирования. Ее «мелодия звучит мягко и тихо, подобно дружески-грустному прощальному привету» [3],— писал Брамс.

Строгая тема, объединяющая черты хорала и медленного марша (тихий гимн, молитва?), отчасти напоминает тему *Es-dur'Nбix* четырехручных вариаций Мендельсона, хотя последняя не столь возвышенна и более статична. В ней также слышны отголоски одного

---

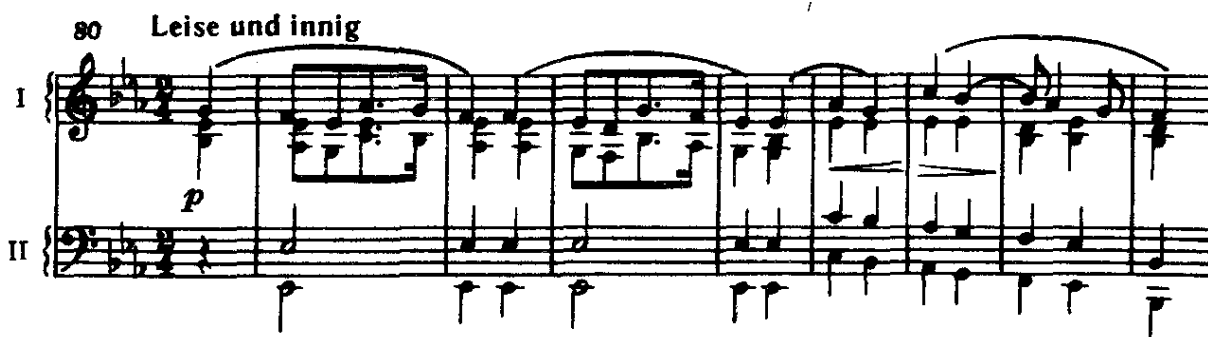
[1] Цит. по кн.: **Гейрингер К.** Иоганнес Брамс. М., 1965, с. 173.

[2] Цит. по кн.: **Lubin E.** Piano Duet, p. 95.

[3] Цит. по кн.: **Царева Е. М.** Иоганнес Брамс. М., 1986, с. 95.

---

из последних сочинений самого Шумана — медленной части концерта для скрипки, написанного в 1853 году:



Необычна структура второго (укороченного) периода двухчастной темы. Широкие ходы мелодии на септиму и нону как будто дают толчок развитию, начиная новую мысль,— но неожиданно наступает каданс, словно Шуману не хватило дыхания, чтобы высказать мысль до конца. Эта особенность, претворенная в ряде вариаций, может восприниматься как своеобразное воплощение идеи внезапно прерванного восхождения на жизненном пути.

Неквадратная структура вариаций способствует более непрерывному току музыки и слитности всего цикла.

В варьировании темы немало общего с написанными почти одновременно «Вариациями на тему Генделя» ор. 24 (1861), где Брамсом соединены и разработаны вариационные методы, применявшиеся в старинных композициях. В первых вариациях сохранен гармонический план темы и очертания мелодии. Почти на всех этапах варьирования остается неизменной структура темы.

Одновременно с этим в произведении претворены принципы шумановской цикличности. Каждая из вариаций — самостоятельная пьеса со своим сложным образным миром, иногда с внутренними контрастами и чертами характерности.

В процессе варьирования Брамс исчерпывает до дна возможности музыкального образа темы, осветив его с разных сторон, выявив его психологический подтекст. В то же время тема выступает источником качественно новых вариантов, в создании которых определяющую роль играют принципы симфонического развития. В цикле одинаково полно представлена и собственно вариационность, и вариантность, достигающая необычайно высокой степени преобразования исходного образа.

Последовательность вариаций в их монолитной спаянности отличается такой художественной логикой, которая воспринимается как непреложная закономерность. Но в этой последовательности ощущается и скрытый ход мысли, продиктованный обобщенной программой. Попытаемся с этой позиции воссоздать основные линии образно-драматургического развития цикла.

Первая вариация (Es-dur): хоральная фактура постепенно расцветает. Неторопливые шаги басов, слегка видоизмененная тема в среднем регистре и «капельки» поп legato шестнадцатых нот в верхнем голосе, словно легкое *détaché* скрипок, создают светлую трепетную атмосферу, где основная мысль как бы изнутри начинает

**<Стр. 151>**



раскрывать свой глубокий лирический смысл. Вторая вариация (Es-dur): плотность фактуры уже совершенно брамсовская. Голоса в аккордовом органном изложении будто набегаящими волнами направлены в верхние регистры. Малоподвижная линия басов сдерживает устремленность порыва. Могучая кульминация *ff* в полнозвучном *tutti* достигается к самому концу вариации — и внезапно снижается (так же, как в теме, но в условиях нового образа). Третья вариация (Es-dur): мелодия как летящая песня; характерная полиритмия, интонации, движение, фактура — все вызывает в памяти музыку «Весенней ночи» Шумана. Во второй части вариации сходство становится почти цитатным. Восторженная «весенняя» музыка словно возвращает миру живой образ молодого Шумана.

Четвертая вариация (es-moll) открывает трагедийно-драматическую линию развития цикла. Полифонический дуэт *primo* и *secondo* (свободные имитации, каноны) исполнен огромного эмоционального напряжения. Но оно запечатлено во внешне спокойных формах — в этом сказывается самое существо брамсовского драматизма. Почти ровное движение ритмических длительностей, *pp*, выдержанное на протяжении всей вариации, придают музыке свойство, удачно определенное Е. М. Царевой как «драматизм “застывающих порывов”, как бы запечатленных в скульптурном изображении» [4]. В такте 16 к диалогу присоединяется новый голос. Неуклонное зловещее повторение одной и той же ноты в басу: сначала триолями восьмых, потом шестнадцатыми, тридцатьвторыми, глухим тремоло «литавр» — имеет характер некой навязчивой идеи, изменяющей весь ход музыкального развития. Сумрачные гармонии, отклонение в *h-moll* (тональность VI минорной ступени лада), стонущие интонации нисходящих секунд сгущают состояние обреченности и скорби.

Пятая вариация (H-dur, *poco più animato* на 9/8) — светлая песня, звучащая попеременно у *primo* и *secondo*, — воскрешает образы шубертовских песен, таких, как «Нетерпение» или «Сын муз». Но фактура (полифонически насыщенная, с двойными контрапунктами, с оркестровыми переключками голосов) отличается характерностью

фортепианного письма Брамса с его текучестью, плавностью, мелодической наполненностью и легкостью.

Шестая вариация (Es-dur, 2/4) вносит в цикл героическое начало. Победная песнь в движении марша с активной пунктирной ритмикой полна радостного величия. Характер фортепианного звучания напоминает мощные массы струнных в симфониях Брамса.

Седьмая вариация (Es-dur), выполняющая в цикле роль интермедцо,— самая фантастическая. Таинственные наплывы, контрасты регистров, тембры «деревянных духовых» инструментов, типичные для Брамса ритмические перегруппировки ( $\frac{6}{8} =$   или ) в первой части вариаций по-шумановски внезапно

---

[4] Царева Е. К проблеме стиля И. Брамса.— В кн.: Из истории зарубежной музыки. М., 1971, с. 22.

---

**<Стр. 152>**

сменяются звучанием трепетного человеческого голоса (*molto espressivo*), который так же внезапно завлакивается и исчезает.

Три последние вариации (с восьмой по десятую) являются кульминациями важнейших образно-драматургических линий цикла. При сохранении тех же масштабов и структуры Брамс достигает в них высот симфонического обобщения. Восьмая вариация (g-moll) — апофеоз лирической линии, идущей от первых трех вариаций. Несмотря на минорный лад, в ней чувствуется интонационное и фактурное сходство с третьей вариацией (напоминающей, в свою очередь, шумановскую «Весеннюю ночь»). Вместе с тем эпическая широта, черты элегической балладности расширяют границы лирики, создавая ярчайший, типично брамсовский образ, близкий образу третьей части Третьей симфонии.

В девятой вариации (c-moll) достигается вершина героико-драматической линии. Симфоническая картина отчаянного борения с судьбой (волевая поступь, властный пунктирный ритм, стремительные взлеты гамм) сродни бетховенским. Но в непрерывности развития, в готических очертаниях мелодии чувствуются отголоски творений Баха и Генделя.

Заключительная, десятая вариация — величественный траурный марш. В торжественном характере музыки, в ее «оркестровке», ритмике, триольных тиратах басов очевидно сходство с траурным маршем из «Героической симфонии» Бетховена. Однако здесь все озарено светом мажорной тональности (Es-dur). Завоевание все более высоких регистров, уплотнение фактуры, нарастание динамики приводят к апофеозу, полному огромного внутреннего драматизма. Кристаллизация образов траурных и триумфальных связывается с мыслью о смерти художника и бессмертии его творений. Дойдя до генеральной кульминации, сдерживающей могучие центробежные силы, звуковая масса тает. В басах глухо и скорбно проходит тема похоронного марша, на фоне которой, как венец всего сочинения, звучит исходная тема. Тончайшие изменения в мелодике и фактуре преобразили не только характер (прощальный, «уходящий»), но и стилистический облик темы. Теперь это тема Брамса, по своему духу близкая строгой просветленной лирике «Немецкого реквиема».

Произведение задумано как дань памяти Роберта Шумана. Так оно воспринимается и сегодня. В обращении молодого Брамса к ушедшему другу уже слышатся предвестники его собственного «завещания» — «Одиннадцати хоральных прелюдий» ор. 122 и «Четырех строгих напевов» ор. 121, начинающихся строками Библии: «Все произошло из праха и все возвратится в прах... Но нет ничего лучше, чем наслаждаться человеку делами своими, потому что это доля его...»

Трудно сказать, что заслуживает большего восхищения в «Вариациях на тему Шумана»: глубокий этический смысл сочинения или его композиционное и пианистическое совершенство, богатство образных миров отдельных вариаций или их монолитная спаянность. Сочинение Брамса, словно осененное тенями великих предшественников,

**<Стр. 153>**



представляется вершиной в истории четырехручных вариаций. К нему вели пути развития этого жанра в творчестве Моцарта, Бетховена, Шуберта.

Многочисленные дуэтные вальсы Брамса неотделимы от богатейших традиций культуры Вены — родины и столицы вальса — города, который с конца XVIII и на протяжении первой половины XIX века оставался центром четырехручного музицирования.

После первого сезона, проведенного Брамсом в Вене (1863—1864), появились на свет *Вальсы оп. 39* — тетрадь из шестнадцати вальсов для фортепиано в четыре руки, изданных в 1865 году с посвящением Э. Ганслику. «Этим прелестным произведением, предназначенным для музицирования в домашних условиях, Брамс и как художник приобщился к родному городу Шуберта и Иоганна Штрауса», — пишет К. Гейрингер [5]. Композитор скромно называл свое сочинение «маленькими лендлерами в шубертовском духе». Действительно, некоторые вальсы близки лендлерам Шуберта — поэтичным лирическим миниатюрам, то неторопливым, певучим и гибким, то подвижным, задорным и веселым. Но еще сильнее слышится в них венский вальс периода его расцвета, претворенный могучей творческой индивидуальностью самого Брамса.

Жанрово-бытовое начало сказывается в вальсах более опосредованно, чем в миниатюрах Шуберта. Если, слушая шубертовские вальсы и лендлеры, еще можно представить себе, как под многие из них весело кружились танцующие, то в сочинении Брамса мы слышим иную — идеализированную вальсовость, которая при всей связи с жанровыми истоками является их образным и стилистическим обобщением.

Вальсы Брамса построены в виде цикла — «цепи вальсов» («Walzer-Kette»). В их расположении большую роль играют «парные» контрасты миниатюр, нередко изложенных в одноименных тональностях: №4 и 5 (e-moll — E-dur), №6 и 7 (Cis-dur — cis-to11), №14 и 15 (a-moll — A-dur). Грациозная легкость (№6, 8, 10) и мягкая элегичность (№3, 7), бурная взволнованность (№4) и горделивая поступь «венгерского» танца (№11, 13) — фантазия Брамса, несколько не стесненная рамками трехдольности, кажется безграничной. Прекрасен своей затаенной порывистостью «шумановский» вальс d-moll №4, оканчивающийся вопросительной интонацией на гармонии доминанты, и печальный заключительный вальс, написанный в двойном контрапункте, и плавный A-dur'ный вальс №15, известный в самых различных переложениях.

Очень большой успех вальсов побудил Брамса создать через два года их вариант для фортепиано в две руки и вслед за тем облегченную редакцию [6]. Сравнение двух версий убеждает, что в сольной

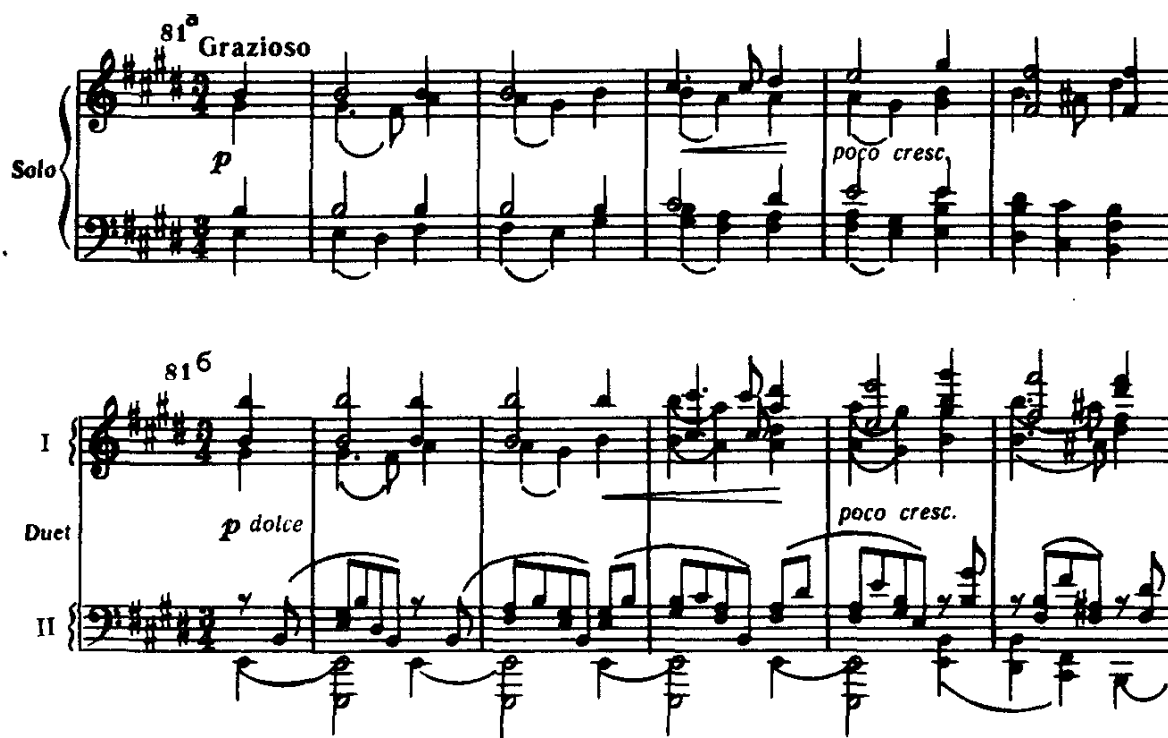
---

[5] Гейрингер К. Иоганнес Брамс, с. 231.

[6] По просьбе первой исполнительницы вальсов в их оригинальной четырехручной версии Серафимы Таузиг (жены Карла Таузига) пять вальсов (№1, 2, 11, 14 и 15) были переложены композитором для двух фортепиано и изданы в виде отдельной сюиты.

---

теряется многое. Вот, например, два изложения вальса №5, в музыку которого Брамс «вплел» мелодию своего вокального квартета оп. 31 №3 «Путь к любимой» («Der Gang zur Liebchen»):



Даже там, где один пианист способен сыграть все или почти все ноты, результат совсем не однозначен; почти неизбежно возникает ощущение усилия (большого или меньшего), что влечет за собой потерю той непринужденности музицирования, которая здесь совершенно необходима.

Самым ярким свидетельством преклонения Брамса перед искусством Вены и прекрасной данью традициям этого искусства стали две тетради вальсов — «Песни любви» op. 52 и «Новые песни любви» op. 65.

Создание первой тетради совпало со временем окончательного переселения Брамса в Вену. В 1868 году после завершения и премьеры «Немецкого реквиема» — величественного траурного песнопения, проникнутого сосредоточенными, скорбно-просветленными мыслями о страдании и утешении, о жизни и смерти, — он сразу принимается за сочинение жизнерадостных «Песен любви»: 18 вальсов op. 52 для фортепиано в четыре руки (и вокального квартета *ad libitum*) на стихи Г. Даумера. Именно эти вальсы вызвали у Брамса, обычно столь скупого на высказывания о собственных сочинениях, знаменательные строки в письме к издателю Ф. Зимроку, который послал ему первые напечатанные экземпляры: «Признаюсь, что на этот раз я впервые улыбнулся по такому поводу: при виде напечатанного произведения — моего собственного! Впрочем, пусть меня назовут ослом, если наши "Песни любви" не доставят хоть кому-нибудь радость» [7].

В первом издании вальсов участие певцов определено как свободное —

[7] Цит. по кн.: Царева Е. М. Иоганнес Брамс, с. 160—161.

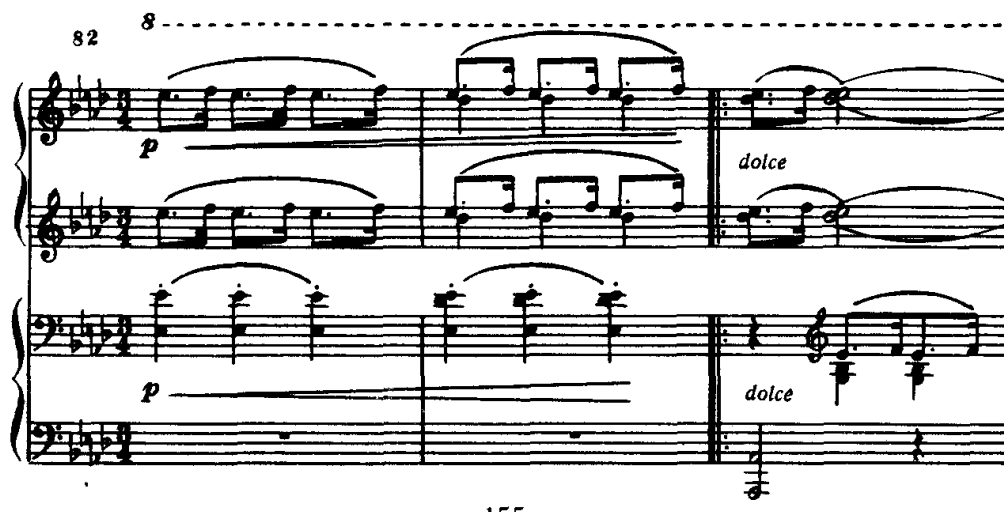
### **<Стр. 155>**

*ad libitum* — и обозначено на титульном листе в виде примечания: мелким шрифтом и в скобках. Это — свидетельство полной самостоятельности фортепианной партии, которая большей частью включает в себя и партии голосов (в сравнении с op. 39 в этих вальсах значительно более активная роль принадлежит *secondo*). Позднее Брамс издал, вальсы в дуэтной версии без голосов под op. 52a, поместив стихи Даумера как эпитафии перед каждым вальсом.

При всех достоинствах этой версии она несравненно беднее, чем первоначальная, с участием певцов. Фортепиано не в силах передать красоту тембровых сочетаний различных голосов, то плетущих кружевную прозрачную ткань, то сливающихся в радостном полнозвучии. Чередование сольных, дуэтных и квартетных номеров еще больше обогащает

звучание. Только в единстве голосов с фортепиано раскрывается неисчерпаемое красочное богатство музыки.

Кроме того, образный мир «Песен любви» неотделим от поэтических текстов, которые в четырехручной версии остаются достоянием лишь исполнителей. Вальсы написаны на стихи одного из самых любимых поэтов Брамса — Георга Фридриха Даумера, из его сборника «Полидора», имеющего подзаголовок «Песни народов мира». Как и многие немецкие поэты середины XIX века (поэты так называемого мюнхенского кружка, куда входил и Э. Гейбель, на стихи которого Шуман создал цикл «Испанских песен любви» для квартета певцов и фортепиано в четыре руки), Даумер увлекался свободными переводами из народной и профессиональной поэзии разных стран, в том числе восточных, и искусно стилизовал собственные стихи. Стихотворения, выбранные Брамсом для «Песен любви», щедро расцвечены аллегориями и сравнениями, богатыми ассоциациями и параллелями с образами природы. Брамс широко использует возможности, которые предоставляет ему поэт, для создания изобразительных штрихов или звукописных картин. Здесь и бурный поток, шумящий под скалой (№2), и море, мерцающее при луне (№ 14), и трепет сердца, сравниваемый с трепетом куста, задетого крылом пролетевшей птицы (№ 18), и пение соловья при серебристом свете звезд (№ 15):



<Стр. 156>



Связь с шубертовскими вальсами и лендлерами ощутима и в этом сочинении, но здесь Брамс ближе, чем где бы то ни было, соприкасается со стилем «короля вальсов» — Йоганна Штрауса-сына, с которым он подружился в Вене и талант которого очень высоко ценил. Некоторые мелодические и гармонические обороты вальсов Брамса звучат почти поштраусовски, а в музыку одного из самых пленительных вальсов — «На берегу Дуная» (№ 9) — он ввел мотив из любимого им вальса Штрауса «Прекрасный голубой Дунай».

Характерно, что «восточные мотивы» стихов Даумера не получили никакого ориентального подтверждения в музыке вальсов (в шумановском цикле «Испанских песен любви» на стихи Гейбеля «намеки» на национальный колорит все же были). Стихи «народов мира» послужили поэтической канвой для создания самого «венского» сочинения Брамса, в котором, как верно замечает Е. М. Царева, «он — с серьезностью и не без юмора — привлек весь „арсенал средств“ романтической песни и бытовых жанров, объемлющий интонации и ритмы лендлеров, венского вальса, славянских, венгерских и тирольских напевов, изобразительные приемы, „ученую полифонию“ и многое другое» [8].

Когда через пять лет, в 1874 году Брамс опубликовал «продолжение» цикла — «*Новые песни любви*» ор. 65, в его названии уже не было слов *ad libitum*, и тем самым композитор признал обязательность вокальных партий (правда, спустя год и этот цикл был издан в авторской версии для фортепиано в четыре руки под ор. 65а). «Новые песни любви» в сравнении с ор. 52 отличаются еще большей изысканностью фактуры, особенно за счет полифонических приемов, и тщательностью ее отделки. Здесь особенно поражает то слияние художественности, «искусности» и простоты, которое характерно для лучших произведений Брамса.

«Новым песням любви» в большей мере свойственны черты цикличности. Пятнадцать песен разделены на группы, в них нередко парное объединение соседних песен по принципу сходства (№ 1 и 2,

---

[8] Царева Е. М. Иоганнес Брамс, с. 161.

---

**<Стр. 157>**

4 и 5) или контраста (№ 10 — любовное признание тенора и № 11 -гневная отповедь льстецу и лицемеру, «бросающему слова на ветер»).

Полную завершенность циклу придает финальная песня: торжественная чакона, в которой, словно символы «земного и небесного», соединяются черты медленного вальса и хорала. Брамс избрал для нее прекрасное стихотворение Гёте, воспевающее могущество любви. Темой чаконы послужила начальная фраза заключительной «молитвы» из другого сочинения на слова Гёте — Рапсодии на текст из «Зимнего путешествия по Гарцу» для альта, мужского хора и оркестра ор. 53, а фраза эта, в свою очередь, интонационно близка теме финала «Немецкого реквиема». Музыка чаконы уже не связана с воплощением бесконечного многообразия оттенков лирических чувств. Это — взгляд со стороны, вещное слово «от автора». Поэтическая и музыкальная мысль, смыкая воедино личное и надличностное, «раздвигает» границы лирики и придает ей общезначимый эпический смысл.

Фактура финала, в котором участвуют все четыре певца, приближается к хоровой. Абсолютное слияние интонаций музыки и стихов происходит при сохранении полифонической самостоятельности всех партий — вокальных и фортепианных. Неспешное движение глубоких «стоячих» басов и тяжело падающие *staccato* в среднем регистре фортепиано создают фон и опору для голосов, будто плывущих в воздухе. Чувство «парения» возникает, главным образом, благодаря полиритмии и несовпадению ритмически опорных точек в разных пластах фактуры. Этот «тихий апофеоз», просветленный и мудрый, венчает, по существу, обе тетради «Песен любви», словно автограф композитора [9].

Говоря о вальсах Брамса, хочется упомянуть о его дуэтном переложении одиннадцати лендлеров Шуберта, рукопись которых (для фортепиано в две руки) была найдена им в доме певца Юлиуса Штокхаузена. В то время лендлеры еще не были опубликованы. Делая переложение миниатюр, полных необычных модуляций и гармонических деталей, Брамс поставил себя в очень жесткие условия: он лишь разделил и расписал шубертовский текст на две партии. Тем не менее переложение Брамса, как это ни удивительно, как будто что-то добавило, и в результате лендлеры обрели новую версию, не уступающую оригинальной.

«*Венгерские танцы*» в четыре руки, две тетради которых (№ 1—10) вышли из печати в 1869 году [10], были первыми сочинениями, принесшими композитору мировую известность. Они являются обработками венгерских мелодий, которые Брамс начал собирать еще в

юности, во время концертных поездок со скрипачом Эде Ременьи. Музыка венгерского городского фольклора была неотделима от

[9] Исполняя в концерте «Песни любви» и «Новые песни любви», ощущаешь их как единое двухчастное целое с общим заключением.

[10] «Венгерские танцы» создавались начиная с 1857 года, а возможно, и раньше.

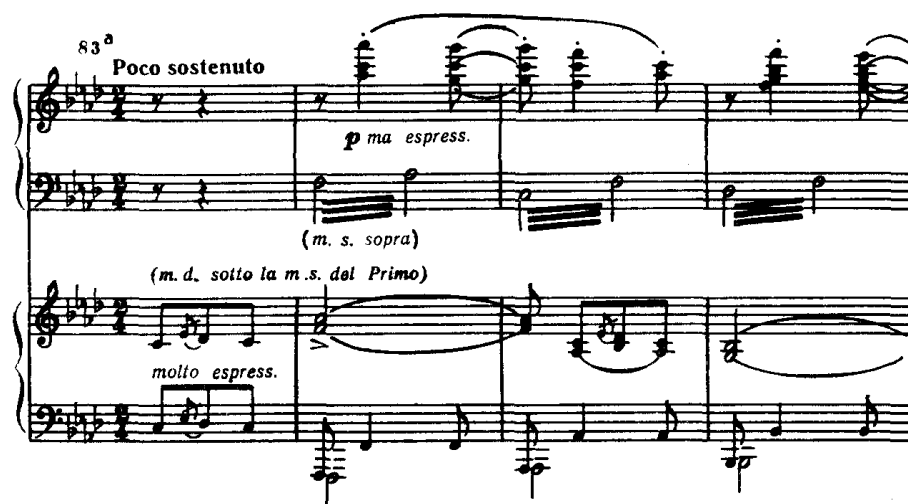
<Стр. 158>

традиций цыганского исполнительства, которые привнесли в нее немало характерных особенностей. В таком синтезе эта венгерско-цыганская музыка и была взята Брамсом как материал для художественных обработок.

За исключением немногих собственно танцевальных пьес (например, знаменитый танец A-dur №7), большинство «Венгерских танцев» представляют собой развернутые романтические поэмы. Своеобразное претворение традиций Шуберта («Венгерский дивертисмент» для фортепиано в четыре руки) соединяется в них со стремлением воссоздать романтизированные картины вольной таборной жизни, которая для нескольких поколений романтических художников была символом свободы и раскрепощенности чувств.

Пианизм «Венгерских танцев»—одно из высших завоеваний в истории развития четырехручной музыки. Широчайший охват и насыщенность всех регистров, равная активность партий *primo* и *secondo*, замечательная красочность, часто связанная с воспроизведением тембров цимбал, скрипок, гитары, человеческого голоса, неотделимы от искуснейшей полифонической работы, благодаря которой вся многослойная фактура «живет», словно разнохарактерный исполнительский ансамбль.

Наряду с яркой образно-тематической и тембровой контрастностью, облик «Венгерских танцев» определяет специфически брамсовское искусство варьирования. Здесь шире используются не вариантные, а вариационные методы, притом предпочтительно те, которые не меняют не только сущности темы, но и ее мелодических контуров. На первый план выступают приемы фактурного варьирования, о разнообразии которых можно судить, например, по трем проведениям основной темы f-moll'ного танца № 4, мелодия которой почти не изменяется, но каждый раз предстает в новом фактурном обрамлении:



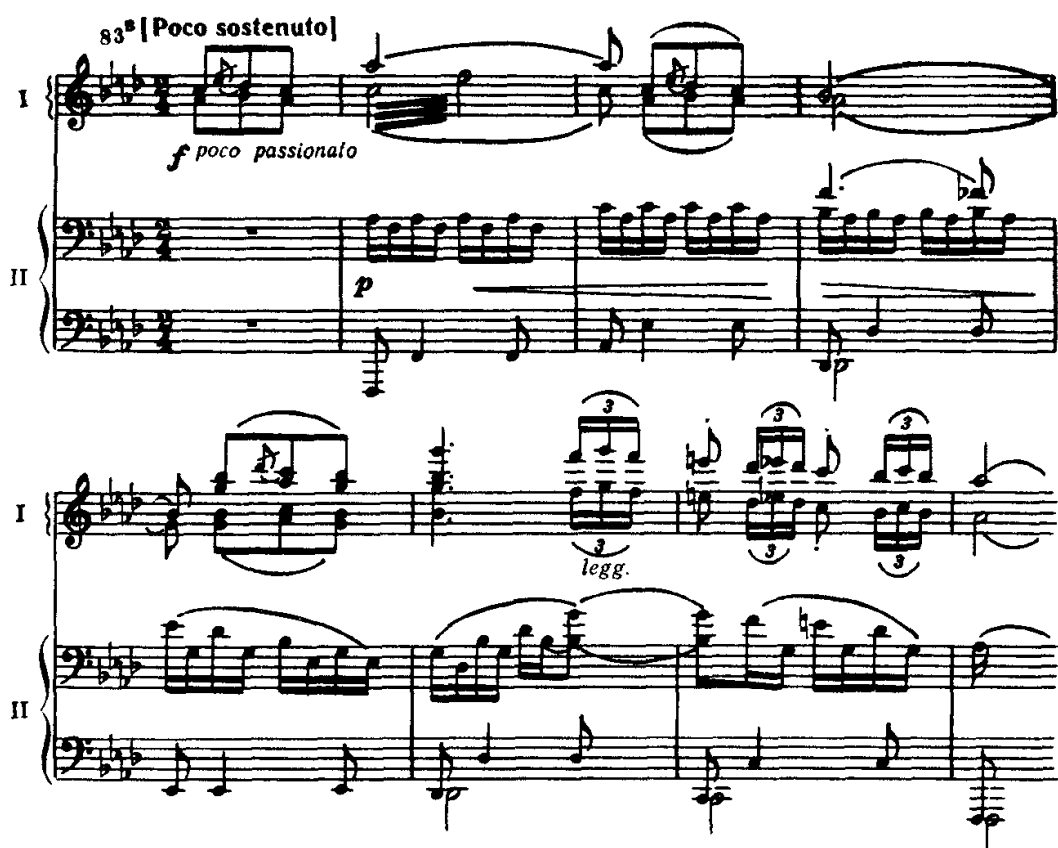
<Стр. 159>

First system of musical notation, measures 81-84. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 82-83. The left hand has a bass line with some triplets and slurs.

Second system of musical notation, measures 85-88. Measure 85 is marked with a 6/8 time signature and the tempo instruction **Poco sostenuto**. Measure 86 includes the instruction **molto espress.**. Measure 88 is marked **in tempo**. The right hand has a melodic line with a slur over measures 86-87. The left hand has a bass line with a slur over measures 86-87. There are also some dynamic markings like *fp* in measure 88.

Third system of musical notation, measures 89-92. Both the right and left hands are marked **animato**. The right hand has a melodic line with a slur over measures 90-91. The left hand has a bass line with a slur over measures 90-91. The system ends with a double bar line.





Приведенные примеры показательны и в другом отношении. Этот танец написан на тему известнейшей песни, входившей в репертуар цыганских и псевдоцыганских певцов еще в начале XX века. Только гений Брамса с его органической близостью к народному искусству и необыкновенным чувством стиля был способен так облагородить и одухотворить мелодию, казалось бы, балансирующую на грани хорошего вкуса.

В 1880 году Брамс издал третью и четвертую тетради «Венгерских танцев» (№ 11—21), куда входили и его собственные композиции (№ 11, 14, 16) [11]. Эта серия танцев относится к первой так же, как «Новые песни любви» ор. 65 к «Песням любви» ор. 52 или как вторая тетрадь «Вариаций на тему Паганини» к первой. Она в целом сложнее и изысканнее. Характерные особенности музыкального стиля Брамса проявляются в ней более ярко и властно, а национальный венгерско-цыганский колорит—более опосредованно.

«Венгерские танцы», как и Вальсы ор. 39, были переложены Брамсом для фортепиано в две руки (первая серия — в 1872 году, вторая — в 1881). Перенасыщенность фактуры в переложении таит в себе очень большие трудности. Можно пожалеть, что композитор не сделал, как в вальсах, облегченного издания, которое в этом случае было бы более оправданным.

---

[11] В позднейших изданиях четыре тетради объединены в две со сквозной нумерацией танцев.

---

### <Стр. 161>

Четырехручные сочинения Брамса оказали огромное влияние на развитие фортепианного дуэта в последней трети XIX — начале XX века. Самое мощное воздействие имели «Венгерские танцы», причем особенно первая их серия, пользовавшаяся наибольшим успехом у современников Брамса. Очень скоро появилось необозримое количество четырехручных танцев с обширной «географией». Их писали и выдающиеся композиторы эпохи, и музыканты второго, третьего рангов. Две тетради «Славянских танцев» А. Дворжака (1878 и 1886) и его же «Шотландские танцы» (1879), «Норвежские танцы» Э. Грига (1881) и «Норвежские напевы и танцы» К. Синдинга (1909), «Моравские танцы» Л. Яначка и «Три божьих танца» В. Новака (1897), «Славянские хороводы» Л. Прохазки (1887), «Славянские

танцы» С. Креля (1894), «Шведские танцы» М. Бруха, «Русские песни и танцы» Г. Гофмана (1880), «Польские танцы» Ю. Зарембского (1880), «Татра-альбом» И. Падеревского (1884), «Испанский альбом» (1878) и две тетради «Испанских танцев» М. Мошковского — только перечень сочинений такого рода мог бы занять несколько страниц.

Получила продолжение и собственно венгерская линия: «В венгерском стиле» (1879) и «Венгерское интермеццо» (1882) Ф. Шар-венки, «Картины Венгрии» (1877) и «Чардаш-альбом» на основе венгерских народных мелодий (1879), написанный в духе Брамса, и еще четыре сборника венгерских танцев плодovitого композитора Ф. Бера, «Силуэты и венгерские мелодии» (1876) и «Новые венгерские танцы» (1875) Г. Гофмана и многие другие.

Воздействие дуэтных вальсов Брамса также было очень значительным. Несколько тетрадей вальсов и немецких танцев, созданных в 1890-е годы М. Регером, Вальсы-капризы Э. Грига (1883), более пятидесяти вальсов (в том числе под названием «Венские вальсы», 1886) Р. Фукса, семь вальсов К- Синдинга (1903), вальсы и лендлеры Ф. Киля, вальсы Э. Донаньи, Б. Шольца, К- Шарвенки, Г. фон Херцогенберга, И. Раффа, Г. Гофмана, Т. Кирхнера, Г. Хубера, М. Э. Босси, Э. д'Альбера, М. Мошковского (этот список может быть продлен и увеличен в несколько раз) — все они свидетельствуют о связях, более или менее опосредованных, с брамсовскими вальсами для фортепиано в четыре руки. Легко заметить, что в перечне создателей вальсов и «танцев разных народов» немало общих имен.

Среди массы танцевальной дуэтной музыки того времени встречаются сочинения выдающиеся (Э. Грига, М. Регера, Л. Яначка), талантливые и отлично изложенные для четырех рук (Ф. и К. Шарвенки, Ф. Киля, К. Синдинга, Э. Донаньи, Э. д'Альбера) и более ординарные, с налетом салонности (Р. Фукса, Ф. Бера, М. Мошковского и других). Но только одно из всех в полной мере сопоставимо с произведениями Брамса как по художественному уровню самой музыки, так и по совершенству ее четырехручного изложения: «Славянские танцы» А. Дворжака. Вместе с Вальсами и «Венгерскими танцами» Брамса они явились вершиной развития танцевальных поэм в дуэтной музыке XIX столетия.

## Глава восьмая

# ЛИСТ. ЗАКАТ ДУЭТНОГО ТВОРЧЕСТВА В ГЕРМАНИИ И АВСТРИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА. РЕГЕР

Вклад **Ференца Листа** (1811—1886) в развитие фортепианного дуэта ограничивается преимущественно созданием переложений. Перечень его произведений для фортепиано в четыре руки занимает в каталогах несколько страниц, однако все это — бесчисленные аранжировки его собственной музыки или музыки других композиторов. Лишь одно небольшое сочинение является оригинальной дуэтной пьесой и не существует ни в каких других версиях. «Праздничный полонез» написан на вилле Д'Эсте 15 января 1876 года специально по случаю бракосочетания принцессы Марии Саксонской, исполнен на этом торжестве и преподнесен в качестве свадебного подарка. Традиционно трехчастный полонез с горделивой поступью основной темы в Es-dur, лирической средней частью в E-dur и короткой блестящей кодой красив и импозантен.

Перекладывая свои сочинения (оркестровые, хоровые, органные, скрипичные, фортепианные), Лист часто вносил в них новые штрихи. Среди переложений есть и такие, которые в дуэтной версии представляют собой самостоятельные произведения, звучащие не хуже, чем в первоначальном варианте. Одно из них — знаменитый «Хроматический галоп» ор. 12 (1838), часто завершавший концертные программы Листа. В четырехручном переложении композитор варьирует фактуру, добавляет контрапункты, сокращает четыре такта в коде, словом, «пересоздает» текст.

Примером еще более значительной переработки сочинения при его четырехручном переложении является сюита «Новогодняя елка» (1882) — двенадцать небольших пьес, связанных с различными атрибутами Рождества: рождественскими песнопениями, танцами, колокольными звонами. Тонкое камерное письмо, обилие тихих, «тающих» звучностей характерны для этих поэтических пьес, многие из которых подернуты дымкой печали. В дуэтной версии композитор гораздо шире использовал регистровые краски для создания колористических эффектов и по-новому расположил пьесы, в результате чего получилась иная сюжетная драматургия цикла.

Нельзя не сказать еще об одном переложении, которое во всех отношениях можно считать идеалом четырехручной транскрипции, — переложении ноктюрнов Дж. Фильда. Они существенно отличаются от более вольных виртуозных аранжировок сочинений Мейербергера,

Берлиоза, Глинки и других композиторов. В переложениях Листа, сделанных с величайшей бережностью и тактом, чувствуется та же любовь к музыке Фильда, которой продиктована его известная критическая работа «Джон Фильд и его ноктюрны». Из восемнадцати ноктюрнов Лист выбрал девять и изложил их для четырех рук с таким искусством, что они воспринимаются как оригинальные дуэтные сочинения.

Среди учеников и последователей Листа активными авторами дуэтов были А. Иенсен и И. Рафф. **Адольф Иенсен** (1837—1879) — немецкий композитор и пианист, создал около десяти опусов четырехручных сочинений преимущественно в форме сюит: «Силуэты» (1870), «Картины жизни» ор. 60 (1870) — шесть пьес программными названиями («В зале рыцарей», «У колодца», «Марш солдат», «Радости лета», «Цыганский концерт», «Последний путь»), Три пьесы (Скерцо, Колыбельная, Пастораль) ор. 18 (1864) и другие. Написанные в позднеромантическом стиле с отголосками вагнеровских гармоний, они не лишены налета салонности. Лучшими среди них представляются шесть пьес в манере Шумана, объединенных в цикл «Вечерняя музыка» ор. 59 (1877).

Черты салонности откровенно выступают на первый план в дуэтной музыке **Иоахима Раффа** (1822—1882), в его «12 салонных пьесах» ор. 82, «Юмореске в форме вальса» ор. 159 (1879), «Из танцевального салона» (двенадцати фантастических танцах) ор. 174 и других,

включая даже «Пляски смерти» ор. 181 (!). Если подходить к этой музыке с позиции Шумана («Кому пришло бы в голову взвешивать столь легкий товар с помощью пудовых гирь? Между тем хорошая салонная музыка, а также пьесы, сочиняемые к случаю, тоже должны иметь своих мастеров» [1]), то надо признать, что она превосходит многие из развлекательных сочинений, созданных в последние десятилетия прошлого века.

В Германии и Австрии — странах, где в середине XIX столетия дуэтное творчество находилось в расцвете и привлекало крупнейших мастеров, — во второй половине века наблюдается постепенное снижение интереса к четырехручному ансамблю. Такая тенденция неотделима от общих процессов, происходивших в камерно-инструментальной музыке этих стран. Художественные устремления Р. Вагнера и А. Брукнера, как известно, почти не были связаны с фортепианным творчеством. Им принадлежат малозначительные дуэтные сочинения, созданные в молодые годы, видимо, «к случаю». Они лишены черт творческой индивидуальности и заслуживают беглого рассмотрения только благодаря великим именам авторов.

Из двух законченных четырехручных произведений **Рихарда Вагнера** (1813—1883): Сонаты B-dur op. 1 и Полонеза D-dur op. 2, написанных девятнадцатилетним композитором, до нас дошел только Полонез, а также набросок еще одного сочинения, состоящий из

---

[1] **Шуман Роберт.** О музыке и музыкантах, т. 2А, с. 109.

---

<Стр. 164>

вступительного Largo maestoso и начальных тактов Allegro con brio C-dur. Полонез — блестящий, бальный, с подчеркнутыми чертами польского национального характера, — возможно, был связан прямо или косвенно с работой молодого композитора над либретто оперы «Тадеуш Костюшко». Классическая трехчастная форма с трио в тональности параллельного минора и принцип распределения материала в партиях primo и secondo напоминают шубертовские полонезы.

Три легкие пьесы **Антоня Брукнера** (1824—1896) — короткие и простые — были сочинены в 1852—1854 годах, когда композитор преподавал фортепианную игру. Тогда же возникла Кадриль (1854), состоящая из пяти танцев с традиционной сменой метра 2/4 и 6/8, немного более сложная по фактуре, чем пьесы. В рукописи Кадрилю, обнаруженной сравнительно недавно в монастыре св. Флориана в Линце, не хватало, как и в четырехручных Вариациях Шопена, утерянных первой страницы secondo и последней primo. Они были реконструированы по авторским наброскам композитором Г. Лемахером. Сочинение это может представлять лишь исторический интерес [2].

Ведущие музыканты следующего поколения — Г. Малер и Р. Штраус, испытывая значительное влияние Р. Вагнера, оказались в стороне не только от дуэтного или сольного фортепианного, но и в большой степени от камерно-инструментального творчества вообще.

Сочинения крупных форм для фортепиано в четыре руки в 1860—1890-е годы встречаются все реже. Особенно редкими стали сонаты, если не считать специальной педагогической литературы — легких сонат и сонатин К. Рейнеке и других композиторов. На общем фоне затухания ярко выделяется лишь одно сочинение исключительного таланта: единственное произведение для фортепианного дуэта **Германа Гётца** (1840—1876) — рано скончавшегося немецкого композитора, органиста и пианиста, ученика Ганса фон Бюлова. Соната g-moll op. 17 (1865—1866) относится к тому типу крупномасштабных дуэтных произведений, который был создан Моцартом и разработан Шубертом, Гуммелем, Онсловом. Как и в отдельных сочинениях Шуберта, в сонате Гётца слышится, говоря словами Шумана, «завуалированная симфония». В музыке сонаты обнаруживается сверкающий талант, горение молодости — и творческая зрелость. В ней уживается «флорестановская» порывистость — и абсолютная завершенность, импровизационная свобода высказывания — и строгая соразмерность форм. Произведение отличает редкая сконцентрированность мысли, логика в ее развитии, полное отсутствие «общих мест».

В картине мира, воссозданной в сочинении, безраздельно господствует мотив вечности душевных стремлений. Это и импульсы,

[2] Такой интерес вызывает и четырехручная Юмористическая кадрили на темы из «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, принадлежащая Хансу фон Бюлову (1830—1895), а также дуэтные произведения философа, поэта и музыканта Фридриха Ницше (1844—1900): «Фантазия», «Монодия»\* (1872) и «Гимн дружбе» для хора и фортепиано в четыре руки (1874).

**<Стр. 165>**

рождающие жизнь, и олицетворение жизни. Типично романтическая коллизия воплощена в сонате-драме, три части которой включают в себя признаки четырех частей сонатно-симфонического цикла (финалу предшествует большой вступительный раздел, выполняющий роль самостоятельной медленной части). Однако логика драматургии классического четырехчастного цикла здесь нарушена. За мятежной драматической первой частью с неторопливой интродукцией следует вторая — лирическое интермеццо; затем вступление к финалу в характере траурного марша и сам финал — порывистый, устремленный: в произведении нет скерцо, как нет «отвлечений» от лирико-драматической образности. Особенности концепции определены господством лирики — не сконцентрированной в отдельных темах или частях, но рассредоточенной во всем цикле.

«Музыкальное действие» сонаты развивается с подлинной симфоничностью. Напряженная драматическая пульсация пронизывает сонатное *allegro*, звучащее на едином дыхании. В его конструкции ясно выделяются кульминационные точки. Цепь кульминаций устремлена к вершине — впечатляющей генеральной кульминации бетховенского типа, расположенной на грани разработки и репризы.

Музыка *allegro* крепко спаяна единством интонационного материала. Особую значимость имеет вступление, где сосредоточены ростки последующего тематического развития. Вступление и тема главной партии глубоко родственны:

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'I' and the second 'II'. Measure 84 is marked 'Langsam' and measure 85 is marked 'Sehr lebhaft'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mp'.

Между ними возникают отношения производного контраста, близкие тем, что наблюдаются в симфонических произведениях Бетховена, особенно в увертюре «Эгмонт». Но драматургическая роль

**<Стр. 166>**

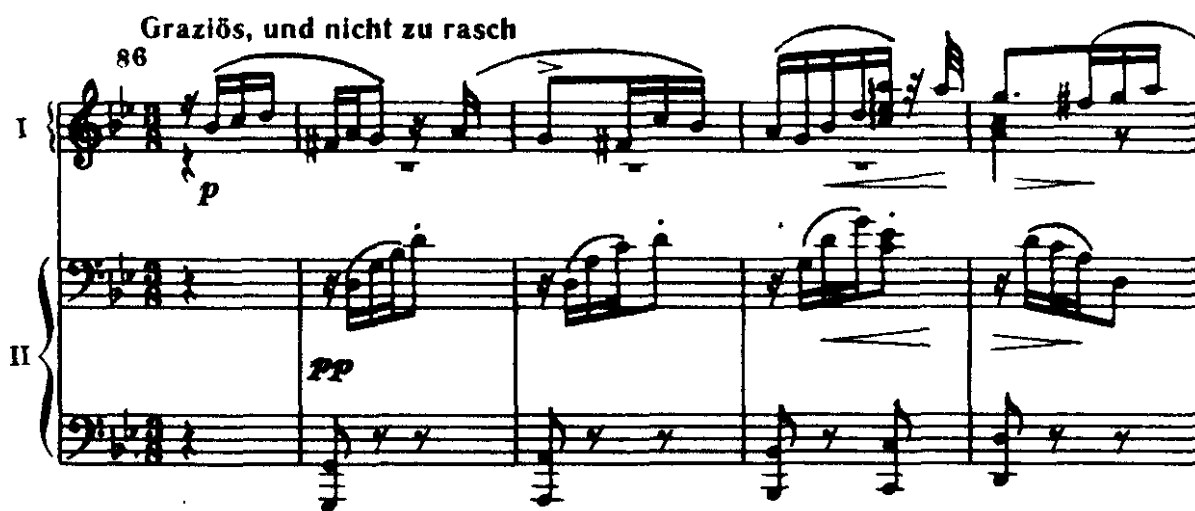
вступления, как и его образный смысл, свидетельствует об иных стилистических истоках. Первые же такты — глубокий тянущийся бас и взбегающие уступами ввысь, точно очерчивающие контуры готического собора, верхние голоса — рождают ассоциации с музыкой Баха, с миром его органнх фантазий и импровизаций. Этот мир оказался особенно близким для романтических художников в пору нового открытия и постепенного освоения баховского наследия.

Вступление, словно прелюдия, концентрирует внимание и включает слушателя в процесс симфонического становления мысли. Этот напряженный и противоречивый процесс продолжается в экспозиции. Проведение сформировавшейся темы главной партии носит активно разработочный характер. Такая динамика процесса становления и развития основной мысли во вступительном и экспозиционном разделах сонатных *allegri* будет характерна для симфонизма Брамса, Чайковского и далее — Хиндемита, Шостаковича. В фортепианной же музыке (не только дуэтной) того времени аналогичные примеры единичны.

Драматургию цикла схематически можно представить следующим образом: от драматического сонатного *allegro* — через светлую идиллию второй части и траурный марш вступления к третьей — к лирическому финалу. Его общий облик ассоциируется с тревожным финалом романтической сонаты *a-moll* Моцарта (KV 310), с окрыленной лирикой последней части Венгерского дивертисмента Шуберта.

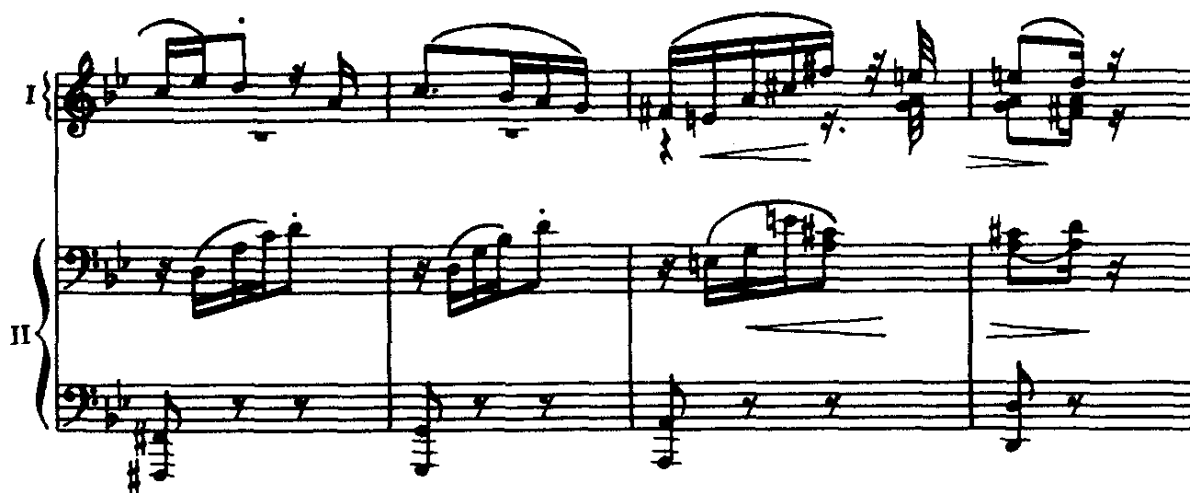
В самом тоне лирического высказывания немало шумановских интонаций. Свобода образных модуляций, внезапные вспышки, порывы чувств и резкие торможения, остановки «действия» (как, например, в кодах первой и финальной частей) приносят в музыку сонаты черты фортепианных и вокальных миниатюр Шумана.

Мелодику произведения отличает открытая экспрессивная выразительность и одновременно строгий, даже рафинированный отбор интонаций. В большинстве тем очевидно преломление песенно-романсовых истоков. В некоторых из них, как, например, в основной теме финала (в движении вальса), мелодический язык Гётца приближается к лирическому тематизму Брамса:



<Стр. 167>





Художественный замысел сочинения неотделим от его пианистического воплощения в четырехручной фортепианной фактуре. Она настолько органична и выразительна, так детально разработана в обеих партиях, составляющих единое целое, что невозможно представить себе музыку сонаты в какой-либо другой версии. Несмотря на размах и объемность фактуры, тяготеющей то к оркестральности, то к органности, ее отличает определенная линейность. Благодаря мелодической насыщенности всех компонентов ткани, она сохраняется не только там, где композитор применяет полифонические приемы — имитации, тонкое контрапунктическое плетение голосов,— но и в сугубо гомофонных разделах. Порой линии голосов подчеркиваются удвоениями, как, например, в одном из варьированных проведений темы второй части:

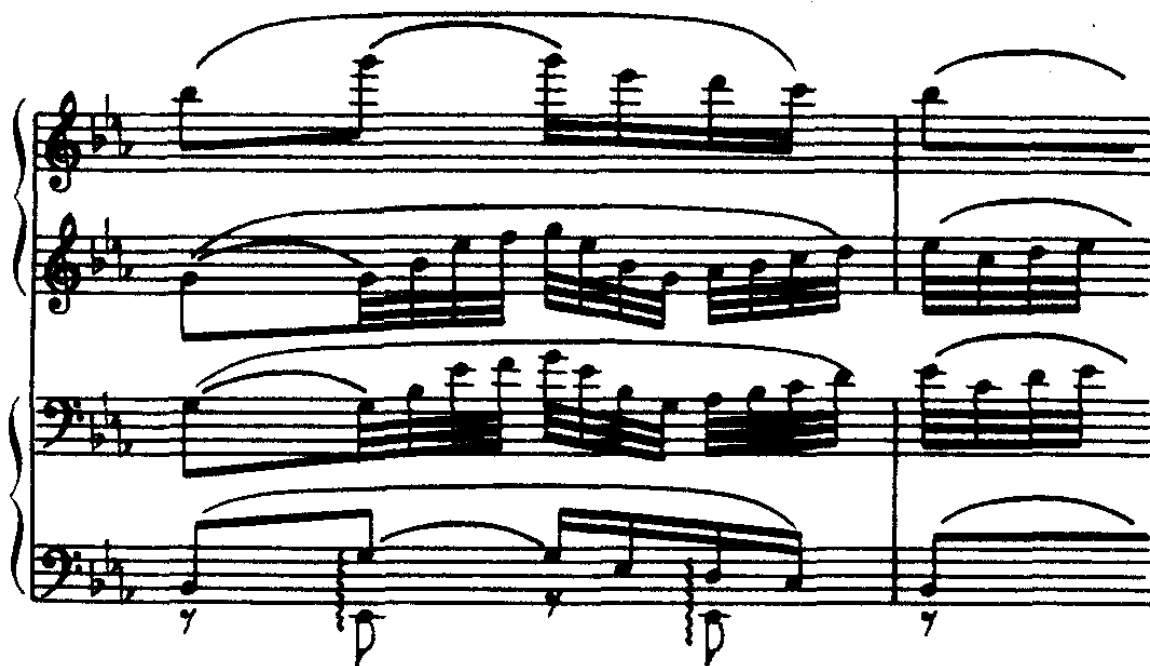
[Mässig bewegt]

87

*ausdrucksvoll*

**ppp**

**ppp**



Фактуре сонаты равно свойственны и полнозвучие, и графичность, и «многоэтажный» охват клавиатуры, и дифференциация регистровых красок. Особенно примечательны лирико-созерцательные эпизоды второй части. Ощущение безграничности пространства, чувство свободного парения в вышине передано в них средствами, очень близкими фортепианному письму Брамса: в «остановившихся мгновениях» медленных частей сонат, концертов, в песне «Одиночество в поле».

Произведение Гётца, которое В. Георгии называет «лучшей четырехручной сонатой прошлого столетия после Шуберта» [3], действительно относится к самым замечательным дуэтным сонатам XIX века. Путь, по которому шел немецкий композитор, лежал в том же направлении, что и развитие творчества Брамса на одном из его этапов — именно том, который характеризовался поисками стилистического синтеза различных эпох: доклассической, классической и романтической.

Другие дуэтные сонаты, созданные в Германии в 1860—1890-е годы, несопоставимы с сонатой Гётца. Сочиненная в 1864 году соната G-dur op. 23 немецкого композитора и педагога **Вольдемара Баргиля** (1828—1897) лишена признаков творческой индивидуальности и является примером подражания Шуману и Мендельсону. Интереснее Большая соната c-moll op. 122 **Иозефа Рейнбергера** (1839—1901), возникшая в 1881 году. Драматическая четырехручная соната, сочетающая в себе классические и романтические традиции, по своим масштабам близка симфонии. Бурная патетическая первая часть (сонатное allegro с активным тематическим развитием) пронизана единым ритмическим движением, которое возвращается в среднем разделе Adagio, затем в трио третьей части, написанной в характере менуэта, и наконец в финале — мрачной неистовой тарантелле. Фактура произведения — более плотная, насыщенная, чем в сонате Гётца, — рассчитана на пианистов-виртуозов.

В области четырехручных вариаций в указанный период не было создано ничего сколько-нибудь выдающегося, хотя добротные, академично

---

[3] Georgii W. Klaviermusik. Zurich, p. 569.

---

<Стр. 169>

написанные работы в этом жанре продолжали появляться. Типичными образцами таких сочинений являлись, к примеру, Вариации на тему Иоганнеса Брамса a-moll op. 33 (1882), Вариации B-dur op. 85 (1896) и Вариации d-moll op. 86 (1896) **Генриха фон Херцогенберга** (1843—1900) — умело разработанные, но недостаточно яркие, написанные под сильным влиянием Брамса. Довольно эффектны и пианистичны Вариации на Сарабанду И. С. Баха op.

24 и особенно Импровизация на Гавот Глюка a-moll op. 125 (1873) К. Рейнеке — циклы свободных вариаций, созданных под воздействием Мендельсона. В классических традициях сочинены Вариации на тему графа Вальдштейна C-dur (1894) **Франца Бера** (1837— 1898) — автора огромного количества дуэтных опусов преимущественно малых форм, а также Вариации d-moll op. 10 (1875) Роберта Фукса (1847—1927) — известного венского педагога, входящего в окружение Брамса, чьи четырехручные произведения для детей: «Весенние голоса» — 12 легких пьес op. 1 (1872), 24 миниатюры op. 44 (1887) и другие, а также многочисленные вальсы в духе Брамса пользовались в свое время большим успехом.

Немецкая четырехручная музыка XIX века после Брамса пережила еще только один подъем в сочинениях **Макса Регера** (1873—1916).

Своими корнями музыка Регера угодит в далекое и близкое прошлое. В произведениях для фортепианного дуэта отразились характерные особенности его стиля: претворение позднероманти-ческих традиций и особенно сильное воздействие Брамса, тяготение к классицизму и эпохе барокко, известные черты академизма.

Инструментальный стиль Регера в некоторых отношениях хорошо соответствует специфике фортепианного дуэта. Его музыка имеет такую плотную, насыщенную фактуру — как правило, линейную, с точной профилировкой голосов, — что наличие четырех рук часто совершенно необходимо. Кажется, что Регер свободнее чувствует себя, располагая более широкими возможностями в плане развития фактуры, которые представляет фортепианный дуэт в сравнении с фортепиано соло. Вероятно, этим обусловлено то, что значительную часть фортепианной музыки он посвятил дуэту.

Первая группа четырехручных сочинений Регера во многом продолжает линию дуэтных вальсов Брамса. Это три цикла: Вальсы-каприсы op. 9 (1892), 20 немецких танцев op. 10 (1893) и 6 вальсов op. 22 (1898).

*12 вальсов-каприсов op. 9*, несмотря на их миниатюрность (простые трехчастные формы), очень серьезны и концентрированно содержательны. Большие звуковые массы умело распределены между партиями, равными по значению и трудности (в *secondo* почти не встречается типично вальсового гомофонного аккомпанемента). Фактура изобилует контрапунктическими деталями (канон в противо-движении в № 5, оstinato в № 2 и т. д.) и сложными полиритмическими наслоениями (№ 10). Линейное движение голосов нередко приводит к жесткому, терпкому звучанию гармонических вертикалей.

#### **<Стр. 170>**

Частые модуляции создают ощущение напряженности и беспокойства. Порой от вальсовости остается лишь трехдольный размер, как, например, в № 2 — маленьком симфоническом скерцо с интенсивным развитием и редкой фактурной самостоятельностью *primo* и *secondo*:



В следующих циклах — *Двадцать немецких танцев op. 10* и *Шесть вальсов op. 22* — жанровое начало выявлено более отчетливо. Здесь очевидна прямая преемственность не

только с вальсами Брамса, но и с лендлерами Шуберта. Фортепианная ткань этих пьес прозрачнее и проще, в партии *secondo* нередко встречаются эпизоды чисто гармонического сопровождения. Контрапунктические приемы применяются не так обильно и более незаметно (например, изысканный канон в обращении в № 13 ор. 10). Тем не менее музыка не захватывает непосредственностью, как танцы Шуберта или Брамса, а оставляет впечатление некоторой умозрительности, «сделанности». Впечатление это усиливается гармонической усложненностью. Не вполне убедительно «искусственное» построение мелодики последнего немецкого танца ор. 10 из интонационных звеньев предыдущих.

К более крупным и очень характерным для стиля зрелых сочинений Регера относятся «Пять живописных пьес» ор. 34 (1899), «Шесть бурлесок» ор. 58 (1901) и Шесть пьес ор. 94 (1906).

«Пять живописных пьес» ор. 34 (1899), пожалуй, наиболее разнообразны по настроениям: от веселых, скерцозных до напряженных, сосредоточенных. Здесь, как и в ор. 9, партии *primo* и *secondo* равнозначны, в особенности благодаря технике контрапункта, уровень которой достигает необыкновенных высот. Пример выдающегося полифонического мастерства Регера — пьеса № 1, конструкция которой воспринимается как интеллектуальная игра. Первый раздел (*Andante con moto*) сменяет центральный (*Piu presto*), в том же метре 3/4, с пометкой, что целый такт в новом темпе равен по длительности одной четверти *Andantino*

(♩. = ♩). В репризе снова возвращается тема первого раздела в прежнем неторопливом темпе, но только в партии *secondo*, тогда как *primo* до конца продолжает играть музыку среднего раздела в том же движении *presto*, сохраняя обусловленное временное соотношение долей. Конструктивный

### **<Стр. 171>**

прием эпохи барокко и более ранних времен (совмещенная реприза) получает здесь новое своеобразное претворение.

Почти все четырехручные пьесы Регера являются довольно трудными с технической точки зрения. Наиболее трудны «Бурлески» ор. 58 (1901), исполнение которых требует виртуозного мастерства. Все они написаны в быстрых темпах. Двойные ноты (№ 4), аккордовые трели (№ 5), необычная октавная техника (№ 6) соединены с полифоническими сложностями. Хроматизированная, уплотненная фактура «Бурлесок» имеет тенденцию к перегруженности и громоздкости. Нервно-возбужденная музыка не лишена элементов иронии, даже гротеска, особенно откровенного в заключительном № 6, где в контрапункт (в основном виде и в увеличении в басу), с острыми модуляционными поворотами проходит тема «Ах, мой милый Августин»:

**[So lebhaft und übermütig als nur möglich]**

89 8

*f* [о, du lie-ber Au-gu-stin]

Иной характер имеют *Шесть пьес* ор. 94, где преобладают углубленные мистические образы, сдержанные темпы. Эти пьесы, кроме вальсообразного № 4, близки духовным

сочинениям Регера. В их фактуре отчетливо проявляются органные черты. Наиболее ярко они выступают в двух последних пьесах, представляющих собой прелюдию и фугу.

Помимо перечисленных сочинений Регером созданы еще Интродукция и пассакалия, изложенные в двух версиях: для органа и для фортепиано в четыре руки. Это значительное по содержанию и довольно крупное по масштабам произведение написано в манере И. С. Баха.

Творчество Регера было завершающим этапом в истории фортепианного дуэта Германии XIX столетия. Созданные при жизни и после смерти Регера произведения (преимущественно в форме циклов небольших пьес) малозначительных немецких композиторов — Г. Цичхера, П. Цильхера и других — не внесли в развитие жанра ничего нового. Дуэты Регера по своему стилю явились своего рода связующим звеном между поздним романтизмом и классицистскими тенденциями XX века. В области четырехручной фортепианной музыки, как и во многих других, неоклассическую линию творчества Регера продолжил П. Хиндемит.

## Глава девятая НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОМПОЗИТОРСКИЕ ШКОЛЫ ЧЕХИИ, ПОЛЬШИ, СКАНДИНАВСКИХ СТРАН И США

Во второй половине XIX века, а особенно в последние его десятилетия фортепианный дуэт, как и другие виды музыкального искусства, развивался в условиях бурного роста и расцвета национальных композиторских школ. Наиболее глубокие и давние традиции дуэтного творчества были заложены в Чехии — стране высокоразвитой культуры камерного музицирования. Упоминавшиеся ранее имена видных чешских композиторов, писавших четырехручные сочинения в самых различных жанрах,— Ф. Бенды, Ф. Душека, Я. Ванхала, К. Стамица, Л. Кожелуха, В. Машека, П. Враницкого, Я. Дусика, Ф. Томашека — убедительно свидетельствуют о значительности той роли, которую сыграли чешские музыканты в развитии жанра начиная с ранних этапов его существования.

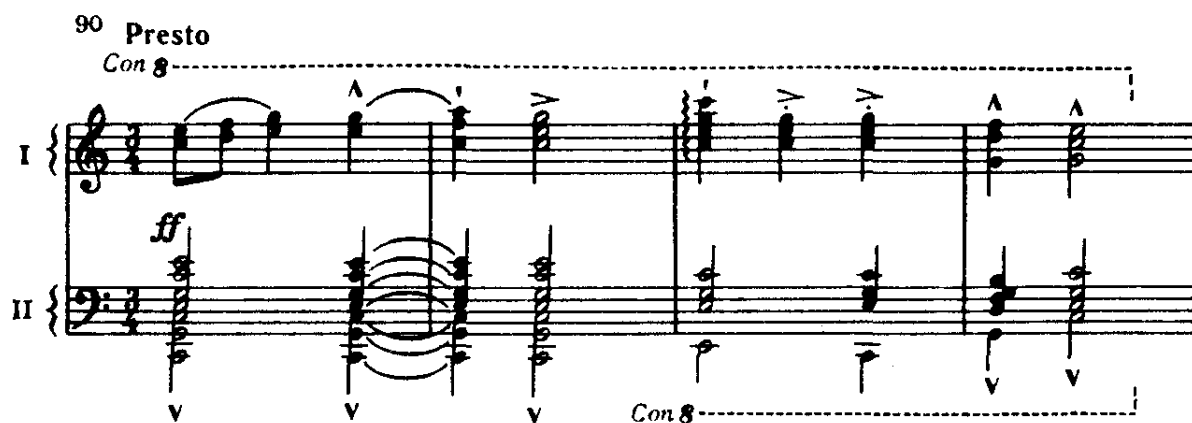
Ярчайшим художественным явлением не только в истории фортепианного дуэта страны, но и в мировой истории стали сочинения **Антонина Дворжака** (1841—1904). Дворжаку, как Шуберту, была свойственна особая привязанность к этому виду ансамбля. В его произведениях чувствуется то, что и во многих крупных сочинениях Шуберта: обоим авторам, кажется, легче было писать фортепианную музыку в четыре руки, чем сольную. Вероятно, в первую очередь, это связано с «оркестровыми» свойствами дуэтной музыки как Шуберта, так и Дворжака. И хотя Дворжаком создано неизмеримо меньше четырехручных сочинений, чем Шубертом, их роднит еще и то, что фортепианному дуэту оба художника доверяли едва ли не лучшие свои инструментальные замыслы.

Важнейшее место в фортепианном творчестве Дворжака занимают две тетради «Славянских танцев» *ор. 46* (1878) и *ор. 72* (1886). Создавая опозитизированные картины жизни народа, Дворжак, в отличие от Брамса, избегает фольклорных цитат. Поиски их, не раз предпринимавшиеся исследователями, приводили, как правило, лишь к обнаружению отдельных мелодических оборотов или коротких попевок, близких к народным. Художественный метод интонационного обобщения народного мелоса, который лежит в основе зрелого творчества Дворжака, обусловил и замечательную реалистическую «достоверность» музыкального языка «Славянских танцев». Эта достоверность подкреплена использованием ладовой переменности, тонкими сопоставлениями натурального минора и параллельного

мажора, при которых мелодия как бы опирается одновременно на две тоники, и другими приемами, почерпнутыми из стихии славянской песенности.

Танцы первой тетради проникнуты духом сельской Богемии. Первый же танец начинается таким взрывом веселья, что задает жизнерадостный тон всем остальным. В основе его музыки лежит ритм фурианта — юмористического чешского танца, в котором партнер, подбоченясь, пародирует гордого и надутого крестьянского щеголя, партнерша танцует то перед ним, то вокруг него, а затем они пляшут вместе. Метрическая переменность, достигаемая синкопированными акцентами, благодаря которым  $3/4$  воспринимается как  $3/2$ , придает характерность основной теме:





В последующих танцах свободно преломляются черты лирической думки (№ 2), мазура (№ 3), плавной соуседски — чешского лендлера (№4), скочны (№5), польки (№6), дупака (№7) и в заключительном восьмом танце, как и в первом, — снова огненного фурианта. Почти в каждом из танцев встречаются смены движений. Так, например, в фурианте (№ 1) средний раздел написан в характере соуседски, а неторопливая думка (№ 2), словно лирическое танцевальное соло, не раз прерывается и подхватывается подвижным и энергичным массовым танцем. Очень гибко меняется характер движений в № 6 — грациозной идеализированной польке, сравнимой со скерцозными Allegretto Брамса.

Смены темпов неотделимы от ярких динамических контрастов, которыми изобилует музыка «Славянских танцев». Контрасты часто обусловлены народно-танцевальными традициями противопоставлений сольных и коллективных эпизодов, чередований различных групп танцующих.

В построении танцев композитор применяет трехчастные или рондообразные формы, насыщая их фактурным вариационно-полифоническим развитием. Замечательно мастерство полифонического письма «Славянских танцев» с их двойными контрапунктами, каноническими имитациями, бесконечным разнообразием подголосочных приемов. При этом полифония нигде не перетяжеляет фактуры, сохраняя ее легкость, созвучную непринужденности народного танца.

Музыка второй тетради «Славянских танцев», созданная спустя восемь лет, сохранив ту же яркость и богатство фантазии, существенно

**<Стр. 174>**

отличается от первой. Если там безраздельно царило веселье, юмор, живая игра, то теперь радость нередко завуалирована дымкой поэтического размышления, а порой, как, например, в четвертом танце, возникают образы страдания и скорби. Танцы этой тетради более разнообразны по жанрам. Чешские — скочна (№ 3), соуседска (№ 8), шпацирка (№ 5), украинские думы (№ 2, 4), словацкий одземек (№ 1), польский полонез (№ 6), югославский коло (№ 7) — все они делают вторую тетрадь еще более оправдывающей свое название «Славянских танцев». Чередую контрастные темы, композитор свободнее, чем раньше, расширяет рамки тех жанров, на которых строится начало танцев. Поэтому принятая в музыковедческой литературе и приведенная нами жанровая классификация танцев второй тетради более относительна и условна, чем первой.

По стилю музыкального изложения соотношение двух тетрадей танцев Дворжака напоминает соотношение двух опусов «Венгерских танцев» или «Песен любви» Брамса. Вторую отличает еще более изощренное мастерство полифонического и вариационного развития, смелость гармонических, тональных, тембровых решений и еще большая разработанность фортепианной фактуры.

В музыке танцев сказался опыт работы Дворжака над циклическими сочинениями крупных форм, в том числе над двумя симфониями. Справедливо пишет И. Ф. Бэлза, что «принципы построения, развития и сопоставления образов в „Славянских танцах" позволяют говорить о симфонизме этих произведений... Понятие цикличности в большей мере может





Широкое дыхание, симфонический размах музыки «Легенды» сочетаются с редкой выразительностью и тембровой яркостью живописных деталей: «золотые ходы» валторны в минорном ладу, таинственные вспышки, эффекты приближения и удаления. В заключительных тактах поэтическая картина словно исчезает во мгле.

#### **<Стр. 176>**

Слушая эту «Легенду» Дворжака, нельзя не вспомнить «Венгерский дивертисмент» Шуберта, послуживший гениальным примером и прообразом фортепианных романтических баллад, сольных и четырехручных.

В изложении «Легенд» много сходного со «Славянскими танцами»: равные функции партнеров, выразительность и красочность оркестровой фактуры, ее многоплановость, широкий регистровый охват, наполненность тематическими подголосками, обилие двойных контрапунктов, разного рода остинатных фигур и органичных пунктов. Но в целом «Легенды» легче «Славянских танцев», лучше «ложатся» под руки и почти не содержат пианистически неудобных мест. В звучании тех и других сочинений Дворжак достигает такой полноты и красоты, какая только возможна в четырехручном ансамбле. Фактура «Славянских танцев» и «Легенд» может считаться одним из высших достижений в развитии дуэтного пианизма XIX столетия.

Еще одно четырехручное произведение Дворжака — сюита «Из Богемских лесов» ор. 68 (1884), состоящая из шести программных пьес: «Пряильня», «Вальпургиева ночь», «В ожидание», «У черного озера», «Безмолвные леса» и «Из тревожных времен». Они художественно неравноценны. Линию «Легенд» продолжает пьеса «Из тревожных времен», написанная в духе драматической поэмы. Музыка «Пряильни» с звукоподражанием жужжанию прялок, а также «Вальпургиевой ночи» — красочной, эффектной карнавальной сцены — производит более внешнее впечатление. Жемчужины сюиты — две поэтические звуковые картины: «У черного озера» и «Безмолвные леса». Последняя была переложена автором для виолончели с фортепиано, а позднее для небольшого оркестра.

Остальные дуэтные сочинения Дворжака первоначально были созданы либо в оркестровой, либо в сольной фортепианной версии. Это цикл «Шотландских танцев» ор. 41 (1879), образцом для которых послужили бетховенские экосезы; *Полонез Es-dur* (1879) и

сюита «*Силуэты*» ор. 8 (1880), состоящая из двенадцати миниатюр. В «Силуэтах» композитор использует темы своих ранних сочинений, написанных в 1865 году: вокального цикла «Кипарисы» и двух симфоний, главным образом первой, с-moll — «Злоницкие колокола». Это наводит на мысль, что в «Силуэтах» отражены впечатления юных лет, проведенных в Злонице. Общий лирически-светлый, мечтательный тон пьес подтверждает возможность такой трактовки. Миниатюры «Силуэтов», написанные в простой двух- или трехчаст-ной форме, контрастно дополняя друг друга, составляют цикл, объединенный тонально и интонационно. Сравнительно несложная фактура, особенно в партии *secondo*, позволяет использовать большинство миниатюр в педагогической практике.

Не все четырехручные сочинения Дворжака находятся на равной художественной высоте. Но лучшие из них заслуживают быть названными в одном ряду с самыми великими достижениями в истории жанра — дуэтами Моцарта, Шуберта, Шумана и Брамса.

Значительный вклад в развитие чешской четырехручной литературы внес крупнейший после Сметаны и Дворжака представитель

### **<Стр. 177>**

национальной школы **Зденек Фибих** (1850—1900). Его большое дуэтное наследие включает произведения разных форм: сонаты, циклы миниатюр, полифонические сочинения, пьесы и этюды для детей. В них проявились характерные свойства музыки Фибиха — выдающегося представителя чешского романтизма, творческие установки которого были близки национальным романтическим устремлениям Сметаны и Дворжака. В дуэтах Фибиха ощущается также преемственность с немецкой романтической традицией, влияние музыки Шумана и отчасти Брамса.

С миром романтики природы, леса, старинных сказаний связана образность многих сочинений Фибиха, в том числе его дуэтной *Сонаты В-dur* ор. 28 (1886), посвященной Дворжаку. Она относится к жанру лирических сочинений. Во всех трех ее частях господствуют светлые поэтические настроения, напоминающие образы более ранних произведений композитора, таких, как, например, «Весенний романс». Реже встречаются моменты драматического пафоса (связующая партия финала). Простая и изысканная мелодика народно-песенного склада, стройность формы частей (сонатное *allegro*, тема с вариациями, соната без разработки), прозрачное фортепианное письмо, в котором чувствуется большая пианистическая культура, глубокое знание и владение инструментом автора — видного пианиста, ученика И. Мошелеса,— делают сонату достойной внимания современных исполнителей.

Среди циклов дуэтных пьес Фибиха выделяются «*Настроения, впечатления и воспоминания*» — красивые миниатюры, напоминающие романтический «музыкальный дневник», а также цикл «*Багатели*» ор. 48 (1896) — четыре короткие программно-изобразительные пьесы: «Марш», «Навстречу буре», «Признание», «В театре». Особенно много пьес было создано композитором в 1885—1886 годах. Тогда возникли «*Две характеристические пьесы*» ор. 20, «*Фугато и канон*» (другое название: «*Фугато и хоровод фей*») ор. 24 — довольно сложное виртуозное сочинение, *Чакона и экспромт* ор. 25. В этих произведениях, написанных в концертном романтическом стиле, широко используется полифоническая техника.

Четырехручные пьесы Фибиха для детей составляют ценную часть его дуэтного наследия. Как известно, композитор активно занимался вопросами фортепианной педагогики. Совместно с Я. Малатом он написал «Большую теоретико-практическую школу игры на фортепиано от первых шагов до виртуозного мастерства», которая и в настоящее время принадлежит к числу самых интересных методических работ такого рода. Воспитание навыков дуэтной игры было для авторов неотделимо от процесса фортепианного обучения. Создавая сборник миниатюр «*Детям*» для фортепиано соло, Фибих включил в него пять дуэтов (№ 12—16) —легких коротких пьес в духе чешских народных песен, очень тонко и пианистически удобно изложенных в четыре руки. Жанры народных песен и танцев легли в

основу трех тетрадей детских дуэтных пьес *«Золотой век»* op. 22 (1886): Тирольская, Мазурка, Вальс, Думка, Полька и т. д.

Иллюстрацией «Школы игры на фортепиано» стали *«Маленькие пьесы и этюды»* —  
**<Стр. 178>**

собрание дуэтных сочинений различной трудности. Первая группа пьес написана в традициях «учитель и ученик», причем совсем легкая партия *primo* не выходит за пределы пяти-пальцевой позиции. Постепенно пьесы и этюды усложняются. Композитор знакомит учащихся с различными видами пальцевой техники и разными музыкальными жанрами (полифоническими, песенно-танцевальными), образцами программности и т. д.

Дальнейшее развитие дуэтной литературы в Чехии было связано с деятельностью учеников и последователей А. Дворжака и З. Фибиха. **Витезслав Новак** (1870—1949) создал несколько четырехручных сочинений с использованием интонаций чешского, словацкого и моравского фольклора. Среди них — *«Три богемских танца»* op. 15 (1897): полька, соуседска и фуриант. Эти темпераментные и красочные пьесы показывают, что Новак перенял у своего учителя композиции Дворжака искусство создавать фактуру четырехручных произведений сочной, полифонически насыщенной и в то же время не перегружать ее. Другие дуэтные сочинения Новака — *«Мой май»*, 4 пьесы op. 20 (1902) и *«В Татрах»* op. 26 — также связаны с интонациями народного мелоса и с характерными формами народного варьирования. По примеру Дворжака, написавшего в 1878 году *«Три мужских хора»* op. 43 в сопровождении фортепиано в четыре руки, Новак создал *«Две баллады»* на тексты из народной моравской поэзии для смешанного хора и фортепианного дуэта op. 19.

Ученик З. Фибиха, чешский композитор и музыкально-общественный деятель **Рудольф Прохазка** (1864—1936), так же как его однофамилец композитор **Ян Лудевит Прохазка** (1837—1888) писали четырехручные пьесы в традициях Дворжака. *«Славянские хороводы»* (1887) Я. Л. Прохазки и *«Немецко-богемские хороводы»* op. 26 Р. Прохазки являются «сколками» «Славянских танцев».

Приятные несложные миниатюры: *«Душистая виола»*, *«Таинственная роза»* (1880-е гг.), *«Лирические пьесы»* op. 33 (1902) принадлежат известному чешскому композитору, педагогу и критику **Йозефу Богуславу Фёрстеру** (1859—1951). Его дуэты, в которых звучат интонации чешских песен, написаны под влиянием фортепианных пьес П. И. Чайковского.

На фоне большого числа четырехручных танцев «в народном духе», созданных в конце XIX века, ярко выделяются три сборника *«Моравских народных танцев»* выдающегося чешского композитора, фольклориста и дирижера **Леоша Яначка** (1854 —1928). В 1886 году совместно с филологом Ф. Бартошем Яначек начал собирать моравский музыкальный фольклор. Работа с народными мелодиями отразилась в его творчестве, особенно в произведениях конца 1880— 1890-х годов, когда возникли обработки народных песен для фортепиано и для голоса с фортепиано, хоры на народные тексты, *«Га-нацкие танцы»*, *«Лашские танцы»* для оркестра и т. д.

В 1891 году вышел в свет первый, в 1892 —второй и в 1893 — третий сборники *«Моравских танцев»* для фортепианного дуэта. Претворяя мелодические, ладогармонические и метроритмические особенности моравской народной музыки, композитор синтезировал

**<Стр. 179>**

их с элементами современного музыкального языка, в частности с гармоническими и колористическими достижениями французских импрессионистов. Богатая и своеобразная мелодика, часто с речевой основой, замечательно гибкая ритмика и фактура с интересными красочными деталями подчеркивают индивидуальность фортепианного стиля Яначка в *«Моравских танцах»*.

Среди четырехручных сочинений, созданных в последней четверти XIX века польскими композиторами, преобладают салонные пьесы, как правило, объединенные в циклы, а также музыка для детей. Многочисленные сборники концертных пьес,



стилизованных в том или ином национальном роде, принадлежат композитору, пианисту и педагогу **Морицу Мошковскому** (1854—1925). «Испанский альбом» op. 21 (1878) и две тетради «Испанских танцев» (1876 и 1900), «Немецкие хороводы» op. 25 (1880), «Польские народные танцы» op. 55 (1895), «В чужих краях» op. 23 (1880) и другие сборники, состоящие из нескольких пьес, написаны пианистически удобно, эффектно и даже красиво. Но в целом они представляют скорее исторический, чем художественный интерес. В настоящее время практически могут быть использованы дуэты Мошковского, сочиненные в педагогических целях, особенно восемь пьес «Учитель и ученик», где в пятипальцевой позиции написана не партия primo, как обычно, а secondo.

Ближе к народным польским истокам стиль четырехручных сочинений **Юлиуша Зарембского** (1854—1885) — композитора и пианиста, ученика Листа. «Три галицийских танца» op. 2 и «Четыре мазурки» op. 4, объединенные в одной тетради под названием «Польские танцы» (1880), сочинены на подлинно народные темы. В особенностях их фортепианной фактуры ощущается преемственность с традициями Шопена и особенно Листа.

С большим вкусом написан «Татрский альбом» op. 12 (1884) выдающегося польского пианиста, композитора и общественного деятеля **Игнаца Яна Падеревского** (1860—1941). В основе его музыки — народные песни и танцы крестьян из Закопане. Пьесы несложны в техническом отношении и могут быть рекомендованы учащимся.

Количество фортепианных дуэтов, созданных композиторами Скандинавских стран, относительно невелико. В первых десятилетиях XIX века их, по-видимому, почти не было. Как редкое исключение можно назвать две небольшие пьесы из числа сочинений (в большинстве утерянных) норвежского композитора **Ханса Скрамстада** (1797—1839): традиционно трехчастные Вальс и Марш.

Четырехручные произведения стали возникать ближе к концу 1830-х годов. Лучшие из них были связаны с национальными жанрово-мелодическими истоками. Один из таких дуэтов принадлежит норвежскому композитору и органисту **Людвигу Матиасу Линдемани** (1812—1887) — представителю семьи музыкантов, сыгравших важную роль в развитии культурной жизни страны. Известнейший собиратель

**<Стр. 180>**

фольклора (его фундаментальный трехтомный сборник «Старые и новые норвежские горные мелодии» и другие сборники считаются классическими в норвежской фольклористике), автор обработок народных мелодий для фортепиано и для голоса с фортепиано, Л. М. Линдеман активно использовал их в своих духовных и светских сочинениях. На тему народной песни «Старик Ной» написаны его Вариации для фортепиано в четыре руки (1839) — наивное, но привлекательное, технически несложное сочинение в раннероман-тическом стиле.

К собраниям Линдемана как источнику фольклорного материала постоянно обращались композиторы последующих поколений, в том числе Э. Григ и Ю. Свенсен. Оттуда были почерпнуты мелодии и для четырехручной «Сюиты на темы норвежских горных напевов» op. 15 **Петера Брюние Линдемана** (1858—1930) — композитора и педагога, сына Л. М. Линдемана.

Национальные черты выявлены в дуэтных сочинениях **Нильса Гаде** (1817—1890) — известного датского композитора, скрипача, органиста и музыкального деятеля. Его Три фантазии «Северные звуковые картины» op. 4 (1841) отразили не только мелодические, но и жанровые, ритмические элементы скандинавского фольклора. Другое четырехручное сочинение Н. Гаде — «Три характеристические пьесы» op. 18 (1849) — представляет собой три разнохарактерных марша, написанных не без влияния Шумана и Мендельсона.

Под воздействием музыки немецких романтиков созданы четыре пьесы op. 6 (1864) и сюита танцев и маршей «Из юных дней» op. 32 (1868) датского композитора и пианиста **Августа Виндинга** (1835—1899), а также сочинения шведского композитора, дирижера и



педагога Людвиг Нормана (1831 —1885): три пьесы op. 7 (1851) и «Картины путешествия» op. 52 (1878) — шесть программных миниатюр («Через лес», «Мираж», «В дождливую погоду» и др.).

Влияние немецкой романтической школы еще сильнее ощущается в дуэтных сочинениях ученика Н. Гаде, норвежского композитора **Хальфдана Хьерульфа** (1815—1868). Отчасти это объясняется тем, что Хьерульф, помимо Гаде, занимался в Лейпциге с Э. Рихтером, а также несколько лет брал уроки гармонии у одаренного и образованного немецкого композитора **Карла Арнольда** (1794—1873), который начиная с 1848 года жил и работал в Норвегии, создав там ряд сочинений, в том числе Сонату B-dur для фортепиано в четыре руки. Соната, состоящая из трех частей, выдает в нем приверженца романтического направления, что проявляется прежде всего в особенностях ее гармонического языка с обилием хроматизмов, альтерированных аккордов и внезапных модуляций.

Х. Хьерульф, не будучи собирателем народных песен, не уступал Л. М. Линдемани в увлеченности норвежским фольклором. В исследовании «История норвежской музыки» Н. Гриндэ верно указывает на «два источника творческого вдохновения Хьерульфа: немецкий романтизм и народную музыку...» [2] В его пьесах для фортепиано

---

[2] **Гриндэ Н.** История норвежской музыки. Л., 1982, с. 80.

---

### **<Стр. 181>**

в четыре руки, написанных в различных танцевальных жанрах: Полонез C-dur op. 13, Марш c-moll op. 21, Rondino F-dur op. 22, Фанданго — независимо от их происхождения, присутствуют черты норвежского песенно-танцевального искусства. Фактура пьес Хьерульфа, несложная, но выразительная и хорошо сбалансированная между партиями, напоминает фортепианное письмо Вебера и Мендельсона.

Решающую роль в развитии фортепианного дуэта, как и в развитии всей норвежской музыкальной культуры, сыграло творчество **Эдварда Грига** (1843—1907). Им написано немного четырехручных сочинений, но именно они, единственные из всех дуэтов, созданных композиторами Скандинавских стран, поднялись до уровня мировой классики. Прежде всего это относится к «*Норвежским танцам*» op. 35 (1881), впервые прозвучавшим 6 февраля 1883 года в исполнении Эдварда и Нины Григ в камерном концерте в Бергене. Они написаны на темы подлинных народных мелодий из собрания Л. М. Линдемани. В основе их музыки лежат ритмические и структурные особенности двухдольного норвежского танца халлинг. Композитор свободно претворяет ладовые и гармонические свойства народной музыки. Лидийский мажор с повышенной квартой, придающий норвежским мелодиям специфический характер («привкус морской соли» — по метким словам Грига), соседствует с лидийским минором. Красочные побочные доминанты и частые органые пункты нередко образуют терпкие острые диссонансы.

Четыре «Норвежских танца» представляют собой единую законченную сюиту. Каждый танец написан в трехчастной форме с контрастным средним разделом. Такая структура на более высоком уровне свойственна и всему циклу, в котором крайние танцы, крупные по масштабам, с яркими динамическими кульминациями, написаны в быстрых темпах (первый — Allegro molto prestissimo, четвертый -Allegro marcato), а центральные миниатюры прозрачны по фактуре, не так стремительны (второй — Allegretto tranquillo e grazioso, третий — Allegro moderato alia Marcia) и выполняют роль контрастирующего среднего раздела.

В сюите также легко прослеживается симфонический замысел. Четыре танца по своему характеру отвечают сложившимся традициям сонатного цикла. Первый танец отличается яркой контрастностью, второй — лиричен, третий — угловатый, задорный — выполняет роль скерцо, а четвертый — финала, объединяющего в себе жанровые и лирические элементы. Целостности цикла способствует также тональный план (d-moll, A-dur, G-dur, D-dur), соответствующий формуле T — D — S — T.

Григ не сглаживает жесткости стиля народного танца, а порой и подчеркивает ее. Это проявляется уже в первом танце сюиты, в основе которого лежит старинный крестьянский

марш (так называемый «Марш Синклера»). Своенравная, грубоватая тема с «упрямыми» акцентами на слабых долях отличается настойчивыми повторами одной мелодической попевки, остинатностью гармоний с жесткими секундами и увеличенными трезвучиями:

<Стр. 182>

93 Allegro marcato

Она крепнет, достигает *ff* и звучит в увеличении как дикая пляска, сопровождаемая целым оркестром с резкими звенящими тембрами:

94 [Allegro marcato]

8

Этот танец, как верно замечает О. Е. Левашева, «...напоминает "Священные пляски" из "Улафа Трюгвасона". На нем лежит отпечаток суровой воинственности эпохи викингов» [3]. Спокойная лирическая музыка среднего эпизода сродни романтическим звуковым пейзажам Грига с присущим им ощущением света, воздуха и пространства. Долгие выдержанные басы имитируют своеобразный народный инструмент — мунхарп, или варган, издававший только один звук и использовавшийся как органнй пункт (бурдон). Оттенок хоральности, свойственный музыке эпизода, придает ей архаический колорит.

Второй танец, словно грациозный девичий хоровод, очень краток. Для его основной темы характерны неквадратность структуры и особое изящество акцентировки, передающей пластику легких и плавных движений. «Это идиллическая картинка народного быта, напоминающая крестьянские новеллы Бьёрнсона. Поэтическая одухотворенность музыки, любовное проникновение в мир народной жизни отчасти сближают здесь Грига с Шопеном в его трактовке польского народного танца — мазурки» [4].

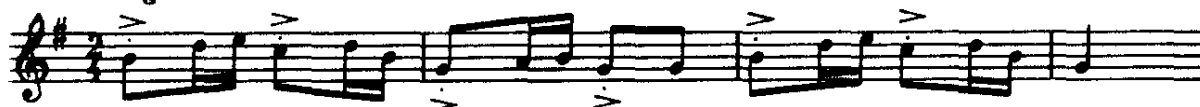
[3] Левашева О. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. М., 1975, с. 362.

[4] Там же.

<Стр. 183>

В отличие от остальных, третий танец построен лишь на одной теме. Это предельно простой мотив в духе наигрышей хардингфеле (скрипки-хардинг с настройкой  $a d^1 a^1 e^2$ ), звучащий в традиционной тональности G-dur [5]:

95 **Allegro moderato alla marcia**



Два его варианта — один в лидийском мажоре, другой в одноименном миноре — дают представление о необычности красочных гармоний и особом чувстве колорита в музыке. «Норвежских танцев»:

96<sup>a</sup>



96<sup>b</sup>

**Meno mosso**



Финальному танцу — темпераментному «Халлингу из Халлингсдаля» — присущи черты баллады или рапсодии. Он начинается с неторопливого эпического «зачина». Мелодии в басовом голосе отвечают наигрыши-зовы пастушьих рогов, отзывающиеся в разных октавах, словно эхо в горах. Та же вступительная тема с характерной «игрой» натуральной и лидийской кварт в d-moll является основой лирико-пейзажного среднего раздела. Музыка его поражает изысканностью гармоний, основанных на звукоряде «венгерского лада» (гармонический минор с повышенной квартой).

[5] В собрании Линдемана он изложен вдвое более крупными длительностями, но в той же тональности и точно так же гармонизован. Мелодия этого халлинга была ранее использована Григом в музыке к «Перу Гюнту», а позднее — в четвертой тетради «Лирических пьес» оп. 47 (Спрингданс G-dtir № 6).

**<Стр. 184>**

Танец разгорается постепенно. Тяжелая пляска (короткая энергичная тема с синкопированным «втапывающим» ритмом, с опорой «волыночных» квинтовых басов)

превращается в вихревое кружение, наподобие вакхической кульминации «В пещере Горного короля». Общность между ними подчеркивает и сходство ритмических рисунков.

Первозданная прелесть народных мелодий, поэзия национальных танцев, красота северных пейзажей, причудливый мир фантазии – все это претворено Григом сквозь призму лирико-романтического мировосприятия. Тонко чувствуя природу и возможности фортепиано, композитор привнес в произведение присущие ему черты живописной изобразительности. Красочность гармонического и тембрового письма приближает «Норвежские танцы» Грига к сочинениям его французского современника К. Дебюсси, особенно к такому, как «Шотландский марш» для фортепиано в четыре руки с имитациями звучания шотландских волюнок.

«Норвежские танцы» Грига, как и «Венгерские танцы» Брамса, получили всемирную известность в оркестровой аранжировке [6]. Думается, однако, что оригинальная четырехручная версия дает возможность в наибольшей мере почувствовать их редкую, своеобразную красоту.

В отличие от прославленных «Норвежских танцев», два «Вальса-каприза» ор. 37 (1883) относятся к числу малоизвестных сочинений Грига, по-видимому, потому что они никогда не подвергались оркестровым обработкам. Написанные совсем в иной манере, они представляют собой не менее замечательные образцы его фортепианной музыки. Это — лирические вальсы-поэмы, полные изысканного очарования. Они приближаются к фортепианным циклам «Поэтических картинок», «Альбомных листков», «Лирических пьес», «Настроений» с их общей тенденцией к поэтической программности. Как и в этих циклах, в «Вальсах-капризах» Григ продолжает линию шумановских программных «картин-настроений» (Григ недаром называл себя «романтиком шумановской школы»).

Музыка «Вальсов-капризов» нигде не порывает с пластикой танцевального движения. Ей не чужда театральность. Характер контрастов между разделами даже напоминает эпизоды из романтических балетов. Так, в первом Вальсе-капризе *cis-moll* грациозный полетный вальс сменяется излюбленной в балетах «охотничьей сценой»:



---

[6] «Норвежские танцы» оркестровал немецкий композитор Ханс Зитт.

---

### <Стр. 185>

Второй Вальс-каприз *e-moll* с воздушной призрачной основной темой напоминает григовский романс «Видение», песню-вальс о мимолетном мгновении встречи с «исчезающей мечтой».

Словно мазки чистых красок, воспринимаются в трио перегармонизации одной интонации *h—ais*, разделенные четырехкратным повторением тонического трезвучия:

98 **Poco meno allegro**

I *pp leggiero*

II *p* *pp*

I *pp*

II *pp*

Возможно, музыка трио этого вальса стала прообразом трио вальса С. В. Рахманинова из Сюиты для фортепиано в четыре руки оп. 6, где применен очень похожий прием.

Фортепианная фактура «Вальсов-каприсов» не так проста, как это представляется на первый взгляд, и дело не в том, что в них есть несколько трудных, неудобных мест. Так же как лирические страницы дуэтной музыки Шуберта, Шумана и Брамса, они требуют

**<Стр. 186>**

углубленной пианистической работы. Чуткость прикосновения, нюансировка, педализация, чувство меры в *tubato* — все это подразумевает определенный уровень художественной зрелости. Поэтому, несмотря на кажущуюся «доступность», их вряд ли стоит включать в педагогический репертуар совсем юных учащихся.

Григу принадлежат еще несколько сочинений, изданных как фортепианные дуэты, но первоначально созданных для оркестра. Фантазия «Осенью» D-dur op. 11 (1866) — авторская версия оркестровой концертной увертюры, написанной на тему песни-баллады «Осенняя



буря» op. 18 № 4 (1865) и на народную тему спринг-данса «Нурфьорден», которую Григ получил от Уле Булля (это первый случай использования подлинной народной мелодии в его музыке). Две симфонические пьесы для фортепиано в четыре руки op. 14 (1864) — *Andante cantabile* As-dur и *Allegro energico* c-moll -переложение средних частей неопубликованной симфонии, сочиненной под руководством Нильса Гаде. Стил изложения в фантазии «Осенью», как и в этих пьесах, изобилующий аккордовыми репетициями, тремоло, ремарками типа *quasi corni*, сразу выдает в них переложение партитур, а не оригинальные фортепианные дуэты.

Создана Григом и четырехручная версия «Симфонических танцев» на норвежские темы для большого оркестра op. 64 (1898). Четыре танца, образующие сюиту, по принципам композиции приближаются к «Норвежским танцам» op. 35. В них тот же тип построения каждого танца (трехчастная форма с контрастной серединой), те же вариационные принципы развития с ладовой, тембровой и гармонической переокраской народных мелодий, то же стремление сблизить части сюиты с частями сонатно-симфонического цикла. Яркость и густота оркестровых красок (полный состав оркестра с тремя тромбонами, четырьмя валторнами и тубой), широта и свобода развития, свойственные оркестровой версии, приближают сюиту к рапсодии для симфонического оркестра.

Переложение для фортепиано в четыре руки не в силах передать блеска партитуры, оно несравнимо беднее. Сопоставляя же оркестровую музыку «Симфонических танцев» с оригинальными четырехручными «Норвежскими танцами» op. 35, нельзя не отдать предпочтение последним. Рядом с пышными оркестровыми народно-жанровыми «сценами-картинами» фортепианные пьесы кажутся и более поэтичными, непосредственными по своему лирическому тону, и более свежими и изобретательными по музыкальному языку.

Под влиянием дуэтов Грига были написаны лучшие страницы четырехручных сочинений норвежского композитора и пианиста Кристиана Синдинга (1856—1941), творчество которого, охватившее почти все музыкальные жанры, высоко ценилось на его родине. Наиболее сильно влияние это проявилось в сюите «Северные танцы и напевы» op. 98 (1909), которая может служить одним из примеров концертных обработок народных песенных и танцевальных тем, с виртуозным блеском изложенных для четырех рук.

В других дуэтах Синдинга связь с народными истоками ощутима

**<Стр. 187>**

значительно меньше. Его «Сюита» в четырех частях op. 357 (1896) написана в усредненном позднеромантическом стиле. Едва ли не самым удачным ее фрагментом является центральный раздел третьей части, где музыка обретает национальную окраску. Судя по логике образных и темповых контрастов, композитор стремился использовать в «Сюите» закономерности сонатно-симфонического цикла, но допустил просчет, располагая подряд две части в маршевом движении (I — *Tempo di marcia*; II — *Andante funebre*) и две в движении полонеза (III — *Allegretto*; IV — *Finale. Allegro moderato*). Фортепианная фактура произведения — полнозвучная, «роскошная», с широким использованием басовых регистров — свидетельствует о развитии Синдингом традиций лейпцигской школы, прежде всего — дуэтного пианизма Мошелеса.

Бледное впечатление оставляют такие четырехручные сочинения норвежского композитора, как семь вальсов op. 59 (1903) и особенно восемь пьес op. 71 («Кипарис», «Серенада», «Юмореска», «Старинная песня», «Народный праздник», «Ноктюрн», «Лесная тьма», «Восход солнца») — растянутых, часто с утяжеленной фактурой, холодных и довольно безвкусных.

Воздействие Шумана и Грига, так же как Брамса и Листа, определило характер четырехручных сочинений основоположника швейцарской композиторской школы **Ханса Хубера** (1852— 1921). В его дуэтном творчестве преобладают циклы программных пьес, многие из которых связаны с литературными произведениями: Гёте (op. 23 и 41), Гейне (op. 15 и 28), Гофмана (op. 56), Шеффеля (op. 24) и других. Ряд циклов посвящен родной Швейцарии: «У Лю-цернского озера» (два сборника — пятнадцать лендлеров op. 11 и десять



лендлеров ор. 47), «Швейцарские песни и танцы» (1886), сюита «Родина» («Весна в Швейцарии», «Любвнный диалог», «Осенью», «Свадебный марш»), ор. 73 (1884) и прочие. «Вариации на тему Брамса» ор. 71 (1884), в основе которых — знаменитый четырехручный вальс A-dur из ор. 39, сборники пьес для детей, танцевальные сюиты, Прелюдии и фуги во всех тональностях ор. 100 (1888) — тридцать собраний фортепианных дуэтов принадлежат ведущему швейцарскому музыканту. Они не отличаются оригинальностью и новизной, эклектичны и довольно поверхностны.

Отголоски «Вальсов-каприсов» Грига, так же как «Маленькой сюиты» Дебюсси, можно услышать в четырехручной музыке финского композитора, пианиста и педагога **Экки Мелартина** (1875— 1937). Его сюита «Марионетки» ор. 1 (1900), состоящая из шести пьес («Выход марионеток», «Па-де-де», «Серенада», «Кортеж» и др.), относится к малосодержательным салонным сочинениям, какие в большом количестве писались и издавались на рубеже XIX и XX веков.

С конца 1850-х годов стали появляться фортепианные дуэты музыкантов Нового Света. Наиболее ранние из известных нам

---

[7] Впоследствии оркестрованная автором и изданная в 1899 году под названием «Рыцарские эпизоды».

---

### **<Стр. 188>**

сочинений принадлежат первому американскому пианисту и композитору, завоевавшему международную известность — легендарному **Луи Моро Готшалку** (1829—1869). Блестящий виртуоз, искусство которого высоко ценили Ф. Шопен, Г. Берлиоз и другие, Готшалк много и успешно гастролировал по Европе, США, странам Латинской Америки, живя по нескольку лет на Кубе и других островах Карибского моря. Он пополнил четырехручный репертуар как многочисленными аранжировками сольных фортепианных вещей, так и оригинальными дуэтами. В своих произведениях Готшалк использовал музыкальный фольклор юга США и стран Карибского моря. Такие эффектные салонные дуэты, как «Три кубинских танца», «Креольские очи» («Ojos criollos») ор. 37 (1859), «Réponds-moi» ор. 50 (1859), «La Gallina» ор. 53 (1863), основаны на мелодических оборотах и синкопированных мелодических ритмах танцевальной музыки латиноамериканских стран. Они, как и «Большой концертный вальс», впервые опубликованный в 1859 году под псевдонимом «Семь октав», и другие четырехручные сочинения Готшалка, представляют собой концертные пьесы, в которых умеренно трудная партия *secondo* является фундаментом для виртуозного *primo*. Такое соотношение партий идеально подходило к условиям концертных турне Готшалка по Западному полушарию в середине XIX века. Местный пианист в той или иной стране заблаговременно готовил партию *secondo*, относительно скромную по фактуре. На ее фоне Готшалк ошеломлял слушателей ослепительной «пиротехникой» в верхних регистрах фортепиано. Это вносило особую краску и разнообразило его сольные программы.

По иному пути шел в своем дуэтном творчестве один из основоположников американской профессиональной композиторской школы **Эдвард Мак-Доуэлл** (1860—1908). Получив образование в Германии, он духовно сформировался под влиянием эстетики, литературы и музыки немецких романтиков. Особое восхищение у Мак-Доуэлла вызывал Шуман, импонирующий молодому американскому композитору всем своим обликом музыканта-просветителя и многими особенностями творчества, в частности обусловленными синтезом поэзии и музыки. Немалое воздействие на Мак-Доуэлла оказал Григ (его не без оснований называют «американским Григом»), но в тех же художественных сферах, которые и у Грига связаны с претворением шумановских традиций. Это — психологические зарисовки, образы природы, фантастические картины, навеянные литературой, проникнутые тонким поэтическим настроением и наиболее удачно воплощенные в фортепианной музыке малых форм. Излюбленная форма Мак-Доуэлла — цикл программных миниатюр. Наряду с сольными — «Лесные идиллии», «Шесть поэм» (по Г. Гейне), «Рассказы у камина» и

другими ему принадлежат два дуэтных цикла: «Лунные картины» op. 21 (1884—1885) и Три поэмы op. 20 (1885). Оба произведения относятся к числу относительно ранних.

Пять программных пьес «Лунные картины» op. 21 («Девушка-индуска», «Сказка об аисте», «В Тироле», «Лебедь», «Танец медведей») навеяны детской «Книжкой без картинок» Г. Х. Андерсена.

**<Стр. 189>**

В них преобладают настроения романтической мечтательности, идилличности. Лучшая пьеса — «Лебедь» — отличается той красотой и кристальной ясностью, которые свойственны некоторым более поздним сочинениям Мак-Доуэлла. Хрупкие и красочные гармонии, лишенные басовых опор, напоминают Грига и раннего Дебюсси. «Лунные картины» — произведение совсем нетрудное, и его вполне можно рекомендовать учащимся.

Три поэмы op. 20 технически сложнее. Картинно-изобразительная «Ночь на море» Des-dur, героико-драматическое «Предание из рыцарских времен» a-moll и эпическая «Баллада» D-dur составляют триаду программных пьес, написанных в традициях романтического пианизма Шумана и Грига. Наиболее хороша первая пьеса, где композитору удалось найти тонкие красочно-звуковые эффекты передачи лунного света.

Дуэты американских композиторов, созданные после сочинений Мак-Доуэлла, подтверждают справедливость заключения В. Д. Конен, что ни один из ведущих композиторов Америки «не пошел по пути, проложенному ”основоположником национальной композиторской школы”» [8]. Действительно, в конце XIX века в американской профессиональной музыке усилились иные тенденции, прежде всего — «фольклоризация», проявившаяся, в частности, в произведениях для фортепиано в четыре руки. Ученик Мак-Доуэлла **Генри Франклин Гилберт** (1868—1928) в своих дуэтах использовал креольские, негритянские мелодии и песни американских индейцев. Сюита из трех программных пьес, вдохновленных «Сказками дядюшки Римуса» («Дядюшка Римус», «Дельфин» и «Братец Кролик»), была издана в 1919 году под названием «Три американских танца». Разные по характеру, все они отличаются напористой спонтанной энергией. Основа их музыки — ритм с характерной акцентировкой, синкопированием и полиритмическими смещениями. Пьесы Гилберта обнаруживают общность, с одной стороны, с креольскими четырехручными танцами Л. М. Готшалка, с другой — с регтаймами Скотта Джоплина, получившими в начале XX века широкую популярность.

---

[8] **Конен В.** Пути американской музыки. М., 1965, с. 382.

---

## Глава десятая ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ В РОССИИ

Зарождение четырехручного ансамбля в России относится к концу XVIII столетия. В это время в стране шел интенсивный процесс формирования камерно-инструментальных жанров. Идеалы эпохи, неотделимые от идеалов сентиментализма и новых романтических веяний, тон доверительной интимности, столь характерный для русского искусства «карамзинской» поры, — все это как нельзя более располагало и способствовало развитию камерного домашнего и салонного музицирования, в котором фортепиано постепенно вытесняло клавесин и становилось любимым инструментом.

Среди фортепианных дуэтов, созданных на рубеже XVIII—XIX веков, можно выделить две основные разновидности: вариации и сонаты. С каждой из них связывались тенденции, характерные в той или иной мере для всех областей русского искусства. Одна, порожденная стремлением к воплощению национального содержания, базировалась на разработке народно-песенного материала. Другая, связанная с активным усвоением опыта «старших» композиторских школ, характеризовалась широким применением принципов, сложившихся на основе западноевропейских традиций. В фортепианной музыке России того времени эти тенденции существовали еще в значительной мере изолированно и разобщенно. Первая непосредственно отражалась в жанре вариаций, основой для которых часто служили популярные народные песни и мелодии городских романсов; вторая проявлялась преимущественно в сонатах.

Важную роль в формировании русского фортепианного дуэта, как и вообще в становлении и развитии русского пианизма, сыграли иностранные музыканты. Это было обусловлено ходом истории. Нельзя забывать, что положение светской музыки в России было иным в сравнении с литературой, живописью или архитектурой, так как русская композиторская школа оказалась самой молодой среди других художественных школ страны. К тому же сфера чистого инструментализма в русской музыке XVIII века относится к той области творчества, в которой национальные традиции были менее развиты. А среди разновидностей «молодого» русского инструментализма крупная сонатная форма явилась едва ли не самой «юной» и наименее подготовленной в отечественном музыкальном искусстве.

Не все из достижений западноевропейского пианизма «укоренялись»

<Стр. 191>

и давали всходы, попав на русскую почву. Усваивалось и закреплялось лишь то, что отвечало художественным вкусам и стремлениям русского общества того времени, а они были неотделимы от многовекового самобытного развития национальной художественной культуры.

Участие иностранных музыкантов в создании фортепианных вариаций на темы русских песен с наибольшей полнотой отразилось в так называемой «русской серии»: «*Suite des airs russes variés pour le clavecin ou piano-forte par divers auteurs*» («Собрание русских песен с вариациями для клавесина или фортепиано различных авторов»). С 1795 года она издавалась И. Герстенбергом, основавшим в 1793 году в Петербурге первое крупное музыкальное издательство, а с 1800 года, после отъезда Герстенберга из России, издание было продолжено Ф. Дитмаром, в прошлом компаньоном Герстенберга.

В первых выпусках «русской серии» печатались произведения таких значительных мастеров, как **Иоганн Готфрид Вильгельм Пальшау** (1741 — 1815) и **Иоганн Вильгельм Геслер** (1747—1822). Девятый выпуск, изданный еще совместной фирмой Герстенберг-Дитмар в 1796 году, содержал *цикл вариаций Пальшау на тему русской песни «Как у нашего широкого двора»*. Одна группа вариаций написана для фортепиано соло, другая — в четыре руки. До последнего времени четырехручные вариации оставались непечатаемыми. В «Хрестоматии по истории фортепианной музыки в России» указывается, что единственный

раз вариации «были в 1940 году перепечатаны в I томе "Истории русской музыки в нотных образцах" под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. Это сокращенное издание не дает, однако, ясного представления о характере варьирования Пальшау. Ввиду этого в Хрестоматии помещен полный текст вариаций» [1]. На самом деле, и в Хрестоматии произведение Пальшау опубликовано не целиком, а частично: тема и одиннадцать сольных вариаций. Нам удалось обнаружить в отделе редких музыкальных изданий Библиотеки имени В. И. Ленина действительно полный нотный текст сочинения Пальшау [2]. Оно состоит из темы и восемнадцати вариаций. Семь из них (с двенадцатой по восемнадцатую) предназначены для исполнения в четыре руки. Такое разделение цикла в те времена должно было восприниматься вполне естественно: обычай исполнять циклическое произведение по частям, так же как и аплодировать после отдельных вариаций, был распространен не только в России, но и на Западе.

Вариации были созданы спустя почти два десятилетия с тех пор, как композитор обосновался в России. Приехав в Петербург в 1777 году, Пальшау, который считался одним из лучших фортепианных виртуозов своего времени, начал активно концертировать

---

1 См.: Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России (конец XVIII и первая четверть XIX века). М.— Л., 1949, с. 14.

2 Девятый выпуск «русской серии» вместе с другими популярными изданиями вошел в музыкальный альбом князя Барятинского.— Государственная библиотека имени В. И. Ленина, МЗ Р — 1/522.

---

### <Стр. 192>

(о чем свидетельствуют объявления в газетах), преподавать и сочинять музыку. Он сблизился со многими русскими музыкантами, стал членом одного из первых отечественных музыкальных обществ — так называемого «Нового музыкального общества», словом, успел в значительной мере обрусеть. В вариациях ему удалось проникнуть в дух русской народной песни, почувствовать и передать ее теплоту, душевность. Фактура вариаций несложна и довольно однообразна. Пальшау применяет в основном контрапунктические приемы и общие формы движения, характерные для органных импровизаций, прелюдий и токкат. В этом сказывается его школа: он обучался у Иоганна Готфрида Мютеля (известного композитора, органиста, автора многих сочинений, в том числе для двух клавиров), ученика И. С. Баха. Однако показательно, как часто при вариационных преобразованиях темы Пальшау сохраняет неприкосновенными ее мелодические контуры. Так в рамках полифонического варьирования развиваются традиции «остинатных» вариаций, основы которых коренятся в практике народного музицирования.

Совершенно иные методы развития применяет **Кристоф Август Габлер** (1767—1839) в «Вариациях на русскую песню» ор. 33, изданных в 1811 году. Тема неквадратной структуры, начинающаяся с доминанты к IV ступени минорного лада, содержит интонационные обороты, типичные для русских городских лирических романсов. Произведение написано в классическом стиле, уверенно и свободно. В технике варьирования ощущается влияние Бетховена. Разработанная фортепианная фактура, далекая от клавесинной манеры, сближает стиль Габлера со стилем Бетховена и Клемента.

В отличие от вариаций Пальшау, довольно рыхлых по форме, тема и восемь вариаций Габлера представляют собой единый цикл с волевым целенаправленным развитием. После драматических третьей — шестой вариаций особенно хороша медленная седьмая — лирический центр цикла. Большая «колоратурная» каденция аттасса переходит в финал. Заканчивая произведение тихой замирающей кодой, композитор подчеркивает лирическую сущность темы.

Вообще Габлер, широко образованный немецкий музыкант (кроме музыкальных дисциплин, он изучал теологию в Лейпциге, юриспруденцию в Геттингене), пользовался большим авторитетом как в России, так и в Европе [3]. Прожив почти 40 лет в нашей стране, где он и умер, Габлер написал здесь произведения различных жанров, среди которых — фортепианные произведения в четыре руки: две тетради полонезов ор. 30 (1805) и 32 (1810)

по три в каждой, Увертюра A-dur op. 44 (1818), Ноктюрн E-dur op. 47 (1826), Рондо в форме вальса B-dur op. 52 (1821) и другие. Свой приезд в Россию Габлер отметил созданием четырехручной *Сонаты F-dur op. 22*, изданной Дитмаром в Петербурге. Соната посвящалась императору Александру I и была поднесена ему в день коронации 12 марта 1801 года. Соната эта, совершенно забытая, как и ее автор, представляется

---

[3] Его сочинения высоко оценивались в европейской прессе, в частности в «Allgemeine musikalische Zeitung».

---

**<Стр. 193>**

одним из лучших образцов фортепианных сонат — не только среди дуэтных, но и среди сольных,— изданных в России тех лет. Три крупные части (Adagio. Allegro molto; Adagio con espressione; Rondo. Allegretto) идеально соответствуют нормам венского классического стиля. Это касается и формы, и фортепианной фактуры, которая отлично зарегистрирована и разработана в обеих партиях. Тематический материал, может быть, чересчур «типичный», не особенно индивидуальный, развивается с большим мастерством, интенсивно и темпераментно. Соната Габлера по своим достоинствам занимает первое место в ряду дуэтных сонат российских композиторов-иностранцев.

Не утратили своей привлекательности сонаты **Антон Эберля** (1765—1807) — известного венского композитора, пианиста и дирижера, который, живя в России в 1796—1800-е годы, издал у Герстен-берга и Дитмара *две сонаты C-dur и F-dur op. 7* для фортепиано в четыре руки (1898). В мелодике сонат, как и в некоторых особенностях формы и фактуры, чувствуется влияние «галантных» произведений молодого Моцарта, с которым композитора связывали дружеские отношения.

Незаслуженно забыты и сонаты Иоганна Вильгельма Геслера, представляющие ценность и в художественном, и в музыкально-педагогическом плане. Вообще в России фортепианные сочинения Геслера пользовались особенной популярностью. Не случайно в начале XIX века «первое место по количеству изданных фортепианных пьес занимают сочинения Геслера» [4]. Среди них — вариации на темы русских песен, выделяющиеся своими масштабами и разнообразием фактуры, фантазии, 360 прелюдий «во всех мажорных и минорных тональностях», а также фортепианные дуэты. Две тетради сольных и дуэтных «Легких сонат для клавесина или фортепиано» по шесть в каждой были написаны одна в 1786, другая в 1787 году в Эрфурте, еще до приезда Геслера в Россию, где он жил с 1792 года. В России они переиздавались начиная с 1794 года. Для музыки сонат характерно сочетание стиля раннего венского классицизма со стремлением к повышенной экспрессивной выразительности, патетике, обилие речитативно-импровизационных моментов, связанное с влиянием на Геслера Ф. Э. Баха.

Интересам любителей отвечала Большая соната C-dur Геслера op. 12 [5] для фортепиано в три руки. В это время в России стали издавать немалое количество таких сочинений (и оригинальных, и переложений), что было вызвано распространением игры на фортепиано среди людей, степень владения инструментом которых зачастую ограничивалась исполнением одностроичной партии. Творчество Геслера, обращенное к широкому кругу любителей, имело просветительскую направленность. Своими многочисленными сочинениями, среди которых фортепианные дуэты занимали не последнее

---

[4] **Вольман Б.** Русские нотные издания XIX—начала XX века. Л., 1970, с. 23.

[5] Она входила под № 6 в первую тетрадь «Легких сонат».

---

**<Стр. 194>**

место, он способствовал распространению в России традиций немецкого искусства «Sturm und Drang» и ранней венской классической школы.

Совсем другим представляется стиль четырехручных сонат **Даниэля Штейбельта** (1765—1823) — композитора, пианиста-виртуоза и дирижера, жившего в Петербурге с 1809 года. Его двухчастная Соната № 2 F-dur, изданная в Москве, отличается непринужденностью, блеском и изяществом. Она несколько легковесна и отражает салонные вкусы того времени.



Соната **Людвига Вильгельма Теппера фон Фергюсона** (около 1775 — не ранее 1823) вызывает особый интерес, как и все, что так или иначе связано с именем А. С. Пушкина. Людвиг Вильгельм Теппер фон Фергюсон или Вильгельм Петрович, как звали его в России, композитор и пианист, был «учителем музыки и хорового пения» в Царскосельском лицее. Он автор «Прощальной песни» на слова Дельвига, написанной к историческому выпуску 1817 года и исполненной 9 июня хором лицеистов, в числе которых был Пушкин. Песня эта, известная как «Лицейский гимн», потом не раз звучала на встречах выпускников лицея. По воскресеньям в доме Вильгельма Петровича устраивались литературные вечера — «беседы», где первенствовал Пушкин. Звучала музыка, в том числе и сочинения Фергюсона. Возможно, что играли и его четырехручную сонату.

*Соната op. 18 D-dur*, напечатанная в Петербурге Дитмаром, посвящалась супруге великого князя Константина Павловича Анне Федоровне, которой Фергюсон, будучи придворным капельмейстером и учителем музыки, давал уроки фортепианной игры. Из двух частей сонаты первая — *Allegro con brio* — напоминает классическую увертюру, характер которой определяет мелодика в духе Россини (тема главной партии) и Шуберта (тема заключительной партии). Особенно привлекательна вторая часть — *Allegretto* в форме вариаций на песенную тему. Простота интонаций и четкость ритмического рисунка придают музыке темы гимнический характер. Более того, сравнение темы вариаций с мелодией «Лицейского гимна» выявляет их непосредственную близость. Приемы фактурного варьирования в этой части сонаты напоминают бетховенские и позволяют предположить, что Фергюсон был знаком с такими четырехручными сочинениями Бетховена, как соната *D-dur op. 6* (1797) и цикл «Песня и шесть вариаций» *D-dur* (1805).

Издание фирмами Герстенберга, Дитмара, Брифа, Кестнера вариаций и сонат для фортепиано в четыре руки свидетельствует о том, что этот вид музицирования был довольно распространен в России конца XVIII — начала XIX века.

Яркую и своеобразную страницу в историю фортепианного дуэта вписал любимый ученик М. Клементи **Джон Фильд** (1782—1837), жизнь которого с 1802 года была неразрывно связана с Россией. Фильд содействовал развитию этого жанра не только как композитор, создав четырехручные вариации, сонаты, блестящие концертные пьесы, но и как исполнитель. В «Московских ведомостях» от 26 марта 1824 года сообщается о его участии в концерте 14 марта в доме

**<Стр. 195>**

Юсупова с исполнением Вариаций Гуммеля в четыре руки. В. Ф. Одо-овский в «Московском телеграфе» пишет об одном из музыкальных собраний у М. Ю. Виельгорского: «Замечательнейшею пьесою в сем концерте была, без сомнения, соната Гуммеля в 4 руки, игранная г-м Фильдом и г-м Рейнгардом, достойным учеником его...»<sup>6</sup> С исполнительским стилем Фильда, отличавшимся проникновенным лиризмом, изумительно развитой пальцевой техникой (М. И. Глинка писал: «Казалось, что не он ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них, подобно крупным каплям дождя, и рассыпались жемчугом по бархату»<sup>7</sup>), тесно связано его фортепианное творчество, сольное и дуэтное.

К лучшим образцам фильдовских обработок русских народных песен относятся Вариации *a-moll* для фортепиано в четыре руки на песню «Чем тебя я огорчила», изданные в 1808 году. Проведение темы и первая вариация уже дают представление о характере варьирования:



99 **Moderato**  
mit Ausdruck


The musical score is for two staves, labeled I and II. It is in 3/4 time and marked 'Moderato mit Ausdruck'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into three systems. Each system contains a treble staff (I) and a bass staff (II). The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The first system starts with a piano (p) dynamic marking. The second and third systems continue the melodic and harmonic development.

[6] Одоевский В. Ф. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 году.—  
Московский телеграф, 1825, № 8. Прибавление, с. 135, подп. У. У.

[7] Глинка М. И. Записки.— Поли. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. I. М., 1973,  
с. 218.

<Стр. 196>

This block shows the continuation of the musical score from the previous page. It consists of one system with two staves, labeled I and II. The music continues with various note values and rests, maintaining the same key signature and time signature.

В первой же вариации появляется звонкий подголосок со своеобразным ритмическим рисунком , имитирующий тремоло балалайки. Типичные для Фильда фигурационные пассажи здесь немногочисленны и настолько «вокальны», что воспринимаются как варианты основной темы. Черты полифонизации фортепианной фактуры проявляются в обилии подголосков и скрытых в фигурациях мелодических голосов.

Вариации не нумерованы, не разделены, а звучат подряд, словно льющаяся песня, свободно изменяющая свои очертания. «Текучести» формы способствует гармоническая структура восьмитактной темы, создающая попеременные чередования минора и параллельного мажора.

Форма целого трехчастна. Среднюю часть составляют эпизод A-dur, в котором появляется новая тема, и примыкающий к нему небольшой разработочный раздел, где ясно слышится в обеих партиях мелодия песни «Во поле береза стояла»:



Лирико-сентиментальный характер, красота и естественная грация, стройность формы, свойственные сочинениям Фильда, отражают, как в зеркале, многие типичные черты русского искусства той поры. Среди очень большого числа вариаций на народные темы произведение Фильда — одно из самых обаятельных и поэтичных. Оно помогает воочию наблюдать процесс созревания русской фортепианной школы и подготовку пианизма Глинки.

#### **<Стр. 197>**

Иную — виртуозную — сторону композиторского и исполнительского искусства Фильда открывают две концертные пьесы для фортепиано в четыре руки: *Большой вальс A-dur* (1812) и *Рондо G-dur* (1819). Вальс вполне мог бы быть наделен эпитетом «brillante». Его сверкающие пассажи вплотную подводят к технике «бриллиантовых» пьес Вебера и Мендельсона.

В основе Рондо — веселая, простодушно-жизнерадостная тема с незатейливым гармоническим сопровождением. Как обычно у Фильда, в первом же ее проведении зарождается варьирование мелодического рисунка. При повторениях мелодия рефрена обогащается новыми фиоритурами. Наряду с тонкими кружевными фигурациями, напоминающими Гуммеля и предвосхищающими Шопена, Фильд применяет формулы классических пассажей, строящихся на различных вариантах движения ломаными терциями, секундами, октавами и арпеджио. Изобретательность мелодического варьирования оживляет произведение, придавая ему характер непринужденной игры. «С каким неисчерпаемым богатством варьировал он свои мысли!» — писал о Фильде Лист [8].

В музыке Рондо, хоть и не столь откровенно, как в вариациях на русскую песню, проявляются признаки национальной характеристики. Они ощутимы в интонациях песенной мелодики, в плавном, «хороводном» ритмическом движении, в чертах ладовой переменности и частых отклонениях в тональности натуральных ступеней.

Показательна структура основной темы: «запев — припев» с чередованием квадратных и неквадратных построений. Грани между рефреном и эпизодами затушеваны. Принцип контраста уступает в Рондо сквозной вариационности, при которой тематические элементы рефрена свободно проникают в музыку эпизодов, а видоизмененные фрагменты эпизодов, в свою очередь, «пересаживаются» в последующие проведения рефрена. Направленность вариационного развития обусловлена постепенным высвобождением танцевального начала — плавный хоровод превращается в задорную плясовую с «лихими» форшлагами на синкопированных долях:




---

[8] Лист Ф. Джон Фильд и его ноктюрны.— Избр. статьи. М., 1959, с. 415.

---

<Стр. 198>



Гармоничность, уравновешенность формы, столь свойственные произведениям Фильда, достигаются благодаря своеобразному обрамлению. В коде Рондо возвращается

первоначальный характер основной темы. По типу фактуры — узорчатая вязь пассажей на фоне длительного органного пункта — музыка коды близка фильдовским ноктюрнам:

102



198



К сожалению, из-за отсутствия нот невозможно судить о четырехручных сонатах Фильда (об их существовании упоминается в ряде источников). Но и произведения, имеющиеся в нашем распоряжении, позволяют убедиться, насколько ценным был вклад замечательного композитора-пианиста в развитие русского фортепианного дуэта.

Интерес к этому виду творчества проявляли и многочисленные его ученики. **Карл Майер** (1799—1862) — будущий учитель Глинки («Он более других содействовал развитию моего музыкального таланта», — напишет Глинка в «Записках»), переехавший в Россию в детстве, с юных лет славился как один из самых блестящих учеников Фильда. Первое из известных нам объявлений о его концертах относится к 1812 году. После смерти Фильда он считался в Петербурге лучшим пианистом.

К. Майеру принадлежит свыше двадцати дуэтных сочинений различных форм (некоторые имеют версии и для двух и для четырех рук). Большинство произведений — Грациозный вальс ор. 261, Военный галоп ор. 117, Элегический вальс ор. 283, Патетическая мазурка ор. 294 и другие — продолжают фильдовскую линию концертно-виртуозных пьес. Такова, в частности, *Мазурка-каприз Es-dur*, изданная без указания опуса в очередном выпуске специальной серии под названием «Брат и сестра», где публиковались фантазии на популярные мелодии, переложения известных пьес (например, ноктюрнов Фильда) и оригинальные четырехручные сочинения зарубежных и русских авторов. Это яркая концертная пьеса, близкая Большому вальсу Фильда. Она написана в блестящей виртуозной манере, красива и очень удобна пианистически. Музыка крайних разделов (общая форма —

сложная трехчастная с кодой Brillante) изяществом и какой-то особой легкостью напоминает глинкинские мазурки. Средний эпизод, похожий на романс или оперное ариозо, придает танцу характер лирической сцены или фантазии. Выразительность мелодики и богатство регистровых красок, свойственные фортепианной фактуре произведений Майера, здесь особенно очевидны:

<Стр. 200>

103 [Vivo]  
8

Мазурку-каприс прекрасно характеризуют слова Шумана, написанные о близких ей по стилю трех фортепианных рондо Майера: «Своеобразие заключается в том, что медленная кантилена вплетается в более подвижную стихию... К этой удачной манере присоединяются все преимущества хорошей композиции, очаровательное течение гармонии, изысканные украшения, прозрачная структура, задушевная напевность и пианистичность, которые сделали произведения этого художника вхожими всюду и которые будут способствовать еще более широкому их распространению...» [9].

Традиции фильдовских четырехручных вариаций претворены в таких произведениях Майера, как Легкие вариации на русскую народную песню ор. 41 и Вариации на песню «Красный сарафан» ор. 48.

Композитором было создано несколько дуэтных сочинений крупных форм. Среди них, пожалуй, наиболее интересны две Большие увертюры: с-moll, посвященная графиням Софье и Александре Лаваль, и е-moll, посвященная графиням Эмили и Ольге Зубовым. Обе увертюры одночастны и состоят из медленного вступительного раздела и сонатного allegro. Мелодическая свежесть, свободное владение техникой развития музыкальных мыслей, красота модуляций, выдающаяся, как и некоторые песенные темы, благотворное влияние Шуберта, подтверждают справедливость высокой оценки творчества Майера Глинкой и Шуманом, видевшим в нем не даровитого ремесленника, но «художника, наделенного душой и умом» [10].

Помимо Майера, музыку для фортепиано в четыре руки (и оригинальную, и аранжировки) писали и другие ученики Фильда: И. Ф. Ласковский, А. И. Дюбюк, В. Ф. Одоевский, А. А. Герке, И. К. Черлицкий, Е. П. Озерова. Вкус и любовь к ансамблевой фортепианной игре прививались им Фильдом во время совместного музицирования на уроках, вспоминая о которых Дюбюк писал: «В четыре руки играли сонаты Моцарта и Гуммеля» [11].

[9] Шуман Роберт. О музыке и музыкантах, т. 1, с. 322.

[10] Там же, с. 317.

[11] Дюбюк А. И. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы.— Русская музыкальная газета, 1916, №. 39.

<Стр. 201>

Количество сочиняемой и издаваемой в России музыки для фортепиано в четыре руки в первой половине XIX века росло с каждым десятилетием. Для музыкантов-любителей издавалось все больше дуэтных переложений и транскрипций. Среди них увертюра «На открытие Малого Московского театра», которую «сочинил и положил на 4 руки для фортепьян» А. Н. Верстовский, «Stabat Mater» А. Ф. Львова (обработка сочинения Перголези) в четырехручной аранжировке Герке. Но большинство переложений посвящалось народным песням и любимым романсам: например, переложение Дюбюком популярного романса «Вот мчится тройка удалая», его же «Малороссийские песни и пляски», аранжировка Черлицим собственного попури из русских песен и многие другие.

С начала 1830-х годов стал увеличиваться спрос на ноты танцев для фортепиано в четыре руки. Если в музыкальных журналах 1800—1810-х годов они встречаются сравнительно редко, то с течением времени картина меняется. В альбомах, издаваемых И. Бри-фом в Петербурге в 1826—1827 годах, таких танцев уже немало. С 1829 года музыкальный магазин Рихтера в Петербурге стал выпускать ежемесячный журнал «Вечера музыкальные или собрание любимых танцев для фортепиано с игрою двумя или четырьмя руками». В нем публиковались четырехручные вальсы, польки, галопы, кадрили. С 1831 года в Петербурге начал выходить журнал «Новейших танцев» в две и четыре руки. Музыкальные альбомы и нотные приложения к литературным альманахам (а именно они были самым чутким зеркалом, отражающим вкусы эпохи) все чаще пестрят названиями танцев в четыре руки.

И. Бриф, один из самых предприимчивых российских издателей, выпускал в Петербурге и Москве «Коллекции любимых танцев» анонимных авторов для фортепиано в четыре и три руки. Пьесы для фортепиано в три руки печатал и литературно-музыкальный альманах «Радуга», и другие издания<sup>12</sup>. Распространенность этого вида музицирования в 1830—1840-е годы росла. Вряд ли это можно объяснить лишь низким пианистическим уровнем музыкантов-любителей. По-видимому, фактура, при которой обе руки *secondo* брали на себя функцию аккомпанемента (бас и аккорды или фигурации), а правая рука *primo* «пела» мелодию, напоминала романсы и песни, которые так любили исполнять в русских гостиных.

Появилась и музыкально-педагогическая литература для развития навыков игры в четыре руки. В Москве была издана фортепианная «Школа для малолетних детей» «с упражнениями, разными пьесами в две и четыре руки, с присовокуплением любимых русских песен для четырех рук». Прилагаемые к «Школе» дуэтные пьесы, рекомендуемые детям, — легкие переложения русских бытовых песен и романсов, в том числе «Соловья» Алябьева.

Из числа музыкально-педагогических журналов, издававшихся в России, можно назвать «Музыкальную антологию», выпускавшуюся

---

[12] Например, «Лирический альбом на 1832 год», изданный известным тогда композитором И. Ф. Ласковским.

---

### <Стр. 202>

в Петербурге с 1828 года книготорговцем К. Рихтером, содержащую нетрудные пьесы в две и четыре руки, главным образом, немецких композиторов-пианистов — К. Черни, И. Гуммеля, А. Герца, Ф. Калькбреннера.. В аннотации этого издания сказано: «Музыкальные пьесы сего жуурнала избираемы и сочиняемы будут в пользу юношества, для того, чтобы не только возбудить оными охоту и любовь к музыке, но и поощрить в то же время молодых людей к основательному изучению сего искусства» [13].

С начала 1835 года Л. Снегиревым издавался ежемесячный журнал под названием «Детская музыкальная библиотека», куда входили оригинальные фортепианные пьесы для двух и четырех рук, а также переложения отрывков из популярных опер. Консультантом издателя по вопросам отбора произведений для публикации, расположения их в порядке постепенно возрастающей трудности, а также по редакторским вопросам (аппликатура, динамика и т. п.) был Майер.



Четырехручное музицирование, распространенное и любимое в России, было неотъемлемой частью общего развития музыкальной культуры страны. Оно подготовило почву для создания тех дуэтных сочинений, которые принадлежат классикам отечественного искусства начиная с Глинки.

В автобиографических «Записках» **Михаил Иванович Глинка** (1804—1857) не раз упоминает о том, как он играл на фортепиано в четыре руки с различными партнерами. В отроческие годы на музыкальных вечерах в доме дяди Афанасия Андреевича таким партнером был «Карл Федорович Гемпель, сын органиста из Веймара... хороший музыкант» [14]. В Петербурге, вспоминает Глинка, «я посещал почти ежедневно Майера, который жил с матерью своею и сестрами; с старшей из них Henriette (потом m-me Garegnani) я нередко игрывал в 4 руки» [15]. В Царском Селе композитор часто навещал семейство князей Хованских и музицировал с домашней учительницей музыки jНегае (из Вены), которая «превосходно играла с листа... и аккомпанировала. С ней я много играл в 4 руки, большею частию квартеты Гайд на, симфонии Гайдна и Моцарта и даже некоторые пьесы Бетховена» [16], — писал Глинка. Занятие это было любимо им неизменно, вплоть до последних лет жизни. Вот, например, как описывается его бытие по возвращении из-за границы осенью 1851 года: «Вскоре по приезде в Петербург я переехал в дом Мелихова. В. П. Энгельгардт часто навещал меня и познакомил меня с меньшим братом Вл. Стасова, Дмитрием Васильевичем Стасовым, очень образованным молодым человеком и хорошим музыкантом. У меня на квартира был хороший фортепиано; Энгельгардт —

---

[13] Северная пчела, 1828, № 113.

[14] **Глинка М. И.** Записки, с. 818.

[15] Там же, с. 226.

[16] Там же, с. 228.

---

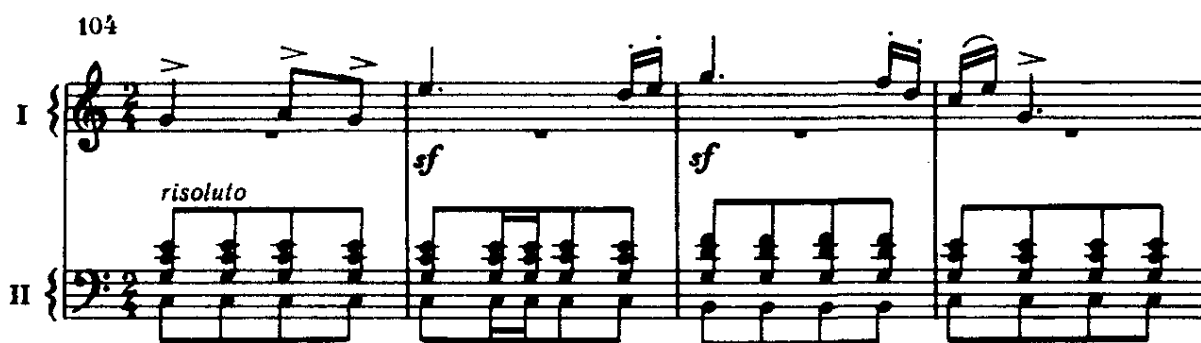
**<Стр. 203>**

прислужился нотами, и скоро мы завели там *играние в 4 руки*» («Записки», с. 277).

В ходе творческого процесса композитор иногда пользовался дуэтным изложением как вспомогательным, эскизным: работу над музыкой оперы «Иван Сусанин» он «начал с того, чем другие кончают, т. е. увертюрой, которую написал на 4 руки для фортепиано, с означением инструментовки» [17]; «Камаринская» была первоначально записана в версии для фортепиано в три руки.

Глинкой создано несколько оригинальных фортепианных дуэтов. Они различны по жанрам, формам и масштабам. Некоторые из них относятся к числу танцевальных миниатюр, предназначенных для домашнего музицирования. По сравнению с концертными танцевальными пьесами Дж. Фильда и К. Майера, они строже по фактуре, скромнее, лишены виртуозного блеска. В каждой из них покоряет безыскусная прелесть мелодического материала и такие же ясные и простые приемы развития.

Среди недатированных рукописей молодого Глинки, находящихся в «зеленой тетради» [18], имеются две четырехручные пьесы — D-dur и C-dur, каждая из которых носит название «Кавалерийская рысь» («Trot de cavalerie»). Вероятнее всего, они были созданы в 1829 году в Новоспасском (вспоминая о своем пребывании там, Глинка пишет: «Сочинил несколько мелких пьес, которые находятся в зеленой тетради у В. П. Энгельгардта» [19]). Особенно привлекательна первая «Кавалерийская рысь» — яркая жанровая картинка, обаятельная, с оттенком добродушного юмора. Танцевальная основа крайних разделов пьесы (написанной в простой трехчастной форме) — полька с чертами галопа, отличающаяся замечательной ритмической упругостью. В маршеобразном трио C-dur имитируется звучание солирующей трубы:



Изящная миниатюра, полная артистизма и тонкой характеристичности, является типичным образцом глинкинского фортепианного творчества, выросшего на почве русского бытового музицирования.

Полька *B-dur* в четыре руки была написана Глинкой в 1852 году. На ее автографе композитор пометил: «Кончена 14 марта 52 года».

---

[17] Глинка М. И. Записки, с. 267.

[18] Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), архив М. И. Глинки, № 10

[19] Глинка М. И. Записки, с. 239—240.

---

### <Стр. 204>

Сп-брг на Невском в доме Жукова на квартире поручицы Людмилы Ивановны Шестаковой в каморке, отведенной в вышеозначенной квартире для М. И. Глинки» [20]. О сочинении Польки Глинка рассказывает в «Записках»: «К пасхе, пожеланию сестры, я написал Первоначальную польку (так она названа в печати). Издание прескверное и неверное! Эту польку я играл в 4 руки с 40 года, написал же ее в апреле 1852» [21]. Маленькое расхождение в датах, объясняемое, по-видимому, ошибкой Глинки, не имеет значения. Зато очень существенно примечание по поводу названия «Первоначальная полька» («так она названа в печати»): Глинка словно бы отстраняется от неудачной выдумки издателя К. Гольца. Название «Первоначальная полька» скорее всего может быть отнесено к ее тематическому материалу — старинной польке, широко известной с конца XVIII века. Ее с успехом исполняли в Павловске оркестры под управлением И. Штрауса и И. Гунгля. В облегченном изложении она была опубликована в издании «L'enfant-pianist» («Дитя-пианист») в середине прошлого века. Прав В. В. Стасов, который называет это произведение Глинки «вариациями на первоначальную польку». Действительно, в сочинении Глинки естественно смыкаются две линии русской пианистической культуры — танцевально-бытовых жанров и вариаций.

В этом произведении отчетливо выражена индивидуальная манера письма Глинки. Она ощущается в чудесном сочетании отточенности, законченности целого и деталей с неуловимой импровизационностью. Изысканна и разнообразна фортепианная фактура. Традиционное изложение типа «голос с сопровождением» чередуется с диалогами партнеров; замечательно мастерство Глинки в изобретении выразительных подголосков — то задорных, игровых, то напевных.

Но, может быть, самое примечательное в музыке Польки — лирический тон, поначалу завуалированный, лишь «брезжу-щий» во вступительном и основном разделах, но сосредоточенный в коде, довольно большой для такого рода сочинения. В коде изменяется характер музыки и «освещение»: исчезает радостная праздничная картина, остается странное ощущение пустоты, одиночества, тоски. Темнеют краски. Тема «исчерпывает» себя, распадаясь на отдельные мотивы, интонации и растворяясь в тихом (*morendo*) звучании заключительных тактов. Жанрово-танцевальная пьеса превращается в психологически-тонкий поэтический рассказ, в эпилоге которого слышится сдержанное лирическое высказывание «от автора».

Гибко развивающаяся форма, утонченный фортепианный стиль, а главное — художественная индивидуализация бытового танца позволяют отнести это сочинение Глинки к лучшим достижениям пианистической культуры России первой половины XIX века.

В числе фортепианных произведений, созданных Глинкой в Италии,— четырехручный «Экспромт в форме галопа на тему из оперы "Любовный напиток" Доницетти» (B-dur).

---

[20] ГПБ, архив М. И. Глинки, № 44.

[21] Глинка М. И. Записки, с. 340.

---

**<Стр. 205>**

В 1831 году, «возвратясь в Милан, я ожил при появлении чудной итальянской весны, воображение зашевелилось, и я принялся работать,— вспоминал Глинка.— Желая поддержать приобретенную уже некоторую известность, я принялся писать пьесы для фортепиано...» [22] В Милане композитор поддерживал дружеские отношения с семейством Джулини. Для двух старших дочерей Джулини и был написан четырехручный «Экспромт» на тему баркаролы (дуэта сопрано и баса buff) из второго акта оперы Доницетти.

По характеру музыки, форме и стилю изложения «Экспромт» близок к серии глинкинских вариаций для фортепиано в две руки на темы из произведений известных итальянских композиторов: оперы «Анна Болейн» Доницетти, балета «Киа-Кинг», музыка к которому была составлена из сочинений Россини и Спонтини, оперы «Капулетти и Монтеки» Беллини. В них «молодой композитор стремился запечатлеть полноту итальянской кантилены, виртуозный стиль итальянского пения и то кипучее, радостное ощущение жизни (sentimento brillante), которое сам он воспринимал как яркое воплощение итальянского национального характера» [23]. В технике фортепианного варьирования итальянских тем Глинкой изящно и умеренно применены элементы «бриллиантового» стиля раннеромантического пианизма.

Как и названные вариационные циклы, «Экспромт» начинается блестящей интродукцией, предшествующей изложению основной темы, и заканчивается еще более блестящей кодой. Однако сами вариации построены здесь иначе. В них принцип переосмысления темы не является ведущим, среди них нет обязательной для других глинкинских циклов лирической медленной предфинальной вариации. Все объединено общей линией развития танцевальной стихии, что объясняет и отсутствие нумерации, и затухающие грани между вариациями. Глинка точно назвал это сочинение не вариациями, а экспромтом, подчеркивая в нем свободное импровизационное начало. В развитии танцевальной темы ощущается захватывающая устремленность, свидетельствующая о наличии симфонических качеств в логике музыкального мышления Глинки. От «Экспромта в форме галопа» на тему Доницетти тянутся нити к танцевальным сценам третьего акта «Руслана и Людмилы».

Примерно в то же время, что «Экспромт», Глинка написал в Италии «Блестящий дивертисмент на мотивы из оперы "Сомнамбула" Беллини» (As-dur). «Дивертисмент» был издан в 1832 году Рикорди сразу в двух версиях. Одна предназначалась для фортепиано с сопровождением двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса, в другой партию сопровождения выполняло второе фортепиано в четыре руки. Обе версии, как было указано в заглавии, принадлежат автору «Дивертисмента». В целом нотный текст фортепианного

---

[22] Глинка М. И. Записки, с. 247.

[23] Левашева О. Е. М. И. Глинка.— В кн.: История русской музыки, т. 1. М., 1972, с. 498.

---

**<Стр. 206>**

сопровождения совпадает со смычковым. Лишь несколько тактов содержат существенные дополнения по сравнению с партией квинтета.

Особого внимания заслуживает напечатанное на обложке издания Рикорди на итальянском языке указание Глинки, касающееся выбора инструментов в случае исполнения

«Дивертисмента» на двух фортепиано: «Для успешного исполнения настоящей редакции желательны два клавира (sempale) разной звучности. Для сольной партии предпочтительно фортепиано блестящего звука, для партии аккомпанемента — фортепиано звука нежного (dolce)». В этом указании очевидно желание избежать слияния двух однородных инструментов, выполняющих разные функции: солирующую и сопровождающую. Это еще раз подтверждает внимание композитора к тембровой стороне звучания музыки.

В конце своего путешествия по Италии Глинка мысленно подводил итоги творчества последних лет. Об этом прямо сказано в «Записках»: «Весною и первую половину лета 1833 года страдания не допускали меня работать. Я не писал, но много соображал. Все написанные мною в угождение жителям Милана пьесы, изданные весьма опрятно Giovanni Ricordi, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я искренно не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня на мысль писать по-русски» [24].

К началу 1834 года относится создание «Каприччио на русские темы» *A-dur* для фортепиано в четыре руки. Композитор работал над ним в пору большого творческого подъема, когда призвание национального художника было им осознано до конца. Именно в это время у него наметился тот путь отображения типических черт духовного облика русского народа, который в итоге привел его к созданию «Камаринской».

«Каприччио» основано на темах трех русских народных песен, контрастных по характеру и движению: величавой рекрутской «Не белы снеги», игровой плясовой «Во саду ли, в огороде» и подвижной свадебной «Не тѣсан терем».

Медленная интродукция произведения строится на начальных интонациях всех трех тем и активно утверждает роль субдоминантовой функции, предуказывая мелодическую и гармоническую перспективу музыки «Каприччио».

После интродукции следует экспозиция тем, каждая из которых развивается вариационно. Характерны приемы изложения народных тем, особенно лирической — «Не белы снеги»: одноголосный запев, словно подхватываемый хором, — и снова стягивание голосов в унисон. В ее развитии применены полифонические приемы (имитационные и подголосочные). Варьирование «Во саду ли, в огороде» отвечает природе грациозной оживленной темы (перебрасывание мелодии из голоса в голос, подражание мелодическим наигрышам народных инструментов). В развитии третьей темы характерна мелодическая фигурация с колокольным «вызыванием»: «Колокольность

---

[24] Глинка М. И. Записки, с. 260.

---

#### <Стр. 207>

в русской музыке имела немалое значение как один из источников национального типа фигурации», — пишет В. А. Цуккерман [25].

В разработочной части «Каприччио» господствует полифония — фугато на материале третьей темы, затем контрапунктические соединения различных тем. На это обращал внимание композитор, написавший о своем сочинении, что в нем «видно поползновение на контрапункт» [26]. В процессе развития раскрывается интонационное родство между различными темами. Впоследствии, вспоминая о сочинении «Камаринской», Глинка писал: «...случайно я нашел сближение между свадебного песнею ”Из-за гор, гор высоких гор...”, которую я слышал в деревне, и плясовую „Камаринскую“, всем известною. И вдруг фантазия моя разыгралась...» [27] Это «сближение» тем подсказало композитору метод развития двух контрастных тем. Тенденция к интонационному сближению несхожих, на первый взгляд, песен наблюдается уже в «Каприччио».

В динамизированной репризе разные темы соединяются в одну мелодию: сначала третья тема с первой, потом все три (в порядке следования — вторая, третья, первая), затем вторая и третья. Создаются новые варианты мелодий, выросшие из интонаций, уже хорошо знакомых. Этот принцип создания единой мелодической линии на основе синтеза различных тем или их фрагментов найдет применение и в симфонических, и в оперных сочинениях русских композиторов [28].

Завершается произведение кодой, где впервые в отечественной фортепианной музыке возникает образ, связанный с представлением о народно-массовой сцене. Музыка коды — предвестник праздничных финалов русских классических симфоний.

Яркими признаками национального стиля отличаются методы интонационного и мелодического развития, применяемые Глинкой в «Каприччио». Это приемы полифонического, колористического, остинатного, фактурного варьирования, активного вариационного преобразования тем, приближающегося к разработочному развитию. Здесь уже ощущается широкая и разносторонняя трактовка вариационного метода, который составляет коренную особенность русской симфонической школы.

Сопровождающие фигуры и пассажи строятся на тематическом материале. Возникает насыщенная «поющая» фактура, мело-дизированная во всех деталях. Вокальное, «человечнейшее», по слову Б. В. Асафьева, начало со времен первого из русских классиков будет свойственно отечественной фортепианной музыке, так же как

---

[25] Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 208.

[26] Глинка М. И. Записки, с. 263.

[27] Там же, с. 333.

[28] Об этом пишет В. В. Протопопов в статье «Два крупных сочинения молодого Глинки — „Симфония-увертюра“ и „Каприччио на русские темы“», где дается подробный анализ «Каприччио» (см.: М. И. Глинка. Сборник материалов и статей М.—Л., 1950).

---

#### **<Стр. 208>**

и исполнительской школе. В «Каприччио» ясно видно, как на основе песенности в творчестве Глинки сплелись традиции русской композиторской и пианистической школ, которые через фортепианное творчество «Могучей кучки» и легендарное «пение рук» А. Г. Рубинштейна в тесном взаимодействии и взаимовлиянии синтезировались в новом качестве в музыке П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.

В фактуре «Каприччио» очевидны и признаки оркестральности: тираты, имитации тембров народных духовых инструментов — свирелей или рожков, гудящей волынки, впечатляющие «гусельные переборы» и колокольные «перезвоны» в коде. Схожие черты будут характерны впоследствии для фортепианных сочинений композиторов «Могучей кучки».

Глинка широко использует остинатные фоны — и басовые, и в средних голосах, и в виде коротких мелодических наигрышей — этот прием, заимствованный из родного фольклора, также станет одним из любимых в инструментальном творчестве русских композиторов.

Впервые в русской фортепианной музыке достигается такая яркость колорита, такое разнообразие красок. Одно- или двух-голосие сменяется остроумной игрой регистров и плотными tutti; свистящие дисканты — тяжелыми, комически важными басами, прозрачная фактура — массивной аккордовой.

Произведение воспринимается как своеобразная «русская рапсодия» с чередованием контрастных картин и заключительным апофеозом. Общая направленность образно-драматургического развития отражена в динамике темпового нарастания. С интродукции (Andante) до коды (Più mosso) постепенно сменяются все убыстряющиеся темпы. От медленного, величавого и плавного движения через скерцозно-танцевальное, затем энергичное и напористое к стремительному. Этот же принцип лежит в основе «Симфонии-увертюры» d-moll, увертюры к «Ивану Сусанину», наконец, «Камаринской». Асафьев писал, что в «Каприччио на русские темы» для фортепиано в четыре руки «Глинка еще в 1834 г. предвосхищал динамические сопоставления своей „Камаринской“ — контрастность плавных и подвижных напевов. В этом каприччио посредством постепенного ускорения темпа от начала до конца... вплетением в центр развития fugato — Глинка добивается преодоления инерции движения. По своему характеру эта музыка... представляет собой один из этапов нащупывания Глинкой формы русской жанровой симфонии. Перед нами лаборатория мастера



партитуры „Жизнь за царя"»<sup>29</sup>. Действительно, «Каприччио» сыграло свою роль на пути созревания идеи крупномасштабного произведения, призванного воплотить «образ мыслей и чувствований народа» (А. С. Пушкин). Таким произведением явился законченный спустя два с половиной года «Иван Сусанин». По типу музыкальной формы «Каприччио» определенно предвосхитило симфоническую поэму Балакирева

---

[29] **Асафьев Б.** Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1979, с. 214—215.

---

**<Стр. 209>**

«Русь» (в первой редакции «Тысяча лет»), симфонические «Увертюры на три русские темы», принадлежащие М. А. Балакиреву, Н. А. Римскому-Корсакову, С. М. Ляпунову. Жанр каприччио был продолжен самим Глинкой, Римским-Корсаковым, Чайковским, Рахманиновым.

Можно согласиться с выводом М. А. Смирнова, что в «Каприччио» Глинкой «заложен фундамент русского национального стиля... Закономерно поэтому полагать, что создание отечественного инструментального языка начинается именно в сфере фортепианной музыки» [30]. Добавим, что в этом историческом процессе жанр фортепианного дуэта сыграл немаловажную роль.

Как известно, начатая Глинкой в 1820-е годы симфония В-dur, основанная на народных темах, осталась в набросках. Не завершена и «Симфония-увертюра на русские темы», создававшаяся одновременно с «Каприччио». Таким образом, «Каприччио на русские темы» для фортепиано в четыре руки Глинки — первое законченное крупное инструментальное произведение, в основе концепции которого лежала идея народности. Этим определяется его историческое значение и место в развитии отечественной музыкальной культуры.

Во второй половине XIX века, когда русская фортепианная школа вступила в пору своей зрелости, в истории четырехручного дуэта начался новый период. Здесь, как и во всех областях художественного творчества, сказываются прогрессивные идеи могучего общественного подъема. Фортепианное искусство проникает в широкие круги русской разночинной интеллигенции. «Благодаря своим богатым выразительным возможностям фортепиано становится в глазах передовых музыкантов инструментом, особенно пригодным для осуществления задач демократического просветительства и удовлетворения тем самым насущных потребностей эпохи»<sup>31</sup>.

Фортепианные дуэты время от времени звучат в публичных концертах. Интересно, что в программу первого в истории авторского концерта русского композитора — им был концерт из произведений А. С. Даргомыжского, организованный по инициативе В. Ф. Одоевского 9 апреля 1853 года,— помимо романсов, отрывков из опер в исполнении П. Виардо, а также О. А. Петрова и других солистов императорских театров, вошла Фантазия на темы из оперы «Иван Сусанин» для фортепиано в четыре руки, исполненная Даргомыжским вместе с известным в те годы петербургским музыкантом М. Сантисом.

Заметно возрастает значение четырехручного музицирования как способа ознакомления с симфониями, операми и камерно-инструментальными ансамблями западноевропейских и русских

---

[30] **Смирнов М.** Фортепианные произведения композиторов «Могучей кучки». М., 1971, с. 17.

[31] **Алексеев А. Д.** Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества. М., 1963, с. 116.

---

**<Стр. 210>**

композиторов через игру переложений. Вот как вспоминает о своем времяпрепровождении с двенадцатилетним А. П. Бородиным М. Р. Щиглёв: «Мы оба бойко играли и свободно читали



ноты, и на первый же год переиграли в четыре руки и знали чуть ли не наизусть все симфонии Бетховена и Гайдна, но в особенности заигрывались Мендельсоном» [32]. О занятиях с молодым М. П. Мусоргским пишет М. А. Балакирев: «...мы переиграли с ним, в 1857—1858-х годах, в 4 руки, все симфонии Бетховена и многое другое еще из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки и других; я объяснял ему технический склад исполняемых нами сочинений и его самого занимал разбором формы» [33]. Примерно то же самое происходило во время занятий Балакирева с другими учениками. Об игре в четыре руки рассказывают воспоминания и письма того времени, произведения русской литературы, где воспроизводятся картины быта в среде дворянской или разночинной интеллигенции.

Переложения делали не только второстепенные музыканты, но и крупнейшие композиторы, например Балакирев, Мусоргский («Арагонская хота» и «Персидский хор» из «Руслана и Людмилы» Глинки, «Увертюра на три русские темы» и музыка к «Королю Лиру» Балакирева), Даргомыжский (авторское переложение оперы «Русалка») и другие.

В самом значительном из всех издававшихся в России музыкальных журналов — «Нувеллисте» — в 1850-х годах, помимо отдельных пьес, танцев, обработок народных песен, стали помещать увертюры, отрывки из опер и симфонические произведения в четырехручном изложении. Этот раздел журнала назывался «Два друга». Он включал восемь переложений в год.

В связи с дальнейшим развитием фортепианного музицирования росла потребность в репертуаре, доступном широкому кругу любителей. В области фортепианного дуэта основу такого репертуара составляли танцы. 1850- 1860-е годы богаты танцевальными четырехручными произведениями, созданными преимущественно для исполнения в домашней обстановке. Такие танцы писали и выдающиеся мастера — Даргомыжский, Бородин, А. Г. Рубинштейн и композиторы средней руки — Й. Лабицкий, И. К. Гунке, К. Н. Лядов (отец А. К. Лядова) и многие другие.

Среди разного рода танцев явной симпатией русских музыкантов пользовалась тарантелла. «Очаровательную» «Славянскую тарантеллу» **Александра Сергеевича Даргомыжского** (1813—1869) А. И. Кандинский называет его лучшим произведением для фортепиано [34]. «Славянская тарантелла» была сочинена в Брюсселе в декабре 1864 — январе 1865 года. В письме к сестре от 12 января 1865 года Даргомыжский впервые упоминает о ней: «...я написал

---

[32] Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. Спб.. 1889, с. 6.

[33] Там же, с. 25—26.

[34] См.: Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский Л. История русской музыки, т. 1, с. 528.

---

### **<Стр. 211>**

довольно большую пьеску для фортепиано в 4 руки, которую могут играть все, не только самые слабые пианисты, но даже и те, кто никогда в жизни не садился за фортепиано. Вышло очень недурно» [35]. В следующем году Даргомыжский опубликовал это сочинение. На титульном листе было написано: «Славянская тарантелла для фортепиано в четыре руки для игры с теми, кто совсем не умеет играть. Музыка А. С. Даргомыжского». Действительно, вторая партия облегчена до предела: ля большой и малой октав, чередуясь, повторяются на протяжении всей пьесы. Первая же партия на редкость изобретательна. Она основана на развитии двух тем — в a-moll и D-dur:



Облик «Славянской тарантеллы» охарактеризован Б. В. Асафьевым: «Музыка в типичном для эпохи условном славянском идиллическом стиле с меланхолической окраской. Здесь, как и в славянском танце в опере „Русалка“, Даргомыжский соприкасается с романтическим славянским жанром Верстовского» [36]. Манера изложения первой партии — прозрачная, с выразительными мелодическими подголосками — близка фортепианной фактуре Глинки, с которым, кстати сказать, Даргомыжский часто играл в ансамбле. («Много играли мы с ним в четыре руки...» [37] — вспоминал он.)

Через десять лет после смерти Даргомыжского, в 1879 году Лист сделал сольную транскрипцию «Славянской тарантеллы». Она открыла произведению путь на концертную эстраду. Одним из первых исполнителей транскрипции был Балакирев, игравший ее в своих открытых концертах.

Очень привлекательны танцевальные пьесы в четыре руки

---

[35] А. Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пг., 1921, с. 97—98. Там же В. Т. Соколов вспоминает об исполнении «Славянской тарантеллы» с Даргомыжским у него дома (с. 169—170).

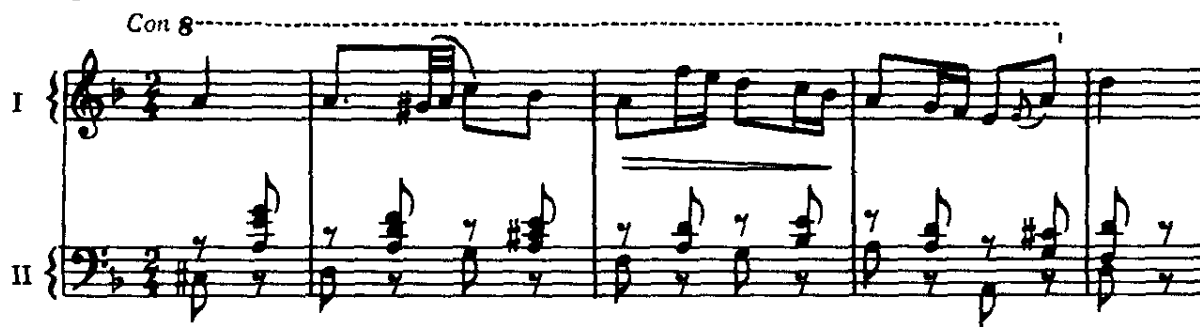
[36] Асафьев Б. Русская музыка, с. 217.

[37] А. Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников, с. 244.

---

**<Стр. 212>**


**Александра Порфирьевича Бородина** (1833—1887) — *Полька «Hélène» d-moll* и *Тарантелла D-dur*. Полька, названная по имени некоей симпатичной барышни, была сочинена композитором в возрасте десяти лет, то есть около 1843 года. Записал ее Бородин позднее: по почерку рукописи исследователи относят ее к 1850-м годам. Неизвестно, точно ли такой сочинил эту Польку десятилетний мальчик или Бородин, записывая, переделал ее. Как бы там ни было, в Польке замечательно схвачены типические черты русской бытовой танцевальной музыки. Прежде всего, это лирический, с оттенком меланхолии характер основной темы, мелодия которой (опевание квинты, восходящие секстовые интонации) близка романсу:



Не менее характерна и кокетливая вторая тема F-dur с задорным скачком на нону, и трио D-dur с форшлагами, напоминающее глинкинскую «Первоначальную польку». Среди многих танцев, написанных в то время, сочинение Бородина выделяется гармоничностью и закругленностью формы, сочетающей трехчастность с признаками рондо.

Тарантелла, написанная в Италии весной 1862 года, выдает увлечение молодого композитора, называющего себя «ярким мен-дельсоном». Некоторые мелодические обороты, а в особенности фактура этого сочинения вызывают в памяти четырехручное «Allegro brillante» Мендельсона в движении тарантеллы. В то же время нельзя не почувствовать своеобразия отдельных красочных квартовых гармоний, длительных органых пунктов, русского колорита побочной темы. Показательна для Бородина тяга к крупным масштабам — Тарантелла написана в сонатной форме, может быть, несколько растянутой.

Иной характер носит четырехручная *Тарантелла g-moll op. 14* **Николая Григорьевича Рубинштейна** (1835—1881), имеющая авторскую версию для фортепиано в две руки,— одна из его немногих фортепианных пьес. Она написана скорее в «итальянской манере» и напоминает знаменитую «Неаполитанскую тарантеллу» Дж. Россини. Захватывающее стремительное движение в темпе presto, характерная ритмика (триоли,

чередующиеся с ритмом , блестящая пианистическая фактура делают Тарантеллу Н. Г. Рубинштейна эффектной пьесой концертного плана. Стилль изложения в ней близок стилю мелких пьес А. Г. Рубинштейна: их сближает сходство фактурных приемов и редкое удобство, свойственное многим произведениям композиторов-пианистов. Музыка Тарантеллы не

**<Стр. 213>**

лишена интонационных примет русского характера. Особенно ясно проявляется это в медленном речитативе Lento capriccio перед репризой, звучащем как отрывок из русского городского романса.

В отличие от Тарантеллы, четырехручный *Галоп C-dur* Н. Г. Рубинштейна, написанный им в ранней юности, приближается к более скромным по фактуре образцам прикладного бытового музицирования.

Нельзя не вспомнить еще один модный танец, нередко встречающийся среди четырехручных изданий: кадрили. Один из примеров — веселая *Кадриль F-dur* **Константина Николаевича Лядова** (1820—1871), написанная со вкусом и изяществом.

Важным завоеванием описываемого периода стало расширение жанров в области дуэтного творчества. Особенно знаменательно появление такого жанра, как обработки народных мелодий.

В 1868—1869 годах **Петр Ильич Чайковский** (1840—1893) создал четырехручный сборник обработок «50 русских народных песен». Развивая в своих обработках принципы глинкинской фактуры, композитор написал замечательные пьесы ярко самобытного национального стиля. Каждая из них представляет собой, как правило, двойное проведение неизменной мелодии песни (второе сопровождается гармоническим и фактурным

варьированием). Приемы фортепианного изложения, гармонизации и варьирования народных тем Чайковского вытекают из природы народного мелоса и практики народного музицирования. Это подголосочная полифония («Плывет, всплывает», № 10; «Сидел Ваня», № 47 — фортепианный прообраз *Andante cantabile* Первого квартета), вертикально-подвижной контрапункт («У ворот сосна раскачалась», № 8), чисто аккордовое сопровождение, подобное аккомпанементу романса («Не разливайся, мой тихий Дунай», № 5), выдержанные остинато («У ворот, ворот», № 48), органные пункты («На море утушка», № 23). В гармонизации песен преобладает плагальная сфера, гармонии переменных ладов, что нередко связано с тональной неопределенностью окончания песни.

Несложная фортепианная фактура (особенно партии *primo*) обработок делала сборник доступным широким кругам любителей музыки и увеличивала его художественно-просветительскую направленность. Принципы фортепианных обработок народных песен Чайковского впоследствии были творчески продолжены Балакиревым в сборнике «30 русских народных песен» для фортепиано в четыре руки, созданном в 1898 году.

Достойна внимания еще одна жанровая разновидность — полифонические пьесы в четыре руки.

Среди автографов **Владимира Федоровича Одоевского** (1804—1869) [38] сохранились два произведения такого рода. Одно из них —

---

[38] Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. № 73.

---

**<Стр. 214>**

Фуга *c-moll* в классическом стиле. Другое — довольно большая пьеса под названием «Гераклит и Демокрит», *d-moll* [39]. В черновом варианте она датирована 1858 годом, беловая рукопись (с несколькими исправлениями) датирована 1866 годом и посвящена Ольге Тимирязевой (постоянной партнерше композитора по игре в четыре руки на фортепиано и органе).

Форма этого сочинения подчинена программно-изобразительному замыслу. Сначала следует экспозиция и развитие неторопливой суровой темы-тезиса (*Democrite*). Новый раздел в тональности субдоминанты посвящен развитию второй, более оживленной, с оттенком танцевальности темы (*Héraclite*). Вместо репризы звучит диалог двух тем, в котором каждая сохраняет свой характер, после чего наступает кода: темы двух философов сливаются в одновременном звучании, контрапунктически перемещаясь и видоизменяясь ритмически. Судя по всему, философы не пришли к окончательному согласию — запись двух фортепианных партий в *d-moll* и *A-dur* подчеркивает элементы политональности и полиладовости в совместном проведении двух тем:

107

Démocríte

I

Héraclíte

II

Если отвлечься от программного названия, то перед нами предстанет один из вариантов обработок разнохарактерных тем — медленной и подвижной, распевной и плясовой, каждая из которых носит отпечаток национального характера. Нет сомнения, что В. Ф. Одоевский — друг Глинки, один из самых просвещенных людей своего времени — был знаком с глинкинской идеей «связать Фугу западную с условиями нашей музыки» узами

законного брака» и по-своему пытался осуществить ее на практике. Художественный результат такой попытки не следует переоценивать. Еще А. Г. Рубинштейн писал, что Одоевский — человек выдающихся теоретических познаний, чьи произведения «отвечают самым строгим требованиям искусства, но от природы он менее богато

---

[39] Опубликовано в сб.: Полифонические пьесы русских композиторов, вып. 3. М., 1983.

[40] Глинка М. И. Полн. собр. соч. Лит. произв. и переписка, т. 2Б. М., 1977, с. 180.

---

**<Стр. 215>**

одарен...» [41] Однако нельзя пройти мимо такого опыта претворения на национальной почве западноевропейских традиционных форм.

Интересны сочинения Одоевского для фортепиано и кабинетного органа. Оригинальна в тембровом и гармоническом отношении пьеса «*Carillon*» *Fis-dur* для органа и фортепиано в четыре руки один из первых «трезвонов» в фортепианной музыке русских композиторов. Это произведение Одоевского удостоилось одобрительного отзыва Чайковского: «Весьма интересное сочинение. К сожалению, исключительность его формы, необходимость органа для его исполнения и, наконец, гармонические особенности, которыми оно изобилует, не служат ручательством его успеха в публике. Для музыканта эта фантазия полна интереса» [42].

Опыты сочинения для органа и фортепиано в четыре руки остались уникальными в истории русской музыки. Полифонические же четырехручные пьесы продолжали создаваться, хотя и не часто. Среди них следует назвать четырехголосную *Фугу Es-dur* Александра Николаевича Серова (1820—1871), добротню написанную, основательно разработанную с применением разнообразных приемов контрапункта, но несколько формальную. Четырехголосная *Фуга C-dur* Николая Андреевича Римского-Корсакова (1844—1908) в четыре руки является авторским переложением фуги для двух рук. Еще две фуги для фортепианного дуэта Римского-Корсакова: *Фугетта на тему ВАСН* и *Комическая фуга* — вошли в коллективное сочинение «Парафразы», написанное композитором совместно с Бородиным, Кюи и Лядовым, и будут рассмотрены ниже.

Важнейшие тенденции русского музыкального искусства 1860— 1870-х годов, связанные со стремлением к созданию фортепианных сочинений, значительных по идейно-образному содержанию, с процессами симфонизации и развития концертно-виртуозного начала, отчетливо выявились в произведениях для фортепиано в четыре руки. Эпоха окончательного становления жанров русской классической симфонии, концерта и сонаты по-своему запечатлелась в истории фортепианного дуэта. Это очевидно, в первую очередь, в творчестве А. Г. Рубинштейна и композиторов «Могучей кучки». Новые черты в развитии четырехручной музыки были связаны с созданием произведений крупных форм и с «укрупнением» малых форм — объединением пьес в сюиты. Оба процесса особенно характерны для фортепианных дуэтов **Антон Григорьевич Рубинштейн** (1829—1894).

Как известно, Рубинштейн первым в России начал широко разрабатывать форму цикла фортепианных пьес — путь, на котором в дальнейшем русская музыка достигла замечательных вершин.

---

[41] Цит. по кн.: Глебов Игорь. Антон Григорьевич Рубинштейн. М., 1929, с. 60.

[42] Цит. по кн.: Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. М., 1949, с. 159.

---

**<Стр. 216>**

Помимо сочинений для фортепиано соло, таких, как «Бал» (10 пьес, ор. 14), «Петергоф» (12 пьес, ор. 75), «Воспоминания о Дрездене» (6 пьес, ор. 118) и другие, композитору принадлежат также собрания четырехручных миниатюр. Самое раннее из них, написанное еще в 1847 году, содержит три пьесы — «Русская песня», «Ноктюрн на воде» и «Водопад», — объединенные под общим названием «*Три характеристические мелодии*» ор. 9. Название



подчеркивает песенную, романсовую основу музыки всех пьес, обусловившую распределение функций primo и secondo по типу: голос и сопровождение.

Особенности фактуры, а также многие мелодические обороты указывают, что прообразом этого сочинения для молодого композитора послужили «Песни без слов» Мендельсона и — в меньшей степени — песни Шуберта.

Музыке пьес Рубинштейна присущи черты картинности, порой — звукоизобразительности. Привольная «Русская песня», «Ноктюрн на воде» в характере баркаролы, «Водопад» (эта пьеса, в темпе Andante, со спокойной мелодией на фоне «журчащего» аккомпанемента, скорее могла бы быть названа «У ручья» или «Песня ручья») — каждая из «Трех характеристических мелодий» представляет собой миниатюрный «лирический пейзаж». Элементы симметрии (две неторопливые минорные пьесы в двухдольном метре обрамляют центральную — более подвижную, в мажорном ладу, в размере 6/8) способствуют объединению пьес наподобие триптиха.

Не позднее 1858 года был создан следующий дуэтный цикл Рубинштейна — «Шесть характеристических картин» op. 50, куда вошли пьесы с жанровыми названиями: Ноктюрн, Скерцо, Баркарола, Каприччио, Колыбельная и Марш. Музыка этих небольших пьес позволяет ощутить замечательные качества дарования Рубинштейна — поэтичность, искренность и непосредственность лирики, отсутствие какой бы то ни было эмоциональной преувеличенности или сентиментальности и, конечно, несравненную пианистичность. В них слышны отзвуки произведений западноевропейских композиторов, особенно Мендельсона (в Ноктюрне и Колыбельной) и Шумана (в Скерцо и Каприччио). Но лучшие страницы «Характеристических картин» связаны с ярко индивидуальными музыкальными образами и самобытной манерой их фортепианного воплощения.

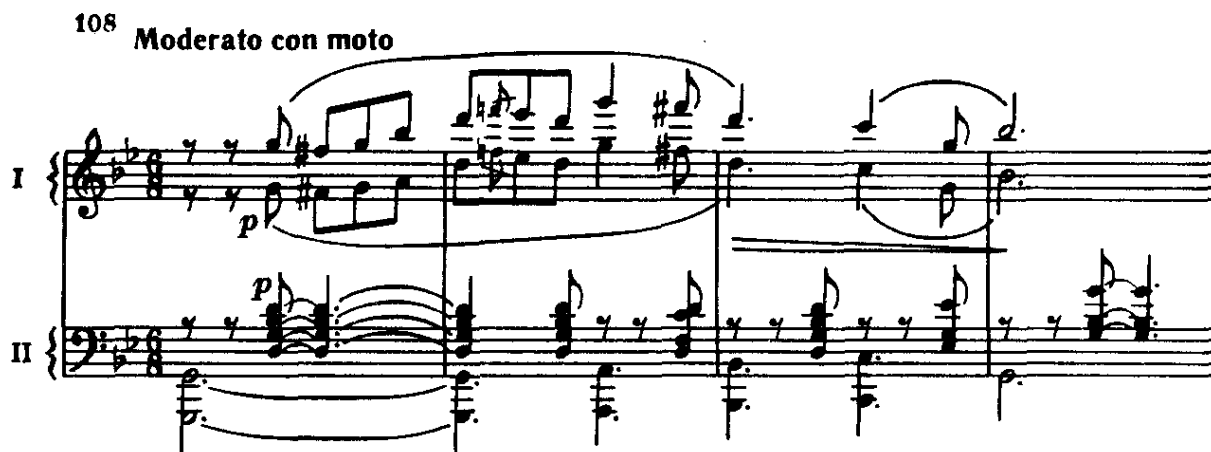
Среди лирических пьес цикла выделяется гениальная *Баркарола g-moll* [43], от которой родилась пленительная череда русских фортепианных баркарол вплоть до трех g-moll'ных баркарол С. В. Рахманинова (для фортепиано в две руки, в четыре руки и для двух фортепиано). Ее первая щемяще-грустная тема-песня воспринимается как прямой прообраз Баркаролы g-moll из «Времен года» Чайковского:

---

[43] Единственная пьеса сборника, которая потом была издана в двух-ручной редакции как Баркарола № 3 g-moll op. 50.

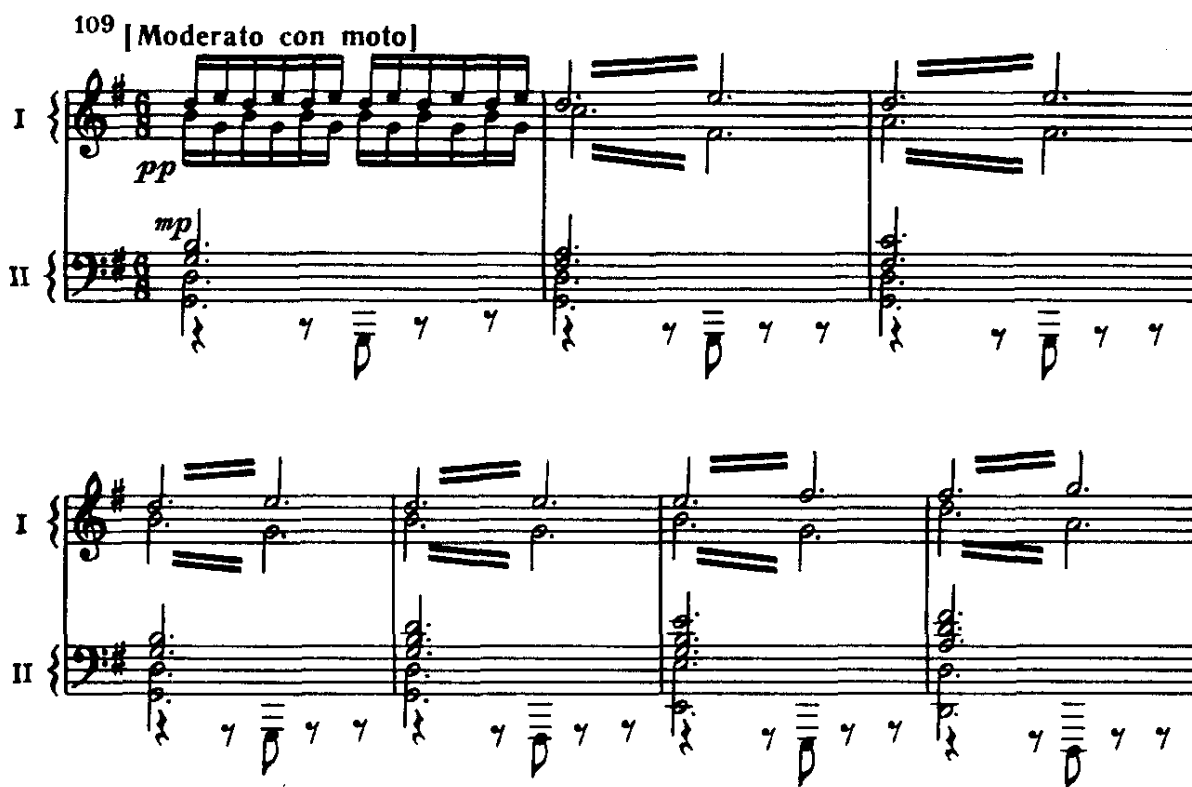
---

<Стр. 217>



Близка Чайковскому и мажорная тема второго раздела, где поющая фактура сменяется тончайшей колористической звукописью. Трепетная вибрация фона в верхнем регистре, перенесение мелодии в средний, «грудной» регистр, богатые обертонами басы создают звуковую картину, напоенную воздухом и исполненную сдержанного лирического чувства:





Среди скерцозных пьес наиболее интересно Каприччио с причудливой танцевальной ритмикой и театральной конкретностью образов. Музыка Каприччио предвещает фантастические сцены из балетов Чайковского, в особенности «Щелкунчика».

Обрамленные неторопливым вступительным Ноктюрном и эффектным финальным Маршем, «Шесть характеристических картин» составляют цикл пьес, ярко контрастных по жанрам, темпам, тональностям.

В меньшей степени черты цикличности свойственны пьесам сюиты «Костюмированный бал» op. 107 (1877—1879), хотя они и объединены сюжетной — «карнавальной» — тематикой. «Костюмированный

#### **<Стр. 218>**

бал» напоминает дивертисментные сцены празднеств из романтических балетов XIX века. Он открывается Интродукцией — торжественным шествием всех участников в ритме полонеза; затем следуют восемнадцать сценок, где одна за другой солируют пары танцующих масок; все завершается массовым финалом в вихревом движении галопа.

В «Костюмированном бале» отразилось стремление композитора к созданию характерных танцев «разных времен и народов»: среди масок — «Пастух и пастушка XVIII столетия», «Средневековый рыцарь и его дама», «Поляк и полька», «Неаполитанский рыбак с неаполитанкой» — соответственно в музыке используются жанры мюзета, сарабанды, мазурки, тарантеллы... Одни номера представляют собой миниатюрные танцевально-мимические сцены, другие разрастаются, превращаясь в эффектные концертно-виртуозные пьесы, написанные с блеском и пианистическим размахом. Ни одна из них не отличается психологичностью. По-видимому, композитор и не стремился к этому. Он ограничился созданием внешней, декоративно-изобразительной характеристики персонажей, их движений и жестов.

Асафьев назвал «Костюмированный бал» в числе наиболее выдающихся камерных сочинений композитора [44]. Но такая высокая оценка может быть отнесена только к некоторым пьесам, а не ко всему произведению. Музыка «Костюмированного бала» основана на привычных Рубинштейну приемах, не раз использованных им в фантазии «Бал» op. 14, Сюите старинных танцев op. 38, Сборнике национальных танцев op. 82. Среди лучших номеров сюиты -темпераментный танец «Тореадор и андалузка», поэтичная сцена

«Пилигрим и вечерняя звезда». Однако пьесы «Костюмированного бала» не отличаются ровностью, исполнение его целиком вряд ли целесообразно, лишь отдельные номера могут представить интерес [45].

Событием особой важности явилось создание А. Г. Рубинштейном в 1870 году *Сонаты D-dur op. 89* для фортепиано в четыре руки. Это сочинение, не привлекавшее внимание исследователей, лишь вскользь упомянуто в примечаниях к монографии Л. А. Баренбойма, посвященной А. Г. Рубинштейну, как «малоудачное произведение» [41]. Такая оценка совершенно неприменима к дуэтной сонате, обладающей даже более высокими художественными достоинствами, чем написанные ранее сольные фортепианные сонаты композитора.

В Сонате D-dur доминируют лирические образы. Как и в лучших произведениях 1850—1860-х годов (Четвертом концерте d-moll op. 70, Второй сонате c-moll op. 20 и Третьей сонате F-dur op. 40), лирическое начало нередко смыкается с героическим. Особенно ярко это

---

44 **Асафьев Б.** Русская музыка, с. 231.

45 В концертах 1880—1890-х годов Рубинштейн нередко играл «Костюмированный бал» — в Петербурге (с А. Есиповой, С. Познанской), Париже (с Л. Брейтнером), Гамбурге (с М. Терминской). В настоящее время избранные пьесы «Костюмированного бала» исполняются в оркестровых переложениях, сделанных М. Эрманс-дерфером, А. Клейнеке и др.

46 **Баренбойм Л.** Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 2. Л., 1962, с. 413.

---

**<Стр. 219>**

проявляется в обширных кульминационных зонах, которые своей восторженной устремленностью — «весь мир обнять» — предвосхищают кульминационные зоны Концерта b-moll и Большой сонаты G-dur Чайковского.

Сонату отличает богатство превосходных тем. Очень характерна для Рубинштейна главная партия первой части — дифирамбическая, гордая и величавая, широкая и распевающая:

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system (measures 110-113) shows the piano accompaniment in the bass staff with eighth-note patterns and the melody in the treble staff. The second system (measures 114-117) continues the accompaniment and melody. The third system (measures 118-121) includes a *Con s* marking above the treble staff. The fourth system (measures 122-125) also includes a *Con s* marking above the treble staff. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C).

**<Стр. 220>**

Можно выделить также тему побочной партии с ее славянскими чертами, обе темы скерцо — сказочно-фантастическую и романсовую, благородную тему Andante.

Развитию тематического материала свойственна динамичность: в музыке Сонаты отсутствуют «общие места», встречающиеся в разработочных разделах большинства крупных произведений композитора. Особенно впечатляют звуковые нарастания,

грандиозные подъемы с трудом сдерживаемой энергии, предвосхищающие волнообразные нагнетания разработок рахманиновских фортепианных концертов и сонат.

Тематизм и интенсивность развития в Сонате выявляют исполинскую мощь артистической личности Рубинштейна, не даром вызывавшую у критиков сравнения с могущественными стихийными силами природы.

Общий принцип организации в Сонате тот же, что в симфониях и концертах: своеобразная «лепка» целого из более или менее протяженных фрагментов. Компоновка материала обусловлена логикой образно-драматургического развития. Следование фрагментов напоминает смену картин — ярких, почти театральных, — что рождает предположение о возможном программном замысле. Особенно конкретны «пейзажные» эпизоды первой части, вызывающие ассоциации с симфонией Рубинштейна «Океан» и симфонической поэмой Чайковского «Буря».

Соната необычна по форме. Поиски убедительной концепции финала, характерные для Третьего и Четвертого концертов, привели композитора к новому решению проблемы объединения цикла. Центром его является первая часть — сонатное *allegro* с большой кодой на материале главной партии. Благодаря значительности масштабов и драматургической завершенности она сопоставима с одностанной симфонической поэмой. Затем следует Скерцо в сложной трехчастной форме и *Andante*, средняя часть которого представляет собой четырехголосное фугато на новой теме. Реприза *Andante* переходит в предыктовый раздел (напоминающий вступление к полонезу *fis-moll* Шопена), после чего *attacca* вместо финала возвращается музыка коды первой части, основанная на теме ее главной партии. Эта тема, возникавшая многократно, всякий раз получала иную эмоциональную окраску. В заключении всей Сонаты она вырастает в могучий апофеоз-дифирамб, исполненный света и радости. Структура многочастного цикла в этом сочинении Рубинштейна представляется художественно убедительной и цельной.

Отличительная черта стиля фортепианного изложения Сонаты -певучесть. Это касается не только тем — в большинстве песенных, но и аккордовых последований (в них часто слышится звучание хора), а также виртуозных пассажей, которые мыслятся «спетыми» с помощью *legato*. Эпизодически встречаются и оркестровые приемы, например, аккордовые репетиции «деревянных духовых» в скерцо. Ткань произведения насыщена, объемна. Однако, в отличие от более ранних фортепианных сочинений крупной формы с их массивностью изложения, прочными многоярусными аккордами и

#### **<Стр. 221>**

несколько вязкими фигурациями, фактура Сонаты *D-dur*, несмотря на дополнительные возможности четырех рук, лишена звуковых «перегрузок». Фортепианное величие ее достигается разнообразным использованием технических приемов классического и романтического письма, обогащенных личным опытом несравненного пианиста.

Как бы хотелось вообразить живое звучание музыки Сонаты, каким оно было 28 февраля 1871 года в Петербурге, где Антон Григорьевич играл ее с братом, или в Вене в начале января 1872 года, когда ее играли А. Рубинштейн и Ф. Лист! Кроме Сонаты они исполнили Фантазию *f-moll* Шуберта и другие четырехручные произведения. «Повесьтесь из-за того, что Вы этого не слышали, — писал Г. Бюлов своему другу Ж. Лассо. — Это было непостижимо прекрасно» [47].

Циклическая соната концертно-виртуозного стиля осталась уникальным явлением в истории русского фортепианного дуэта. Последующее развитие жанра было связано с иными — преимущественно сюитными — формами. Но это явление знаменательно в общем контексте истории отечественного пианизма. Общеизвестна выдающаяся роль творчества Рубинштейна в эволюции русской фортепианной музыки от «камерности», господствующей в первой половине XIX века, к «концертности». По-особому наглядно эта роль проявилась в музыке четырехручной — камерной по своей природе.

Стремление к укрупнению форм четырехручной музыки сказалось и в творчестве композиторов «Могучей кучки». В 1860 году была написана первая часть *Сонаты C-dur* для фортепиано в четыре руки **Модеста Петровича Мусоргского** (1839—1881). Она исполнялась в балакиревском кружке, о чем вспоминает в «Летописи» Н. А. Римский-Корсаков: «Играли также в 4 руки Allegro C-dur Мусоргского (приводятся начальные такты.— Е. С.), которое мне нравилось» [48]. Пометка в автографе: «симфоническое упражнение в оркестре», а также встречающиеся кое-где обозначения оркестровых инструментов указывают на симфонический замысел сочинения. Вероятно, инициатором его был Балакирев, под руководством которого в это время писали симфонии и другие члены «Могучей кучки». К Allegro Мусоргский присоединил Скерцо (в основе его музыки — несколько видоизмененное и транспонированное из *cis-moll* в *c-moll* Скерцо для фортепиано соло, написанное двумя годами раньше). Возможно, композитор намеревался создать сонатно-симфонический цикл, но не выполнил этого даже в фортепианном варианте.

Сонатное allegro первой части нельзя отнести к числу творческих удач молодого Мусоргского. Тематизм и некоторые модуляционные

---

[47] Письмо Г. Бюлова от 9 января 1872 года.— **Bülow H. V.** Briefe und Schriften, herausgegeben von M. V. Bülow. Leipzig, 1900, p. 523—524.

[48] **Римский-Корсаков Н. А.** Летопись моей музыкальной жизни. М, 1982, с. 23.

---

### **<Стр. 222>**

ходы в разработке allegro позволяют предположить, что образцом при его создании могла послужить первая часть симфонии C-dur Шуберта. Произведению недостает динамики в развитии музыкальных мыслей, оно статично и доказывает, как справедливо пишет А. Д. Алексеев, что сфера «чистого симфонизма и сонатные принципы развития были чужды Мусоргскому» [49].

Гораздо ярче ощущается индивидуальность композитора в жанровой музыке Скерцо. Его первая тема, оживленная, лирически окрашенная, с элементами ладовой переменности, написана в характере украинско-русской народной игровой песни.

«Переброска» в разные регистры, словно от одного инструмента к другому, нарочитые акценты выявляют комическую сущность темы. Звучание же ее в «туттийном» изложении подчеркивает плясовое массовое начало.

Обаятельна типично кучкистская тема средней части — плавная певучая мелодия на фоне оstinato тонического баса — имитация бурдонов гудка, волынки или колесной лиры, сопровождающих пение.

Скерцо Мусоргского, безусловно, относится к числу концертных сочинений, о чем свидетельствует широкий регистровый размах, разнообразие фактурных приемов, а главное — динамика симфонического развития. Свежий колоритный мелодический материал, живая непосредственность и жанровая характеристичность, стройность формы, отличная отделка фактуры выдвигают Скерцо Мусоргского в ряд лучших фортепианных скерцо композиторов «Могучей кучки».

Скромнее по фактуре написаны два скерцо для фортепиано в четыре руки А. П. Бородина. Неоконченное скерцо b-moll [50] (1852 или 1853 гг.) по характеру близко танцевальной музыке. Ритмика его сродни польке (одна из тем среднего раздела прямо заимствована из Польки «Nélepe»), интонации мелодии схожи с интонациями городского романса. Юмористические детали (забавный хроматический подголосок или трель, синкопы или игра одноименного минора и мажора) оправдывают название пьесы.

Летом 1861 года в Гейдельберге, познакомившись с одаренной пианисткой Е. С. Протопоповой, ставшей впоследствии его женой, Бородин написал для совместного музицирования четыре дуэтных пьесы, из которых сохранились две: *Allegretto Des-dur* (переложение трио Менуэта из струнного Квинтета f-moll, созданного в 1853—1854 гг.) и *Скерцо E-dur* [51]. Легкая, «летающая» музыка Скерцо сразу вызывает в памяти сказочно-фантастические образы сочинений Мендельсона. Индивидуальные черты бородинского почерка проглядывают в плагальных квартовых оборотах трио, в необычном оstinato —

ровном повторении октав в быстром темпе, предвосхищающем остинато из скерцо Второй симфонии.

---

[49] **Алексеев А. Д.** Русская музыка от истоков до вершин творчества, с. 194.

[50] Ленинградский Институт театра, музыки и кинематографии. Сектор источниковедения и библиографии, ф. 14, ед. хр. № 30.

[51] ГПБ, Отдел рукописей, ф. 816, оп. 3, ед. хр. № 2352.

---

### <Стр. 223>

Одна из примечательных и самобытных страниц в истории русского фортепианного дуэта второй половины XIX — начала XX века связана с творчеством **Милия Алексеевича Балакирева** (1836— 1910). В четырехручных сочинениях, как и в сочинениях других жанров, Балакирев оставался верен передовым идейно-художественным установкам 1860—1870-х годов. Созданные им произведения вдохновлены горячей любовью к родной стране, ее природе, культуре и историческому прошлому.

Первым сочинением Балакирева для фортепиано в четыре руки была пьеса «*На Волге*», *h-moll* (1868). Детство и юность композитора прошли у слияния Волги и Оки — в Нижнем Новгороде. На берегах Волги летом 1860 года Балакирев собирал и записывал народные песни. Фортепианная пьеса «На Волге» — одна из чудесных лирико-пейзажных зарисовок, перекликающаяся с лучшими образцами пейзажной живописи в творчестве русских художников.

Музыка пьесы связана с претворением жанров баркаролы и колыбельной. На фоне плавно покачивающегося аккомпанемента (в партии *secondo*) льется задушевная мелодия в духе лирических народных песен. Варьирование интонационного зерна мелодии, «вторые» полифонические подголоски, разного рода остинато, отклонения в тональность параллельного мажора составляют основу музыкального развития. Обращает на себя внимание естественность перехода от подголосочной фактуры к типично фортепианной арпеджированной фактуре заключительных тактов. Продолжая глинкавские традиции, пьеса «На Волге» предвосхищает фортепианные обработки Балакиревым русских народных песен.

Сборник «*30 русских народных песен, гармонизированных и переложенных в 4 руки*» (1898) явился итогом труда Балакирева по обработке народных мелодий, которым он занимался на протяжении всей жизни. Сборник включает разнообразные песни, сосредоточенные в пяти разделах по жанровым признакам: духовные, былины, свадебные, хороводные и протяжные. Все вместе они составляют впечатляющий музыкальный эпос, рассказывающий о красоте души русского народа, его истории, обычаях и обрядах, его раздумьях и чаяниях. В предисловии к сборнику песен Балакирев написал: «Гармонизируя и перелагая их для фортепиано в 4 руки, я имел в виду сделать так, чтобы каждая из песен представляла собой законченную маленькую пьеску, для чего мне пришлось к некоторым из них приделать маленькие вступления, заключения и варианты».

В структурном оформлении народных песен обработки Балакирева существенно обогатили опыт предшественников. Небольшие вступления и заключения созданы композитором с учетом своеобразия каждой мелодии. Они раскрывают и порой углубляют смысловое содержание песни: звонкое тремоло в диапазоне шести октав, словно колокольный набат, предшествует песне «Сон Богородицы» (№ 1); как эпический зачин и концовка во вступительных и заключительных тактах песни-былины «Братья-разбойники и сестра» (№ 1 1) звучит одnogолосное проведение народной темы; переборы

### <Стр. 24>

гусель напоминает фортепианное вступление к шутилой песне «Птицы и звери» (№ 12); гулкий рокот басов (трель *fis* — *g* контроктавы) предваряет песню «Страшный суд» (№ 4).

В сравнении с вокальным сборником народных песен Балакирева четырехручное изложение более полифонически насыщено. Почти каждая пьеса представляет собой замечательный пример подголо-сочной полифонии. Во многих песнях Балакирев имитирует звучание народных ансамблей: одnogолосный запев, вторящие голоса, «перекочевывание мелодии из голоса в голос» (термин В. А. Цук-кермана), хоровое *tutti* и в конце «стягивание»



голосов в унисон. Народный колорит подчеркивается использованием разнообразных органичных пунктов — то повторяющихся звуков, интервалов или аккордов, то тремолирующих октав, квинт, терций или секунд, как, например, в свадебных «Рассказали, Федот-от пива не пьет» (№ 13), «Не были ветры» (№ 14), «Уж вы гуси, вы гуси» (№ 20), духовной «Лазарь» (№ 3) и других. Воспроизводя тембры народных инструментов, композитор даже помечает в нотном тексте песни «Вино-градье» (№ 21): «рожок».

В то же время в фактуре обработок свободно применяются пианистические приемы, как, например, арпеджио в песнях «Ох, пивна ягода по сахару плыла» (№ 16) или «Ты речка моя, реченька» (№ 15), где наряду с арпеджио используются октавные *martellato*. В органическом сочетании приемов народной подголосочной полифонии, народной манеры исполнения, тембрового своеобразия народного инструментария — с типично фортепианной фактурой заключается одна из замечательных особенностей стиля балакиревских четырехручных обработок.

Высокую оценку сборнику дал Ц. А. Кюи, подчеркнувший, что он «...может принести много пользы и успешно популяризовать наше народное творчество» [52]. Как справедливо замечает А. Д. Алексеев, «оценка Кюи не утратила своего значения и для современности. К ней можно бы еще добавить, что обработки Балакирева являются отличным педагогическим материалом, и их следовало бы шире использовать в фортепианных классах учебных заведений» [53]. Действительно, обработки Балакирева полезны не только в плане ознакомления с сокровищами народного творчества. Все они, как и пьеса «На Волге», требуют особого интонирования, «поющего» звукоизвлечения, долгой протяженности «тянущегося» фортепианного звука и являются прекрасной базой для выработки пианистических навыков, необходимых при исполнении фортепианных произведений русских композиторов.

Последнее сочинение Балакирева для фортепиано в четыре руки — концертная трехчастная *Сюита* (1909). В ней отразилась работа композитора над сонатами, фантазиями, концертами, а также опыт пианиста-исполнителя. При всей законченности отдельных

---

[52] Новости и биржевая газета от 5 мая 1899 года.

[53] Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка от истоков до вершин творчества, с. 179.

---

### **<Стр. 225>**

частей сюиты вместе они составляют цикл, объединенный логикой образно-драматургического и тонального развития.

Первая часть, Полонез — один из лучших образцов этого жанра в русской фортепианной литературе. Напомним, что интерес к жанрам польской музыки, неотделимый от интереса к творчеству Шопена, проявился у Балакирева в создании фортепианных мазурок и в некоторых особенностях сочинений крупных форм (в финалах обеих симфоний и Фантазии на темы «Ивана Сусанина» стоит обозначение *Tempo di polacca*). Полонез *cis-moll*, открывающий сюиту, по характеру близок драматическому полонезу Шопена в той же тональности. Суровая и гордая тема основного раздела интенсивно развивается, выявляя героическое начало, присущее музыке Полонеза. Фактура этого раздела отличается виртуозностью, превосходной регистровкой, равновесием и мелодической насыщенностью обеих партий.

Музыка трио *A-dur* привносит в Полонез черты русской песенности и восточного танца. Первая тема, звучащая на фоне квинтового органичного пункта в басовом регистре, — распевная, с чертами ладовой переменности — контрастирует второй, где в сопровождении остиной ритмической дроби (наподобие малого барабана) появляется прихотливая танцевальная мелодия, напоминающая одну из тем симфонической поэмы «Тамара» (такты 19—20).

Из трех тематических сфер (польской, русской и восточной) в коде утверждается русская. На фоне непрерывного басового тремоло звучит первая — песенная — тема трио,

окруженная мелодическими подголосками, гармонизованная в духе Мусоргского с подчеркиванием VI низкой и VII минорной ступеней гармонического Des-dur.

Средняя часть сюиты — «Песенка без слов» (fis-moll — Fis-dur) — выполняет роль лирического интермедцо в цикле. По характеру и методам варьирования она напоминает четырехручные обработки русских народных песен, только более укрупненных масштабов в сравнении с обработками подлинных народных мелодий из сборника Балакирева. Простота и обаяние, какая-то особая душевная теплота сближают «Песенку без слов» с пьесой «На Волге».

Финальная часть сюиты — яркое, типично кучкистское жанровое Скерцо Des-dur, близкое симфоническим скерцо Бородина. В крайних разделах характерно господство квартовых и квинтовых гармоний, акцентировка терпких аккордов с большими секундами, подражание тембрам деревянных духовых инструментов. Ориентальное лирическое трио D-dur в движении вальса некоторыми оборотами мелодии близко тематизму «Исламея» и «Тамары».

Своеобразная, динамичная и очень характерная для стиля Балакирева Сюита — прекрасное концертное произведение; незаслуженно забытая, она может украсить программу дуэтного вечера.

В русской музыке для фортепиано в четыре руки нашли отражение не только серьезные, но и комические, даже пародийные образы. В период расцвета литературной и музыкальной пародии (вспомним

**<Стр. 226>**

«Козьму Прутков», «Классика» и «Раек» Мусоргского, музыкальные шаржи Бородина) была создана единственная в своем роде музыкальная шутка: коллективное сочинение, изданное в Петербурге в 1878 году под названием *«Парафразы. 24 вариации и 14 пьес для фортепиано на неизменяемую известную тему*



*Посвящается маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки, авторами: Александром Бородиным, Цезарем Кюи, Анатолием Лядовым и Николаем Римским-Корсаковым».*

История создания этого сочинения рассказана Римским-Корсаковым в «Летописи»: «Поздней весной этого (1878.— Е. С.) года Бородин, Кюи и я были заняты совместным своеобразным сочинением. К нам присоединился также и Лядов. Дело было вот в чем. Несколько лет тому назад Бородин шутки ради сочинил премилую и своеобразную польку на мотив: (следует приведенная выше тема.— Е. С.). Постоянно повторяемый мотив этот предполагался как бы для не умеющего играть на фортепиано, для сопровождения же требовался пианист. Помнится, что мне первому пришла мысль написать совместно с Бородиным ряд вариаций и пьес на эту постоянную неизменяемую тему. Я привлек к этой работе Кюи и Лядова. Помнится, что Бородин сначала отнесся к моей мысли несколько враждебно, предпочитая выпустить в свет одну свою польку, но вскоре присоединился к нам. Мы принялись писать сначала ряд вариаций, а затем отдельные пьесы. ...Кое-какие пьесы из этого собрания, названного "Парафразами", а В. В. Стасовым окрещенного именем „Тати-тати“, были написаны летом 1878 года, а некоторые в течение следующего сезона» [54].

Чем могла привлечь музыкантов такая необычная затея? Только ли желанием пошутить? Очевидно, и это имело место. Но художественный результат такой шутки позволяет предположить и другое: заманчивую возможность «поиграть мастерством» при очень непростых условиях игры. Шутка оборачивалась творческой задачей, решая которую можно было экспериментировать в области гармонии, ритмики, формы, словом, оттачивать

композиторскую технику. Вероятно, не случайно мысль о создании «Парафраз» родилась у Римского-Корсакова, наиболее увлеченного идеей совершенствования профессионального мастерства.

Работая с одной и той же темой, каждый из участников коллективного сочинения не только сохранил свою индивидуальность, но и выявил характернейшие черты собственного художественного стиля. Бородин, одаренный великолепным комическим даром, любитель музыкальных шуток и пародий, пошел по пути «разительного контраста» между ничтожностью темы и значительностью ее оформления,

---

[54] Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 153—154.

---

<Стр. 227>

для которого он выбрал жанры похоронного марша и реквиема.

*Похоронному маршу* придан скорбно-героический — «бетховенский» характер. Первые такты прямо напоминают начало Allegretto Седьмой симфонии Бетховена. Марш традиционно «оркестрован»: в низком регистре ясно слышны и аккорды медных, и глухой рокот литавр. Острые гармонические созвучия, образуемые полифункциональными наложениями, сгущают драматический эффект. Но частые паузы, во время которых слух невольно переключается на непрерывно звучащую тему польки, обнажают комизм затеи Бородина.

Совершенно неподражаем *Реквием* с участием органа и хора. На фоне тихого вызывания все той же детской польки музыкально воспроизводится сцена обряда католического отпевания: звучит органная прелюдия, солирующий голос а cappella провозглашает тему реквиема в духе грегорианского песнопения, тему подхватывает мужской хор, в котором по очереди вступают басы, вторые и первые тенора; тему реквиема исполняет орган (интерлюдия), после чего певцы завершают пьесу мажорным хоралом (сияние «вечного света»), а орган играет постлюдию. Задача композитора еще более осложнена тем, что помимо польки в музыкальную ткань введен еще один *cantus firmus* — тема реквиема. Характерные «католические секунды» — задержания, приемы контрапункта строгого стиля придают «историческую достоверность» воспроизводимой сцене.

Две другие пьесы Бородина — *Полька* и *Мазурка*, вошедшая во второе издание «Парафраз», — относятся к шедеврам бытовой танцевальной миниатюры. При кажущейся простоте *Полька* заключает в себе тонкие тонально-гармонические находки — особенность, сразу отмеченная ее первыми слушателями — членами «Могучей кучки». В то время как тема повторяется в C-dur, тональности пьесы меняются четыре раза.

*Мазурка* [55], помимо аналогичных *Польке* черт (гармонизация темы в разных тональностях, хроматические подголоски, органые пункты), содержит нечто новое — полиметрию: двухдольная «неизменяемая тема» совмещена с трехдольной мазуркой.



---

[55] Переделанная и дополненная, она вошла в «Маленькую сюиту» Бородина.

---

<Стр. 228>



Римский-Корсаков, усиленно изучавший в 1870-х годах полифонические формы и классические жанры, включил в «Парафразы» несколько пьес, среди которых *Менуэт* и две фуги [56].

Первая из них — *Фугетта на тему ВАСН*, — кажется, единственный в XIX веке случай шуточного отношения к знаменитой теме. Это маленькая (всего 28 тактов) трехголосная fuga, написанная по всем правилам голосоведения и формы, завершающаяся превосходной стреттой. Вторая — *Комическая fuga* — написана на исходную тему «тати-тати», изложенную staccato в оживленном движении. Почти вся fuga звучит на тоническом органном пункте, расширяясь фактурно и динамически от прозрачного двухголосия первых тактов до массивной аккордовой ткани коды. Обе фуги, как и Менуэт (в нем применены приемы имитационной полифонии и полиметрии), отмечены печатью высокого мастерства, но несколько холодноваты. Гораздо ярче по силе художественного воздействия жанровые пьесы Римского-Корсакова из «Парафраз»: Тарантелла, Колыбельная и Трезвон. Зажигательная *Тарантелла* проносится в очень быстром темпе, увлекая своим движением и тему польки, которая, кстати сказать, успевает прозвучать здесь рекордное число раз — 23!

Музыка Колыбельной и Трезвона доказывает, что несравненная красота фортепианной звукописи Римского-Корсакова не уступает красоте его оркестровых партитур. Фактура *Колыбельной* строится путем полифонического наложения оstinатных пластов. Верхний пласт—мелодия «тати-тати», звучащая ровными восьмыми в размере 2/4. К ней контрапунктически присоединяется второй cantus firmus — тема детской песни «Идет коза рогатая», проводимая то в среднем, то в нижнем регистрах. Ее плавно покачивающийся ритм в размере 6/8 выдерживается на протяжении всей пьесы. Басовую основу составляет неизменный тонический органнй пункт. Обилие оstinато производит завораживающее впечатление. Красочные гармонии с вводными звуками неприготовленных задержаний, фигурации шестнадцатых (*pp*, *leggieramente*) со скрытыми мелодическими голосами окутывают оstinатные фоны, дополняя картину

---

[56] Среди написанных, но не вошедших в печатное издание пьес были Сонатина, рецитатив Alla S. Bach, хорал «Eine feste Burg» и другие.

---

### <Стр. 229>


«волшебного сна», написанную с поистине сказочным мастерством [57].

В пьесе Трезвон замысел Римского-Корсакова потребовал введения третьего исполнителя. Клавиатура рояля охватывается целиком — от  $c^4$  до  $C$  контроктавы. Замечательно наращивается акустический объем звучания — от серебристого «малинового звона» маленьких колокольчиков до гулких ударов басового колокола. Все горизонталы фактуры построены на одной-единственной теме детской польки, превращенной с помощью, казалось бы, несложных приемов контрапункта в фортепианную симфонию колокольного звона. В верхнем регистре (третья октава) тема непрерывно звучит восьмыми нотами. Она метрически сдвинута, и смена акцентировки сразу преобразует ее первоначальный характер. В мелодическом рисунке неожиданно выступает скрытая дотоле основа -линия движения постепенно раскачивающихся колоколов! Во втором голосе (первая октава) тема проводится четвертями на большую терцию выше основного тона, в третьем— половинными нотами на

малую терцию ниже, в четвертом — шестнадцатыми на кварту ниже. Фактурное расширение сопровождается постепенным нарастанием динамики: от «далекого» *pp* до могучего, *fff*. Оно приводит к максимальной акустической насыщенности «вселенского звона». В коде колокола продолжают звенеть в самых крайних регистрах, разнося по воздуху обертоны басовых нот. Средние регистры наполнены плотными хоральными аккордами, воспроизводящими мощное и радостное звучание хорового славения. Нельзя не поражаться, как из одного простейшего тематического ядра композитор создал величавый образ, столь близкий национальному сознанию. Трезвон Римского-Корсакова по праву занимает достойное место среди фортепианных воплощений стихии колокольности в творчестве Бородина, Мусоргского, Рахманинова.

Чрезвычайно удачен Вальс **Цезаря Антоновича Кюи** (1835— 1918) с «летающей» музыкой крайних разделов и лирическим (*molto cantabile*) трио в тональности субдоминанты. Легкость и устремленность движению придают акценты на каждой второй четверти трехдольной темы вальса, что в полиметрическом контексте фактуры придает особую пикантность:



[57] Форма Колыбельной напоминает фактурные вариации, где постепенно следует уменьшение длительностей от .

### **<Стр. 230>**

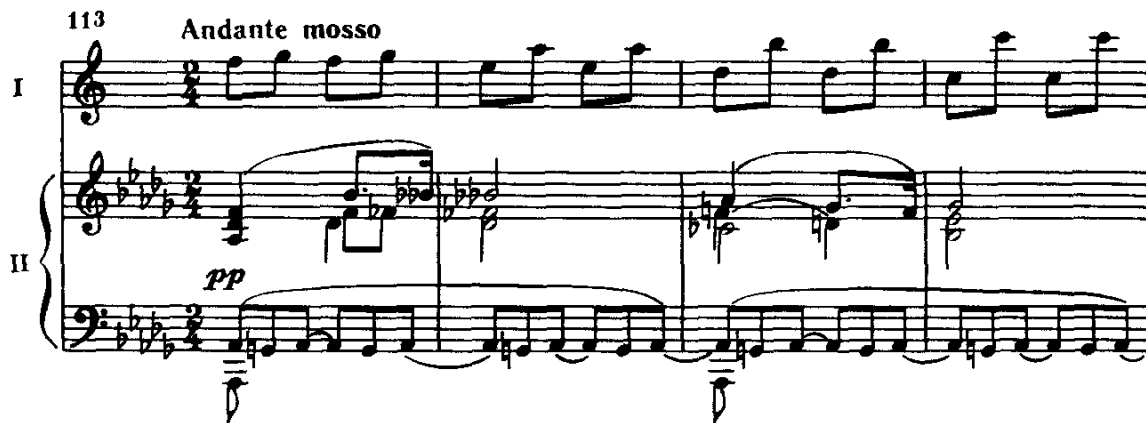
Самым молодым среди авторов «Парафраз» был **Анатолий Константинович Лядов** (1855—1914), любимый ученик Римского-Корсакова, только начинавший свой творческий путь. Затея коллективного сочинения импонировала ему и своей юмористической стороной (Лядов отличался артистически тонким чувством юмора), и необходимостью создания произведений миниатюрных форм, к которым он изначально имел особую склонность. Ему принадлежат три танцевальные пьесы — *Вальс*, *Галоп*, *Жига* — и заключительный номер «Парафраз» — *Шествие*. Вальс — маленькая поэма, по филигранности отделки напоминающая изящную драгоценность. Идеальна трехчастная композиция пьесы со вступлением («приглашением к танцу»), мечтательным трио и кодой. Три контрастные темы вальса развиваются непринужденно, причем «добавочная» тема польки кажется естественной составной частью целого.

Если танцевальные миниатюры Лядова представляют собой примеры типично фортепианной фактуры, то Шествие — многокрасочная оркестровая картина (в нотах даже специально обозначены партии труб и валторн), выполненная с «богатырским размахом». Ткань пьесы расцвечена изобретательнейшими контрапунктами, сама тема польки «приосанилась» — ни дать ни взять, шествие царя Додона! [58] Могучее «расхождение» аккордов, завоевывающих все регистровое пространство (точно так же через пятьдесят лет закончит С. С. Прокофьев Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам»), венчает Шествие Лядова и все коллективное сочинение.

24 вариации на тему польки, написанные Римским-Корсаковым, Кюи и Лядовым (Бородин не принимал в них участия), как и пьесы, сохраняют индивидуальные черты стиля



их авторов. Лядов стремится к созданию законченных миниатюр, как, например, в четвертой вариации — лирической прелюдии, или эпической четырнадцатой, предвосхищающей образы баллады «Про старину». В вариациях Кюи проявляется тяга к оркестральности (финальная вариация) и гармонической необычности (восьмая вариация «в восточном стиле»). Гармонической смелостью отличаются вариации Римского-Корсакова, особенно те, где применены элементы политональности — C-dur и g-moll во второй вариации, C-dur и Des-dur в шестнадцатой:




---

[58] Одна из тем Римского-Корсакова, характеризующая этот персонаж в опере «Золотой петушок», действительно напоминает мелодию «тати-тати».

---

### **<Стр. 231>**

«Парафразы» русских композиторов по достоинству оценил Лист, которого восхитило их виртуозное мастерство. «Это одна из наиболее серьезных и увлекательных вещей, которую я только знаю,— писал Лист.— Она является для нас прежде всего практическим руководством музыкальных знаний» [59]. Такое же мнение он письменно высказал и авторам: «Ничего нет остроумнее Ваших двадцати четырех вариаций и четырнадцати маленьких пьесок...

Вот, наконец, превосходное сжатое руководство науки музыкальной гармонии, контрапункта, ритмов, фугированного стиля и того, что по-немецки называется "Formenlehre" (учение о форме). Я охотно предложу профессорам композиции всех консерваторий Европы и Америки взять Ваши "Парафразы" за практическое руководство при их преподавании» [60]. По свидетельству Бородина, Лист возил ноты «Парафраз» «с собою из Веймара в Магдебург во время фестиваля, заставляя всех и каждого — пианистов, певцов и пр. — играть их с ним» [61]. Увлеченный необычной задачей, он тоже написал маленькую вариацию на тему «тати-тати», которая была опубликована во втором издании «Парафраз» (1893). Для этого же издания написал пьесу Н. В. Щербачев.

Идея создания шуточных коллективных сочинений для фортепиано в четыре руки привлекала и композиторов беляевского кружка. Так, в 1891 году была написана Кадриль, шесть традиционных частей которой (Pantalon, Eté, Poule, Trénis, Pastourelle и Finale) сочинили соответственно Н. В. Арцыбушев, И. Витоль, Лядов, Н. А. Соколов, А. К. Глазунов и Римский-Корсаков. Poule Лядова в духе сицилианы отличается характерной для этого мастера изящной отделкой. Хороши Pastourelle Глазунова, написанная в грубоватой «деревенской» манере, и Finale Римского-Корсакова — веселый, остроумный галоп.

Ф. М. Blumenfeld, Глазунов и Лядов написали «Славленные Владимиру Васильевичу Стасову», где первая и третья части имитировали торжественное звучание фанфар (Лядов пометил над одной из строчек — Tromba), а вторая воспроизводила хоровое пение «Славы». Оба этих сочинения, изданных М. П. Беляевым, значительно уступали «Парафразам» и по оригинальности замысла, и по качеству музыки.



Не чуждался музыкальных забав и **Сергей Иванович Танеев** (1856—1915). Почти одновременно с «Парафразами» он сочинил *Большой торжественный марш C-dur*. На титульном, листе автор написал: «Чрезвычайное прибавление к „Захолустью“. 3 апреля 1879. Большой торжественный марш (Jubel March) в 4 руки по случаю дня рождения графини Рисуевой. Сочиненный Художником Невы-носимовым» («Захолустье» — рукописный журнал, выходивший

---

[59] Письмо к Л. Мерси д'Аржанто от 20 января 1885 года.— Цит. по кн.: **Мильтштейн Я. Ф.** Лист, т. 1. М., 1956, с. 416.

[60] Письмо из Веймара от 15 июня 1879 года. Опубликовано В. В. Стасовым в статье «Письмо Листа». — *Голос*, 7 октября 1879 года.

[61] **Бородин А.** Письма, вып. 4. М., — Л., 1950, с. 18.

---

**<Стр. 232>**

в доме друзей Танеева Масловых в Орловской губернии, где композитор часто гостил. «Графиня Рисуева» — псевдоним В. И. Масловой, «Невыносимое» — шуточный псевдоним Танеева). В Большом торжественном марше пародируются штампованные приемы парадных маршей. Иронический характер носит и другой танеевский *Марш F-dur* для фортепиано в четыре руки, написанный в 1881 году. К сожалению, ни тот, ни другой марши Танеева нельзя отнести к числу удачных сочинений.

Мастером, создавшим после «Парафраз» не менее блестящие образцы музыкально-юмористических пьес для фортепианного дуэта, был **Игорь Федорович Стравинский** (1882—1971). В начале 1915 года им были написаны *Три легких пьесы для фортепиано в три руки* — *Марш* (Альфредо Казелле), *Вальс* (Эрику Сати) и *Полька* (Сергею Дягилеву). «Сначала я написал Польку как карикатуру на Дягилева, представлявшегося мне в виде циркового укротителя, щелкающего бичом, — вспоминает Стравинский. — Идея четырехручного дуэта была одним из аспектов этой карикатуры, так как Дягилев очень любил играть в четыре руки... Одна из партий была задумана настолько простой, чтобы не выходить за рамки малых возможностей дягилевской техники [62]. Я сыграл Польку Дягилеву и Альфредо Казелла в миланской гостинице в 1915 г. ...Полька вызвала у Казеллы такой неподдельный энтузиазм, что я обещал написать небольшую пьесу и для него. Это был Марш... Немного позже я добавил Вальс — целую тележку мороженого — как дань Эрику Сати в память о нашей встрече в Париже... Я попытался передать в Вальсе хоть что-нибудь от его духа» [63].

Три пьесы — три шаржированных портрета. Если в 1860—1870-е годы музыкальные шутки «в манере такого-то...», на которые был мастером Бородин, воспринимались как забава исключительно для домашнего времяпрепровождения с друзьями (Бородину не приходило в голову не только публиковать их, но и записывать), то в начале XX века такие шутки составили уже целую жанровую разновидность, представленную изданными произведениями крупных мастеров. Не последнее место среди них занимали две «модели» Стравинского — Э. Сати и особенно А. Казелла. В 1912—1913 годах Казелла выпустил два сборника пьес «В манере...» ор. 17 и ор. 17 bis для фортепиано в две руки. Первый — в манере Вагнера, Форе, Брамса и Дебюсси. К участию во втором сборнике он привлек М. Равеля, написавшего миниатюры в манере Бородина («A la manier de Borodine») и «В манере Шабрие», а Казелла оставил себе объектом пародии В. д'Энди и самого Равеля. Таким образом, пьесы Стравинского были одним из звеньев в цепи музыкальных шуток, ставших к тому времени распространенным явлением. Следующее

---

[62] «Простота» партии, предназначенной для Дягилева, абсолютна с точки зрения музыкального материала, но относительна с точки зрения техники исполнения, так как нетренированная рука, вынужденная в быстром темпе повторять одни и те же скачки, очень быстро утомляется.

[63] **Стравинский Игорь.** Диалоги. Л., 1971, с. 153—154.

**<Стр. 233>**

звено появилось очень скоро. В конце того же 1915 года Казелла ответил Стравинскому сборником из пяти четырехручных пьес-карикатур «Pupazzetti». Едва ли не главным объектом пародирования Казеллы стал стиль фортепианных пьес Стравинского.

Что же сближает отдаленные звенья этой цепи — «Парафразы» композиторов «Могучей кучки» и Лядова с миниатюрами Стравинского? [64]

Во-первых, фактурный принцип: ведь «Парафразы», по существу, тоже можно считать пьесами «в три руки»! Во-вторых, принцип самоограничения: партия *secondo* в пьесах Стравинского представляет собой выдержанные остигатные формулы, то есть аналогична партии *primo* в «Парафразах». Наконец, метод пародии Стравинского отчасти схож с методом Бородина в Похоронном марше и Реквиеме, когда комические искажения образной тематики произ ведения происходят при сохранении его жанрово-конструктивных особенностей. Вероятно, на этом черты сходства кончаются. В пьесах Стравинского отчетливо выявлен оттенок забавного гротеска, сближающий их, по слову Асафьева, с «музыкальным анекдотом». Конструкция каждой пьесы предельно обнажена. Отдельные типические атрибуты жанра словно «увеличены», будучи нарочито утрированными (нагловатые фанфары в Марше, кокетливо-сентиментальные колоратуры в Вальсе, «подскакивающие» интонации в Польке, характерные басовые формулы во всех трех пьесах). Детали конструкции вроде бы не вполне пригнаны друг к другу, и их трения производят комический эффект. Здесь и горизонтальные нарушения инерции движения (неожиданные остановки механически-остинатного баса или трехдольные такты в Марше), и вертикальные политональные шероховатости (особенно в Польке, где, как замечает А. Шнитке, композитор имитирует ошибку переписчика, не ориентирующегося в транспорте, в результате чего партия *primo* «завышена» на целый тон относительно *secondo*) [65].

Фактура пьес — четкая, прозрачная и красочно-выразительная -оркестрова в своей сущности. Каждая линия словно рождается из свойств того или иного инструмента (трубы, шарманки, гитары и т. д.) и вместе с тем неотделима от строго рациональной схемы избранной музыкальной формы. Специфика музыки Стравинского сказывается и в замечательной передаче экспрессии движений, пластики жестов, в чем чувствуется рука автора великих балетов.

Весной 1921 года Стравинский оркестровал пьесы в три руки, создав Сюиту для малого оркестра, куда, кроме Марша, Вальса и Польки, включил Галоп (последнюю из «Пяти легких пьес в четыре руки»), являющийся, по словам композитора, «карикатурой на петербургский вариант *Folies Bergères*» [66]. Б. В. Асафьев писал о Сюите: «В свое время так "шутил" Моцарт в своих изумительных

---

[64] Прообразом тех и других послужила «Славянская тарантелла» Даргомыжского.

[65] Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. — В кн.: Музыка и современность, вып. 5. М., 1967, с. 212.

[66] Стравинский Игорь. Диалоги, с. 154.

---

### **<Стр. 234>**

контрадансах и немецких танцах для маленьких инструментальных ансамблей: в них бездна ума, вкуса, знания тембров, выдумки, находчивости и проницательности. Только с этими прихотливо-капризными узорами мысли гениального венского романтика можно сравнить четыре прелестных гротеска Стравинского» [67]. Эти слова вполне можно отнести и к первоначальной версии «прелестных гротесков», оговорив, что фортепианная фактура в силу своей графичности еще более обнажает существо замысла автора.

Период блистательного расцвета русской фортепианной музыки в конце XIX — начале XX века был одновременно периодом заката четырехручного дуэта, интерес к которому падал и в России, и во многих европейских странах. Композиторов привлекали иные формы и жанры, более соответствующие требованиям новой эпохи. Условиям

концертной жизни — в парадных залах, при массовой аудитории — гораздо больше отвечал ансамбль пианистов, играющих на двух фортепиано. Не случайно ему отдали предпочтение и А. С. Аренский (первым начавший в России интенсивно разрабатывать этот вид ансамбля, создавший пять сюит для двух фортепиано), и С. В. Рахманинов, и Н. К. Метнер. Сами традиции домашнего музицирования, с которыми было неразделимо представление об игре в четыре руки, начинали постепенно угасать. Век расцвета фортепианного дуэта уходил в прошлое [68].

Из замечательной плеяды молодых русских композиторов-пианистов в конце XIX столетия внимание этому жанру уделил лишь **Сергей Васильевич Рахманинов** (1873—1943), создав *Шесть пьес для фортепиано в четыре руки* op. 11 и еще несколько небольших сочинений. Все они были написаны в первой половине 1890-х годов.

По воспоминаниям родных [69], игрой в четыре руки Рахманинов занимался с самого раннего детства, прошедшего в обстановке тихого усадебного быта. Традиции домашнего музицирования, в том числе четырехручного, процветали и в семье Сатиных, у которых Рахманинов нашел приют в юности. Дуэтная игра была неотъемлемой частью музыкальной жизни в доме Н. С. Зверева, где прошли его консерваторские годы. Вероятно, интерес к четырехручной фактуре увеличился благодаря работе летом 1890 года в Ивановке над переложением партитуры «Спящей красавицы»

---

[67] **Асафьев Б.** О музыке XX века. Л., 1982, с. 82.

[68] Сказанное пока еще не коснулось четырехручных переложений опер, симфоний, камерных ансамблей — эти «музыкальные репродукции» (Б. В. Асафьев) продолжали выполнять свое образовательное и популяризаторское назначение. Ноты переложений пользовались большим спросом. Р. М. Глиэр, вспоминая о том, как он в 1900 году впервые предложил М. П. Беляеву опубликовать квартет и секстет, цитирует ответ издателя: «Прежде всего необходимо сделать переложение обоих сочинений для четырех рук. Без этого партитуры не издаю. Мне это нужно — я ведь человек коммерческий» (**Глиэр Р. М.** Статьи и воспоминания. М., 1975, с. 47).

[69] См., например: **Трубникова А. А.** Сергей Рахманинов.— В кн.: Воспоминания о Рахманинове, т. 1. М., 1974, с. 117.

---

### **<Стр. 235>**

Чайковского, которое Рахманинов делал для издания П. И. Юргенсона. Там же, в Ивановке, весной 1894 года были написаны *Шесть пьес для фортепиано в четыре руки* op. 11.

В их музыке проявилось характерное для творчества Рахманинова 1890-х годов стремление к циклическому объединению инструментальных пьес, что было связано со все возрастающим тяготением к крупным художественным замыслам. Это отразилось в общей направленности развития — от состояния тревожной элегической грусти к утверждению образов светлых, могучих, незыблемых. Та же идея лежит в основе циклов Первой сюиты для двух фортепиано op. 5 (1893) и «Шести музыкальных моментов» op. 16 (1893).

В пьесах для фортепианного дуэта op. 11 господствуют три ведущих начала: лирическое (Баркарола, Романс), скерцозное (Скерцо, Вальс) и эпическое (Русская песня, «Слава»). Баркарола и Романс по-разному воплощают сходные образы — печали, тоски. Первые же звуки Баркаролы погружают в особый мир рахманиновского лирического пейзажа, в котором так удивительно слиты жизнь природы и жизнь души. Эта третья и последняя из g-moll'ных Баркарол (после op. 5 и 10) наиболее тревожна, затемнена и полна настороженности. В ней меньше звукописных красот, нет россыпей серебристых пассажей в верхних регистрах, окутывающих мелодии, как в Баркароле для двух фортепиано. Ее фактура — предельно выразительная, «говорящая» не только интонациями, но и молчанием пауз — отличается неразделимостью функций голосов на «ведущие» и «сопровождающие». Вся музыкальная ткань, мелодизированная до мельчайших деталей, вырастает из одного ритмоинтонационного ядра-волны:



Идеально естественно разрастается и расцветает эта единственная интонация, с помощью которой передается и тонкая игра светотени, и бесконечная гамма оттенков грустно-тревожных настроений, и пульсация приливов, и широчайшее дыхание вздымающихся кульминационных волн. Красочное и прозрачное, глубокое и воздушное фортепианное письмо, специфические особенности гармонического языка и мастерство песенного вариационно-вариантного развития приближают Баркаролу к более поздним сочинениям Рахманинова.

Романс (№ 5) *c-moll* напоминает напряженно-экспрессивную музыку романсов «Судьба» ор. 21, «О нет, молю, не уходи» ор. 4. По

#### **<Стр. 236>**

манере письма — это замечательный образец вокальной лирики Рахманинова, только изложенный в четырехручной фактуре. Хроматизированная мелодия в полнозвучном меццо-сопрановом регистре сначала сопровождается скупыми аккордами во фригийском ладу. «Бесконечному» развертыванию мелодии сопутствует появление выразительных подголосков и вторящих голосов. Солирующее пение сменяет дуэт. Постепенный кульминационный подъем (триольный ритм аккомпанемента, дробление структуры, ускорение темпа — учащение дыхания) и длительное «изживание кульминации» вплоть до заключительных тактов придают форме целого подобие единой волны.

Две скерцозно-жанровые пьесы — Скерцо (№ 2) *D-dur* и Вальс (№ 4) *A-dur* — контрастны по характеру и стилю изложения. Скерцо — довольно редкий в фортепианном творчестве Рахманинова пример типично оркестровой фактуры с преобладанием имитации тембров деревянных духовых. В особенностях изложения основной темы с нисходящим хроматическим ходом нижнего голоса ощущается влияние симфонических произведений композиторов «Могучей кучки». В дальнейшем развитии музыки Скерцо проступают черты сходства с характерными угловатыми танцами феи Карабос из «Спящей красавицы» Чайковского.

Вальс — красивая эффектная пьеса в духе концертных вальсов Аренского, но более темпераментная и импульсивная. Музыка среднего раздела с внезапными частыми переменами темпа, динамики и фактуры воспроизводит одну из сцен, словно выхваченных из общей панорамы танца. Нигде, однако, не происходит переключение в лирико-психологическую сферу. Образность Вальса остается выдержанной в рамках жанра блестящей салонной пьесы, очень пластичной и элегантной. И Скерцо, и Вальс все же не столь неповторимо индивидуальны, как лирические пьесы цикла — Баркарола и Романс.

Центральная и заключительная пьесы — Русская песня (№ 3) *b-moll* и «Слава» (№ 6) *C-dur* — воплощают разные аспекты эпического начала. В основу Русской песни композитор положил народную мелодию «Во всю-то ночь мы темную» из числа трудовых — бурлацких песен [70]. Сосредоточенная, сумрачная тема в обработке Рахманинова вырастает в развернутую драматическую картину. Поначалу полифоническое развитие темы совершается методами хорового письма. Постепенно из нисходящей фразы песни вычленяется самостоятельная попевка (такт 44), которая превращается в равномерный оstinatный ход со

скрытой энергией «колокольного раскачивания». Колокольные звучности возникают в акцентированных тонах верхних и средних голосов, в тремолирующих басах. Длительный подъем к кульминации сопровождается постепенным наращиванием звонных тембровых пластов, на фоне которых сама бурлацкая песня становится похожей на колокольный набат.

---

[70] Кроме бурлаков, тянувших баржи за лямку вверх по реке, на Руси существовали бурлаки-гребцы, «вёсельные бурлаки». Об их труде рассказывает текст песни.

---

**<Стр. 237>**

В последних тактах перед генеральной кульминацией происходит полное превращение песенной интонации в интонацию звона. Необычайно впечатляет возвращение в коде исходной хоровой фактуры бурлацкой песни, в звуках которой ощущается с трудом сдерживаемая грозная сила.

Близкими приемами обработана в финальной «Славе» еще одна народная песня. Также принципы хорового изложения сменяются вокально-симфоническими, в которых главенствующую роль играет колокольность. Могучий подъем радостных чувств, красочное великолепие фортепианной фактуры — глубокой, объемной и словно насыщенной металлом — придают пьесе черты эпической картины-апофеоза, написанной в оперно-симфонических традициях русской классики. По характеру музыки и роли в цикле «Слава» приближается к финалу Первой сюиты Рахманинова — «Светлому празднику». Их объединяет также типичная для рахманиновских «образов радости» суровость и господство волевого начала, обуздывающего стихию чувств.

В «Шести пьесах» ор. 11 Рахманинова отечественная музыка для фортепиано в четыре руки достигла одной из самых ярких своих вершин. Совершенство письма, в котором, по словам Б. В. Асафьева, «всюду прорывается тяготение к большой эстраде» [71], значительность образно-драматургического замысла и законченность его воплощения позволяют считать это сочинение лучшим циклом дуэтных пьес из всех, созданных в России.

Для фортепиано в четыре руки Рахманиновым написаны еще две пьесы. *Романс G-dur*, без обозначения опуса, исследователи относят к 1893—1894 годам, исходя из того, что партитурная бумага, на которой он записан, имеет такие же номера нотопечатни П. И. Юргенсона, как и бумага, на которой записаны «Элегическое трио» и «Цыганское каприччио» [72]. Однако музыка Романса — мелодичная, приятная, но похожая на добросовестно выполненную гармоническую задачу, как-то не «вписывается» в ряд фортепианных сочинений тех лет. Трудно представить, что она создавалась одновременно с Первой сюитой и пьесами ор. 11, а не несколькими годами раньше.

Вторая пьеса — знаменитая «Итальянская полька», посвященная А. И. Зилоти, написанная летом 1906 года, когда Рахманинов с женой жили недалеко от Флоренции в Марина ди Пиза. «К нашей даче часто приходила итальянка с осликом, который вез небольшой орган. Женщина заводила его, и раздавалась веселая полька. Эта полька так понравилась Сергею Васильевичу, что он записал ее, а потом переложил ее на фортепиано. Так создавалась так называемая “Итальянская полька”, которую мы часто играли с ним в 4 руки», — вспоминает Н. А. Рахманинова [73].

---

[71] Асафьев Б. Русская музыка, с. 248.

[72] См.: Цытович Т. Неопубликованные фортепианные сочинения Рахманинова. — В кн.: С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов / Под ред Т. Э. Цытович. М.— Л., 1947, с. 75.

[73] Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 303.

---

**<Стр. 238>**

Позднее композитор переложил ее для духового оркестра, а потом создал еще одну четырехручную версию «Итальянской польки», усложнив гармонизацию, фактуру и, кроме того, добавив партию труб. По сравнению с бесхитростной первой версией, вторая получилась более «острой», пикантной, с легким налетом эксцентрики.



Кроме ансамблей для фортепиано в четыре руки, в 1890—1891 годах Рахманиновым были написаны две пьесы для фортепиано в шесть рук — *Вальс* (предшественник Вальса из ор. 11) и *Романс*, — предназначенные для исполнения тремя сестрами Скалой. По свидетельству одной из сестер, «он предполагал написать еще ”Полонез”, но последний так и остался ненаписанным» [74]. Посылая Н. Д. Скалон ко дню ее рождения ноты Романса, на свободной странице автографа Рахманинов написал: «Этот номер исполняется не скоро. Скорее медленно и почти весь на второй педали. Должно выходить певуче и гармонично (*Harmonioso*). В начале должно выделяться *Primo*. Наоборот, начиная с середины, *Primo* теряется и выделяется *Terzo*...» [75]

Среди фортепианных дуэтов, созданных на рубеже веков русскими музыкантами второго, третьего ранга, хотелось бы выделить сочинение **Владимира Ивановича Ребикова** (1866—1920) — «*Маленькая сюита*» ор. 30 (1905). Наряду с отдельными романсами и пьесами для фортепиано соло, предназначенными для детей, сюита относится, на наш взгляд, к лучшим камерным произведениям композитора. Вообще у Ребикова, как и у Кюи, миниатюры составляют наиболее ценную часть творческого наследия. И если его многочисленные оперы (так называемые музыкально-психологические и психографические драмы) и другие произведения крупных форм обнаруживают несоответствие дерзостных устремлений и ограниченных творческих возможностей — причина, по которой они справедливо забыты, — то в миниатюрах «цели и средства» гораздо чаще отвечают друг другу. Среди сочинений малых форм у Ребикова есть такие, которые достойны звучать и сегодня. К ним относится и «Маленькая сюита» для фортепианного дуэта.

Пять пьес сюиты сконцентрировали самые привлекательные свойства музыки их автора: поэтичность образов, не выходящих за пределы лирико-жанровой сферы, элегантность мелодического рисунка, тонкость, даже изысканность гармоний и отличную отделку фортепианной фактуры — акварельной по нежности и прозрачности красок, красиво регистрованной и равномерно распределенной между партиями *primo* и *secondo*.

В пьесах ощутимо влияние «Детского альбома» Чайковского (особенно в «Танце незабудок») и сочинений кучкистов (в «Восточном танце»). Но более всего очевидна близость с фортепианными сочинениями Кюи, в частности из собраний миниатюр ор. 20, 22 и особенно 39. Пьесы Ребикова и Кюи объединяет изящно-салонный стиль, сходство фактурных приемов, общность в области гармонического

---

[74] Воспоминания о Рахманинове, т. 1, с. 239.

[75] **Рахманинов С. В.** Лит. наследие, в 3-х т., т. 1. М., 1978, с. 183.

---

### **<Стр. 239>**

и модуляционного развития. Музыкае обоих авторов свойственно претворение одних и тех же элементов западноевропейской культуры: пианизма Шумана и Шопена, ритмики и мелодики польских народных танцев (особенно мазурки), соприкосновения с фортепианными сочинениями французских композиторов Бизе, Годара — как в сфере лирики, так и ориентализма.

История русского фортепианного дуэта была бы неполной без обзора сочинений, написанных специально для детей и составивших отечественную школу ансамблевой игры. Возникновение детской четырехручной литературы было связано с деятельностью учеников Дж. Фильда, и в первую очередь с творчеством одного из лучших — превосходного пианиста, плодовитого композитора и популярного в Москве педагога **Александра Ивановича Дюбюка** (1812—1897). Среди его многочисленных инструктивно-педагогических сочинений немало дуэтных. Дюбюку принадлежит сборник из восемнадцати легких четырехручных пьес и двенадцати сольных под общим названием «*Детский музыкальный цветник*». В предисловии к сборнику композитор писал: «Все пьесы построены на пятиклавишном положении и составлены из приятных мелодий, доступных для начинающих учиться. Цель этого сочинения заключается преимущественно в том, чтобы музыка при самом



первоначальном ее изучении доставляла детям удовольствие и тем бы возбуждала в них любовь к этому искусству, а не отвращала их от себя — как большею частию это случается — одними скучными упражнениями». В пятиклавишном положении написана только партия *primo*, обозначенная в нотах как партия ученика. В ней композитор тщательно выставил аппликатуру. Более трудная партия *secondo* предназначена для учителя. Маленькие пьесы постепенно усложняются и расширяются. В учебно-методическом плане сочинение Дюбюка претворяет на русской почве традиции гайдновских вариаций «Учитель и ученик», которые были впервые изданы в России еще в 1799 году и пользовались известностью. Но программное содержание, тематизм и фактура произведения Дюбюка вполне своеобразны.

Пьесы, имеющие короткие названия-комментарии, образуют единую театрализованную сцену «в народном духе». Сольные характерные эпизоды («Радость няни», «Федул губы надул», «Несчастный Никанор», «Гувернантка-немка. Вальс», «Чувствительная Юлия») чередуются с массовыми («Гулянье в саду», «Веселый хохот», «Мазурка с военной ловкостью», «Полька-блины», «Камаринская»). Все завершается большой «Русской пляской». Подлинно народные темы соседствуют с авторскими, написанными в духе народных. В фактуре встречаются приемы, типичные для воплощения плясовых народных сцен: задорные синкопы, тяжелые акценты-притоптывания, фигурации-кружения, всевозможные имитации народных инструментов. Как верно замечает А. Д. Алексеев, «использованием контрастных тем и характером их разработки (особенно плясовых) Дюбюк непосредственно подготавливает тот тип народных

#### **<Стр. 240>**

сцен, который нашел свое классическое выражение в пьесах Чайковского *op. 40* («Русская пляска», «В деревне»)» [76]. Это суждение о произведениях Дюбюка для фортепиано соло в той же мере относится и к сборнику его четырехручных пьес.

«Пять пятиклавишных пьес» **Отто Ивановича Дютша** (1823— 1863), изданных в Петербурге Ф. Стелловским, не отличаются национальной характерностью. Программные пьесы («Стремление», «Маленький рассказ» и др.), написанные в раннеромантической манере, скучноваты, но корректны. Среди «жалкого кропанья самых ничтожных и бездарных», как характеризовал В. В. Стасов большую часть музыкально-педагогической литературы, сокрушаясь о «порче музыкального чувства» [77] детей, сочинения Дютша выгодно отличаются хорошим вкусом.

До сегодняшнего дня сохранились в педагогическом репертуаре «Десять пятиклавишных пьес» *op. 74 Кюи*, изданные в двух тетрадах. Первая состоит из пяти совсем легких пьесок без названий, для начинающих. Пьесы второй тетради представляют собой небольшую сюиту с пасторальной прелюдией «Пастушок», двумя контрастными танцами — «Вприсядку» и «Кукольный бал» (вальс), экзотической картинкой «На востоке» и финальным «Торжественным маршем». В этих пьесах, не лишенных лирического обаяния, чувствуется тонкое мастерство композитора-миниатюриста.

К числу лучших четырехручных сочинений, написанных для юных музыкантов, без сомнения относятся «Шесть детских пьес» *op. 34 Антона Степановича Аренского* (1861 — 1906), созданных в 1894 году. В них нашли продолжение и своеобразно синтезировались традиции детской музыки Чайковского и влияние фортепианных произведений композиторов «Могучей кучки». С миром национального эпоса сродни пьеса «Слезы» (№ 3), написанная в духе народных причетов на 5/4 во фригийском ладу, — настоящая жемчужина цикла. Благородный «Вальс» (№ 4) с широкой и пластичной мелодией близко соприкасается с поэтическим миром музыки Чайковского. В кучкистских традициях написана «Колыбельная» (№ 5), гармоническая основа которой покоится на трех восходящих «пустых» квинтах. Увлекательная «Сказка» (№ 1) и великолепная песенная «Фуга на тему „Журавель“» (№ 6) обрамляют цикл, словно пролог и эпилог.

Пьесы Аренского подготавливают ребенка к восприятию образного мира русской классической музыки — как лирико-жанровой, так и сказочно-эпической ее ветвей. Они написаны композитором-пианистом, умеющим скромными и простыми средствами достигать

красивого звучания инструмента. Мелодически насыщенная и красочная фактура с передачей голосов из одной партии в другую, свободная и гибкая смена ритмических движений в пределах одного

---

[76] **Алексеев А. Д.** Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества, с. 122.

[77] **Стасов В. В.** Тормозы нового русского искусства (1885). — Избр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1952, с. 642.

---

**<Стр. 241>**

темпа обогащают навыками, необходимыми при игре не только в четыре руки, но и в любом ансамбле.

Второй сборник Аренского — *«Двенадцать пьес средней трудности»* op. 66 (1903) — не обладает такой цельностью, как op. 34. Стилистический облик пьес отличается разнородностью и даже пестротой. Некоторые из них по характеру музыки близки лирическим или танцевальным пьесам Чайковского и самого Аренского. Таковы «Романс» (№ 9), «Элегия» (№ 5), «Колыбельная» (№ 11), «Вальс» (№ 7). В духе салонно-бытовых танцев написана «Полька» (№ 12). Особую группу составляют пьесы-стилизации старинных жанров: «Прелюдия» (№ 1), напоминающая органную импровизацию, «Гавот» (№ 2) и «Менуэт» (№ 4). Они — лучшие в цикле. Остальные недостаточно ярко мелодически, блеклы и вялы по развитию.

Среди русских композиторов, писавших в первых десятилетиях XX века четырехручную музыку для детей, — **Николай Михайлович Ладухин** (1864—1956), **Александр Тихонович Гречанинов** (1864—1956), **Рейнгольд Морицевич Глиэр** (1874—1956).

Сборник Ладухина «Детский репертуар» (1913), включающий пьесы в духе обработок народных песен, предназначен для учащихся младших и средних классов музыкальных школ.

Из сочинений для начинающих особенно привлекательны две тетради Глиэра — 24 легкие пьесы op. 38 (1909) и 12 пьес op. 48 (1911), где партия *secondo* предельно облегчена. Отличный сборник был создан Гречаниновым — «На зеленом лугу», 10 легких пьес op. 99. Не являясь «пятаклавишными», пьесы удобны по расположению рук (партия *primo* может быть исполнена и совсем маленькими руками). Простые и изобретательные, очень мелодичные пьесы Гречанинова и сейчас успешно используются в педагогической практике.

Подлинным шедевром не только русской, но и мировой музыкальной литературы для детей является цикл *«Пять легких пьес в четыре руки»* **Стравинского** (с облегченной партией *primo*), написанных в 1916—1917 годах. Композитор рассказал о них в «Диалогах»: «...пять пьес были сочинены для моих детей, Федора и Мики. Я хотел привить им любовь к музыке, маскируя свои педагогические цели сочинением для них очень легких партий и более трудной для учителя, в данном случае, для себя самого; таким образом я надеялся возбудить у них чувство подлинного исполнительского соучастия» [78]. В каждой из пьес гениально схвачены самые характерные признаки жанра: идиллической пасторали в *Andante*, танцев «фламенко» в «Испанской», частушек с лихими, броскими концовками в «Балалайке», огненной тарантеллы в «Неаполитанской» и жизнерадостной суеты «шестой фигуры кадрили» в «Галопе».

Пожалуй, никогда в истории фортепианного дуэта для детей не было создано ничего подобного с точки зрения изобретательности, остроумия и экспрессивности выражения при максимальной

---

[78] **Стравинский Игорь.** Диалоги, с. 154.

---

**<Стр. 242>**

экономии средств. Кажущаяся шутливая легкость пьес обманчива. Работа над ними требует очень большой сосредоточенности и внимания. В то время как в партии *secondo* встречаются утонченная хроматика и полиритмия, вся партия *primo* основана на строго диатонических попевках. Но как изощренно их мелодическое и ритмическое варьирование, как часто

меняется длительность пауз, как трудно вовремя вступить с очередной фразой! Прав Б. В. Асафьев, утверждая, что «изучение и исполнение этих пьес — школа внимания, ритма и дисциплины воли» [79].

---

---

[79] **Асафьев Б.** Книга о Стравинском, с. 110.

---

---

## Глава одиннадцатая ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ КОМПОЗИТОРОВ ФРАНЦИИ

Развитие фортепианного дуэта во Франции началось сравнительно поздно — около середины XIX столетия, а наиболее интенсивно протекало после падения Второй империи (1870), вплоть до конца первой мировой войны. Оно совпало со временем возрождения и расцвета фортепианного искусства в стране. Ни один из французских музыкантов не оставил такого значительного четырехручного наследия, как Брамс или Дворжак, не говоря уже о Шуберте. Тем не менее почти все французские композиторы второй половины XIX и начала XX века затронули дуэтный жанр в своем творчестве. Среди большого числа сочинений разных художественных достоинств выделяются подлинные шедевры. Они составили как бы «новую волну» в развитии фортепианного дуэта. Если с 1770-х годов высшие достижения в истории жанра были в большинстве своем связаны с австро-германской традицией и нередко неотделимы от музыкальной культуры Вены, то с последней трети XIX века центром дуэтного творчества становится Париж — Париж Бизе, Массне, Форе, Дебюсси, Равеля.

Однако прежде чем обратиться к произведениям этих композиторов, необходимо внимательно изучить несколько удивительных миниатюр, созданных на заре XVIII века (1710-е годы) одним из величайших художников эпохи классицизма — **Франсуа Купереном** (1668—1733).

В клавирных сюитах Куперена встречаются отдельные пьесы, предназначенные для двух исполнителей. Среди них — *Allemanda* для двух клавиров из сюиты № 9, отличающаяся полифонической сложностью (четыре самостоятельных голоса с изысканными мелодическими рисунками) и утонченной красотой [1]. В сюитах № 14, 15 и 16 помещены пьесы-«круазе» (*Pieces croisées*) [2]. Изложенные на трех строчках, они допускают различные варианты исполнений: на двух инструментах, на одном с двумя клавиатурами, а также с одной. В предисловии к третьему сборнику клавирных пьес, куда входят

---

[1] Одно из самых ранних сочинений такого рода — *Allemanda* была известна И. С. Баху и, по мнению А. Швейцера, могла послужить прообразом баховских сочинений для двух клавиров.

[2] Пьесы с перекрещенными руками.

---

эти сюиты, Куперен подробно останавливается на способах исполнения пьес-«круазе» на одном инструменте: «Пьесы, имеющие такое название, должны исполняться на двух клавиатурах, одна из которых путем смены регистров должна звучать приглушенно.

Те, кто имеет клавесин с одной клавиатурой или спинет, будут играть верхнюю партию так, как она обозначена, а басовую на октаву ниже; если же басовую партию нельзя понизить на октаву, придется повысить на октаву верхнюю партию» [3]. Исполнение трехстрочных пьес Куперена на одном инструменте предполагает возможности использования либо трех рук пианистов, либо четырех — при дублировании партии баса. Эти пьесы и послужили французским прообразом фортепианных дуэтов.

«Очаровательными образцами грации и естественности» назвал Клод Дебюсси пьесы Куперена — «самого поэтичного из наших клавесинистов, чья нежная меланхолия кажется чудесным отголоском, пришедшим из глубины пейзажей, где печалются персонажи Вагто» [4]. Действительно, пьесы Куперена представляются воплощением эстетических идеалов его эпохи. Однако в музыке этих пьес ясно ощущается то вневременное, что присуще французским фортепианным дуэтам XIX и XX столетий. Теснейшие связи, соединяющие миниатюры Куперена с миниатюрами Массне, Бизе, Дебюсси, Равеля, Дюрея и других французских композиторов, указывают на одну из самых важных черт, свойственных французской дуэтной школе, пожалуй, как никакой иной: верность национальной традиции. Опираясь на старофранцузскую манеру письма, в борьбе с итальянским влиянием ее

творчески отстаивал Куперен. К классической национальной традиции взывали Форе, Бизе и Сен-Сане. В эпоху вагнерианства ее развивал Дебюсси, а позже — поколение композиторов «Шестерки». Ясно и последовательно отразила эти процессы история фортепианного дуэта.

Какие же именно свойства пьес-«круазе» Куперена стали впоследствии присущи французским четырехручным ансамблям, независимо от времени их создания?

Принцип сюиты — собрания мелких пьес — остался господствующим в дуэтом творчестве французских композиторов.

Совершенство формы и краткость, величайшая экономия средств — еще один отличительный признак французской четырехручной музыки, создатели которой словно следовали заветам «Поэтики» Буало («Art poétique», 1669—1674), где сказано: «Пусть лишним бременем не падет ни одна бесполезная деталь. Все излишнее выглядит безвкусно и раздражающе»<sup>5</sup>.

Значительное преобладание экспозиционности над развитием музыкального материала, характерное для пьес Куперена, сохранилось в дуэтных произведениях французских

---

[3] Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине. М., 1973, с. 68.

[4] Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.— Л., 1964, с. 208.

[5] Цит. по кн.: Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. М., 1937, с. 117.

**<Стр. 245>**

композиторов, причем не только в сюитах, но и в тех редких случаях, когда они обращались к сонате или другим формам.

Открытая жанровость, чаще всего — танцевальность, ставшие неотъемлемыми признаками французского инструментального искусства и столь свойственные Куперену, сохраняют свою устойчивость в дуэтах французской школы XIX и XX веков.

Наконец, программность, причем очень конкретная, а также проистекающий отсюда интерес к изобразительности, живописности, тембровому колориту — эти художественные свойства, сконцентрированные в миниатюрах Куперена, остались ведущими и плодотворными в фортепианных дуэтах Франции, независимо от смены стилистических эпох, творческих воззрений и вкусов.

В предисловии к первому сборнику клавесинных пьес Куперен писал: «При сочинении всех этих пьес я всегда имел в виду определенный сюжет... так что названия пьес соответствуют моим намерениям» [6]. «Сюжеты», отраженные в названиях пьес-«круазе», очень характерны: человеческий образ, музыкальный портрет («La Leti-ville»), природа (рондо «Июль»), танец и музыкальный инструмент (два мюзета — Mûsète de Choisi и Mûsète de Taverni) [7]. В мюзетах Куперена особенно ощутимо стремление к темброво-колористической выразительности. Выдержанный бас (Bourdon) в соединении с двумя изящными линиями мелодических голосов создают почти зримый образ-идею сельского танца XVIII столетия, образ одновременно светлый и печальный, ясный и таинственный:





Рондо «Июль» и мюзеты олицетворяют собой еще одну «вечную» для французского искусства традицию: обращение к Природе как источнику Правды и Простоты. «Пасторальная эстетика» XVIII века стала отличительным свойством французской музыкальной культуры, а ее воплощение в дуэтах французских композиторов отличалось исключительной последовательностью.

Почти полтора столетия отделяют время создания пьес-«круазе» Куперена от периода, когда композиторы Франции обратились

---

[6] Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине, с. 64.

[7] Мюзет — название и старинного французского танца, и инструмента — разновидности волынки, возникшей во Франции в XVII веке. Вместо трубки для вдувания воздуха этот инструмент имел маленькие ручные мехи.

---

#### <Стр. 246>

к фортепианному дуэту. Одним из первых, кого привлек этот жанр, был известный французский пианист, чье виртуозное мастерство ценили Шопен и Лист, — **Шарль Валентин Алькан** (1813—1888) — автор фортепианных этюдов, прелюдий, бравурных концертных пьес. Его дуэтные сочинения: Финал op. 17 (1842), Фантазия на тему «Дон-Жуана» op. 20 и Три марша op. 40 — предъявляют большие требования к технике исполнителей, особенно партии *primo*. Фактура их перегружена, и в целом они представляют лишь исторический интерес.

Среди художественно ценных дуэтных пьес, написанных в 1850—1860 годы, выделяются изящное *Duettino D-dur* op. 11 (1855) **Камиля Сен-Санса** (1835—1921), мелодичные миниатюры **Шарля Гуно** (1818—1893) — *Andante*, Менуэт (1858) и другие, а также два цикла **Жюля Массне** (1842—1912): Три пьесы op. 11 (1863) и «Бальные сцены» op. 17 (1865).

Четырехручные циклы Массне относятся к его лучшим фортепианным произведениям. *Три пьесы op. 11* отличает изысканность и естественность, тонкое детализированное письмо и импровизационность, а главное — душевная теплота. Три пьесы, составляющие маленькую сюиту, контрастны по характеру, темпам (*Andante*, *Allegretto quasi Allegro*, *Andante*) и тональностям (F-dur, G-dur, Des-dur). Жанровые черты усиливают конкретность их образности, очень определенной, несмотря на отсутствие программных названий. Первая пьеса напоминает мечтательное ариозо. Выразительность мелодической речи, сочетающей напевность и декламационность, чуткость сопровождающей партии, гибкой и трепетной, предвосхищают прекрасные страницы лирических опер Массне.

Второй пьесе свойственны черты пасторали и баллады. Выдержанный звук квинты или тоники (подобие волынки), танцевальность (мюзет, сицилиана?), динамические эффекты приближения и удаления, «эхо» — все создает музыкальную картину «на открытом воздухе». Плагальные последовательности в гармонии вносят оттенок архаики (отголоски давно отзвучавших песен труверов, менестрелей?), который подчеркивается мелизмами «в старинном стиле». Характер образности, сочетающий живописную конкретность и зыбкость, недосказанность, тончайшая отделка фортепианной фактуры и какая-то особая элегантность делают пьесу Массне «связующим звеном» между Купереном и Дебюсси.

Последняя пьеса цикла, вероятнее всего, вдохновлена гениальной заключительной миниатюрой шумановского сборника «Для маленьких и больших детей» — «Вечерней песней»: близкий музыкальный образ, та же фактура, тональность. Однако знаменательно различие между пьесами двух авторов, выявляющее суть различия двух школ и — шире — двух методов музыкального мышления. Музыка шумановской пьесы (от мельчайших деталей до целостного художественного образа) устремлена к высотам идейно-обобщенного плана, хотя и выраженным через жанровые черты (хорал). Пьеса Массне больше «рисует» конкретный жизненный «сюжет» (вечер, одинокая фигура у камина или что-либо подобное) и именно этим путем пробуждает

#### <Стр. 247>



глубокие душевные отклики. Статика созерцания, едва уловимые «отсветы», «мерцание», переданные в фортепианной фактуре этой пьесы, предвосхищают волшебную звукопись «Лунного света» Дебюсси.

Четырехручные пьесы Массне, в которых многое предвещает черты будущих дуэтных циклов Форе, Флорана Шмитта, Дебюсси и других композиторов, позволяют вспомнить меткое выражение Пуленка: «Каждый французский музыкант имеет немного Массне в своем сердце» [8].

Значительной вехой в истории фортепианного дуэта Франции стало создание летом 1871 года пьес **Жоржа Бизе** (1838—1875) «*Детские игры*». Замечательный пианист, Бизе много сделал для развития музицирования в четыре руки. Ему принадлежат четырехручные переложения балетной музыки А. Тома и его оперы «Гамлет», Первой симфонии и оперы «Ромео и Джульетта» Гуно и других сочинений французских композиторов. Бизе публично выступал с исполнением дуэтных произведений [9]. Сочинений для фортепиано он, как известно, написал немного: «Хроматические вариации», ряд мелких пьес, транскрипций. Тем большую ценность представляют собой «Детские игры» — последнее фортепианное произведение Бизе. «Лучшее, наиболее зрелое фортепианное сочинение Бизе — сборник из 12 пьес в 4 руки "Детские игры". Оно... как справедливо отмечает французский музыковед Поль Ландорми, возвещает появление таких шедевров, как "Арлезианка" и "Кармен". Именно "Детские игры" следует считать началом позднего периода творчества композитора, в котором... окончательно кристаллизуется самобытный музыкальный стиль Бизе», — пишет А. Д. Алексеев [10].

Изящные маленькие шедевры Бизе написаны чистыми яркими красками, вызывающими в памяти акварели и рисунки детей. Детская наивность и художественное совершенство отличают музыку каждой пьесы.

Все двенадцать пьес сборника имеют по два названия. Первое -название той или иной детской игры: «Волчок», «Кукла», «Деревянные лошадки», «Жмурки»... Второе определяет жанр, в котором написана пьеса: Экспромт, Колыбельная, Скерцо, Ноктюрн. И только в пьесе, открывающей цикл, — «Качели» — второе название определяет не жанр, а сущность поэтического образа — Мечты, — и именно эта пьеса дает ключ к пониманию музыки «Детских игр». Мир мечты царит в сочинении Бизе, рассказывающем «о лучшем, что скрыто в нас» (Клод Дебюсси) [11].

Подобно Шуману и Чайковскому, Бизе раскрывает в будничной повседневности поэтическую красоту жизни. Однако, как верно

---

[8] Цит. по кн.: Музыкальная энциклопедия, т. 4. М., 1976, с. 475.

[9] В парижском журнале «Менестрель» от 22 марта 1868 года сообщалось об исполнении при участии Бизе дуэтной версии Скерцо из «Сна в летнюю ночь» Мендельсона.

[10] Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX и начала XX века. М., 1961, с. 15.

[11] Debussy Claude. Monsieur Croche antidilettante. Paris, 1921, p. 52.

---

**<Стр. 248>**

замечает А. Д. Алексеев, «очень характерно само рассмотрение детских образов исключительно сквозь призму игр, чего нет ни у Шумана, ни у Чайковского. В этом, думается, можно видеть проявление столь типичного для французского художника интереса к выявлению пластического начала» [12]. Действительно, музыка пьес «рисует» те или иные игрушки: волан, волчок, мыльные пузыри. Удивительно точно передается характер движения в игре. Вот волчок, который, теряя инерцию вращения, замирает и покачивается, прежде чем упасть:

116 [Allegro vivo]

dim.

*p*

*più p*

*smorzando*

*pp*

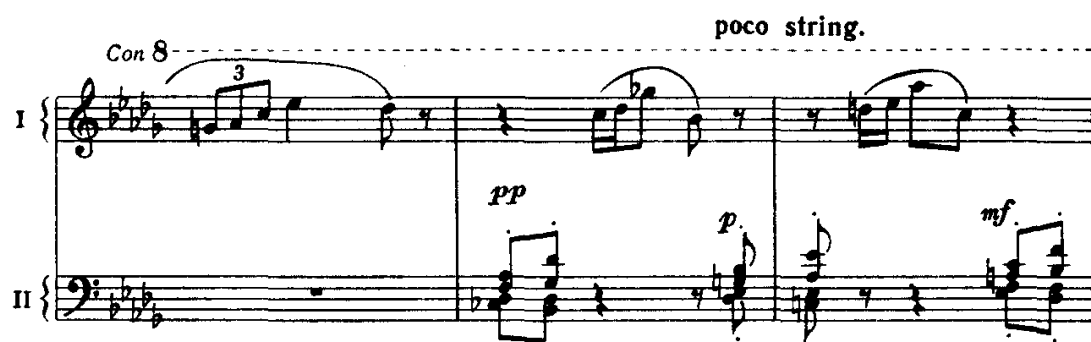
*pp*

3 3 3 3

[12] Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX и начала XX века, с. 17.



А вот неуверенные шаги малыша с завязанными глазами («Жмурки». Ноктюрн):



Стремление к изобразительности неотделимо от темброво-кolorистического начала. Замечательны имитации духовых и ударных инструментов («Труба и барабан». Марш; «Деревянные лошадки».

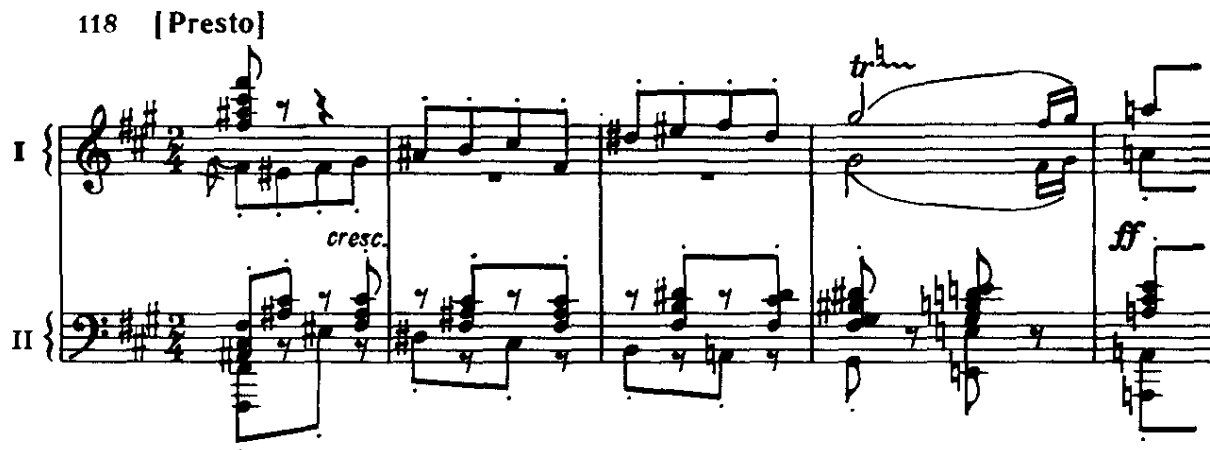
**<Стр. 250>**

Скерцо), жужжание волчка («Волчок». Экспромт), тихие дуновения ветра («Качели». Мечты).

В музыке «Детских игр» отчетливо ощущается влияние театра. Это, очевидно, связано не только с индивидуальными особенностями дарования Бизе, но и с национальной

традицией, уходящей в глубь веков. Любовь французов к театру, громадное значение театра для всей французской культуры обусловили то мощное воздействие, которое театр оказал на инструментальные жанры — на музыкальные образы и всю систему выразительных средств. Яркими театральными сценами являются, по существу, все пьесы «Детских игр», в особенности же такие, как «Маленький муж, маленькая жена» (Дуэт) или заключительный «Бал» (Галоп).

Написанные за год до «Арлезианки» и за четыре года до «Кармен», «Детские игры» близки этим произведениям. Характер лирики и мелодические обороты таких пьес, как «Качели», «Кукла», «Маленький муж, маленькая жена», напоминают лирические сцены из «Кармен». Праздничный «Бал» — прямой прообраз Фарандолы из «Арлезианки». Легко заметить аналогичные гармонические ходы в музыке «Бала» и увертюре к «Кармен» (например, от доминанты к III ступени через V к тонике):



или схожие гармонии с уменьшенными октавами в «Кукле» из «Детских игр» и в «Перезвоне» из «Арлезианки».

«Детские игры» Бизе, как и «Детские сцены» Шумана, — пьесы не столько для детей, сколько о детях. Некоторые из них не очень сложны, но большинство, особенно такие, как «Уголки» или «Бал», требуют пианистического мастерства. Различная степень сложности позволяет учащимся разного возраста играть пьесы по выбору: они законченны и допускают исполнение той или другой отдельно либо небольшими группами. Но, конечно, в той последовательности, в которой они расположены композитором, ярче оттеняются контрасты характеров, жанров, темпов, тональностей [13]. В этой последовательности есть свои кульминации, вступление и эпилог. Поэтому следует

---

[13] Основа цикла — a-moll — A-dur с отклонениями в сторону тональностей доминантовой группы в первой половине цикла и преимущественно субдоминантовой — во второй.

---

**<Стр. 251>**

стремиться к исполнению цикла целиком — оно дает возможность в полной мере оценить достоинства шедевра Бизе [14].

«Детские игры» начинают целую серию французских фортепианных дуэтов, посвященных детству. Поэтический мир детской души, открытый романтиками XIX века, вообще привлекал композиторов Франции и воплотился в музыке самых различных жанров. Но особенно приверженность к этой сфере образов отразилась в произведениях для фортепиано в четыре руки. Одно из лучших сочинений такого рода — сюита из шести пьес **Габриеля Форе** (1845—1924) «Долли» (1893—1896) [15]. История ее создания связана с семьей певицы Эммы Бардак, одной из исполнительниц вокальных произведений Форе (ей посвящен цикл «*Vonne chanson*» на стихи П. Верле-на). Четырехручные пьесы посвящены детям певицы — дочери Елене, которую друзья дома называли «Долли» или «Куколкой», и сыну Раулю.

Прообразами «Долли», помимо «Детских игр» Бизе, возможно, послужили «Детские сцены» ор. 15 и пьесы из четырехручного сборника «Для маленьких и больших детей» ор. 85 Шумана. Кроме того, две пьесы (№3 и 6), по мнению исследователя творчества Форе, С. М. Сигитова, навеяны воспоминаниями о недавно скончавшихся П. И. Чайковском и Э. Шабрие, музыку которых Форе очень высоко ценил [16]. Но уже начальные такты «Колыбельной» (№ 1) дают почувствовать своеобразную деликатную манеру письма «мастера очарований» (по определению Дебюсси). Нежная, ласковая мелодия и спокойно колышущийся фон сопровождения не просто дополняют друг друга, но, развиваясь, вступают в своеобразный диалог. Расслоение гомофонно-гармонической фактуры, удачно названное Р. Аном техникой «вкрадчивого контрапункта» [17], составляет одну из самых характерных черт музыки «Долли». Возможности четырех рук пианистов позволяют сделать полимелодическую ткань особенно рельефной.

Вторая пьеса — «Мяу» («Mi-a-ou») — быстрая и грациозная. Ученик и биограф Форе Э. Вюйермоз, исходя из прозрачного названия, видит в музыке «причудливые прыжки кота — любимца семьи, быстрые повороты, зигзаги, кошачью лесть... после чего, утомленный шумом и суетой, он наконец засыпает на коленях у своей маленькой хозяйки» [18]. Такой образ вполне соответствует неуловимой эксцентрике этой пьесы. Однако М. Лонг утверждает, что «Мяу» — прозвище брата Долли Рауля и что пьеса — его музыкальный портрет. Как бы то ни было, это миниатюра изящная и ироничная, довольно трудная для исполнения из-за прихотливости ритмики и

---

[14] Пять пьес были оркестрованы автором. Из них (№ 4, 3, 2, 11, 12) составила «Маленькая оркестровая сюита», впервые исполненная Э. Колонном в 1873 году.

[15] Оркестрована А. Рабо в 1913 году для хореографической постановки.

[16] См.: **Сигитов С.** Габриель Форе. М., 1982, с. 75.

[17] Рейнальдо Ан — певец и композитор, друг Форе. Цит. по кн.: **Сигитов С.** Габриель Форе, с. 120.

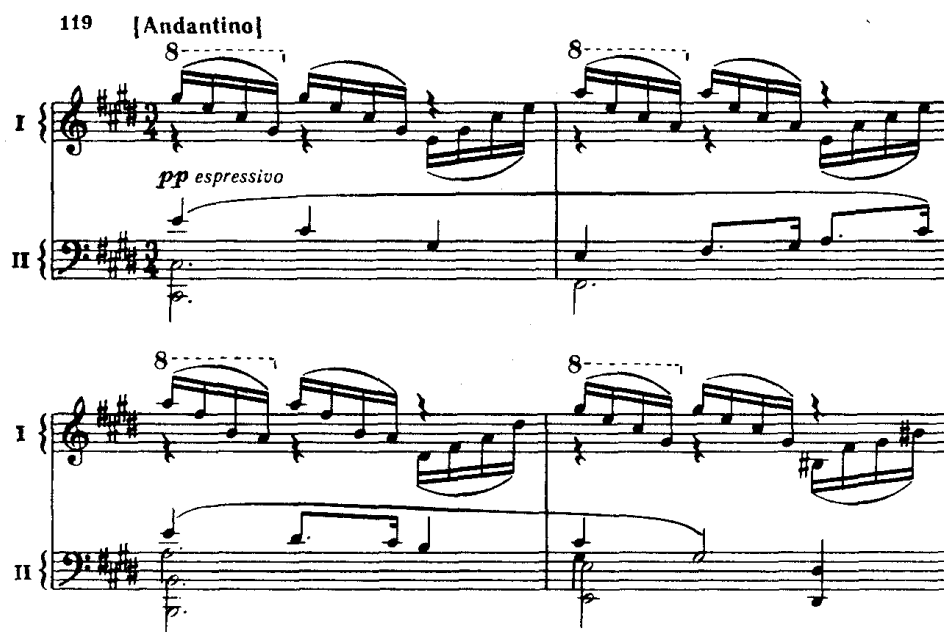
[18] **Vüillermoz E.** Gabriel Faure. Paris, 1960, p. 170.

---

### <Стр. 252>

акцентировки. Как и в других пьесах, фактура ее изобилует контрапунктическими деталями.

«Сад Долли» (№ 3) — замечательный образец лирики Форе, для которой, как пишет Г. Зейе, характерны «простота, искренность, нежность, кротость, томность, легкость, меланхолия...» Красивая протяженная мелодия словно окутывается прозрачной дымкой арпеджио. Создается пленительная картина — образ душевной просветленности и восторга, близкий тем, что воссозданы в романсах Форе на стихи поэтов-символистов А. Самена («Арпеджио», «Вечер»), К. Мендеса («Цветок на волнах») и особенно — в прекрасном романсе на стихи Леконта де Лиля «Неувядаемое благоухание»:



«Китти-вальс» (№ 4) — пластичная «балетная» миниатюра, исполненная капризной грации. Музыка среднего раздела вальса с двухдольными переборами ритма в размере 3/4 напоминает причудливые вальсы из фортепианных циклов Шумана и из балетов Чайковского. Исполнение этой пьесы подразумевает пианистические качества, по мнению М. Лонг, «необходимые для игры произведений Форе, а именно: ...равную легкость всех пальцев (знаменитый полет над клавиатурой), быстроту игры, окрыленность, характерную для техники Форе, прообразом которой является техника Шопена» [20].

Две последние пьесы являются кульминациями двух линий образного развития цикла: лирической и танцевальной. В пьесе «Нежность» (№ 5) лирика обретает новые черты в сравнении с интимно-

---

[19] Zayed G. Formation de Verlaine. Paris, 1970, p. 369.

[20] Лонг М. За роялем с Габриелем Форе,—В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9. М., 1981, с. 33.

---

### **<Стр. 253>**

задушевной «Колыбельной» и «Садом Долли». Бесконечная фраза широкого дыхания, редкая по красоте мелодической линии, обостренные позднеромантические гармонии, волны высоких динамических подъемов и спадов, общая эмоциональная напряженность придают музыке Форе сходство с образами «томления» Вагнера и молодого Скрябина. Контрастный средний раздел — канон в октаву между высоким и более низким мелодическими голосами — замечательно имитирует нежный диалог матери с ребенком. В этой пьесе особенно важно соблюдение точных динамических указаний Форе: довольно трудно исполнимых на фортепиано crescendo от *p* к *f* и *ff* и diminuendo на очень коротких отрезках от одного до трех тактов. «Длина фразы Форе с ее бесконечными завершениями ("он не умеет кончать", — говорил Дебюсси) должна поддерживаться разнообразием нюансов... Он любил краткие, захватывающие crescendo и diminuendo в манере Тосканини...» — пишет М. Лонг [21].

Заключительная пьеса — блестящий «Па-д'Эспань» в манере эффектной музыки Шабрие — пленяет яркими сочными красками, игрой тембров («звонящих», «стучащих», «поющих»), регистров, резких контрастов динамики и акцентировки. Вместе с тем в этой колоритной жанровой сценке ощущается оттенок «игрушечности»: может быть, это не настоящий «испанский танец», а «просто маленькая девочка накинула мамину испанскую шаль и воображает себя на сцене» [22]. Очень быстрый темп, указанный автором, подчеркивает ту легкость, которая необходима при исполнении этой пьесы. Хотя М. Лонг и советует «проявлять величайшую осторожность в отношении метрономических указаний, фигурирующих в изданиях Форе. В большинстве случаев эти обозначения неверны...» [23] —



применительно к «Долли» с этим согласиться никак нельзя. Все темповые указания Форе представляются здесь естественными и убедительными. Они помогают исполнителю, направляя его в поисках художественной правдивости образов сюиты, которую пианистка справедливо называет «музыкой фантазии».

Продолжение традиции французских фортепианных дуэтов, посвященных детям, связано с творчеством учеников Форе — **Мориса Равеля** (1875—1937) и **Жана Роже-Дюкаса** (1873—1954). Сочиненная в 1899 году трехчастная «*Маленькая сюита*» Роже-Дюкаса («Воспоминание», «Колыбельная», «Пастушок») написана в традициях Бизе и Масне. Изящные пьесы, фактура которых несложна и пианистически удобна, могут пополнить современный ансамблевый репертуар учащихся музыкальных школ.

Бесценный вклад в сокровищницу дуэтной литературы внес М. Равель, создав сюиту из пяти легких пьес «*Матушка Гусыня*» (1908). «С нею в музыкальную детскую проникли не только подсмотренные композитором игры и шалости, но и любимая ими "литература" — озвученные сказки» [24].

---

[21] Лонг М. За роялем с Габриелем Форе, с. 30—31.

[22] Lubin E. Piano Duet, p. 151.

[23] Лонг М. За роялем с Габриелем Форе, с. 35.

[24] Смирнов В. Морис Равель и его творчество. Л., 1981, с. 89.

---

### <Стр. 254>

Матушка Гусыня — старая сказочница, персонаж французского фольклора. Нередко образ Матушки Гусыни связывают с легендарной королевой Педок, чьи статуи сохранились в древних французских соборах. Королева Педок изображалась с перепончатыми ступнями. Самое имя ее — Педок — на одном из провансальских наречий (лангедокском) означает «гусиная кожа».

Сказки Матушки Гусыни вошли во французскую литературу с давних времен. Ей приписываются многие преданья, ставшие народными. Часть их переработал Шарль Перро, чей сборник сказок, вышедший в 1697 году, так и назывался «Сказки Матушки Гусыни». В пьесах Равеля, очень любившего литературу, искусство XVII—XVIII веков, «рассказываются» сказки этого времени, заимствованные у Перро, мадам д'Онуа и мадам Лепренс де Бомон. Перед второй, третьей и четвертой пьесами отрывки из их сказок приводятся в виде эпиграфов.

«...Эти пять музыкальных сказок дают новую жизнь некоторым из самых прелестных эпизодов французской сказочной поэзии,— пишет А. Корто.— Здесь нежные аккорды Паваны, под звуки которой заснула Спящая красавица; простодушно-изысканное движение мелким шагом робких терций — волнения и неудачи Мальчика с пальчик, высмеянного птицами; хрупкий, нереальный перезвон вымышленных музыкальных инструментов Азии, сопровождающий сложный обряд омовений "Дурнушки" — императрицы Пагод; лукавая выразительность бесед Красавицы и Чудовища, рисующая столь обворожительную Красавицу и столь парадоксально утонченное и сообразительное Чудовище, затем трогательная красота „Волшебного сада“, насыщенного ароматами звучаний Форе. Сколько восхитительных воспоминаний, связанных с незабываемыми восторгами, с тем, что вам всего шесть лет и что столь увлекательно рассказывает ваша мама» [25].

Музыкальные сказки были сочинены Равелем для детей его друзей — Жана и Мари Годабских. «Намерение воссоздать в этих пьесах поэзию детства заставило меня, естественно, обратиться к более упрощенной и облегченной манере письма»,— записал композитор в «Краткой автобиографии» [26]. Пьесы Равеля написаны с учетом пианистических возможностей детских рук. В них мало нот, вся фортепианная фактура предельно скромна, «наивна» и в то же время неповторимо изысканна.

Одно из главных выразительных средств в музыке сюиты -мелодия. Отказавшись от сложностей многосоставной фактуры, Равель заметно активизировал мелодическую линию. Обогащение мелодического начала в пьесах для детей сыграло свою роль во всей последующей эволюции его творчества.

Большое значение имеют в «Матушке Гусыне» признаки искусства классицизма. Они приобретают здесь особый смысл: Равель воплощает сказки XVII—XVIII веков с помощью элементов музыкального

---

[25] Корто Альфред. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 169—170.

[26] Равель в зеркале своих писем. Л., 1962, с. 228.

---

[26]

языка той же эпохи. «...Тени французских мастеров XVIII века (прежде всего, конечно, Франсуа Куперена) витают над этой сюитой, как и позднее над сюитой "Памяти Куперена"» [27].

В пьесе «Павана Красавице, спящей в лесу», рисуя видение волшебного леса и околдованной принцессы, Равель обращается к плавному движению старинного танца и приемам контрапункта, напоминающим и Куперена, и Жоскена де Пре. Колыбельная тема Паваны, словно тончайшей паутиной, обволакивается мелодическими подголосками. В своем медленном, почти завроженном движении они сплетаются в гармонические вертикали, преимущественно диатонические, но с изысканными полутоновыми хроматическими «бликами». Единственная сложность при исполнении этой пьесы связана с ведением мелодических линий в очень медленном темпе, указанном автором.

Блуждания Мальчика с пальчик по лесу, то освещенному солнцем, то затемненному, сумеречному, передается непрерывным рисунком двух мелодических голосов, движущихся на расстоянии терции. На них наслаивается мелодия верхнего голоса: образуются излюбленные Равелем ходы параллельными трезвучиями и сектаккордами. Графически прозрачная фактура пьесы сочетается с импрессионистической зыбкостью ладотональных и гармонических красок (причудливые «мерцания» в миноре повышенных VI и VII ступеней, «скольжение» трезвучий). Изысканная имитация птичьих голосов (птички склевывали все хлебные крошки, разбросанные по пути предусмотрительным Мальчиком с пальчик) позволяет вспомнить «соловьев», «кукушек», «коноплянок» и других голосистых пернатых, остроумно запечатленных в клавирных пьесах Куперена, Дакена:

120 [Très modéré]

The musical score is for Maurice Ravel's 'Pavane pour une infante défunte'. It shows measures 120 to 123. The tempo is 'Très modéré'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score features a complex texture with multiple voices, including a prominent melody in the upper voice and a more active bass line. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'p' (piano). The instruction 'en dehors et expressif.' is present in the lower voice part.

Экзотическая сценка — обряд омовения «Дурнушки, императрицы китайских пагод» — воплощена с помощью пентатоники. Цепочки секундово-квартовых и секундово-квинтовых интонаций на черных клавишах, то «сворачивающихся» в глissандо, то «растягивающихся» в неторопливую сосредоточенную мелодию бесконечного канона (средний эпизод), в разных регистрах имитируют тембры

---

[27] Смирнов В. Морис Равель и его творчество, с. 255

---

**<Стр. 256>**

колокольчиков, засурдиненных «матовых» духовых и прочих инструментов сказочного китайского царства, «сделанных из скорлупок миндаля». Фигурация пьесы Равеля первоначально ритмически совпадает с фигурацией пьесы «Китайка» Куперена.

Мелодически же она родственна «Пагодам» Дебюсси, написанным в 1901 году, — что свидетельствует об известной близости в воссоздании условной китайской экзотики французскими музыкантами начала XVIII и начала XX века.

«Диалоги Красавицы и Чудовища» развиваются в характере плавного медлительного вальса. Конечно, во Франции XVII—XVIII веков жанра вальса еще не существовало... Но сказка есть сказка: так ли уж важно в ней соответствие «букве истории»? И разве подвластна времени притча о любви, преображающей «чудовищ» в «принцев, прекрасных, как Амур»? Следуя за сюжетом, Равель создает мрачную угловатую тему (реплики-«вздохи» влюбленного Чудовища) и нежную хрупкую мелодию (ответы Красавицы). Развитию диалога контрастных тем сопутствует секвенционное нарастание с использованием изысканнейших гармоний ундецим- и терцдецим-аккордов. Момент превращения Чудовища в Принца поражает роскошью гармонических и тембровых красок при редком изяществе и простоте фортепианной фактуры.

Музыка последней пьесы — «Волшебный сад» — покоится на строгой диатонике белых клавиш. Медленное торжественное движение в характере сарабанды, регистровое «восхождение» к высотам четвертой октавы сопровождается постепенным разрастанием динамики от *pp* до *ff*, самого яркого во всем цикле. Скупая аккордовая фактура расцветает. Появляются арпеджиато, глиссандо и, наконец, «колокольные перезвоны», прославляющие торжество света и добра. «Это апофеоз, где лиризм срывает с себя маску» [28].

Пять пьес сюиты составляют замечательное музыкальное и драматургическое целое. Центральная, третья пьеса («Дурнушка, императрица китайских пагод») — экзотическая «сказка в сказке». Она написана в самом быстром темпе, самой далекой тональности и необычном ладу (пентатоника *Fis-dur* на черных клавишах). Обрамляющие сюиту пьесы объединяет «белоклавишная» диатоническая основа, медленный темп и плавное движение старинных танцев — паваны и сарабанды. Доброе Чудовище превращается в Принца, а зачарованный лес «Спящей Красавицы» и «Мальчика с пальчик» — в «Волшебный сад»!

Музыкальные сказки-картины Равеля обращены не только к детям, но и ко взрослым, ибо в них говорится о вечных понятиях — любви, сострадании, красоте. Не случайно эти сказки создавались в одно время с самым сложным, мрачно-демоническим произведением: триптихом фортепианных поэм «Ночной Гаспар» по книге А. Бертрана «Ночной Гаспар. Фантазии в манере Рембрандта и Калло». Быть может, и для самого композитора светлый мир сказок,

---

[28] Лонг М. За роялем с Морисом Равелем.— В кн.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 9, с. 104.

---

### **<Стр. 257>**

основанный на детской незыблемой вере в гармонию мироздания, в победу добра над злом, служил моральной опорой и противостоял зловещей фантастике ночных видений.

Первое публичное исполнение «Матушки Гусыни» Равель хотел доверить детям, которым она посвящена. Однако маленькие Гodeбские не очень уверенно чувствовали себя за фортепиано, и пьесы исполнили в концерте Музыкального общества независимых 20 апреля 1810 года две юные ученицы консерватории — Жанна Лелё [29] (партия *primo*) и Женевиёва Дюрони (партия *secondo*). Перед премьерой состоялась репетиция в присутствии автора. «Играть он просил нас совсем просто! — вспоминала Жанна Лелё.— Не искать выразительности в каждой ноте! В первой пьесе — "Паване"— ему был нужен очень медленный темп, а для детей это довольно трудно. В пьесе "Мальчик с пальчик" — очень выровненная звучность. С нетерпением ждала я вступления "Кукушки", так забавно было играть это! "Дурнушка" — очень ясно, как хрустальные колокольчики; не торопить певучую мелодию в басах» [30].

Впоследствии Равель оркестровал эти пьесы и создал на их основе музыку балета «Сон Флорины». Отдавая должное замечательной оркестровой версии, А. Корто писал: «...я склонен утверждать, что скромное совершенство этого небольшого сочинения, очаровательная новизна его деталей по-настоящему будет воспринята, если мы обратимся к

первоначальному замыслу автора, усаживаясь по старинке вдвоем за рояль, а желательнее — за более соответствующее передаче этих сказок — пианино» [31].

После «Матушки Гусыни» во французской дуэтной музыке для детей уже больше не было произведений столь замечательных. Однако традиция писать четырехручную музыку, посвященную детям, не угасала. В 1912—1913 годах **Флоран Шмитт** (1870—1925), ученик Форе и Массне по Парижской консерватории, друг Равеля, продолжил идею «озвучивания сказок», написав сюиту для четырех рук по сказкам Г. Х. Андерсена «Неделя маленького эльфа Оле Лукойе, или Сны Яльмара» («Une semaine du petit elfe Ferme-l'oeil ou les songes de Hjalmar»). В этом произведении Шмитт следует старой музыкально-педагогической традиции: первая партия, предназначенная для ученика, написана на пяти нотах. Мало кто из композиторов, создававших подобные произведения в учебных целях, проявлял в них столько выдумки и фантазии. Среди семи номеров сюиты — пьесы различных жанров. В характере скерцо написаны «Лошадка Оле-Лукойе» (№3), «Хоровод хромых букв» (№5) и «Мышиная свадьба» (№1) — остроумная музыкальная картинка, изображающая быструю, легкую и суетливую беготню мышей:

[29] Жанна Лелё — ученица М. Лонг и А. Корто. В будущем — пианистка и композитор, лауреат Большой Римской премии, профессор Парижской консерватории.

[30] Музыкальная жизнь, 1978, № 2.

[31] **Корто А.** О музыкальном искусстве, с. 170.

[32] Ф. Шмитт, как и Равель, оркестровал сюиту и создал на основе ее музыки балет.

**<Стр. 258>**

121 [Animé]

The image shows a musical score for a piece titled '121 [Animé]'. It is a four-hand piano piece, with staves labeled I, II, I, and II. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by rapid, beamed sixteenth and thirty-second notes, giving it a lively, 'mouse-like' quality. Dynamics include 'dim.' (diminuendo), 'pp' (pianissimo), and 'ppp' (pianississimo). The score is arranged in three systems, each with two staves for the left hand and two for the right hand.

Красочную пастораль напоминает «Прогулка по картине» (№ 6), на которой изображены «высокие старые деревья, трава, цветы и широкая река...»

Эффектная финальная пьеса — «Китайский зонтик» — написана не без влияния равелевской «Дурнушки, императрицы китайских пагод». Эта пьеса отличается от остальных

большей сложностью. Несмотря на ограниченность верхней партии в диапазоне, она трудна для обоих исполнителей из-за изощренной ритмики и приемов перекрещивания рук.

В сюите Шмитта чувствуется характерное для него смешение романтических и импрессионистических стилизованных черт; музыка ее, может быть, недостаточно индивидуальна, но искренна и обаятельна. В ней присутствуют такие качества, как изобретательность, мастерство и отличный вкус.

В дальнейшем развитии французской четырехручной музыки для детей намечаются две тенденции: одна из них продолжает линию «Матушки Гусыни» и связана с претворением сказочных образов. Из произведений такого рода стоит выделить сюиту **Клода Дельвенкура** (1888—1954) «*Образы сказок былых времен*»: «Спящая красавица», «Синяя Борода», «Дюймовочка» и другие (1935), в музыке которой слиты черты импрессионизма и неоклассицизма.

**<Стр. 259>**

Вторая тенденция связана с обработками для фортепиано в четыре руки французских народных песен. Среди них — шесть тетрадей пьес, изданных между 1907 и 1932 годами, под общим названием «*Детская*», **Дезире Эмиля Энгельбрехта** (1880-1965), очень полезных для начинающих пианистов (партия *grimo* легкая, *secon-o* — средней трудности.)

Бесспорный интерес представляет сюита **Даниель-Лесюра** (р. 1908) «*Букет Беатрисы*» (1947), состоящая из пяти небольших пьес с выразительными названиями: «Чудесный лавр», «Душистый майоран», «Нежный мак»... В предисловии к изданию сюиты М. Лонг пишет, что в ее музыке ясно слышатся знакомые мотивы детских песенок о том или ином цветке; «вместе они образуют чудесный свежий букет». Действительно, в основе пьес лежат песенные мелодии, простые и бесхитростные, часто с оттенком танцевальности, как, например, в пьесе «Нежный мак»:

122 Andante grazioso

The musical score is for a piece titled "Andante grazioso" by Daniel-Lesure, Op. 122. It is written for four hands (two staves for the right hand, two for the left). The time signature is 2/4, and the key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Andante grazioso". The score includes dynamic markings: "pp" (pianissimo) for the right hand, "mp" (mezzo-piano) for the left hand, and "p" (piano) for the bass line. The music consists of two systems, each with a repeat sign and a first ending bracket labeled "8". The melody is simple and folk-like, with a clear dance-like character.

В музыке немало пасторальных примет: квинтовые органнне пункты в пьесе «А вот и май пришел», имитация отдаленного пения кукушки в последних тактах «Душистого майорана».

Обработка мелодий осуществляется Даниель-Лесюром бережно и тактично. Скромная фортепианная фактура обеих партий, примерно равных по трудности, рассчитана на



маленькие руки. Лишь в последней, самой подвижной пьесе «Жирофле-жирофля» [33], где *primo* нужно играть одной рукой параллельные кварты и терции в быстром

---

[33] Непереводимая игра слов; веселый припев.

---

**<Стр. 260>**

темпе, требуются известные пианистические навыки. Все пьесы написаны в тональностях с малым числом знаков или совсем без знаков: B-dur, a-moll, G-dur, C-dur.

Мажоро-минорная ткань, в которую влетаются элементы натуральных ладов, украшена политональными контрапунктами.

В маленькой сюите Даниель-Лесюра претворены яркие типические черты, связанные с глубокими традициями французской национальной культуры. Передача в музыке облика и аромата цветов — одно из характерных воплощений «пасторальной эстетики»! — сближает «Букет Беатрисы» с «Каталогом цветов» Д. Мийо и другими произведениями французских композиторов, в том числе с четырехручными миниатюрами Форэ («Сад Долли») и Равеля («Волшебный сад»). Ясно ощущаются в сюите черты классицизма, проявившиеся в графической чистоте линий, собранности фактуры, тонком применении контрапунктической техники. Строгий отбор выразительных средств по принципу «ничего лишнего», изящество и грациозность пьес Даниель-Лесюра делают их вполне отвечающими высоким эстетическим требованиям «французского вкуса».

Следует упомянуть и совсем несложные четырехручные произведения французских композиторов, написанные с инструктивными целями: сюиту из восьми маленьких пьес «На пяти нотах» (Рондо, Баркарола, Пастораль, Фарандола и др.) ор. 34 (1907) Ф. Шмитта — более легкую, чем «Неделя маленького эльфа», но не столь интересную и изобретательную; сюиту **Андре Капле** (1878—1925) под названием «Послушным детям» или «Груда мелких вещей» (1925), куда входят «Колыбельная», «Очень французский марш», «Надоевший фокус» и другие пьесы. В отличие от Шмитта, Капле ограничил партию *primo* игрой лишь на белых клавишах C—G в обеих руках, тогда как в партии *secondo* ключевые знаки меняются в каждой пьесе; пикантные диссонансы подчеркивают иронический характер музыки. Заслуживают внимания отличная сюита из шести миниатюр «Первые успехи» **Жермены Тайфер** (1892—1983); три сборника «Этюдов для начинающих» (1916—1917) Роже-Дюкаса, которые расположены в порядке постепенно возрастающей ритмической и гармонической сложности; «Маленькая мажорная сюита» Р. Бардака (того, чей детский портрет был воплощен Г. Форэ в музыке «Долли») и другие сочинения.

В целом четырехручная фортепианная литература для юных музыкантов во Франции одна из самых богатых в мире.

Параллельно с произведениями для детей французские композиторы создавали дуэты «для взрослых». Они более разнообразны по трактовке жанра и формы. Однако преобладающими и здесь были традиционные сюиты из небольших, почти всегда программных пьес. Высшими художественными достижениями среди них представляются четырехручные сюиты **Клода Дебюсси** (1862—1918), созданные как бы на двух временных полюсах его фортепианного творчества.

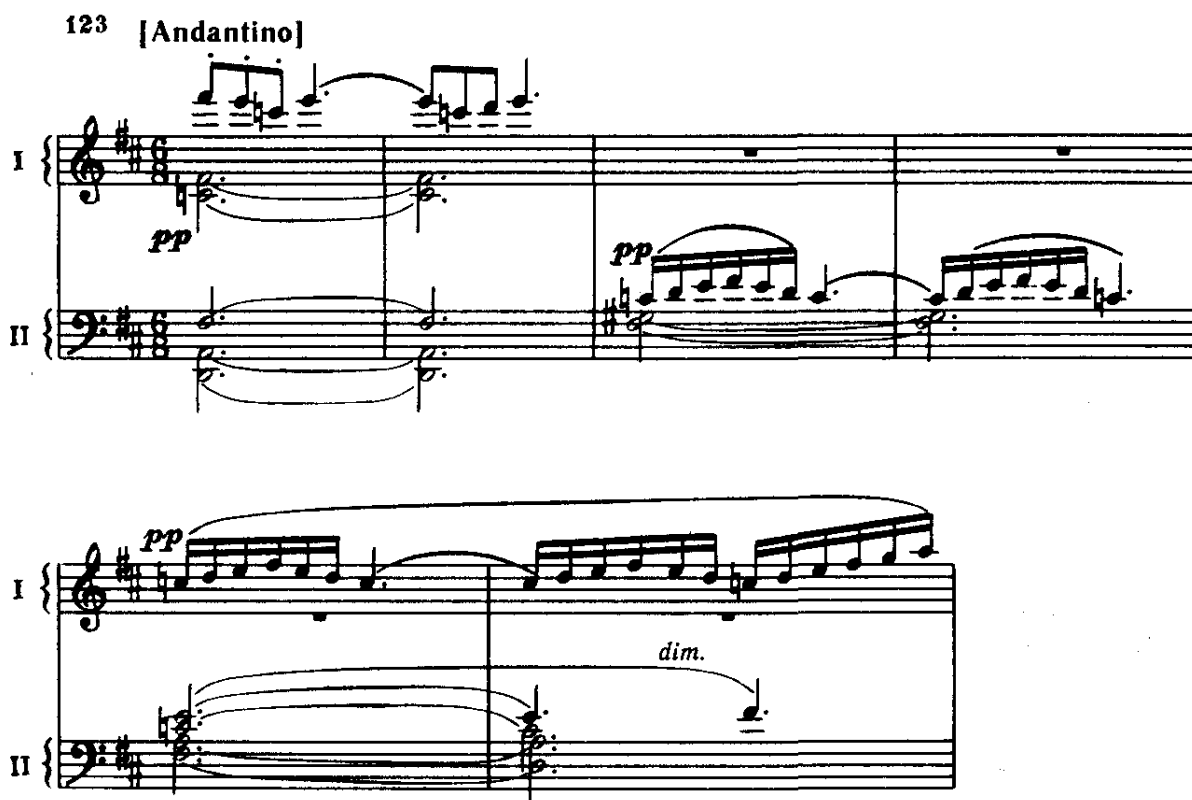
**<Стр. 261>**

«Маленькая сюита» (1888) стала первым инструментальным произведением, в котором отчетливо выявились своеобразные черты стиля композитора<sup>34</sup>. В ней отражен круг образов, типичных для Дебюсси: летний пейзаж, стилизация старинного танца, праздничное шествие.

В каждой из четырех частей найдены специфические приемы музыкально-выразительных средств, свойственных той же сфере образов в более поздних сочинениях. «В лодке» (№ 1) — идиллическая картина, нарисованная прозрачными красками светлых и чистых тонов: водная гладь, волнистое зеркало, освещенное солнцем; плавное «скольжение»



по воде; едва слышный шепот волн и листвы... Для воплощения «стихии воды», отражающей блики солнечных лучей, характерны целотонные «всплески» на фоне педали нонаккордов:



В пьесе «Шествие» с ее четким, легким мелодическим рисунком и заостренной ритмикой образный строй во многом определяется колористическим началом. «Теплый» E-dur (тональность солнечного света, зноя в «Послеполуденном отдыхе фавна»), эффекты «звонov», разносящихся по воздуху, — упоенная радость передачи цвета-света-звона предвосхищает ослепительную картину шествия из нокturna «Празднества».

Неоклассический «Менуэт» — шедевр истинно французского изящества, возрождающий черты галантного стиля XVIII столетия, неотделим от специфической «щипковой» манеры фортепианного

---

[34] В «Арабесках» для фортепиано в две руки, написанных в том же году, более заметны следы влияния Листа, Форе, Грига.

---

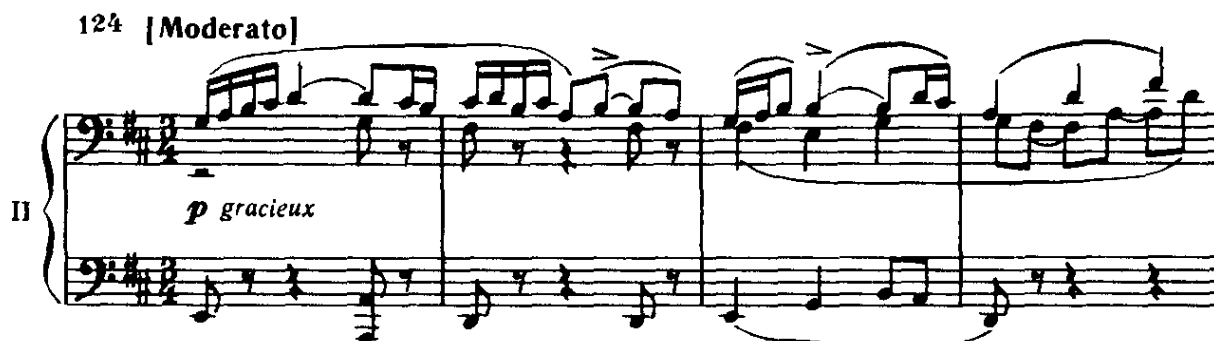
**<Стр. 262>**

звукоизвлечения, напоминающей лютню или арфу. Черты стилизации проявляются и в ладогармоническом языке. Плагальные соотношения с элементами старинных ладов используются в условиях длительного «становления лада» (А. А. Алышванг) с балансированием между разными тональностями, в то время как тоника появляется лишь в заключительном такте первого раздела трехчастной формы. Здесь заложены предпосылки отказа от единого ладотонального центра, характерного для позднего творчества Дебюсси.

Заключительный «Балет» — «легкомысленный» марш (первый раздел) и «чувственный» вальс (трио) — является одним из первых опытов претворения музыки парижских кабаре в фортепианных сочинениях Дебюсси. Отсюда тянутся нити к таким замечательным воплощениям «изысканной тривиальности», как прелюдия «Менестрели» или вальс «La plus que lente».

Наряду с индивидуальными чертами, предвосхищающими стиль более поздних произведений Дебюсси, в «Маленькой сюите» очевидно претворение разнообразных традиций прошлого. «В лодке» и «Менуэт» с их созерцательностью, оттенком таинственности и меланхолической грусти, прозрачностью фактуры близки пейзажным и танцевальным миниатюрам Куперена и Рамо. В «Шествии» ясно слышатся отголоски

маршево-танцевальных образов «Арлезианки» и «Пертской красавицы» Бизе. Тема трио «Менуэта» непринужденно привносит в стилизованный танец отзвуки «Маленькой сюиты» Бородина:



Лаконичные и компактные пьесы «Маленькой сюиты» Дебюсси написаны в однотипной трехчастной форме (с кодой) [35], которую композитор трактует свободно и гибко. Нередко это обусловлено отказом от кадансирования как способа расчленения и превращением каданса в средство незаметного «перетекания» частей формы одна в другую. Интересный пример — заключение маршевого раздела «Балета», где мелодическая фраза кадансового оборота путём перегармонизации и смены метра преобразуется в тему вальса среднего раздела. Впечатление пластичности и импровизационности

[55] Во всех пьесах контрастные темы первого и второго разделов объединяются в кодах.

---

#### <Стр. 263>

в наибольшей степени связано с обновлением репризных разделов, и которые проникают черты вариационности («В лодке», «Шествие», «Менуэт») и рондообразности («Шествие»). В структуре пьес «Маленькой сюиты» заметна тенденция, присущая впоследствии структуре Прелюдий: простейшая трехчастность свойственна пьесам 1' самой обобщенной программой («Менуэт», «Балет»), Конкретизация программного замысла влечет за собой большие отклонения от традиционных форм. Так, репризные разделы пьес «В лодке» и «Шествие» отличает тонкое варьирование. Особенно наглядно это проявляется в «Шествии», где при повторениях основной темы с неизменной мелодией изобретательно варьируется сопровождение:

125a **Moderato**

125<sup>6</sup> [**Moderato**]

125<sup>B</sup> **Tempo I**

Вторая сюита для фортепиано в четыре руки — «Шесть античных эпиграфов» [36], одно из последних фортепианных сочинений Дебюсси — была создана в 1914 году. В основу сюиты, по мнению исследователей, была положена музыка к инструментальным интермедиям (для двух арф, двух флейт и челесты), предназначенным для сопровождения сценической постановки нескольких стихотворений из цикла «Песни Билитис» поэта Пьера Луиса, друга Дебюсси [37]. Постановка была осуществлена всего один раз в Париже зимой 1900/01 года. Рукопись партитуры потерялась, и лишь фрагменты ее были обнаружены биографом Дебюсси Л. Балла в 1932 году. Не представляется возможным установить действительные связи между музыкой к сценической постановке и четырехручной сюиты. Однако стилистические особенности последней свидетельствуют о значительных отличиях

ее от произведений, созданных композитором на рубеже веков. «Шесть античных эпитафий» сосредоточили в себе черты, свойственные именно позднему периоду творчества Дебюсси.

На первый взгляд, образный мир сюиты может представиться близким миру более ранних произведений. Так, уже в начальных тактах «Призыва к Пану, богу летнего ветра» солирующий наигрыш флейты Пана должен, казалось бы, пробудить настроение пасторальной идиллии. Но нет — холодная чистота и бесстрастность слышатся в абстрактных, изысканно-симметричных изгибах мелодии, построенной, как и гармоническая вертикаль, на звукоряде пентатоники. Не человеческие «призывы к богу летнего ветра», а отрешенный и загадочный голос природы, которая говорит сама с собой, запечатлен в музыке, являющейся одновременно и прологом, и экспозицией основного образа сюиты.

Вторая пьеса — «На безымянной гробнице» — еще больше погружает в атмосферу тайны. Мелодическая и жанровая структура ее покоится на знакомых элементах, ставших своего рода символами: нисходящие интонации «плача», мерная поступь маршеобразного движения («строго ритмично» — указывает Дебюсси), колокольные звоны и флейтовые наигрыши. Но, как и в первой пьесе, привычные жанровые признаки в общем контексте выглядят необычно и странно. Эмоциональная окраска интонаций «плача» нивелирована целотонными гармониями, лишенными тяготений; реальность маршеобразной ритмики затуманена пятидольным метром; колокольные звоны, отдаленные и гулкие, как и абстрактная флейтовая мелодия, построенная на целотонном звукоряде, похожи на отзвуки-отсветы таинственной запредельной стихии.

Музыка этих пьес по образному строю и специфике выразительных средств приближается к музыке ее русских «современников» —

---

[36] Точнее — «Шесть древних надписей»: краткие надписи (законы, государственные договоры, могильные строфы) высекались на каменных панелях или вырезались на металле и, таким образом, сохранялись на многие века.

[37] Еще раньше, в 1897 году Дебюсси написал три романса на стихи П. Луиса, изданные под общим названием «Песни Билитис».

---

### **<Стр. 265>**

фортепианных опусов позднего Скрябина. Как необычно и причудливо выступают в них жанровые признаки: колокольность в Седьмой сонате, пасторальность в Десятой, механическое движение в «Маске» или прелюдии ор. 67 № 1, хоральность к прелюдии ор. 74 №4, траурная маршевость в прелюдии ор. 74 №2, музыку которой автор отождествлял с образом смерти. Жанровые признаки в этих сочинениях переосмыслены. В контексте музыкального стиля позднего Скрябина они стали многозначными и, в большинстве случаев, призванными возвещать о мире «неведомом и непостижимом», о вечной загадке бытия. Сходство с поздними произведениями Скрябина проступает и в принципах построения вертикали и горизонтали на основе единого ладогармонического комплекса, и в близости приемов полифонического (полимелодического) и вариационно-вариантного развития.

Состояние погруженности в тишину, словно на пороге, отделяющем бытие от небытия, постепенно нарушается в музыке третьего эпитафического — «Да будет ночь благосклонна». Ремарки Дебюсси — «постепенно оживляя», «все более оживляя» — точно передают состояние перехода от замороженной статики к дыханию и пульсу жизни. Сначала оживают краски. Те же целотонные комплексы, что и в «Безымянной гробнице», начинают «светиться», передавая неуловимую игру перламутровых отблесков. Та же секундовая интонация «плача», положенная в основу мелодики, преобразуется: каждый звук ее расцветивается форшлагом. Самым же действенным фактором оживления статики выступает танцевальное начало. «Блестки» танцевальности «разбросаны» в разных пластах полифонической ткани, состоящей из варьированных повторений мотивов разной длительности и ритмической структуры. Остинатность повторений, все более импульсивная, придает музыке оттенок мистического ритуального танца-заклинания.

В двух следующих эпитафических танцевальное начало уже составляет основу художественного образа. Образы этих пьес наиболее реальны и конкретно живописны, что

ясно даже из названий: «Танцовщице со змеями» и «Египтянке». В них претворяется старинная французская традиция создания пьес-портретов, воспринятая Дебюсси от клавесинистов XVII—XVIII веков. Кроме того, здесь непосредственно отражен опыт создания балетов, написанных композитором незадолго до «Античных эпитафий», в частности, балета «Камма» (1912) на египетский сюжет. Музыка «Танцовщице со змеями» основана на замечательно точном, почти иллюстративном воспроизведении движений танца, то замедленных, то стремительных. Их смена мгновенна и непредсказуема, как непредсказуемы обманчивые и коварные движения мускулистого тела змеи. Ритмика пьесы представляет собой тщательно выписанное изощренное *rubato*, дополняемое авторскими указаниями типа «*ep serrant*» («ускоряя»), «*doucement soutenu*» («постепенно сдерживая») и т. д. Рисунки мелодических линий графически передают характер движения — плавное «змеящееся» кружение и неожиданные броски:

<Стр. 266>

126

[Très modéré (♩ = 58)]

I

II

*p librement expressif*

*pp*

*p*

Пьеса «Египтянке» — одно из своеобразных воплощений «вечно женственного» в музыке Дебюсси. Написанная в темной по колориту тональности *es-moll* с использованием сумрачной гаммы красок нижних и средних регистров, она создает пленительный экзотический образ — некий антипод Мелизанды или светлой прелюдии в параллельном *Ges-dur* — «Девушке с волосами цвета льна». В «Египтянке» наиболее явственно воссоздается утонченный гедонизм и чувственность стихотворений П. Луиса. При исполнении этой пьесы, сотканной из едва уловимых динамических волн (от *ppp* до *p*), необходимо особое прикосновение к клавишам, которое автор обозначает ремаркой «*aussi*

doux que possible» («как можно нежнее»). На фоне непрерывного квинтового органного пункта, имитирующего звучание духового и щипкового инструментов, флейта вольно импровизирует мелодические рисунки-арабески, напоминающие «Сиринокс» [38] (пьесу для флейты соло, написанную в 1912 году) и вновь возвращающие к обобщенному образу флейты Пана.

В среднем разделе ритмическая свобода сменяется мерным движением плавного танца. При всем ориентальном своеобразии этой

[38] Сиринокс—греческое название свирели, флейты. Источник названия — древнегреческий миф о нимфе Сиринокс и боге Пане. Преследуемая Паном, Сиринокс превратилась в тростник, из которого Пан сделал себе свирель.

**<Стр. 267>**

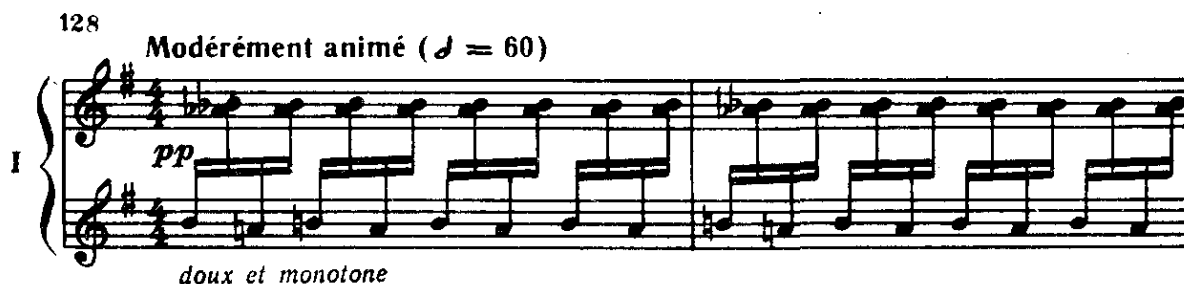
музыки ее интонационная основа близка пьесам «На безымянной гробнице» и «Да будет ночь благосклонна» те же нисходящие большие секунды в сходном ритмическом оформлении:

127 | *Très modéré* (♩ = 58)

The musical score for measures 127-132 of Debussy's 'Nuages' is presented. It is in 3/4 time, marked 'Très modéré' with a tempo of 58 beats per minute. The score is divided into three parts: I (Flute), II (Piano), and a grand staff (Piano/Double Bass). The flute part (I) consists of six measures of descending eighth-note pairs, marked 'p' and '[sans raideur]'. The piano part (II) consists of six measures of descending eighth-note pairs, marked 'pp'. The grand staff part consists of six measures of descending eighth-note pairs, marked 'pp'.

Заключительный эпиграф — «В благодарность утреннему дождю» — вновь, как и в начале сюиты, воссоздает летний пейзаж (последний пейзаж в творчестве Дебюсси!). Среди многих изображений «стихии воды» эта картина отличается особой экономией выразительных средств. Иллюзию монотонного пения дождевых капель передают однообразные секундовые ходы, составляющие ровный живописно-звуковой фон:





Дебюсси раскрывает в нем великое множество цветовых оттенков, подобно живописцу, для которого жемчужно-серый тон — совокупность всей гаммы спектра.

**<Стр. 268>**

Мелодические голоса, «брезжащие сквозь туман», напоминают легкие штрихи, наносимые тонкой кистью на рисунках японских художников. Поразителен эффект наступления коды — эпилога всего цикла. Монотонное пение дождя прекращается. В наступившей тишине предрабачного часа раздаётся тихая мелодия флейты Пана. Как и в прологе сюиты, она звучит отрешенно и загадочно, повествуя о вечной тайне мироздания [39]. Поэтика пантеизма, свойственная образному миру многих произведений Дебюсси, получила в «Античных эпиграфах» одно из самых глубоких и законченных воплощений.

Форма сюиты замыкается возвращением «на круги своя» первоначального образа. В то же время это возвращение символически открывает форму навстречу новому витку — «оживления и возвращения к стихии» — и тем самым ставит не точку, а многоточие.

В общих контурах формы сюиты отражены те же принципы, что и в строении ее отдельных пьес. Грани трехчастности завуалированы, кажущаяся импровизационность достигается благодаря изобретательнейшему вариантному развитию и повышению роли промежуточных, переходных построений. Особенно своеобразны видоизмененные (сокращенные) синтетические репризы пьес, в которых дан сплав нескольких компонентов формы: связующей части, собственно репризы и коды. В масштабах цикла такой репризой выступает шестой - последний эпиграф.

Две сюиты Дебюсси открыли новую страницу в истории жанра. Значительно расширив горизонт выразительности фортепианного письма, композитор замечательно использовал возможности и специфику четырехручной фактуры. Обе партии, изложенные на редкость естественно и удобно, равноценны как по сложности, так и по своей роли. Едва ли не главные задачи, встающие перед исполнителями, связаны с полифоничностью фактуры, причем не только в плане тематическом, но и темброво-колористическом. Последнее обстоятельство особенно важно в четырехручных произведениях. Одна из своеобразнейших черт полифонии Дебюсси заключается в максимальной индивидуализации тембров. С этим связано бесконечное разнообразие звуковых и артикуляционных приемов, подробно выписанных композитором. В четырех руках пианистов рассредоточены длительные «педали» выдержанных звуков, мелодические линии, которые требуется исполнять различными приемами legato, non legato, staccato, «открытым» или «засурдинным» звуком, всевозможные «флажолеты», имитации щипковых инструментов — но это лишь одна сторона тембровой полифонии, связанная со способами звукоизвлечения. Другую, не менее важную, составляет изощренная полифония фразировки, штрихов, подвижная смена которых возрождает традиции старинных полифонистов. Почти каждый такт сюит Дебюсси является примером тембровой и артикуляционной полифонии.

---

[39] Заключительные такты вызывают аналогию с кодой Десятой сонаты Скрябина.

---

**<Стр. 269>**

Такая фактура делает особенно сложной и ответственной проблему педализации. Перед исполнителем партии *secondo* стоят задачи во многом противоречивые: с одной стороны, обеспечить педалью (полупедалью, четвертьпедалью) необходимые эффекты «звонов», «шорохов», обертоновой вуали, которые так важны и звукописи Дебюсси. С другой

стороны, педаль ни в коем случае не должна затуманивать ясность полифонии тембров и штрихов. Для решения этих задач главным условием является точное выполнение всех текстовых деталей. Четыре руки дают возможность реально удерживать тянущиеся ноты, на фоне которых разворачивается богатейший партитура штриховых и тембровых нюансов. Только после пальцевого овладения обоими исполнителями всех тонкостей полифонической фактуры Дебюсси можно работать над отделкой «партии педали». Эта работа в принципе не может быть завершена: детали педализации будут постоянно видоизменяться в зависимости от условий акустики и особенностей инструмента.

Помимо двух сюит Дебюсси было создано еще одно четырех ручное произведение, гораздо менее известное: «Шотландский марш». Его первоначальное название, не сохраненное в современных изданиях, выглядело весьма внушительно: «Марш древнего рода графов Россов, посвященный их потомку генералу Меридиту Рэду, Кавалеру Большого Креста Ордена Королевского Спасителя». В программно-историческом комментарии говорилось, что род графов Россов, возглавлявший клан Россов в Росшире, — один из древнейших в Шотландии. Главу рода окружал оркестр волынщиков, игравший марш своему господину до и после битвы, а также в дни пиршеств. Оригинальная мелодия этого марша положена в основу сочинения Дебюсси, написанного, вероятно, по заказу того шотландского генерала, которому и посвящено.

Созданный в 1891 году (через три года после «Маленькой сюиты»), «Шотландский марш» относится к числу ранних произведений Дебюсси. Очевидно, образы-картины праздничных процессий волновали воображение композитора: он воплощал их начиная с «Шествия» из «Маленькой сюиты» вплоть до «Иберии», сочиненной в 1910 году. «Шотландский марш» — одна из таких картин, написанная в яркой декоративной манере. Произведение начинается с имитации пронзительных звуков волынки, доносящихся издалека. На их фоне вступает мелодия марша, изложенная большими терциями. Элементы лидийского лада в сочетании с целотонностью окрашивают звучание, усиливая национальное своеобразие и оттенок архаики:



### <Стр. 270>

Интересно, что вступление представляет собой вариации на тему, которая появится лишь в такте 26 в начале основного раздела марша. Она звучит одногласно, в сопровождении редко сменяемых модальных гармоний.

В структуре и тональной логике разделов марша соблюдена традиционная трехчастность, однако основу формы составляет вариационность: все три раздела, а также вступление и блестящая кода представляют собой вариации на одну тему. Видоизменяя ладовую, ритмическую, метрическую и жанровую основу шотландской мелодии (особенно в третьем — репризном разделе на 6/8, где музыка напоминает жанровые скерцо Бородина), используя фактурные и динамические контрасты, Дебюсси достигает эффектов «приближения» и «удаления», смены планов колоритных картин. Подъемы и блестящие кульминации с фанфарами «засурдиненных труб» отдаленно предвосхищают ослепительные видения ноктюрна «Празднества».

Недостатком общей конструкции марша является некоторая непропорциональность частей, отчего возникает впечатление незавершенности, «срезанности» репризно-кодового раздела. По-видимому, это сознавал и композитор. Спустя почти двадцать лет, в 1908 году он оркестровал «Шотландский марш», заметно расширив его заключение.

Забытое сочинение Дебюсси вполне достойно внимания исполнителей. Оно хорошо воспринимается как в сборных концертных программах, так и рядом с другими произведениями Дебюсси, в частности, разделяя «Маленькую сюиту» и «Шесть античных эпиграфов» в одном отделении концерта.

Дебюсси принадлежат еще два сочинения для фортепиано в четыре руки, написанные в молодые годы. Они представляют больше исторический, чем художественный интерес. Пьеса «Триумф Вакха» (1882) была задумана как симфоническая интерлюдия, но осталась неоркестрованной. Это произведение, в котором чувствуется влияние Римского-Корсакова, довольно формально. Фактура его воспринимается скорее как переложение оркестровой партитуры, нежели оригинальная фортепианная.

*Симфония h-moll* (1880) также сохранилась лишь в версии для фортепиано в четыре руки [40]. Трудно сказать, является она законченным одночастным произведением или первой либо финальной частью задуманного цикла. Н. С. Жияев в предисловии к изданию симфонии писал: «Что автором этого сочинения является действительно Дебюсси, убедительно свидетельствует почти каждый такт симфонии, носящий ясную печать уже вполне определенных стремлений и вкусов, характерных для раннего Дебюсси. Как и в других ранних произведениях Дебюсси, так и здесь мелькают зерна и позднейшего Дебюсси, Дебюсси "Моря" и "Весенних хороводов"». Это утверждение

---

[40] Она была обнаружена в Москве в начале 1930-х годов математиком К. С. Богушевским и опубликована Музгизом в 1933 году под редакцией и с предисловием Н. С. Жияева.

---

#### **<Стр. 271>**

нам представляется спорным и преувеличенным. В музыке симфонии гораздо яснее, чем «зерна позднейшего Дебюсси», различимы реальные черты сходства со стилем ранних симфоний Чайковского, в особенности «Зимних грез». Нельзя не вспомнить, что симфония создана в России, в доме Н. Ф. фон Мекк, в период, когда ее преклонение перед музыкой и личностью Чайковского находилось в апогее. Это отражалось и в программах домашних концертов с участием Дебюсси, для которых он сделал четырехручные переложения оркестровой музыки Чайковского: Русского, Испанского и Неаполитанского танцев из балета «Лебединое озеро». Лирики повествовательный тон симфонии, моменты сумрачной задумчивости, лирические задержки-вздохи, секвенционное развитие, характерные динамические «волны» с противодвижением контрапунктирующих мелодических голосов — все убеждает в том, что автор сознательно писал музыку в духе Чайковского.

В разные годы Дебюсси занимался переложением для фортепиано в четыре руки оркестровых и вокально-симфонических произведений как своих («Прелюдия», «Шествие и танец» из кантаты «Блудный сын», три симфонических эскиза «Море»), так и других авторов (К. Сен-Сане — «Каприз на темы из оперы „Альцеста“ К. Глюка», уже упоминавшиеся танцы из «Лебединого озера» Чайковского). Эти переложения, как и переложения Равелем собственного «Болеро», а также «Прелюдии к слепоглухонемому отдыху Фавна» и «Ноктюрнов» Дебюсси, настолько уступают оригинальным версиям, что заслуживают упоминания лишь как еще один показатель интереса французских музыкантов к жанру фортепианного дуэта.

Интерес этот не иссякал и в творчестве более молодых композиторов. Некоторые из них прямо продолжали традиции Дебюсси и Равеля, что неудивительно. Воплощение душевных движений через описание (природы, характера, сюжета), культ звукописи, красок, пластичность форм — эти черты импрессионизма, отвечающие глубинным национальным свойствам французской культуры, обусловили устойчивость его влияния на творчество музыкантов последующих поколений.

Среди четырехручных произведений членов «Шестерки» выделяются две пьесы ор. 7 Луи Дюрея (1888—1979). Колористически тонкие, на редкость живописные, они созданы в лучших традициях импрессионистического искусства. Обе пьесы имеют посвящения, адресованные французским композиторам, создателям фортепианных дуэтов. Первая — «Звоны», написанная в 1916 году, посвящена Э. Сати. Посвящение отражает новые идеалы композиторов «Шестерки», для которых Сати стал к тому времени едва ли не классиком. В довольно большой трехчастной пьесе Дюрея можно заметить некоторые черты сходства со стилем автора «Гимнопедий». Поиски «новой простоты», характерные для Сати, проявлялись, в частности, в очертаниях мелодических линий. В пьесе Дюрея эти линии предельно просты, но их сочетания образуют изысканную терпкую «звонкость» полицелотоновых комплексов:

<Стр. 272>

130 [Très modéré]

Вторая пьеса — «Снег» (1918), посвященная Равелю, отчасти напоминает сказочные картины «Матушки Гусыни». Искусно разработана политональная фактура, сочетающая графическую четкость линий с импрессионистической зыбкостью гармонических вертикалей. Очень красивы «равелевские» параллельные трезвучия в натуральном a-moll, звучащие в сопровождении однообразных монотонных фигурации на пентатонном звукоряде черных клавиш:

8

I

II

*p (en dehors)*

### <Стр. 273>

Стремление к обновлению музыкальных средств, элементы новаторства на базе традиций проявились и в музыке двух дуэтных сочинений **Венсана д'Энди** (1851 — 1931), созданных в последний период его творчества: *Семь песен земли* op. 73 (1919) и *Средиземноморского диптиха* op. 87 (1926). Первое из них (полное его название — «Семь песен земли на популярные темы разных стран») — сюита, каждая часть которой представляет собой театрализованную сцену. Принцип театрализации, лежащий в основе музыкальной драматургии сочинения, сближает его со многими дуэтными произведениями французских авторов: Массне, Форэ, Шмитта, но более всего — Бизе. Черты сходства с четырехручной сюитой Бизе «Детские игры» наблюдаются даже в характере названий частей, определяющих их музыкальный жанр и конкретизирующих участников той или иной сцены.

В произведении отразилось увлечение д'Энди музыкальным фольклором и, в частности, тщательное изучение народного искусства Юго-Восточной Франции, откуда происходила родом семья композитора. «Действие» сюиты начинается именно там. Первая пьеса воссоздает картину встречи Рождества в Провансе (подробные ремарки автора уточняют содержание карнавальных эпизодов: юные девушки, танцующие пастораль; шествие королей); вторая — темпераментный танец северо-восточных горцев [41]. Францию сменяет Испания: «Севилья, аллея серебристых тополей» (№ 3). Вообще географический диапазон произведения довольно велик — от порта Йокогама до пригородов Петербурга. Разнообразен и облик персонажей театрализованных сцен: гитаристы Севильи, японские матросы, итальянские паяцы, танцующие в лодке у берегов Неаполитанского залива... Их «выходы» обозначены авторскими ремарками.

Едва ли не самая интересная пьеса цикла посвящена России, Павловску. В ней под общим названием — «Песня вольного ветра» — объединено три эпизода. Первый живописует русскую природу («павловский лес», «берег реки»). Во втором («хор в часовне среди берез») пейзаж оживляет пение церковного хора и звоны высоких колоколов. В третьем — самом динамичном — воссоздается картина шествия: под звуки полонеза процессия приближается и удаляется.

Эпизоды, относительно самостоятельные в программно-изобразительном плане, музыкально объединены в неразрывное целое. Вся пьеса вырастает из одной темы в характере русской народной песни. Она возникает не сразу. Сначала следует вступление, музыка которого, по-видимому, навеяна начальными тактами «Трепака» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского, — «застылые» аккорды с пустыми квинтами в крайних регистрах клавиатуры. Затем появляются начальные интонации темы, и только потом она вырастает в песню. Особенности мелодики, лада, метроритмики свидетельствуют о ее близости к русской протяжной:



[41] Севенны — живописные горы, расположенные на юго-востоке Центрального Французского массива.

<Стр. 274>

132 Très largement (♩ = 92)

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 132 Très largement (♩ = 92). Он состоит из трех систем нот. Первая система — фортепиано (pp) — включает две стaves: верхний с длинными нотами и октавами, и нижний с аккордами. Вторая система — вокальная — включает две стaves: верхнюю с мелодией, помеченной «f chanté à pleine voix», и нижнюю с аккордами, помеченными «p». Третья система — фортепиано — включает две стaves с продолжением аккордов. Временной метка 132 находится в начале первой системы.

В развитии темы композитор следует по пути, подсказанному инструментальными сочинениями русских классиков, и придерживается принципов глинкинских оstinатных вариаций. Тема-песня звучит на протяжении всей пьесы. Видоизменяя все компоненты фактуры, д'Энди бережно сохраняет ее мелодические очертания.

Пьеса трехчастна. Контраст образов-картин, обусловленных программой, воплощен с помощью жанровых и звукоизобразительных средств. Во второй части доминируют признаки хора:

133 Plus vite mais très calme (♩ = 72)  
Choeur dans la chapelle, sous les bouleaux

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 133 Plus vite mais très calme (♩ = 72) Choeur dans la chapelle, sous les bouleaux. Он состоит из трех систем нот. Первая система — фортепиано (mf) — включает две стaves: верхнюю с мелодией и нижнюю с аккордами. Вторая система — фортепиано (p) — включает две стaves: верхнюю с мелодией и нижнюю с аккордами. Третья система — фортепиано (mf) — включает две стaves: верхнюю с мелодией и нижнюю с аккордами. Временная метка 133 находится в начале первой системы.

в третьей — полонеза:



134

*f*

*mf*

137

<Стр. 275>

«Песня вольного ветра» — единственная пьеса в бемольных тональностях (B-dur — Des-dur — B-dur) в сюите, тональным центром которой является a-moll — A-dur; остальные написаны в диэзных тональностях первой степени родства. Своим колоритом она ярко выделяется среди других пьес. Такой контраст, как и расположение в «точке золотого сечения» (под №5), подчеркивает ее кульминационное значение в цикле.

Не нарушая традиций в области формы и приемов развития, композитор обновляет ладогарионические средства музыкального языка. Рамки тонального мышления расширяются благодаря обращению к архаическим ладам, пентатонике, а также применению приемов политональности. Особенно характерной для д'Энди является хроматизация музыкальной ткани (возможно, явившаяся следствием юношеского увлечения Вагнером), которая иногда становится чрезмерной и создает впечатление нарочитой усложненности.

Фактуру произведения отличает разнообразие приемов четырехручного письма: от простых, типа «голос с сопровождением», до сложных контрапунктических сплетений. Сюита очень пианистична и, не являясь особенно трудной (за исключением, пожалуй, финальной части), обладает эстрадной эффектностью. Красочность, богатство колористических оттенков достигается как собственно фортепианными средствами, так и путем частого имитирования тембров других инструментов: гитары (№3), флейты, органа (№1), колоколов (№5), солирующей трубы (№7).

Сочинение д'Энди заслуживает того, чтобы современные исполнители фортепианных дуэтов включали его в программы концертов. Кроме того, драматургические и фактурные

свойства подсказывают пути его театрализованного воплощения в качестве музыки к балетным сценам.

В фортепианных дуэтах, как и в других жанрах французской музыки первых десятилетий XX века, выявились неоклассические тенденции. Одни из самых интересных сочинений такого рода принадлежат **Шарлю Кёклёну** (1867—1950), ученику Массне и Форе. Это — *Четыре французские сонатины* *ор. 60*, опубликованные в 1925 году.

Сонатины многочастны (первая — в четырех, вторая — в пяти частях, третья и четвертая — трехчастны). Каждая часть имеет

#### **<Стр. 276>**

название, иногда уточняющее ее жанр («Скерцандо», «Менуэт», «Романс»), структуру («Каноны»), иногда раскрывающее определенную программу («Вечерняя песня», «В фруктовых садах Нормандии», «Апофеоз маленьких бедняков», «Песня сборщиц винограда»). Названия программного характера объясняют те или иные детали, конкретизирующие образ, что немаловажно в сочинениях, где преобладают конструктивное начало и чисто музыкальная архитектура.

Части сонатин невелики; среди них нет ни одной, написанной в форме сонатного *allegro*. В основе их структуры чаще всего лежит трехчастность или рондообразность. Но главным качеством структуры, определяющим характер художественного образа и особенности его восприятия, является непрерывность, «текучесть». Она достигается благодаря завуалированности граней формы, все ячейки которой постоянно обновляются за счет вариационного развития.

Впечатлению естественного и гибкого течения музыки способствуют также фактурные средства. Ткань сонатин насквозь полифонична. Разнообразнейшие приемы вертикального и горизонтального подвижного контрапункта составляют основу фактуры. Особенно широко применяет композитор канонические имитации, наиболее изысканные в «Канонах» (первая часть первой сонатины) и «Пасторали» (первая часть второй сонатины).

По степени полифонической насыщенности сонатины Кёклёна порой напоминают фортепианные сочинения П. Хиндемита и А. Станчинского (с последним наблюдается сходство очертаний в отдельных мелодических голосах), но фактура в произведениях французского мастера гораздо более «разрежена», легка, прозрачна.

Непрерывности движения, как бы «скользящего», избегающего опорных точек, содействует прихотливая метрика: при ключе нет указаний размера, а тактовые черты расставлены нерегулярно и число ритмических единиц в них переменчиво. Свободное дыхание фраз, лишенных метрического единообразия (истоки такой свободы заложены в недрах народного творчества), вызывает ассоциации с импровизационностью клавишной музыки XVII—XVIII веков, с манерой письма старинных полифонистов.

К основным особенностям ладогармонического языка произведения Кёклёна следует отнести активное использование модальных наклонений тональной системы, а также архаических ладов. Ладовые разновидности определяют звуковой состав «горизонталей» и «вертикалей», то есть мелодических голосов и гармоний. При этом полифоническая ткань нередко оказывается многосоставной, так как композитор применяет контрапункты и горизонтальное движение полиладовых и политональных линий.

Гармонический язык сонатин лишен резкостей. Как правило, в контрапункте соединены такие лады или тональности, в которых слух легко находит общие тоны, способствующие их взаимопроникновению, а в заключительных тактах — и гармоническому слиянию. Кроме того, предпочитая полимодальные, а не политональные

#### **<Стр. 277>**

сочетания, композитор чаще всего ограничивается бимодальностью (или битональностью), в отличие, например, от Мийо, в произведениях которого нередки напластования трех и четырех тональностей.

Черты неоклассицизма, проявившиеся в сонатинах Кёклёна, не заслоняют ярких примет национальной характерности, которым принадлежит ведущая роль в стилистике

произведений. Автор недаром назвал сонатины «французскими». По совокупности стилевых признаков все они ближе не к сонатине, а к сюите. Каждой присущи особенности, свойственные как старинной, так и романтической сюитам. Композитор свободно соединяет в одном цикле части, написанные в традициях Куперена, с частями в духе пьес Шумана или Бизе. Так, например, во второй сонатине между «классицистскими» «Пасторалью» и «Менуэтом» звучит лирическая «Вечерняя песня». Жанровость, танцевальность, свойственные многим частям и всем без исключения финалам, форма частей, характер программности — все сближает сонатины с сюитными циклами.

Музыка Кёклена проникнута пантеистическим духом. В ней царит свет и ясность. Элементы пасторальности — квинтовые органские пункты, квартовые попевки, имитации «эхо», мелодические фразы наигрыши в лидийском мажоре — щедро расцвечивают музыкальную ткань.

В «оркестровке» произведений главную роль играют деревянные духовые инструменты, волынки, свирели. Время от времени (например, в финале второй сонатины) слышатся «засурдиненные трубы», словно тембровые отголоски музыки Дебюсси.

Французские сонатины Кёклена явились ярким примером синтеза неоклассических черт и национальной традиции, творчески реализованным совершенными и отточенными художественными средствами.

Если охватить взглядом дуэтные произведения, созданные во Франции конца XIX — первой четверти XX века, нетрудно увидеть, что композиторы разных поколений и различных творческих установок оставались почти единодушными в своей приверженности к форме программной сюиты. Среди таких сюит можно выделить одно из поздних сочинений Массне «Минувший год» (1897). Оно состоит из двенадцати номеров, объединенных в четыре серии соответственно четырем временам года. Пьесы с программно-изобразительными названиями («Палящее солнце», «Пожелтевшие листья», «Веселая охота», «Птичьи гнезда», «Сирень» и т. д.) представляют собой изящные зарисовки пейзажного или жанрового характера, в музыке которых господствует единый лирический тон. Произведение Массне перекликается с циклом Чайковского «Времена года» и создано не без его влияния.

В эффектном салонном стиле написаны трехчастные дуэтные сюиты **Бенджамена Годара** (1849—1895) — «Вечерние сказки» ор. 67 (1882) и «Карнавал» (1893), а также изящные миниатюры («Молитва», «Осенняя серенада», «Индийский танец», «Ригодон» и др.), объединенные под названием «Шесть романтических пьес»

**<Стр. 278>**

ор. 55, **Сесиль Шаминад** (1857—1944) — композитора и пианистки, ученицы Годара.

Достоинны внимания программные сюиты Ф. Шмитта — одного из самых плодотворных авторов фортепианных дуэтов: Семь пьес ор. 15 (1899), «Музыка ярмарки» ор. 22 (1901), «Дорожные листки (из моих странствий)» ор. 26 (1905), «Немецкие впечатления» (восемь вальсов, названных в честь различных городов Германии) ор. 28 (1905), «Развлекательные пьесы» ор. 37 (1927), Восемь коротких пьес ор. 41 (1909), Шесть юморесок ор. 43 (1912) и другие. Некоторые из них, например циклы ор. 15, 37 и 41, технически несложны и были бы полезны учащимся.

В качестве учебного репертуара можно также рекомендовать пятичастную сюиту «Дуэты» ор. 19 (1901) Ш. Кёклена, «Четыре очень легкие характеристические пьесы» Б. Годара и цикл «Пять багатель» (1926) самого младшего члена «Шестерки» **Жоржа Орика** (р. 1899). Остроумные пьесы (Увертюра, Маленький марш и др.), хотя и являются авторскими аранжировками музыки для театральной постановки, представляют самостоятельную художественную ценность как дуэтные сочинения. То же самое относится и к программной сюите другого представителя «Шестерки» **Дариуса Мийо** (1892—1974) — «Детские забавы» (1928), пьесы которой переработаны композитором из собственных песен на стихи Жана Кокто.

Из отдельных четырехручных сочинений наиболее интересна колористически изысканная миниатюра Равеля «Фронтиспис» (1918), связанная с образами поэзии Р. Канудо.

На фоне многочисленных танцевальных пьес выделяется «Кортеж бурлеск» Эмманюэля Шабрие (1841 — 1894) — яркая, темпераментная полька, и грациозные дуэтные вальсы Жана Векерлена (1821—1910).

Элегантны и красивы, но довольно нейтральны по языку пьесы К. Сен-Санса: «Баллада» ор. 59 (1880), «Листок из альбома» В-dur ор. 81 (1887), Па-редобль ор. 86 (1890), Колыбельная Е-dur ор. 105 (1896) и другие. В 1919 году Сен-Санс отозвался на события мировой войны созданием четырехручных произведений «К победе» ор. 152 и «Марш союзников» ор. 155.

Нет возможности даже бегло охарактеризовать все фортепианные дуэты композиторов Франции: слишком велико их число. Хочется немного остановиться на тех, в которых отразилась одна из своеобразных черт национального характера — ироничность. Это тем более интересно, что в ряде случаев объект иронии далеко не случаен. Некоторые из таких произведений относятся к числу коллективных сочинений, довольно распространенных во Франции (как и в России). Одно из них — кадрили «Воспоминание о Байрейте», — принадлежащее Г. Форе и его другу А. Мессаже (дирижеру, автору оперетт), было впервые исполнено в 1880 году в дружеском кругу [42]. В отличие от А. Брукнера, написавшего четырехручную кадрили на оригинальные темы, Форе и Мессаже остались верны традициям XIX века,

---

[42] Опубликовано в издании Costellat в 1930 году.

---

**<Стр. 279>**

согласно которым мелодиями для кадрили, как правило, служили темы из популярных опер и оперетт Россини, Штрауса, Оффенбаха, Зуппе и т. д. В данном случае тема для весьма фривольного танца выбрана неожиданно (в чем, собственно, и заключен весь юмор) — это тема Траурного марша из «Гибели богов» Вагнера:



Такое произведение послужило толчком для создания еще одной, более остроумной кадрили «Воспоминание о Мюнхене» (1885—1886), на темы «Тристана и Изольды» [43]. Ее автор — Э. Шабрие был одарен юмористическим талантом, который ярко проявлялся в форме музыкальной пародии. Ирония пьесы Шабрие тоньше, она опирается на более детальное знание слушателями цитируемых произведений. Известно, что Шабрие был восторженным поклонником Вагнера и что именно мюнхенская постановка «Тристана и Изольды» произвела на него столь сильное впечатление, что способствовала окончательному

решению посвятить себя композиции. Однако Э. Любин не совсем прав, когда пишет, что «переполненное ликованием "Воспоминание о Мюнхене" явилось знаком признательности и подлинной любви к музыке Вагнера, выразившихся таким образом, на который способен лишь француз» [44]. В музыке Шабрие скорее отразилось то стремление преодолеть власть гипнотического влияния Вагнера, которое было характерно для многих французских композиторов и находило выражение в самых различных формах.

---

[43] «Воспоминание о Мюнхене» было опубликовано спустя несколько лет после смерти автора, в специальном приложении к французскому музыкальному журналу 1911 года, посвященному памяти Шабрие.

[44] **Lubin E.** Piano Duet, p. 165.

---

**<Стр. 280>**

Это стремление своеобразно отражено еще в одном коллективном сочинении — одноактном балете «Веер Жанны» [45], поставленном в Париже в 1927 году. В числе авторов музыки балета — Ф. Шмитт, М. Равель, Ж. Ибер, А. Руссель, Ф. Пуленк, Д. Мийо, Ж. Орик и другие. В том виде, в каком опубликовало балет издательство Salabert, число музыкальных номеров, написанных для фортепиано соло и фортепианного дуэта, примерно одинаково. Среди дуэтов представляют интерес изящная «Сарабанда» Русселя, Финальный бравурный «Вальс» Шмитта и особенно вступление «Фанфары», написанное Равелем. Политональные фанфары в B-dur и C-dur звучат жестко и пронзительно. Развитие музыки приводит к «грандиозной» кульминации — маршеобразному эпизоду с выразительной ремаркой «Wagneramente».

Стрелы иронии не всегда направлялись в одну цель. Одноактный балет, вернее, пантомима-фарс «Бык на крыше», созданный Д. Мийо в двух версиях (четырёхручной и оркестровой) в 1919 году, не имеет никакого отношения к великому байрейтскому маэстро. Действие балета происходит в кабаре и словесно комментируется диктором через усилитель. Музыка пронизана ритмами и мотивами танго, самбы, блюзов, матчиша, чарльстона и португальского фадо (композитор писал ее под впечатлением от поездки в Бразилию). Мийо проявляет большую изобретательность в полифонии политональных напластований мелодий и простейших, часто в остинатном ритме, сопровождающих голосов. Пантомима-фарс с элементами акробатики, с преувеличенными до гротеска движениями бытовых танцев откровенно пародирует традиционную хореографию. И музыка, и действие развенчивают романтический балет, осмеивая его штампы.

В этом сочинении Мийо ясно ощутимо идейное и музыкально-стилистическое влияние Э. Сати — хотя нельзя забывать, что сам Сати, как и многие французские музыканты того времени, не избежал воздействия Стравинского. Влияние Сати сказалось уже в парадоксальном названии балета Мийо, в его нарочитой музыкальной непередаваемости. Этим в еще большей степени отличаются названия произведений самого **Эрика Сати** (1866—1925), в частности его сюит для фортепиано в четыре руки. В них ироническое начало, свойственное многим французским дуэтам, доведено до той крайней степени, когда ирония почти граничит с абсурдом.

Первая из сюит была написана в сентябре 1903 года. Стала легендой история о том, как Дебюсси упрекнул Сати в пренебрежении к форме, а тот в ответ спустя некоторое время принес ему «Три пьесы в форме груши» [46]. Сразу надо оговорить, что на самом деле их вовсе не три, а семь. Пьесы № 1, 2 и 3 предваряет «Нечто вроде начала», за которым следует «Продолжение того же самого», а после них звучат «Добавление» и «Заключение». Всё вместе составляет цикл несложных миниатюр, близких традиционной сюите для домашнего

---

[45] Балет имеет две авторские версии — оркестровую и фортепианную.

[46] См.: **Пуленк Франсис.** Я и мои друзья. Л., 1977, с. 54.

---

**<Стр. 281>**

музицирования. Пьесы написаны нарочито примитивным языком с частым повторением элементарных метроритмических формул. Внезапные громогласные «взрывы» динамики и



диссонантные «кляксы» сравнимы с парадоксальными поворотами фабулы анекдота, рассказчик которого сохраняет полную новочмутимосп.

Два следующих сборника дуэтов — «Неприятные очерки» (1908—1911) и «В лошадиной одежде» (1911) продолжают линию пародий и мистификаций. Стил Сати становится в них заметно отточеннее и совершеннее [47]. *«Неприятные очерки»* состоят из Пасторали, Хорала и Фуги (не карикатура ли на Ц. Франка?). Обнаженное линейное письмо с небольшим количеством голосов усложнено применением политональности и полиладовости. Пародируя изысканные, нередко претенциозные ремарки исполнителям, которыми изобиловали произведения композиторов-импрессионистов, Сати дает неожиданные рекомендации пианистам, как, например, при появлении темы-ответа в Фуге: «Улыбнитесь»!

«В лошадиной одежде» составляют два маленьких хорала, суровых по характеру и жестких по звучанию, и две фуги: «Молитвенная» — строгая, сдержанная, построенная на грегорианской теме, и «Бумажная» — более оживленная и причудливая. Комментируя название сборника, А. Корто высказал предположение, что под «лошадиной одеждой» Сати, скорее всего, подразумевал оглобли и упряжь, стесняющие движения лошади, и что, возможно, такими «музыкальными оглоблями» он считал правила контрапункта.

Обе сюиты прозвучали в 1911 году в концертах Музыкального общества независимых в исполнении Равеля и известного испанского пианиста Р. Виньяса.

Афористически краткие эксцентричные пьесы Сати, то холодно-иронические, то издевательские, то остроумные, то скучноватые, — при ближайшем рассмотрении раскрывают многие черты, характерные и перспективные для последующего развития фортепианного дуэта во Франции и за ее пределами. Мимо них не прошел даже такой музыкант, как И. Стравинский. Отголоски дуэтов Сати слышатся в пьесах Стравинского для фортепиано в три руки, одна из которых — «Вальс» — посвящена Сати. То же можно сказать и о некоторых произведениях других жанров: «Истории солдата», где хоралы, изобилующие терпкими полуфункциональными наложениями, прямо напоминают хоралы из четырехручных опусов Сати, и о Сонате Стравинского для двух фортепиано.

Некоторые из английских композиторов XX века, проявлявших интерес к фортепианному дуэту, — Джеральд Бернерс и Аллан Роусторн — подражали Сати как в хитроумных названиях, так и в манере изящной музыкальной эксцентрики, переданной средствами четырехручной фактуры.

Но, конечно, наиболее плодотворно влияние Сати было претворено

---

[47] С 1905 по 1908 год сорокалетний композитор прилежно изучал в Schola cantorum контрапункт у А. Русселя и грегорианский хорал у В. д'Энди.

---

### **<Стр. 282>**

на родной национальной почве — в дуэтах французских композиторов. Часто сравнение между произведениями Сати и его последователей оказывалось не в пользу первых, и это не случайно. «Быть может, вся парадоксальность его жизни и творчества была лишь следствием основного парадокса его натуры — вопиющего несоответствия между дерзкими измышлениями его беспокойного ума, порождавшего новаторские замыслы, и ограниченностью творческого дарования» [48], — пишет Г. Филенко. Действительно, «неутомимый и отважный разведчик нового», как назвал его Ш. Кёклен, «Сати был одиноким начинателем того, что почти рядом, чуть позже, а иногда и вслед за ним развивали, утверждали, закрепляли другие, более крупные дарования» [49]. Антиимпрессионистские тенденции, поиски «новой простоты», в которых Сати смело «догонял» художников и литераторов, своеобразные зачатки неоклассицизма — вот те зерна, которые давали богатые всходы в творчестве более одаренных композиторов. Яркий пример тому — Соната для фортепиано в четыре руки **Франсиса Пуленка** (1899—1963). Написанная в 1918 году, когда Пуленку было 19 лет, соната понравилась Стравинскому и по его рекомендации была опубликована в лондонском издательстве Chester. Ироничность, пронизывающая музыку сонаты, ее упрощенный, «обнаженный» стиль подтверждают мысль о воздействии на



молодого музыканта «вечного оппозиционера» Эрика Сати. Сам Пуленк, говоря о Сати, подчеркивал силу его влияния: «Я этого не отрицаю и даже горжусь этим... Я был в восхищении от этого композитора. Всё, что я знал из произведений Сати, а я знал их все, казалось мне, прокладывает новый путь французской музыке» [50]. На склоне лет он заметил: «Даже сегодня я думаю: „А что сказал бы Сати о том или ином произведении?“» [51]. Но, в отличие от произведений Сати, соната Пуленка искрится обаянием неподдельной свежести, в ней есть ясность и чисто французская легкость. Озорной дух музыки передан естественно и изящно.

Название «соната» по отношению к такому сочинению достаточно условно: это скорее сонатина, учитывая миниатюрные размеры частей. Сами же части — Прелюдия, Пастораль и Финал, написанные в одноименных тональностях, в простых трехчастных формах с преобладанием экспозиционности, с чертами танцевальности, — гораздо больше похожи на части сюиты, чем на части сонатного цикла. Так, соната, столь редкая в истории французского фортепианного дуэта, на поверку обнаруживает «родовые черты» традиционной сюиты.

В первых же тактах Прелюдии заключена насмешка. Массивные «грозовые» аккорды превращаются в фон для легкомысленной темы-песенки:

---

[48] **Филенко Г.** Французская музыка первой половины XX века, с. 51—52.

[49] Там же, с. 52.

[50] Пуленк Франсис. Я и мои друзья, с. 52—53.

[51] Цит. по кн.: **Медведева И.** Франсис Пуленк. М., 1969, с. 25.

---

<Стр. 283>

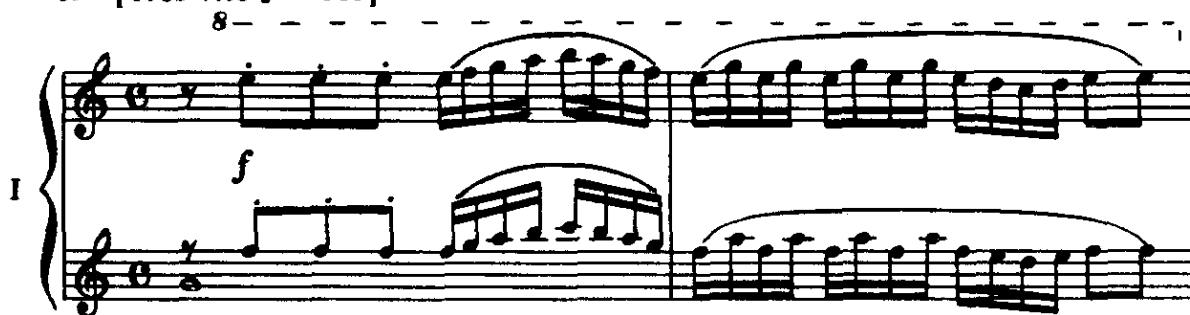
136    *Modéré* (♩ = 152)

I *ff mais sans dureté* *décidé*

II *et en dehors*

Короткая диатоническая тема в различных вариантах составляет основу всех трех частей сонаты. Очаровательная Пастораль (*quasi* наивный примитив, близкий по духу Сати) написана с таким мастерством и грацией, каких никогда не было в творческом арсенале Сати. Финал (*Très vite*) изобилует острыми диссонансами, создаваемыми параллельным движением аккордов или мелодических линий:

137 [Très vite ♩ = 160]



Музыку частей объединяет не только интонационная, но и ритмическая общность. Пуленк широко использует остинатные формулы, среди которых главенствует



. Своеобразный пианизм, филигранная отделка фортепианной фактуры с частым и всегда оправданным перекрещиванием рук партнеров свидетельствует о превосходном знании и владении инструментом.

**<Стр. 284>**

Жизнерадостная, задорная и обаятельная Соната Пуленка отмечена печатью подлинного большого таланта. В ней воплотились лучшие свойства национальной традиции: ясность и непринужденность, умение говорить просто, точно и кратко, идеальное чувство меры, пропорций, красота и четкость рисунка и формы. И хотя с первых же звуков несомненна принадлежность Сонаты к искусству XX столетия, она вновь подтверждает правоту слов Дариуса Мийо: «Одна и та же традиция, один и тот же идеал, что когда-то вдохновлял трубадуров Франции XIV века, вдохновляет и сегодня самых молодых французских музыкантов» [52].

Четырехручные произведения французских композиторов второй половины XIX — первых десятилетий XX века прекрасно дополняют общую картину расцвета пианистической культуры Франции. Яркие и самобытные, они составили целое направление в мировой истории фортепианного дуэта.

---

[52] **Milhaud D.** Etudes. Paris, 1927, p. 10.

---

## Глава двенадцатая О СУДЬБЕ ЧЕТЫРЕХРУЧНОЙ МУЗЫКИ В XX ВЕКЕ

В период между первой мировой войной и последней третью XX века фортепианному дуэту принадлежало одно из самых скромных мест в развитии музыкальной культуры. Во Введении говорилось об исторических, социальных и художественных причинах, обусловивших забвение основной массы четырехручной литературы, созданной в XVIII—XIX столетиях. Новые оригинальные концертные произведения для фортепианного дуэта в 1920—1950 годы появлялись довольно редко. Зато возникали попытки «приспособить» отдельные шедевры прошлого к условиям современной эстрады больших залов, например, транскрипция Д. Б. Кабалевского для фортепиано с оркестром фантазии f-moll Шуберта, переложения М. И. Гринберг для двух фортепиано сонаты F-dur и вариаций G-dur Моцарта, Allegro «Lebenstürme» Шуберта, брамсовских Вариаций на тему Шумана, «Античных эпитафий» Дебюсси, сонаты Хиндемита и другие. Такие попытки подтверждали установившееся отношение к четырехручному ансамблю, выраженное в словах профессора А. Л. Иохелеса: «Какое жалкое зрелище представляют собой два пианиста, если они сидят на эстраде большого концертного зала за одним роялем и толкают друг друга локтями. Это — для глаза. А для ушей четырехручная игра в концертном зале тоже малопривлекательна по причине звукового однообразия... И поэтому тысячу раз права М. И. Гринберг, которая... перекладывает четырехручную литературу для двух фортепиано, сохраняя при этом бережно весь авторский текст» [1]. Соглашаясь с высокой оценкой действительно бережных, корректных переложений Гринберг и не вступая в дискуссию по поводу «звукового однообразия» (ни в одном из известных нам исполнений четырехручной музыки на двух роялях не было достигнуто такого звукового, в частности, тембрового баланса, который естественно достигается при игре обеих партий на одном инструменте), мы привели высказывание авторитетного музыканта, так как оно выражало сложившееся мнение о четырехручном музицировании как некоем анахронизме, устаревшем виде ансамбля, совершенно непригодном для бытования в современных концертных залах.

---

[1] Цит. по кн.: Мария Гринберг. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1987, с. 237.

---

Музыковеды, как правило, игнорировали дуэтную литературу, и это стало настолько привычным, что даже в академических справочных изданиях (музыкальных энциклопедиях, словарях) сочинения для фортепиано в четыре руки, за исключением списков произведений композиторов самого высшего ранга, попадали в разряд «и др.».

Однако было бы неверно утверждать, что данный вид музицирования совсем исчез из практики описываемого периода. Одна из его функций — педагогическая — сохраняла свое значение и тогда, когда другие (концертная, любительская и даже познавательно-просветительская, связанная с игрой переложений) казались почти забытыми. Это было связано с важнейшими процессами, происходившими в музыкальной жизни и, прежде всего, в композиторском творчестве.

Повышенный интерес к разнообразным по составу камерным ансамблям, столь характерный для нашего столетия, делал особенно актуальной задачу воспитания музыкантов-ансамблистов. Эта задача, решать которую необходимо на всех стадиях обучения начиная с самой ранней, заставляла по-новому взглянуть на возможности дуэтного музицирования. В самом деле — игра в четыре руки как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, учит считать паузы, «пустые» такты и вступать вовремя, совершенствует умение читать с листа — иначе говоря, является незаменимой с точки зрения выработки технических навыков, необходимых для игры в любом ансамбле.

Но, может быть, еще важнее то, что игра в четыре руки учит слушать партнера, учит музыкальному мышлению — не пальцевому, а слуховому, и, наконец, учит тому, что выходит

за границы музыкального искусства и имеет психологический и этический смысл. Искусство игры в четыре руки есть искусство вести диалог с партнером, то есть понимать партнера, уметь вовремя подавать реплики и вовремя уступать. Если это искусство (или мудрость!) в процессе обучения постигается музыкантом, то можно надеяться, что он успешно освоит специфику и других видов камерного ансамбля и — шире — видов коллективного музицирования.

Учитывая, что через фортепианные классы (специальные и так называемые «общие» или «обязательные») проходят музыканты всех специальностей и что игра в четыре руки была и остается максимально доступной (и в скромно оснащенной музыкальной школе, и в домашней обстановке), становится очевидным, что роль этого вида ансамбля в учебном процессе переоценить невозможно.

Все сказанное неразрывно связано с тем, что развитие дуэтной литературы в творчестве композиторов XX века было в большой степени развитием детской литературы педагогического назначения.

В области же концертной музыки для фортепианного дуэта новая страница истории открылась в последней трети XX века, после того как в Европе и США началось активное возрождение интереса пианистов-исполнителей к игре в четыре руки, продолжающееся

**<Стр. 287>**

поныне. В числе первых, кто стал давать дуэтные концерты и записывать на пластинки четырехручные произведения Шуберта, Моцарта и других композиторов, были Артур Шнабель с сыном Карлом-Ульрихом и Пауль Бадура-Шкода с Йоргом Демусом. В 1950-х годах на фестивалях в Кингс-Линне постоянно звучали фортепианные дуэты в исполнении Джералда Мура и Руг Фермой, на фестивале в Олдборо выступали Бенджамин Бриттен и Снято слав Рихтер.

В нашей стране начало популяризации дуэтной литературы во многом связано с деятельностью Виктории Постниковой и Геннадия Рождественского, Александра Бахчиева и автора этой книги, а также Алексея Любимова с партнерами. В течение двух последних десятилетий четырехручные произведения исполнялись в программах очень многих пианистов, доказавших жизнеспособность жанра фортепианного дуэта в условиях современных концертов.

Теперь уже нет необходимости доказывать, что музыка для фортепиано в четыре руки звучит гораздо естественнее и органичнее в своем первоизданном виде, нежели в двухручном переложении. Это неопровержимо доказано современной исполнительской практикой.

Активизация деятельности исполнителей отразилась на композиторском творчестве. В 1960—1980-е годы стали создаваться концертные дуэтные произведения, почти всегда написанные для конкретных пианистов (нередко по их специальному заказу). Число таких произведений постепенно растет.

Процессы эти, характерные для целостной картины эволюции жанра, не были однозначными. В разных странах они имели свои особенности и специфические черты. Попытаемся проследить их в кратком историческом обзоре путей развития фортепианного дуэта XX столетия в ряде стран Европы, США и нашей стране.

Сочинения в четыре руки, предназначенные детям, создавались не только в странах с богатой историей фортепианного дуэта, как, например, во Франции, но и в странах, где, помимо учебной литературы, фортепианных дуэтов почти не было. Так, три сборника программных пьес возрастающей трудности (начиная с пятипальцевых) в неоклассической манере, близкой Хиндемиту, были сочинены между 1951 — 1965 годами известным голландским композитором **Хенком Вендинком** (р. 1907) — директором Королевской консерватории в Гааге. Ряд циклов: «Маленькая музыкальная игрушка» ор. 23 (1927),

Вариации ор. 45, «Ночная музыка» ор. 50/1 и «Рождественская музыка» ор. 50/2 (1939) написаны швейцарским композитором **Вернером Верли** (1892—1944).

Немалые заслуги в развитии детской дуэтной литературы XX века принадлежат музыкантам Венгрии. Несколько замечательных сочинений, предназначенных учащимся разного возраста, создано **Лео Вайнером** (1885—1960). Три маленькие пьесы ор. 36 в венгерском народном духе с использованием элементов стиля «вербункош» —

**<Стр. 288>**

наиболее легкие, особенно партия *primo*, написанная в пяти-пальцевой позиции. Сложнее «Танец эльфов» и «Собрание венгерских народных танцев» ор. 18, представляющих собой обработки подлинных народных мелодий.

Интонации и ритмы венгерской народной музыки лежат в основе сочинений для детей **Пала Кадоша** (1903—1983): «Маленькой сюиты» (1958) и Шести багателей (1964), в которых ощущается влияние П. Хиндемита, Б. Бартока и учителя Кадоша З. Кодая. Еще одно его несложное сочинение в четыре руки — «Песнь мая» (1957) является собранием народных мелодий, обработанных с большим мастерством. К числу удачных обработок относятся также «Сюита народных песен» (1935) **Эндре Сервански** (1911—1977), в которой мелодии гармонизованы с помощью старинных натуральных ладов, и сочинения композитора-фольклориста **Пала Ярданьи** (1920—1966): «Венгерская песня» и сюита «Болгарские ритмы» (1956), написанная в манере Бартока.

Венгерские музыканты активно возрождают традицию (заложенную на рубеже XVIII—XIX веков Д. Г. Тюрком) создания сборников детских пьес, расположенных по возрастающей трудности и составляющих школу игры в четыре руки. Таковы «20 легких фортепианных дуэтов» в двух сборниках (1970) **Иштвана Селеньи** (1904—1972). В то время как партия *secondo* выдержана на одном уровне, *primo* прогрессирует от простейших попевок, исполняемых одним, двумя или тремя пальцами, до относительно сложных мелодий во втором сборнике. Постепенно увеличивая ритмические и гармонические трудности, композитор вводит политональность и другие элементы современного музыкального языка.

В основу сюиты «Шаг за шагом» (1982) **Иожефа Шари**, состоящей из двадцати двух программных пьес («Дракон», «Жалобная песня», «Петрушка» и т. п.), положен принцип усложнения ритмических и ансамблевых проблем взаимодействия партнеров. Графически ясная сюита, напоминающая детскую музыку Бартока, приучает учащихся к синкопированным ритмам, неквадратным построениям, к необходимости вовремя вступать на сильные и слабые метрические доли.

Заслуживают внимания дуэтные пьесы **Дьёрдя Куртага** (р. 1926), опубликованные, наряду с сольными и двухрояльными, в сборниках под названием «Игры» (1979). Четыре сборника по существу представляют собой школу фортепианной игры, причем очень своеобразную. С психологической точки зрения, главной задачей автора является развитие свободного «фантазийного» мышления, от природы свойственного детям. В методологическом плане своеобразие школы заключается в том, что с самых первых шагов в ней делается акцент не на усвоении определенных норм и готовых формул (ритмических, фигурационных и пр.), а на развитии творческой инициативы играющих. Это определило роль принципа импровизационности как одного из ведущих. Играя дуэтные пьесы, ученики сами определяют характер движения (в нотах отсутствуют указания метра и регулярное тактовое деление), регулируют продолжительность

**<Стр. 289>**

звучания (если пьеса заканчивается *ad libitum*), иногда сами выбирают момент вступления того или иного голоса. Импровизационность играет большую роль и в сфере взаимоотношений партнеров. *Primo* и *secondo*, как правило, равноценны по значению и самостоятельны по материалу. Нередко таковыми являются партии каждой руки обоих исполнителей. Так, в одной из пьес «Рука в руке» — партии всех четырех рук различны не только по материалу, но и по темпам, они вступают и замолкают по желанию пианистов; от избранного соотношения партий во многом зависит облик всей пьесы. Ясные, красиво



звучащие дуэтные миниатюры Куртага очень привлекательны и могут принести несомненную пользу в плане развития навыков импровизационного ансамблевого музицирования, столь необходимых при исполнении современной музыки — камерной, джазовой, музыки ренессанса и барокко.

Из отдельных произведений, предназначенных для учеников старшего возраста, хочется выделить трехчастную сонатину (1950) Э. Сервански и одночастную сонатину (1956) **Иштвана Шаркёзи** (р. 1920), а также сюиту (1951) Д. Куртага.

Подобно венгерским музыкантам, чешские и словацкие композиторы XX века создавали четырехручную музыку преимущественно для детей. «Шесть колыбельных» (1964) **Ярослава Кржишки** (1882—1969), каждая из которых названа именем собственным: Ленка, Мадленка, Витоушек и т. п., написаны в духе чешских народных песен. Очень легкая партия *primo* предназначена для начинающих. Несколько сложнее семь контрастных пьес-портретов: «Счастливый», «Мрачный» и т. п., объединенных в сборник «Студенческая музыкальная книжка» (1963) чешского композитора и педагога **Зденека Шестака** (р. 1925).

С большим искусством написан цикл из десяти пьес возрастающей трудности «В стране счастливого принца» (1982) словацкого композитора **Юрая Гатрика** (р. 1941): «Смеркается», «Танец блохи», «О чем вы грезите, цветы?», «Спутанный клубок» и др. Подробное предисловие автора с методическими указаниями, исполнительскими рекомендациями и разбором структуры сериальных пьес делает сборник образцом для педагогических изданий.

Особое место (не только в чешской, но и в мировой современной литературе для учащихся) занимает собрание упражнений и этюдов под названием «*Четырехручная игра*» (1985) **Ильи Гурника** (р. 1922). Ученик В. Новака, известный не только как композитор, но и как пианист с широким репертуаром, своеобразный интерпретатор музыки различных стилей, Гурник с 1960-х годов постоянно выступал в концертах с исполнением фортепианных дуэтов — сначала с П. Штепаном, потом с И. Турниковой.

Обобщая свой многолетний опыт ансамблиста, Гурник написал большую вступительную статью к сборнику, где он делится мыслями о правильном выборе партнера, принципах распределения партий (кому целесообразно играть *primo*, кому *secondo*), о проблемах каждого исполнителя при отдельных и совместных занятиях, о педализации и т. д.

**<Стр. 290>**

Упражнения в большинстве своем являются подготовкой к следующим за ними этюдам. Все они поделены на множество серий, каждая из которых посвящена тем или иным фактурным приемам, связанным со специфическими трудностями именно данного вида ансамбля, таким, как переkreщивание рук, пассажи и арпеджио, разложенные между *primo* и *secondo*, репетиции (умение играть в быстром темпе повторяющиеся ноты разными руками партнеров) и многие другие. Сборник по существу является антологией типов фактурного изложения и основных приемов, используемых в произведениях для фортепианного дуэта на протяжении всей его истории. Музыка этюдов (преимущественно атональная) настолько хороша, что они воспринимаются как миниатюрные пьесы, разучивать которые не только полезно, но и интересно.

Композитору принадлежат и другие дуэтные сочинения, предназначенные для учащихся, в частности, сборник из нескольких легких пьес с изысканной прозрачной фактурой под названием «Вальсы» (1982). Четыре пьесы в духе Стравинского — сплав характерных черт шубертовских лендлеров, ланнеровских вальсов, «заводных» наигрышей шарманки — хорошо звучат и по отдельности, и в виде сюиты.

В Польше жанр фортепианного дуэта представлен сравнительно небольшим количеством сочинений. Одно из самых значительных среди них — *Сонатина* (1939) **Романа Палестера** (р. 1907) — крупномасштабный, пианистически сложный трехчастный цикл (скорее соната, нежели сонатина). Жесткая атональная музыка произведения, написанного смело и уверенно, очень динамична. Образный строй и особенности фактуры свидетельствуют о родстве сонатины с фортепианными сочинениями К. Шимановского. В



основе ее тематизма ясно различимы жанровые признаки польских народных танцев (полонеза — в трехдольных эпизодах первой части, краковяка — в финале). Принципы линейного полифонического письма (особенно в музыке медленной части — темы с вариациями) приближают сонатину к произведениям П. Хиндемита.

Из других четырехручных сочинений польских композиторов можно выделить программные пьесы «Гримасы», «В цирке» **Тадеуша Шелиговского** (1896—1963), созданные под влиянием И. Ф. Стравинского и К. Шимановского; произведение **Богуслава Шеффера** (р. 1929) «Четыре руки — одно фортепиано» (1968), написанное в сериальной технике с использованием графической системы нотации.

Видную роль в развитии фортепианного дуэта XX века сыграли композиторы Германии и Австрии, чье творчество в этой области активизировалось с конца 1930-х годов. В их сочинениях нашли продолжение различные жанры четырехручной музыки, предназначенной и для концертной эстрады, и для любительского музицирования, и специально для учащихся.

Помимо мелких форм, в Германии возрождается интерес к форме четырехручной сонаты, которая была так широко распространена в конце XVIII и в первых десятилетиях XIX века, а во втором

**<Стр. 291>**

половине XIX века встречалась довольно редко (напомним сонаты Гётца, А. Г. Рубинштейна, Мусоргского, Рейнбергора, Баргиля, Фнбиха).

Одним из самых значительных событий в мировой истории фортепианного дуэта нашего века стало создание в 1938 году сонаты **Пауля Хиндемита** (1895—1963).

К сочинению фортепианных сонат (три сольных, одна для фортепиано в четыре руки и одна для двух фортепиано) Хиндемит обратился в пору творческой зрелости — между 1936 и 1942 годами. Сонаты могут быть отнесены к числу лучших камерных сочинений композитора, в такой же мере выражающих его художественно-эстетическое кредо, как созданный в 1942 году цикл «Ludus tonalis».

Хиндемит трактует жанр четырехручной сонаты не как камерно-домашний, а как концертный. Это наиболее очевидно при сравнении дуэтной сонаты с сольными, от которых она отличается блеском и щедростью фортепианной фактуры. Вероятно, композитор видел и четырехручном дуэте возможности, с одной стороны, развития идеи концертирующего ансамбля двух солистов, с другой — показа и одновременности неисчерпаемых регистровых богатств фортепиано по всей широте его диапазона.

Концепция сонаты отчасти отражает романтическую антитезу инутреннего, субъективного мира и внешнего, окружающего. Однако конфликта между ними нет: он преодолен активной и разумной волей. Оба мира слиты в музыке Хиндемита в противоречивом, но гармоничном единстве. Это определило особенности строения трехчастной сонаты, в которой своеобразно синтезированы принципы формообразования классических сонатно-симфонических циклов и полифонических сочинений эпохи барокко с отдельными элементами структуры жанрово-бытовых образцов современной музыки.

Доминирующий «тон» сонаты — повествовательность. Спокойствие, серьезность, торжественность (в трехдольности ощущается скрытая маршевость) отличают характер первой части. Неторопливый симфонизированный поток ее музыки производит впечатление логичного и последовательного развития мысли художником-философом, величественным в своей убежденности.

В качестве основных формообразующих факторов первой части выступают сонатность как структура и полифоничность как главный организующий принцип развития. Полифония — то в виде имитационного или контрастного многоголосия, то как способ развертывания мелодии — сообщает сонатной форме замечательную пластику, сливает ее разделы в единое монолитное целое. Композитор мастерски использует возможности четырехручного изложения, допускающего, в сравнении с сольным, значительное увеличение

роли контрапунктирования, расширение мелодически подвижных полифонических пластов фактуры, иначе говоря, интенсивное развитие принципов полифонического симфонизма.

Яркая, танцевальная вторая часть выполняет роль скерцозной

**<Стр. 292>**

интермедии, воплощающей образы внешнего мира, противопоставляемого внутреннему, субъективному. Своеобразие музыки скерцо во многом обусловлено гибкими метроритмическими смещениями, их предпосылки заложены в структуре основной темы:



Как верно отмечает исследователь творчества композитора Т. Н. Левая, «дерзкие синкопированные ритмы, свидетельствующие о неостывшем интересе Хиндемита к джазу, искрометные пассажи, сочетание динамики с изяществом — все это служит танцу как таковому, без той иронии, которая имела место в сюите "1922" и которая часто сопровождает в современной музыке жанрово-бытовое начало» [2]. Действительно, скерцо воспринимается как многокрасочная картина жизни, некая объективная данность, выступающая контрастом по отношению к повествовательному характеру первой части и одновременно фоном для появления главных музыкальных мыслей сонаты, сосредоточенных в финале.

Заключительная часть является идейно-смысловым центром, кульминацией и итогом всего цикла. Отрешенный от суетности мир сосредоточенных размышлений, светлых и скорбных одновременно, воплощен в музыке через обращение к баховским образам религиозного созерцания. Контрастом полнозвучной «многоцветной» оркестровой фактуре скерцо выступают графически ясные линии, возрождающие тип изложения вокальных или инструментальных арий Баха с их импровизационностью, свободным цветением мелодии.

Полифонические средства, применяемые Хиндемитом в музыке финала, поражают многообразием и новизной. Так, например, в первых тактах, когда в левой руке *piano* звучит основная тема *mf*, в правой руке на дуодециму выше, *pp*, словно тень, проходит мелодия этой же темы, лишенной украшений, создавая эффект обертоновых призывов органной микстуры:

139 **Ruhig bewegt** ( $\text{♩}$  etwa 54)

---

[2] Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. М., 1974, с. 288.

---

**<Стр. 293>**

Возбужденная скерцозная музыка центрального раздела сложной трехчастной формы (ремарка автора: «очень живо, но серьезно и весомо») оттеняет репризное возвращение темы финала, звучащей как неоспоримое *credo*.

Конструкция трехчастной сонаты воспринимается словно класс и чешский архитектурный ансамбль, отличающийся стройностью целого и целесообразностью деталей. Новое и традиционное неразделимо в этом сочинении, как и вообще в творчестве Хиндемита, говоря о котором исследователи утверждают, что ему было «...суждено завершить работу многоликого немецкого Мастера» [3]. По отношению к развитию четырехручной сонаты это утверждение звучит почти буквально. Сочинение Хиндемита явилось последним в череде классических дуэтных сонат, начатой И. К. Бахом, Зейдельманом и Моцартом. Оно достойно увенчало историю одной из важнейших жанровых разновидностей фортепианного дуэта.

Четырехручные сонаты, созданные в Германии в последующие годы, не могут быть поставлены в один ряд с сонатой Хиндемита. Все они в большей или меньшей степени написаны под ее влиянием. Влияние это распространяется прежде всего на технику линейного полифонического письма, но не на трактовку жанра. В отличие от Хиндемита, **Гаральд Генцмер** (р. 1909), **Курт Хессенберг** (р. 1908) и **Карл Хёллер** (р. 1907) писали сонаты не концертного плана, а скорее в традициях «Hausmusik». Так, «Маленькие сонаты» op. 32 № 1 h-moll и №2 G-dur (1943) К. Хёллера возрождают черты миниатюрных зальцбургских дуэтных сонат Моцарта. Они приближаются к раннеклассическим масштабами и строением цикла, его отдельных частей, особенностями тонального плана, а также рисунками фортепианных пассажей.

К числу камерных сонат средней технической трудности относятся соната c-moll op. 34 № 1 (1944) К. Хессенберга и соната D-dur (1943) Г. Генцмера, наиболее близкая Хиндемиту по типу мелодики, ее вариационно-полифоническому развитию (в медленной части) и использованию приемов контрапункта, особенно в финале.

Неоклассические тенденции отразились в четырехручных произведениях других форм: в Вариациях на детскую песню op. 34 № 2 (1943) Хессенберга и его Партите op. 91 (1973), семь частей которой написаны в традициях старинной серенады; в Трех полифонических пьесах (1967) австрийского композитора **Отто Зигля** (1896—1978), где используются контрапунктические приемы средневековья и эпохи барокко, и в ряде других.

В отдельных сочинениях немецких и австрийских композиторов нашла свое продолжение неоромантическая линия, но таких произведений немного. Здесь следует указать на «Шесть пьес для фортепиано в четыре руки» **Арнольда Шёнберга** (1874—1951), созданных еще в 1896 году. Неравноценные по качеству, короткие контрастные пьесы, объединенные тонально (тональный план цикла соответствует

---

[3] **Левая Т., Леонтьева О.** Пауль Хиндемит, с. 337.

---

<Стр. 294>

формуле T—S—D—T), написаны под влиянием Брамса и отчасти Вагнера.

Черты неоромантизма присущи также раннему четырехручному произведению «Nomos» op. 1 (1912) австрийского композитора **Йозефа Матиаса Хауэра** (1883—1959), с именем которого связано возникновение додекафонного метода сочинения, на несколько лет опередившего появление метода Шёнберга. Более поздние фортепианные дуэты Хауэра: «Домашняя музыка» (1958), «Танец в лабиринте» (1952), многочисленные произведения под названием «Двенадцатитоновая игра» [4], изданные между 1947—1957 годами, написаны по его методу, отличающемуся от шёнберговского тем, что основу музыкальной ткани составляют не серии, а так называемые тропы — двенадцатитоновые комплексы, состоящие из двух взаимодополняющих шестизвучий, которые рассматриваются и как звукоряды, и как аккорды. В каждом из них, в отличие от серии, допускается изменение порядка звуков. Для дуэтных сочинений Хауэра характерна тенденция к плотности, густоте фактуры, напоминающей фактуру фортепианных и органных произведений М. Регера.

Разнообразно представлена в Германии и Австрии педагогическая четырехручная литература. Здесь можно выделить оригинальную и эффектную сюиту «Домашняя музыка. Семь пьес для семи дней недели» (1959) **Эрнста Кшенека** (р. 1900), очень легкую трехчастную сюиту **Цезаря Брезгена** (р. 1913) «Кукушка», музыка которой основана на интонациях и ритмах старогерманских народных песен, цикл коротких пьес «Spielbuch» (1942—1943) Г. Генцмера, где партия primo, написанная в пятипальцевой позиции, предназначена для ученика, а secondo — для учителя.

Интересны два сборника детских пьес, созданных композиторами ГДР **Фиделем Финке** (1881 —1968) и **Гюнтером Коханом** (р. 1930). В «Пьесах для учителя и ученика» Финке пять из десяти представляют собой обработки народных песен, выполненные в условиях тонального мышления, но с применением терпких диссонантных гармоний. К числу особенно привлекательных сочинений для детей относится сюита «11 маленьких пьес» ор. 20 (1958) Г. Кохана. Миниатюрные пьесы, написанные с использованием элементов политональности, отличаются гибкостью метроритмического и фактурного развития. В их легко запоминающейся мелодике сказывается склонность композитора, ученика Г. Эйслера, к созданию песен, в том числе детских.

Своеобразно протекало развитие фортепианного дуэта в Италии. В эпоху своего расцвета этот жанр мало интересовал итальянских композиторов, которые стали обращаться к нему в преддверии и в первых десятилетиях XX века. Среди них — ведущие музыканты страны: Ф. Бузони, А. Казелла, О. Респиги, Д. Малипьеро. Большинство их дуэтов относится к произведениям малых форм, как правило,

---

[4] В одном из таких сочинений, созданном в 1957 году, в ансамбле с фортепианным дуэтом выступает струнный квартет.

---

#### **<Стр. 295>**

объединенным в сюиты или сборники. В рамках этих форм композиторы создали сочинения, разнообразные по содержанию и музыкальному языку. **Ферруччо Бузони** (1866—1924), живя в Хельсинки, написал две тетради четырехручных обработок «Финских народных мелодий» ор. 27 (1889—1890). В них очевидны, с одной стороны, влияние дуэтных танцев Брамса и Дворжака, с другой антиромантические тенденции, проявившиеся в гармонической и тембровой жесткости, призванной передать ощущение «первозданности» народных истоков. Обработки Бузони, не лишённые технических сложностей, привлекают своеобразием фактуры, в которой сказывается мастерство композитора-пианиста.

Высокие пианистические качества отличают также оригинальные дуэтные произведения **Альфредо Казеллы** [5] (1883—1947). Самое раннее из них было создано в 1915 году как отклик на трагические события первой мировой войны. Непосредственным толчком к сочинению послужили документальные кадры военной кинохроники, что нашло отражение в названии: «*Страницы войны*» («*Pagine di guerra*»). Четыре музыкальных фильма ор. 25. В цикл входили пьесы: «В Бельгии: проход немецкой тяжелой артиллерии», «Во Франции: перед руинами Реймского собора», «В России: атака казачьей кавалерии» и «В Эльзасе: деревянные кресты». В 1918 году Казелла написал пятую пьесу «На Адриатике: итальянские броненосцы в походе». В том же году он оркестровал цикл (ор. 25 bis) и сделал его новую четырехручную редакцию.

Композитор стремится передать ощущения ужаса перед бездушной военной машиной (первая пьеса), тоски и боли при виде беспощадного разрушения сокровищ цивилизации (вторая пьеса), скорби, охватывающей человека перед бесконечными рядами могильных крестов (четвертая пьеса). Острота, экспрессивность музыкально-выразительных средств свидетельствует о стремлении потрясти воображение слушателя музыкальными «кадрами», по силе воздействия не уступающими хроникальным кинодокументам.

Однако воздействие это носит больше информативный, чем эмоциональный характер. Жесткое «металлическое» звучание кварто-квинтовых аккордовых комплексов в низком регистре, призванное иллюстрировать «движение тяжелой немецкой артиллерии», модальные последования с «пустыми» квинтами, создающие архаический колорит пьесы

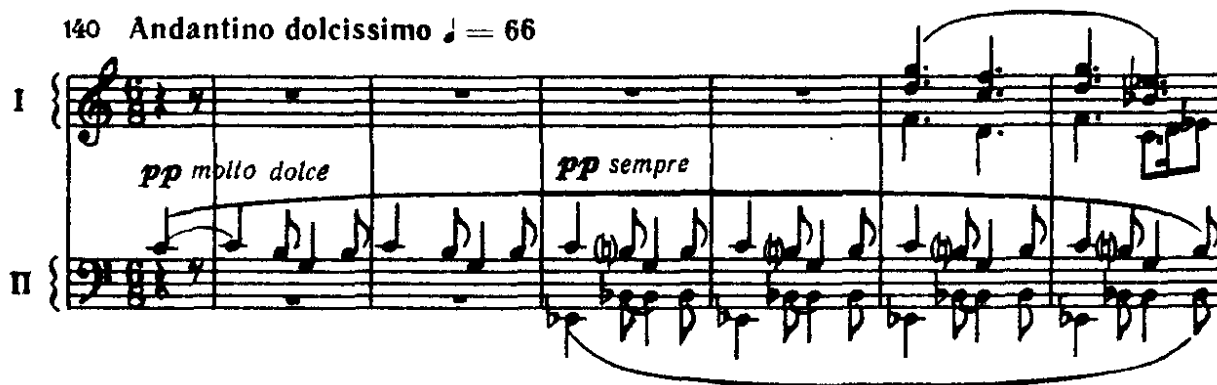
«Перед руинами Реймского собора», ритм скачки с ускорением от начала к концу «Атаки казачьей кавалерии» — все это безусловно впечатляет, но недостаточно трогает. Скорее всего, сфера психологизма вообще была менее близка рационалистическому характеру дарования Казеллы, чем, к примеру, сфера иронии. Это подтверждается музыкой созданного почти одновременно со «Страницами войны» дуэтного цикла «*Марионетки*» («*Pupazzetti*») op. 27 (1915), состоящего из пяти пьес: Маленький марш. Колыбельная, Серенада, Ноктюрн и Полька.

[5] Помимо них Казелле принадлежит ряд переложений, среди которых выделяются мастерски сделанные четырехручные версии Седьмой симфонии Малера (1910), авторизованной композитором, и Девятой симфонии Бетховена (1924).

**<Стр. 296>**

В десятой главе уже говорилось о разновидности пьес-карикатур, распространившейся в начале XX века, в связи с циклом Стравинского «Три легкие пьесы для фортепиано в три руки» — Марш (Альфредо Казелле), Вальс (Эрику Сати) и Полька (Сергею Дягилеву), и о стилистической близости между сочинениями Стравинского и Казеллы. Близость эта наиболее непосредственно выявляется в пьесах, обрамляющих сюиту Казеллы: в Маленьком марше — «пародии на пародию» Стравинского с таким же комичным остиinato в партии *secondo*, и в Польке, объединяющей черты двух пьес — Марша (вступительные фанфары) и Польки — Стравинского [6].

В то же время в музыке «Марионеток» ощутимы связи и с другими сочинениями русских композиторов (во время приездов в Россию в 1907—1908 годах Казелла познакомился с Римским-Корсаковым, Балакиревым и Глазуновым, что во многом предопределило его устойчивый интерес и симпатии к русскому искусству вообще и, в частности, к творчеству «Могучей кучки»). Так, в «Марионетках» очевидны черты близости с «Парафразами» кучкистов, проявляющиеся в сходных принципах использования остиinатных тем, в одной из которых (в политональной Колыбельной) мы узнаем детскую песню «Идет коза рогатая», введенную Римским-Корсаковым в его Колыбельную из «Парафраз»:



Остроумные, совершенные по фактуре пьесы Казеллы «вписываются» в череду музыкальных шуток для фортепианного дуэта вместе с сочинениями русских композиторов. Ряд «русских ассоциаций» своеобразно дополняет талантливый рисунок Михаила Ларионова, выполненный им для обложки лондонского издания «*Pupazzetti*» (Chester, 1922).

Ироническое начало преобладает и в последнем четырехручном произведении Казеллы — «Фокстроте» (1920) — эффектной виртуозной пьесе, написанной в манере джаза 1910-х годов.

Совсем в ином стиле создана сюита «Шесть маленьких пьес» (1926) **Отторино Респиги** (1879—1936) — одно из самых обаятельных дуэтных сочинений XX века, предназначенных для учащихся (партия *secondo* очень легкая). Мелодическое богатство сюиты обусловлено использованием интонационных элементов и подлинно



---

[6] В новой версии «Pupazzetti», сделанной в 1918 году для камерного ансамбля из девяти инструментов, очевидно стремление автора оркестровать «в манере Стравинского».

---

**<Стр. 297>**

народных песен Италии («Сицилийская охотничья песня»), Армении («Армянская мелодия»), Шотландии («Шотландская песня» и пьеса под названием «Маленькие шотландские горцы»). Особенности мелодики во многом определяют гармонические и фактурные методы развития, как, например, красочные пентатонные созвучия в шотландских пьесах или строгое одноголосие либо октанты унисоны в «Армянской мелодии». Опора на жанровость (тарантелла в «Сицилийской охотничьей песне», марш в заключительной пьесе) делает музыкальную образность сюиты еще более конкретной и доходчивой.

Фортепианное письмо Респиги отличается такой же тонкостью, как и его оркестровые партитуры. Изысканные колористические свойства фактуры особенно ярко проявляются в одной из лучших пьес сюиты — светлой «Рождественской песне» с замечательно красивыми колокольными перезвонами.

Респиги принадлежит также изящная музыкальная шутка — «*Табакерочная сюита*» (1930) для фортепиано в четыре руки и духовых инструментов, в основе которой лежит мелодия старинной табакерки.

Определенный интерес представляет сочинение **Джан Франческа Малипьеро** (1882—1973) «*Зарисовки с натуры*» («*Impressioni dal vero*»), создававшееся между 1910 и 1922 годами в четырехручной и оркестровой версиях. За первыми «Зарисовками с натуры» («Жизнь птиц»: «Черноголовка», «Дятел», «Сова») в 1914—1915 годах последовали «*Зарисовки с натуры II*» («Беседы колоколов», «Кипарисы и ветер», «Деревенское веселье») и в 1921—1922 годах «*Зарисовки с натуры III*» («Праздник в Чертовой долине», «Петухи», «Тарантелла на острове Капри»). Они составили контрастный триптих с признаками сюиты и сонатно-симфонического цикла. Музыка произведения воплощает сложный и мрачный мир, в котором, как в полотнах сюрреалистов, смешаны образы реальные и призрачные, зловещие и идеальные. Хотя четырехручная версия существует в виде самостоятельного сочинения, она не выдерживает сравнения с оркестровой, уступая ей и с точки зрения выразительности фактуры, и еще более в области красочно-колористической.

Заметный вклад в развитие четырехручной литературы внесли музыканты Англии. Первыми открывшие в начале XVII века возможности клавирного дуэта, впоследствии, в эпоху его расцвета в XIX столетии, английские композиторы создали сравнительно немного сочинений в четыре руки. Лишь в XX веке волна «английского музыкального возрождения» охватила среди других жанров камерной музыки и фортепианный дуэт.

В некоторых произведениях ярко отразилась тенденция к обновлению содержания и стиля через развитие английских национальных традиций. Так, **Питер Уорлок** (1894—1930) — композитор, ученый, знаток старинной английской поэзии и народного творчества, создал «Каприоль-сюиту» (1926) [7], представляющую собой свободные

---

[7] Она более известна в авторской версии для оркестра.

---

**<Стр. 298>**

обработки мелодий, приведенных в трактате «Орхезография» («*L'Orchésographie*») Арбо (1588) — самом раннем руководстве в искусстве танца, дошедшем до наших дней (руководство написано в форме диалога автора с его учеником Каприолом). В музыке обработок чувствуется сознательное использование выразительных средств композиций Елизаветинской эпохи: специфики танцевальных жанров (бранль, павана, бас-данс), модальности, контрапунктических приемов и пр., которые сочетаются с элементами гармонического языка, характерными для XX столетия.

В отдельных дуэтах своеобразно претворены романтические традиции XIX века. Сюита №1 ор. 52 (1919), Сюита №2 ор. 71 (1923) и Четыре пьесы ор. 90 (1930) **Йорка Боуэна** (1884—1961), состоящие из миниатюр лирико-жанрового характера, написаны в утонченном неоромантическом стиле. Следует упомянуть также изящные, филигранно отделанные



сочинения **Филлис Тейт** (р. 1911) — шестичастную сюиту «Давайте играть дуэты» (1975) и особенно «Лирическую сюиту». Пять пьес «Лирической сюиты» (Andante, Колыбельная, Арабеска, Лендлер, Погребальная песнь), звучащих без перерыва, драматургически и интонационно связаны настолько, что воспринимаются как пять фрагментов сочинения, объединившего в себе черты сюиты и романтической фантазии.

В ряде произведений сказалось воздействие французских импрессионистов. Оно очевидно в изысканной по звуковому колориту сюите «Три танца» (1926) **Сирила Скотта** (1879—1970), с именем которого связано зарождение импрессионизма в английской музыке (его называли «английским Дебюсси»).

Влияние Г. Форе и М. Равеля ощущается в «Придворном вальсе» (1976) ученика Нади Буланже **Леннокса Беркли** (р. 1903) — композитора и педагога, профессора Королевской академии музыки. «Вальс» — воспоминание о стиле ушедшей эпохи — проникнут настроениями ностальгической грусти. В другом дуэтном сочинении Беркли — трехчастной сонатине ор. 39 (1954), написанной в графически ясной линейной манере, чувствуются отголоски неоклассических произведений Стравинского и Хиндемита. К «неоклассическим» фортепианным дуэтам относится также жизнерадостная Сонатина **Нормана Демута** (1898—1968) — компактное трехчастное произведение, исполнение которого (особенно партии *primo*) требует отточенной пианистической техники.

Развитие «иронической тенденции» в английских дуэтах XX века в большой степени связано с претворением традиций Эрика Сати и композиторов «Шестерки». **Джеральд Бернерс** (1883—1950) — музыкант, художник и писатель, своего рода «английский Сати» — автор множества юмористических, часто с налетом эксцентрики, сочинений различных жанров. В 1917 году он создал четырехручную сюиту «Буржуазные вальсы» («Блестящий вальс», «Вальс-каприз», «Штраус, Штраус и Штраус») — остроумные сатирические пьесы, изложенные с пианистическим блеском.

В ироническом духе написано сочинение **Алана Роусторна** (1905—1971) под названием «Корзинка рыболова. Сюита для фортепианного

#### **<Стр. 299>**

дуэта по Исааку Уолтону» [8] (1940). Четыре пьесы, каждая из которых описывает языком музыки облик обитателей моря или реки: «Могущественная щука, тиран водного царства» — пародия на торжественную французскую увертюру; «Килька, рыба, которая всегда в движении» — быстрый канон в две октавы у *primo* и *secondo* и т. п. Развлекательные забавные пьески перекликаются по смыслу, а отчасти и по языку с вокальными миниатюрами Л. Дюрея и Ф. Пуленка на стихи Г. Аполлинера «Бестиарий», воссоздающими «портреты» различных представителей земной фауны.

Разнообразна и интересная детская четырехручная литература, созданная английскими музыкантами. Некоторые произведения продолжают традицию «озвученных сказок» К- Рейнеке, М. Равеля, Ф. Шмитта, Э. Мак-Доуэлла. Среди них выделяется сюита «Алиса в стране чудес» (1923) **Эрнеста Лее** (1874—1956), состоящая из двенадцати частей, «рассказывающих» ту или иную сказку. Мелодичные, изобретательные пьесы технически несложны (особенно партия *primo*) и полезны для учащихся. Этому же композитору принадлежит еще несколько серий дуэтов педагогического назначения: «Шаг за шагом», «Первые дуэты» и пр., рассчитанных на различный технический уровень и возраст учеников, начиная от самых маленьких.

Заслуживают включения в учебный репертуар две тетради пьес под названием «Музыка для детей» (1940) известного английского композитора **Уильяма Уолтона** (1902—1983), созданных в двух версиях: четырехручной и оркестровой. В пьесах с программными названиями («Музыкальный урок», «Тихое озеро», «Привидения» и др.), написанных в жанровом характере, использованы интонации народных детских песен.

Педагогам музыкальных школ хотелось бы рекомендовать собрание «Лёгких фортепианных дуэтов» **Тимоти Мура** (р. 1922). Разносторонний музыкант, автор большого числа камерно-инструментальных сочинений Тимоти Мур тридцать два года руководил

занятиями в музыкальной школе. «Начав преподавать, я сразу обратил внимание на недостаток пьес для начинающих — таких, чтобы были легкими и художественно ценными. И я стал сам сочинять пьесы, причем именно дуэтные, так как, по моему убеждению, игра в четыре руки способна быстрее пробуждать музыкальные интересы у детей, чем сольная» [9].

Двадцать восемь пьес Мура отличаются яркой образной характерностью. Типичные для детской музыки разных времен и народов жанровые пьесы (Колыбельная, Марш и т. п.) проникнуты духом английских сказок. В их музыке слышится добрая и ироничная «диккенсовская» интонация.

---

[8] Исаак Уолтон (1593—1683)—английский писатель, автор пасторалей «Искусный рыболов, или Досуг склонного к размышлению человека; рассуждения о рыбах и рыболовстве» (1653).

[9] Мнение Мура о преимуществах совместного музицирования в самом начале учебного процесса, высказанное им в письме к автору книги, разделяют многие современные педагоги.

---

### **<Стр. 300>**

Непринужденно, словно играя, композитор знакомит с основами элементарной теории: интерваликой (пьесы под названием «Уменьшенные интервалы», «Увеличенные интервалы»), ладами («Лидийская колыбельная», «Фригийский танец», «Миксолидийская мелодия», «Пентатонная мелодия»), необычными размерами («Пять восьмых», «Семь восьмых», «Переменные размеры»), с приемами полифонического письма («Фугетта», «Канон»), с жанрами («Ноктюрн», «Вальс», «Сарабанда»), различными стилями («В народном стиле», «Блюз») и т. д.

Более легкими — иногда пятипальцевыми — являются то *primo*, то *secondo* (композитор указывает в каждой пьесе, какая из партий легче). Изящные миниатюры Мура, написанные с большим мастерством, способны доставить удовольствие и детям и взрослым.

Наконец, нельзя не отдать должное дуэтному творчеству английского композитора, пианиста и выдающегося педагога **Алека Роули** (1892—1958) — автора многих сочинений, начиная от легчайших учебных пьес до сравнительно сложных. В своей педагогической деятельности Роули придавал очень большое значение игре в четыре руки, считая ее лучшей школой ансамблевого музицирования. Роули принадлежит популярное пособие по дуэтному репертуару<sup>10</sup>. Такие циклические произведения композитора, как «Заяц и черепаха» — 6 пьес (1932), Семь маленьких маршей — английский, шотландский, ирландский и др. (1936), «Шутки» (1947), «Пасторали» (1957) — 4 пьесы на французские народные темы, и некоторые другие достойно дополнили английскую дуэтную литературу для юных музыкантов.

В американской музыке после Мак-Доуэлла довольно долго не возникало художественно ценных четырехручных произведений. Но с середины XX века в этом жанре наступило заметное оживление. Начали появляться отдельные сочинения, в частности, пьесы **Перси Грейнджера** (1882—1961) — австралийца по происхождению, композитора и пианиста (ученика Ф. Бузони), знатока и собирателя фольклора. Его фортепианные произведения — сольные, дуэтные и для шести рук — нередко являются обработками народных мелодий, как, например, поэтичная, пианистически несложная «Песня занзибарских лодочников» для фортепиано в шесть рук или блестящая виртуозная пьеса — для четырех рук «Давайте весело танцевать на зеленом лугу» (1946).

Создавая фортепианные дуэты, композиторы США охотно обращались к форме танцевальной сюиты. Одно из таких сочинений принадлежит **Самюэлю Барберу** (1910—1981). Танцы — «Вальс», «Шотландский», «Па-де-де», «Тустеп», «Нерешительное танго», «Галоп» — составляют его сюиту «Воспоминания» ор. 28 (1952), задуманную, по словам автора, как «стилизация, призванная вызвать в воображении слушателей бальную залу фешенебельного отеля

---

[10] **Rowley Alec.** Four hands — one piano: a list of works for duet players. London, OUP, 1940.

---

<Стр. 301>

начала века, как раз перед войной» [11]. Танцы, полные грусти, напоминают старые фотографии или кинокадры, запечатлевшие картины развлечений предвоенных лет. В музыкальную ткань включены живые интонации бытовой музыки начала века, такие, как, например, «приторно-горьковатая» секвенция в «Па-де-де»:



К лучшим четырехручным сюитам американских композиторов можно отнести «Танцевальную сюиту» ор. 29 **Роберта Курки** (1921 — 1957), состоящую из Прелюдии, Фурианта, Польки, Вальса и Финала. Сюита представляет собой концертное произведение, в котором автор творчески продолжает традиции «Славянских танцев» и «Легенд» Дворжака. Это проявляется и в выборе жанров (фуриант, полька), связанных с родиной Курки — Чехией, и в характере музыки, сочетающей в себе танцевальность и лирико-пейзажное начало.

Из дуэтных сонат американских композиторов следует выделить Сонату (1941) **Гарольда Шапиро** (р. 1920) — ученика Кшенека, Хиндемита и Н. Буланже, написанную в неоклассическом стиле, наиболее близком к Стравинскому. Соната трудна для обоих партнеров, в особенности ее финальная часть — токката в ритме самбы. К числу эффектных концертных сочинений относится также Соната **Роберта Пальмера** (р. 1915), три части которой (*Allegro molto marcato*, *Largo e sostenuto*, *Allegro vivo*) написаны с расчетом на исполнителей-виртуозов. Скромнее по фактуре Соната ор. 87 (1962) в трех частях **Эрнста Тоха** (1887—1964) — изящное остроумное произведение, отличающееся яркостью и своеобразием мелодики.

Развитие фортепианного дуэта в Америке последних десятилетий

---

[11] Цит. по кн.: **Lubin E.** Piano Duet, p. 179.

---

<Стр. 302>

в очень большой мере связано с повышением интереса концертирующих пианистов к игре в четыре руки. По заказам исполнителей возникло уже немало дуэтных сочинений, среди которых есть весьма примечательные. Так, в 1959 году была написана «Концертная фантазия» **Роберта Старера** (р. 1924), заказанная ему известным в США ансамблем пианистов Лилиан и Ирвина Фройндлих, — значительное произведение, по серьезности замысла, масштабам и интенсивности развития приближающееся к одночастной симфонии. Фортепианная фактура, сочетающая выразительность с виртуозным блеском, а также

особенности формы, обнаруживающей признаки сжатого сонатно-симфонического цикла, сближают это сочинение с концертами и фантазиями романтической эпохи.

Активная исполнительская деятельность дуэта Милтона и Пегги Сэлкинд побудила нескольких американских композиторов к созданию сочинений различных жанров вплоть до Концерта для фортепиано в четыре руки с оркестром (1956) **Эндрю Имбри** (р. 1921) — жанра, к которому не обращались со времен К. Черни [12]. Для этих же музыкантов было написано одно из интересных в тембровом отношении произведений **Джоэля Шпигельмана** (р. 1933) под названием «Morsels» («Кусочки»), 1967. Трехчастная сериальная пьеса, требующая виртуозной пианистической техники, вдохновлена колокольными звонами православного монастыря, услышанными композитором во время его путешествия по СССР. Воспроизводя эффекты звонов, Шпигельман широко применяет кластеры, зацепывание и перебирание струн рояля в условиях алеаторики. Это сочинение, в сравнении с подобными опусами для фортепиано соло, например, Дж. Кейджа, показывает, что в сфере экспериментов с нетрадиционными приемами фортепианного исполнительства четырехручный ансамбль таит в себе много перспективных возможностей.

К числу авангардистских сочинений для фортепианного дуэта относится также записанная при помощи особой «пространственной» нотации яркая концертная пьеса **Лоренса Мосса** (р. 1927) под названием «Omaggio», в которой исполнители, не нарушая хода музыки, меняются местами, по очереди путешествуют к хвостовой части открытого рояля, чтобы зацепывать басовые струны пальцами и металлическими предметами. Как драгоценная старинная миниатюра в суперсовременном интерьере воспринимается в контексте музыкального языка пьесы цитата из Моцарта — первая тема юношеской зальцбургской сонаты B-dur для фортепиано в четыре руки.

Среди произведений, предназначенных для концертирующих музыкантов, можно назвать алеаторическую пьесу «На рояле в четыре руки» (1958) **Моргана Фельдмана** (р. 1926), серийное сочинение «Ambages» (1972) **Юджина О'Брайена** (р. 1945), Концерт для фортепиано в четыре руки с камерным оркестром (1967) **Уильяма Зюдеманна** (р. 1928). С точки зрения мастерского использования регистровых и тембровых возможностей фактуры фортепианного

---

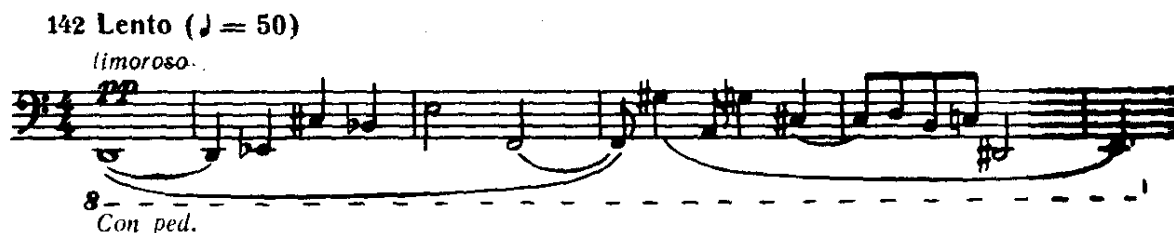
[12] Концерт для фортепиано в четыре руки с оркестром создан также современным английским композитором **Арнольдом Малкольмом** (р. 1921).

---

### **<Стр. 303>**

дуэта интересна пуантилистическая пьеса «Гравитации» (1965) **Ричарда Фельциано** (р. 1930). Вообще для исполнителей фортепианных дуэтов в современной американской музыке накопился уже заметный репертуар.

В 1952 году по заказу Питтсбургского международного музыкального фестиваля было создано произведение, которое, наряду с Сонатой П. Хиндемита, относится к числу самых значительных дуэтов XX века: Концерт для фортепиано в четыре руки ор. 50 **Винсента Персикетти** (1915—1987) — одного из видных современных композиторов США. Крупное одночастное сочинение состоит из трех разделов (Lento. Andante; Presto; Larghissimo. Coda), построено на развитии одной ведущей темы, изложенной в первых тактах вступительного Lento:



В основе драматургии Концерта — контраст между философски-углубленной, интеллектуализированной лирикой медленных разделов и блестящим Presto центрального раздела, воплощающим идею безостановочной игры, окончательное утверждение которой осуществляется в коде.

Монотематическое развитие, симфоническое по своей интенсивности, достигается, главным образом, полифоническими средствами. Линеарное движение голосов приводит к неожиданным и изысканным, всегда логически оправданным гармоническим вертикалям.

Велико фактурное многообразие музыки Концерта. Композитор достигает ярких оркестровых эффектов: волшебных «табакерочных» звучностей в Presto или гулких колокольных звонов в коде

Но, пожалуй, главное в музыкальной ткани произведения — развитие чисто фортепианных фактурных приемов, уходящих своими корнями к пианистическим принципам М. Клементи и особенно К. Черни. Прежде всего с фактурой дуэтного письма Черни вызывают ассоциации частые унисоны в четыре октавы или игра «бриллиантовых» пассажей в прямом и обратном движении:

$\frac{8}{143}$  Presto ( $\text{♩} = 160$ )  
Con 8—

*mf brillante*  
Con 8—

<Стр. 304>

$\frac{6}{143}$   
Con 8—

*mp*  
Con 8—

От Черни воспринят и тот особый сверкающий блеск пассажей, который составляет одну из отличительных черт Концерта Персикетти.

Но общность с Черни ощущается не только в фактурном плане. Сходные приемы фортепианного развития направлены на близкую цель: создание образа «вечного движения», несокрушимого в своей солнечно-оптимистической сущности. Возрождение принципов пианизма Черни неотделимо в Концерте от воплощения самого духа его музыки, исполненной неиссякаемого душевного здоровья.

В фактуре Концерта есть новаторские приемы, которые требуют специальной и обязательно совместной работы партнеров. Так, например, в коде на протяжении тридцати тактов необходимо осуществить значительное ускорение темпа (от  $\text{♩} = 40$  до  $\text{♩} = 144$ ; отдельные стадии ускорения точно выписаны автором в метронических указаниях). Учитывая, что primo и secondo одновременно играют непрерывными шестнадцатыми нотами, достигнуть полной синхронности в таком эпизоде нелегко.



По своим художественным качествам Концерт является выдающимся произведением не только среди дуэтов, но и среди всех фортепианных сочинений второй половины XX века. Впервые исполненный 29 ноября 1952 года Винсентом и Доротеей Персикетти, он достоин занять прочное место в современном концертном репертуаре.

Детская четырехручная музыка США в целом представляется менее интересной. Среди удачных сочинений можно назвать сюиты **Нормана Делло Джойо** (р. 1913) — «Семейный альбом» (1962), состоящий из пяти пьес: «Время игры», «Время рассказов», «Время молитвы» и т. д.; «Пять образов» (1967): «Прогулка», «Дневные сны», «Балерина» и пр. — и «Рождественская музыка» (1968): обработки мелодий рождественских гимнов. Пьесы, написанные в духе Грига и Мак-Доуэлла, мелодичны и не лишены привлекательности.

Определенную ценность в американской музыкальной литературе для учащихся старшего возраста представляет Собрание полифонических пьес для клавишных инструментов (1946) **Джорджа Рочберга** (р. 1918) — 49 небольших сочинений (инвенций, канонов, фугетт, фуг и т. п.), 9 из которых предназначены для одного фортепиано в четыре руки, а остальные для фортепиано соло, для двух фортепиано в четыре и в восемь рук. Дуэтные, как и другие пьесы этого собрания могут принести пользу в плане практического ознакомления с различными приемами контрапунктического письма.

**<Стр. 305>**

В творчестве советских композиторов последовательно и непрерывно развивалась лишь та область четырехручной музыки, которая была связана с педагогикой. В послереволюционные годы фортепианные дуэты для детей создавали С. М. Майкапар, А. Ф. Гедике и М. И. Красев — композиторы, по праву считающиеся одними из основоположников детской советской музыки.

Пьесы «Первые шаги» ор. 29 **Самуила Моисеевича Майкапара** (1867—1938), изданные в двух сборниках, предназначены для начинающих. Простейшие миниатюры первого сборника основаны на песенных мелодиях (в *primo*) и элементарном сопровождении (в *secondo*); в пьесах второго сборника композитор применяет несложные имитационные приемы, одновременно расширяя ритмическое разнообразие партий.

Более подвинутым ученикам адресованы Шесть пьес ор. 12 **Александра Федоровича Гедике** (1877—1957) — Вальс, Баркарола, Марш, Колыбельная, Серенада, Гавот, для которых характерно равномерное распределение материала между партиями и равенство их функций в ансамбле. Яркие жанровые черты, мелодичность и тонко отделанная фортепианная фактура пьес сохраняют их ценность как педагогического материала.

Важной составной частью музыкальной литературы для детей стали четырехручные обработки народных песен, в которых нашли продолжение традиции Чайковского и Балакирева. К числу первых обработок, сделанных в советское время, относится сборник «Маленький этнограф» ор. 5 **Михаила Ивановича Красева** (1897—1954), куда вошли ирландская, сербская, финская и шведская мелодии, и его же пьесы «В Крыму» ор. 3 (1925): «Город в пещерах» и «Утро в горах» — отлично изложенные для четырех рук турецкая и татарская песни. Украинские народные мелодии положены в основу сборника «30 маленьких пьес» Василия Андреевича Золотарева (1872—1964), написанных для «учителя и ученика»: партия *secondo* довольно развитая, партия *primo*, поначалу не выходящая за пределы октавных унисонов или простого двухголосия, постепенно усложняется.

Бесспорной заслугой музыкальных издательств нашей страны является систематический выпуск большого числа специальных сборников дуэтных пьес, скомпонованных по степени их сложности. В таких сборниках опубликованы сочинения композиторов разных поколений: старшего — С. А. Разорёнова, Н. П. Ракова, Б. И. Зейдмана, О. К. Эйгеса; среднего — А. Н. Пахмутовой, Э. В. Денисова, Д. И. Кривицкого, В. М. Блока, И. А. Калниня, В. А. Гаврилина; более молодого — Г. П. Дмитриева, Д. Н. Смирнова, И. Э. Манукян и других.



Произведения (как правило, это сборники небольших пьес или отдельные миниатюры) стилистически многообразны. В изысканной импрессионистической манере написаны «Колокола» **Олега Константиновича Эйгеса** (р. 1905) и две пьесы «Африканские мелодии» и «Африканские ксилофоны», в которых использованы конголезская, арабская и другие мелодии народов Африки. Остроумные изящные

**<Стр. 306>**

миниатюры пятичастной сюиты **Александры Николаевны Пахмутовой** (р. 1929) «Пернатые друзья» — «Петух» (марш), «Кукушка» (интермеццо), «Индюк» (фугато), «Ласточка» (вальс) и «Дятел» (токатта) — отличает легко запоминающаяся мелодика и прозрачная ясная фактура, вызывающая в памяти пьесы из «Детских игр» Бизе. Яркая жанровость, опора на русские народно-песенные интонации, своеобразие мелодики, в которой сочетаются распевность и речевая выразительность, органичное переплетение элементов современного интонационного языка и архаики (как в мелодии, так и в гармонии) характерны для большинства четырехручных пьес **Валерия Александровича Гаврилина** (р. 1939). С использованием додекафонной техники и алеаторических приемов написаны пьесы цикла **Витаутаса Баркаускаса** (р. 1931) «Пять картинок Витукаса» (1973, Вильнюс).

Особенно полезен выпуск изданий, снабженных комментариями методического порядка, как, например, названный цикл Баркаускаса, где наряду с поэтичными образными характеристиками имеются подробный анализ формы, особенностей фактуры, а также практические советы, касающиеся различных приемов звукоизвлечения, педализации, тех или иных способов разучивания технически трудных мест и т. д.

Из самых последних дуэтных сочинений для юношества хочется выделить *Три пьесы средней трудности* **Юлиана Григорьевича Крейна** (р. 1913), сочиненные в 1986 году. Три программные лирические миниатюры отмечены тонким вкусом и изяществом. В их музыке органично слиты традиции Шумана («Для маленьких и больших детей») и французских композиторов — Ф. Шмитта («Неделя маленького эльфа»), М. Равеля («Матушка Гусыня»). Наиболее шумановский характер носит первая пьеса «Вечерние грезы» — своеобразная обрисовка «обстановки действия», нечто сродни «Вечером» из «Фантастических пьес» Шумана. Зыбкий, туманный фон, далекие голоса, может быть, перекличка птиц — звуки реального мира предстают в новом странном обличье, точно ожившие предметы в сказках Андерсена.

Во второй пьесе «Марш сторожа» возникает уже непосредственно андерсеновский персонаж из сказки «Старый уличный фонарь» [13]: ночной сторож, делающий свой обход. Тихая, неторопливая песня сторожа временами замирает и дает услышать звуки ночи. Дважды взор обращается к небу: в верхнем регистре вспыхивают, подобно звукам челесты, блёстки темы, напоминающей тему Звездочета из «Золотого петушка» Римского-Корсакова.

Последняя пьеса — «Лесная картинка» — самая живописная. Монотонный шум мелкого дождя, тонкие смены световых оттенков, голоса птиц (стук дятла, короткий мотив кукушки, пение иволги) — колорит звуковой картины сходен с колоритом «дождевых» пейзажей на полотнах художников-импрессионистов, а музыкально-выразительные

---

[13] Программное толкование музыки пьес Крейна приводится со слов композитора.

---

**<Стр. 307>**

средства родственны языку Дебюсси, особенно если вспомнить заключительную пьесу последнего дуэтного цикла — «Благодарность утреннему дождю».

Разреженная, наполненная воздухом фактура пьес соткана из выразительных линий. Гармонические верткали, среди которых много созвучий квартового строения, лишены жесткости, функции аккордов затушеваны, и на первый план выступает их фоническая значимость. Композитор оригинально подходит к проблеме фортепианной «инструментовки», выявляя и подчеркивая специфику фортепианных регистров.

Концертных четырехручных произведений в советской музыке пока немного. Их появление, начиная со второй половины 1960-х годов, стимулировалось заметной

активизацией дуэтного исполнительства, отразившейся в программах камерных концертов, радио- и телепередач. Почти все известные нам сочинения создавались для конкретных ансамблей пианистов, порой с учетом некоторых их пожеланий в области жанров, протяженности во времени и т. д. С творческими «заказами» определенных исполнителей связано и создание таких нетрадиционных ансамблей, как произведение **Альфреда Гарриевича Шнитке** (р. 1934) для фортепиано в шесть рук «Посвящение Прокофьеву, Стравинскому и Шостаковичу» (1978), «Семейный концерт» для сопрано, скрипки и фортепиано в четыре руки (1980) **Михаила Александровича Мееровича** (р. 1920) и некоторые другие. Этими же причинами в большой степени объясняется работа ряда композиторов над концертными переложениями для фортепианного дуэта своих оркестровых сочинений. Среди таких переложений нельзя не выделить сборник «Зарисовки» В. А. Гаврилина и «Бурлеск» **Михаила Александровича Чулаки** (р. 1908) произведений, имеющих в фортепианной версии самостоятельную художественную ценность.

Из числа оригинальных дуэтных сочинений, в основу которых положен принцип концертности, мы остановимся на наиболее, с нашей точки зрения, интересных как в художественном плане, так и в плане трактовки четырехручного ансамбля.

*Три пьесы* (1967) **Эдисона Васильевича Денисова** (р. 1929) были написаны в период, когда композитор изучал и творчески осваивал серийную технику. Концентрированность музыкальной информации, смысловая значительность каждой детали фактуры как бы раздвигают скромные временные границы пьес и укрупняют их до масштабов частей сонатно-симфонического цикла. Глубина содержания, интенсивность развития мысли, а также характер темповых контрастов (I — *Moderato cantabile, poco rubato*; II — *Lento*; III — *Allegro giusto, molto ritmico*) позволяют соотнести произведение с симфоническим триптихом. Серийная техника, обуславливающая структурное единство пьес, способствует восприятию их как неделимого целого.

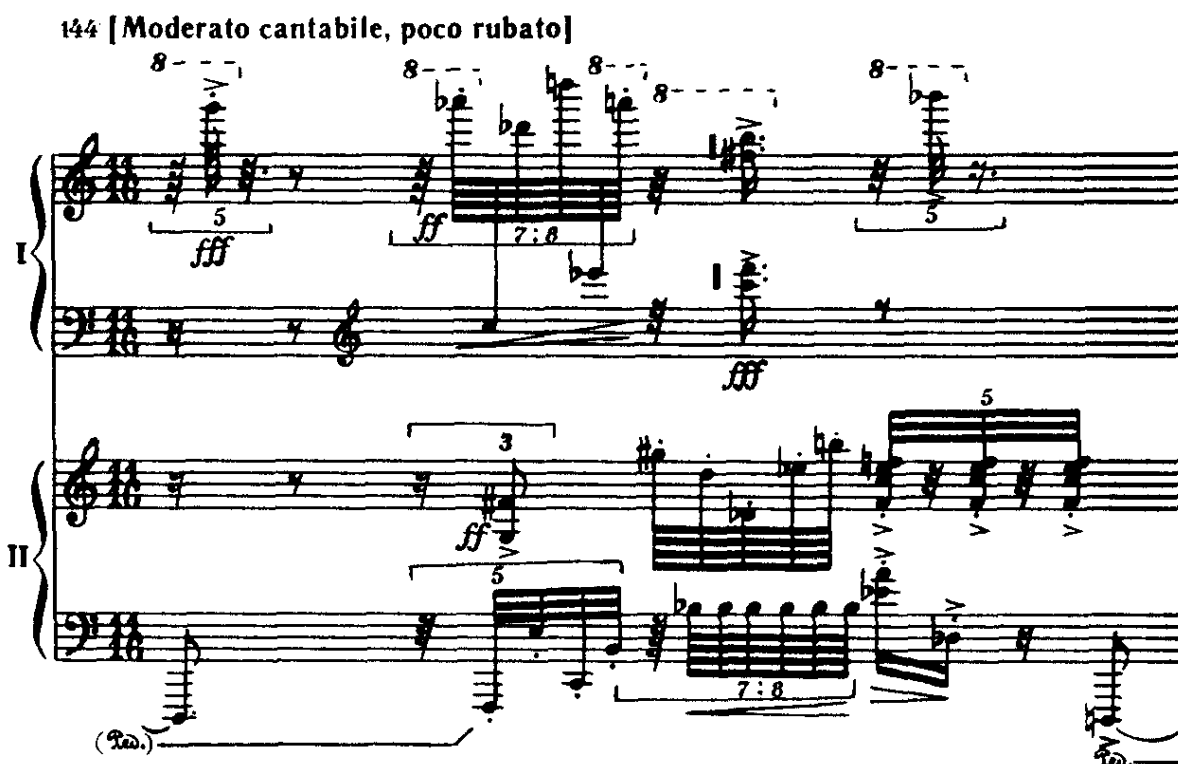
В основе организации всего материала лежит додекафонная двенадцатитоновая тема, развитие которой в каждой из пьес приобретает определенный смысл: мелодический в первой, гармонический

### **<Стр. 308>**

во второй и ритмический в третьей. Таким образом, на основе серийной техники в трехчастной композиции цикла раскрываются главные компоненты музыкального языка — мелодия, гармония, ритм,— это и является ведущей идеей произведения [14].

Первая пьеса, в музыке которой ощущается влияние Бартока, основана на принципе свободной сериальности. В каждом последующем мелодическом проведении определенная ячейка серии (состоящей из интервалов малой секунды, малой септимы, большой секунды, тритона, малой ноты) получает развитие. В результате интервального развития линии мелодии сливаются в полифоническую ткань.

Полифоническая фактура все более уплотняется, расширяется и охватывает к моменту кульминации весь диапазон фортепиано:



Во второй пьесе, где тема рассредоточена в гармонии, интересно используется эффект фортепианных флажолет.

Последняя пьеса навеяна творчеством Стравинского, в первую очередь «Весной священной», что отразилось в принципах ритмической организации (чередование оstinатных и неостинатных ритмических ячеек). Пьеса выполняет роль финала триптиха. В среднем ее разделе своеобразными «наплывами» появляются реминисценции предыдущих пьес. Возникающая в связи с этим многослойная полифония, как и пуантилистическая «звучкопись», характерная для музыки этого раздела, несколько расшатывает ритмическую основу пьесы. В репризе ритм вновь обретает ведущую роль.

Цикл заканчивается весьма эффектно: динамика постепенно затихает;

---

[14] По словам автора, первоначально он хотел озаглавить пьесы: «Мелодия», «Гармония» и «Ритм», но потом отказался от этого, так как замысел сочинения ясен и без названия.

---

**<Стр. 309>**

от многозвучной, плотной фактуры отслаиваются и один за другим «выключаются» голоса; происходит ритмическое и мелодическое «рассредоточение» темы вплоть до полного растворения ее в последнем звуке *es* — основном тоне, с которого начинается цикл.

В сочинении Денисова новаторски используются технические возможности ансамбля пианистов за одним инструментом. Фортепианные флажолеты, сложные полифонические комплексы исполнимы только благодаря наличию четырех рук партнеров.

Произведение предъявляет очень высокие требования к исполнителям. Свободное и гибкое *rubato*, большей частью выписанное в нотах, тончайшие градации динамических оттенков, среди которых преобладают тихие и тишайшие (от *p* до *pppppp*), сложная техника педализации подразумевают полную ансамблевую слаженность, идеальное владение фортепиано и обязательно отличные звуковые качества самого инструмента.

В итоге можно сказать, что это сочинение явилось этапным для истории советского фортепианного дуэта. Музыка пьес Денисова возвратила фортепианному дуэту ту значительность интеллектуального содержания, какая была свойственна этому жанру в период его расцвета.

Богатство эмоционального содержания отличает концертную сюиту «*Багатели*» *op. 10* (1974) **Ирины Эдуардовны Манукян** (р. 1948). Каждой из трех частей сюиты свойственны характерны черты жанров народной армянской музыки: плача в первой части, песни во второй и танца в третьей. Контрастные по темпам и тональностям, части объединены общностью интонаций, в которых ясно ощущаются национальные истоки. Название «Багатели», по словам композитора, дано в ироническом смысле. Действительно, и образное содержание музыки, и ее технические трудности далеки от представлений, связанных обычно с «багателями» — пустячками, безделушками.

В основе первых двух частей — яркие и рельефные контрасты театрального плана. Трагические возгласы плача — и противостоящая им бездушная механистичность господствуют в музыке первой части, приближающейся по логике развития формы к сонате без разработки. Сосредоточенные раздумья начала второй части прерываются эпизодом, воспроизводящим картину мрачного фантастического шествия (пустые квартовые аккорды, мерное *ostinato*, «неумолимая» ровность поступи марша), и вновь возвращаются в репризе, словно гневные и скорбные комментарии, — сложная трехчастная форма композиции вызывает аналогии с медленными частями циклических произведений. Заключительная часть танец гротеск, в основе темы которого отчетливо слышатся нитонации *Dies irae*, — является финалом сочинения, сочетающего в себе черты сюиты с некоторыми признаками сонатного цикла.

Иная трактовка концертной сюиты для фортепиано в четыре руки отличает произведения **Леонида Зиновьевича Любовского** (р. 1937) и **Анатолия Александровича Боярского** (р. 1932). Их особенности

#### **<Стр. 310**

во многом определены программностью. Цикл Любовского основан на контрасте-чередовании пьес картинно-изобразительного характера и жанрового. Картинность преобладает в первой («Навстречу северному ветру») и третьей («Оттаявшие звуки») пьесах — впечатляющих зарисовках, лишенных признака жанровости. Во второй и четвертой пьесах («Воспоминание о вальсе» и «Баллада») господствует жанровое начало. Кульминацией-апофеозом жанровости является пятая, финальная пьеса («Шествие Короля дураков») [15]. С атональностью первой и третьей пьес контрастирует тональная основа второй, четвертой и пятой, написанных соответственно в *e-moll*, *g-moll*, *G-dur*.

Концертность, определенная предназначенность для эстрады, для восприятия «на расстоянии» обусловили характерные черты языка музыкального произведения. Не лишенное тонких деталей, оно преимущественно написано «крупным мазком», яркими, броскими красками. Немалую роль в нем играют приемы звукоизобразительности. В пьесе «Навстречу северному ветру» — это «колючие» *staccato* и порывистые фигурации гармонической ткани, в основе которых заложена интервалика «холодных» больших септим. В финальной пьесе — воспроизведение гвалта, хохота, резких свистов, звонов колокольчиков и стука хлопушек, сопровождающих глумливое «Шествие Короля дураков».

Принцип сопоставления разнохарактерных картин положен в основу *триптиха* «*Контрасты*» (1981) Боярского. Три программные пьесы — «Строгий напев», «Игра огней» и «Бахчисарайский фонтан» — сочетают в себе психологическое и живописно-изобразительное начала, соотношение которых в каждой из пьес различно. В музыке «Строгого напева» господствует медитационность, глубокая душевная сосредоточенность, и лишь тонкие жанровые штрихи — элементы псалмодии, отзвуки колокольных звонов — дают импульсы к созданию ассоциаций картинного плана.

В «Игре огней» преобладает скорее изобразительность: причудливые вспышки, возникающие, казалось бы, непредсказуемо, заслоняют своей игрой ощущение тревоги, порождаемое механистичностью движения.

В музыке заключительной пьесы образно-психологическая глубина и поэтическая картинность слиты в гармоничном единстве. Изысканная звукопись, воссоздающая образ-символ — «Бахчисарайский фонтан», — неотделима от жанрово-конкретных черт,

придающих определенную — «пушкинскую» — направленность ассоциативному мышлению. Словно тени мелькающие фрагменты темы мазурки вызывают манящий призрак Марии, возникающий из «фонтана слез», рождающий новые тени, — может быть, иллюзии очертания замка в далекой рыцарственной отчизне, и наконец, истаявающий, полностью сливающийся с музыкой капель-слез.

«Бахчисарайский фонтан» концентрирует лучшие черты индивидуальности

---

[15] Название дано по рукописи. В издании («Советский композитор», 1982) пьеса переименована в «Карнавальное шествие».

---

**<Стр. 311>**

композитора, у которого пушкинская тема — заветная тема его творчества — нашла воплощение в различных М ных и музыкально-театральных жанрах. Это глубокая эмоциональность, романтическая в своей сущности, строгий рационализм в конструкции целого, пропорциональности частей, продуманности каждой детали, и какая-то особая «петербургская» утонченность.

Скупая, выразительная и очень пианистичная фактура цикла (по словам композитора, он задуман и выполнен исключительно как четырехручный ансамбль и в любой другой версии невозможен без кардинальной переработки) дает пример использования возможностей фортепианного дуэта как в плане фоническом, так и с точки зрения разнообразия приемов звукоизвлечения.

Сочинения Э. В. Денисова, И. Э. Манукян, Л. З. Люовского и А. Я. Боярского при всей их разноплановости отличаются некоторые общие свойства, касающиеся трактовки жанра фортепианного дуэта. Они безусловно предназначены для концертного исполнения и требуют соответствующего профессионализма. Фактура этих произведений, будучи индивидуализированной в деталях, обнаруживает и сходство в стремлении к максимальной самостоятельности обеих партий и раскрытию специфических возможностей четырехручного изложения. В них по-разному выражена тенденция к выходу дуэтной фортепианной музыки за рамки ее ставшими привычными функций (узкопедагогических, развлекательных), воплощению в ней серьезного и глубокого содержания; иначе говоря — к возвращению ее в семью камерных жанров в качестве полноценного члена.

Исторический обзор путей развития фортепианного дуэта в XX веке свидетельствует, что в ряде стран Европы, в СССР и США наблюдается определенная активизация композиторского творчества и этом жанре. Она находится в теснейшей связи с исполнительском ансамблевой деятельностью, которая все больше привлекает пианистов и становится интенсивней год от года.

Как будет протекать этот процесс дальше? Приведет ли он к ренессансу фортепианного дуэта в творчестве, как уже привел к ренессансу в исполнительской практике? Кто знает... Определенные предпосылки для этого есть, и мы стремились их показать.

Но как бы ни складывалась будущая судьба четырехручной музыки, настало время пристально взглянуть в ее славное прошлое. И хотя сейчас издается и звучит (в концертах, в учебных классах, по радио, телевидению, на пластинках) несравненно больше дуэтных сочинений, чем 20—30 лет назад, все это — лишь небольшая часть айсберга, основная масса которого пока скрыта в океане забвения.

Если книга — «жизнеописание» жанра фортепианного дуэта — поможет составить представление о его истории, а главное, убедит в существовании художественных сокровищ, которые еще предстоит открыть исполнителям, исследователям, слушателям, — автор будет считать свою задачу выполненной.



## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Избранные фортепианные дуэты русских и зарубежных композиторов, рекомендуемые для учащихся начальных классов детских музыкальных школ [1]

Аренский А. 6 детских пьес оп. 34

Балакирев М. 30 русских народных песен

Бородин А., Кюи Ц., Лядов А., Римский-Корсаков Н. Парафразы 24 вариации и 14 пьес на неизменяемую известную тему

Брукнер А. Три маленькие пьесы

Вайнер Л. Три маленькие пьесы

Ваньхал Я. Очень легкая соната C-dur, оп. 64.

Соната F-dur, оп. 65.

Вольф Э. В. Соната C-dur

Гайдн Й. Учитель и ученик

Глиэр Р. 24 пьесы оп. 38.

12 пьес оп. 48

Гречанинов А. На зеленом лугу. 10 легких пьес оп. 99

Гурник И. Вальсы

Даниэль-Лесюр. Букет Беатрисы. №1,2

Дельвенкур К. Образы сказок былых времен

Диабелли А. Шесть сонатин оп. 163.

28 мелодических упражнений оп. 149.

Вальсы оп. 164

Дюбюк А. Детский музыкальный цветник. 18 пьес

Дютш О. 5 пятиклавишных пьес

Кожелух Л. Соната C-dur, оп. 12 № 1

Кржишка Я. 6 колыбельных

Кохан Г. 11 маленьких пьес

Кюи Ц. 10 пятиклавишных пьес оп. 74

Ладухин Н. Детский репертуар. 4 пьесы

Лее Э. Алиса в стране чудес. 12 легких дуэтов

Накада Й. За фортепиано в четыре руки. 8 пьес

Неефе К. Г. Маленькая пьеса на темы из оперы Моцарта «Волшебная флейта»

Орик Ж. 5 богателей

Ребиков В. Маленькая сюита оп. 30. № 2 — Танец незабудок. № 4 — Восточный танец

Рейнеке К. 10 маленьких фантазий на темы немецких детских песен оп. 181.

12 пьес оп. 54

Роули А. 5 пятиклавишных пьес.

Бок о бок. 9-я серия. 4 танца

Скотт С. Детские рифмы. 6 пьес

Стравинский И. Пять легких пьес в четыре руки. № 1 — Andante; № 5 — Галоп

Тюрк Т. Г. Tonstücke. 120 пьес

Уолтон У. Дуэты для детей. Две тетради

Фибиш З. Маленькие пьесы и этюды детям. № 12—16

Чайковский П. 50 русских народных песен

Шестаков З. Книжка для учащихся 7 пьес

Шмитт Ф. На пяти нотах. Маленькая сюита оп. 34.

3 пьесы оп. 37 — Кадриль, Гавот, Марш.

Неделя маленького эльфа. 7 пьес оп. 58

Шуберт Ф. 4 лендлера

---

[1] Рекомендуются произведения для двух учеников (обе партии очень легкие), а также для учителя и ученика (одна из партий очень легкая). В список не включены сочинения советских композиторов, хорошо известные по сборникам фортепианных ансамблей, выпускаемым регулярно (см. с. 305).

---



## ПРИЛОЖЕНИЕ II [1]

Ансамбли с участием фортепианного дуэта

Список избранных сочинений

**Abeille, Johann Christian Ludwig.** Grand Concerto.— Offenbach: Andre, 1793

[Абейль, Иоганн Кристиан Людвиг. Большой концерт, D-dur, op. 6. Для фортепиано в четыре руки и оркестра]

**Berens, Herman.** Gesellschafts-Quartets.— Leipzig: Cranz

[Беренс, Герман. Домашние квартеты № 1, op. 23 (1852); № 2, op. 48 (1856); № 3, op. 72 (1863); №4, op. 80 (1869). Для скрипки, виолончели и фортепиано в четыре руки].

**Binker, Gordon.** And viva sweet love.— New York. Boosey & Hawkes/1970

[Бинкер, Гордон. Во имя любви. Для мужского хора и фортепиано в четыре руки]

**Böhm, Johann Christian.** Wechselgesang. Manuscript.— Berlin. Deutsche Staatsbibliothek, Musikabteilung

[Бём, Иоганн Кристиан. Антифонное пение (1798). Для хора и фортепиано в четыре руки. Рукопись. Берлин. Национальная библиотека. Музыкальный отдел]

**Bois, Rob du.** Deuxième série de rondeaux.— Amsterdam: Donemus, 1967.

[Буа, Роб дю. Вторая серия рондо. Для фортепиано в четыре руки и двух ударных инструментов ad libitum]

**Brahms, Johannes.** Liebeslieder. Walzer. Neue Liebeslieder. Walzer.— Berlin: Simrock. Peters

[Брамс, Иоганнес. Песни любви. Вальсы, op. 52 (1869). Для фортепиано в четыре руки и вокального квартета (сопрано, альт, тенор, бас) ad libitum; Новые песни любви. Вальсы, op. 65 (1875). Для вокального квартета (сопрано, альт, тенор, бас) и фортепиано в четыре руки]

**Britten, Benjamin.** Neye's Fludde.— London: Hawkes & Son, 1958

[Бриттен, Бенджамин. Ноев ковчег, op. 59. Для солирующих голосов, струнного квартета, детского струнного оркестра, старинных флейт, горнов, ударных и фортепиано в четыре руки]

**Czerny, Carl.** Concerto.— Leipzig: Kistner, 1831

[Черни, Карл. Концерт, C-dur, op. 153. Для фортепиано в четыре руки и оркестра].

**Dvořák, Antonín.** Three men's choruses.— Prague: Artia

[Дворжак, Антонин. Три мужских хора, op. 43. Для мужского хора и фортепиано в четыре руки]

**Fétis, Francois-Joseph.** Sextet.— Paris: Michel Ozy, 1819; Mainz: Schott, 1864

[Фетис, Франсуа-Жозеф. Секстет, B-dur, op. 5. Для фортепиано в четыре руки, двух скрипок, альты и виолончели]

[Frölich, Franz Joseph. Concerto.— Bonn; Simrock, 1814

[Фрёлих, Франц Йозеф. Концерт, D-dur. Для фортепиано в четыре руки и оркестра]

**Gaertner, Marie-Thérèse.** Concertino.— Paris: Leduc, 1969

[Гертнер, Мари-Тереза. Концертино, G-dur. Для фортепиано в четыре руки и ударных]

---

[1] Основу настоящего Приложения составили дополненные и исправленные 1й том сведения из каталога Piano Duet Repertoire.— Indiana University I'M Bloomington, 1981.

---

<Стр. 316>

**Hastetter, Ernst.** Eine kleine Krippenmusik.— Munich: Hieber, 1951

[Хастеттер, Эрнст. Маленькая детская музыка. Для трех скрипок (или двух скрипок и альт), виолончели ad libitum и фортепиано в четыре руки]

**Hauer, Josef Matias.** Zwölftonspiel (1955); Zwölftonspiel (1957); Zwölftonspiel (1957).— Vienna: Fortissimo.

[Хауер, Йозеф Матиас. Двенадцатитоновая игра (1955). Для фортепиано в четыре руки и аккордеона; Двенадцатитоновая игра (1957). Для двух скрипок, альт, виолончели и фортепиано в четыре руки; Двенадцатитоновая игра (1957). Для скрипки, виолончели, аккордеона и фортепиано в четыре руки]

**Hoddinot, Alun.** The silver swimmer.— London: OUP, 1975

[Ходдинот, Алун. Серебряный пловец. Для смешанного хора и фортепиано в четыре руки]

**Hofmann, Heinrich.** Minnespiel. — Berlin: Erler, 1878

[Гофман, Генрих. Любовные игры, op. 42. Одиннадцать вальсов. Для вокального квартета (сопрано, альт, тенор, бас) и фортепиано в четыре руки]

**Hollfelder, Waldram.** Kleiner Tiergarten.— Lippstadt: Kistner & Siegel, 1962

[Холльфельдер, Вальдрам. Маленький зверинец. Для детского хора, фортепиано в четыре руки и ударных]

**Huber, Hans. Walzer.** — Leipzig: Rieter-Biedermann, 1878

[Хубер, Ханс. Вальсы, op. 27. Для скрипки, виолончели и фортепиано в четыре руки]

**Hummel, Johann Nepomuk.** Nocturne.— Leipzig: Peters, 1824

[Гуммель, Иоганн Непомук. Ноктюрн, F-dur, op. 99. Для фортепиано в четыре руки и двух валторн ad libitum]

**Jadasson, Salomon.** Sextet. — Leipzig: Kistner, 1888

[Ядассон, Саломон. Секстет, G-dur, op. 100. Для двух скрипок, альт, виолончели и фортепиано в четыре руки]

**Klink, Waldemar.** Kleines Lob der grossen Stadt.— Lippstadt: Kistner & Siegel, 1964

[Клинк, Вольдемар. Маленькая хвала большому городу. Кантата. Для хора, фортепиано в четыре руки и ударных]

**Köhler, Gottlob Heinrich.** Introduction et polonaise.— Hamburg: Bohme, 1812

[Кёлер, Готлоб Генрих. Интродукция и полонез, op. 121. Для флейты и фортепиано в четыре руки]

**Koželuh (Kozeluch), Leopold.** Concerto a quattro mani per il clavicembalo ô fortepiano.— Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1787; Padova: Zanibon, 1980

[**Кожелух, Леопольд.** Концерт для клавишембало или фортепиано в четыре руки и оркестра, B-dur]

**Küffner (Kiefner), Johann Jakob Paul.** Sonate.— Regensburg: Gramm. Berlin. Deutsche Staatbibliothek; Paris. Bibliothèque du Conservatoire national de musique.

[**Кюфнер (Кифнер), Иоганн Якоб Пауль.** Соната (1760?—1770?) для клавишембало или фортепиано в четыре руки с сопровождением двух скрипок, двух валторн и виолончели. Берлин. Национальная библиотека; Париж. Библиотека консерватории]

**Lee, Peter.** A conversation piece for two persons to sing and play together on one harpsichord or pianoforte.— London: Printed for composer about 1790; Glasgow. University Library

[**Лее, Петер.** Пьеса-разговор для пения и игры двух исполнителей за одним харпсихордом или фортепиано. Лондон. Издано самим композитором около 1790 года; Глазго. Библиотека университета]

**Mc Bride, Robert.** Vocalise for chorus and piano four hands.— New York; American Composers Edition

[**Мак Брайд, Роберт.** Вокализ для хора и фортепиано в четыре руки (1959)]

**Mašek (Maschek), Vincens.** Concertino.— Leipzig: Breitkopf, 1802

[**Машек, Винсенс.** Концертино. Для фортепиано в четыре руки и оркестра]

**Mayczumi, Toshiro.** Sphenogrammes.— New York: Reters

[**Маюцуми, Тохиро.** Клинопись (1950). Для флейты, альтового саксофона, маримбы, скрипки, виолончели, голоса и фортепиано в четыре руки]

**Меерович, Михаил.** Семейный концерт (на стихи Шекспира в переводе Б. Пастернака и на стихи из народной немецкой поэзии в переводе Л. Гинзбурга). Для сопрано, скрипки и фортепиано в четыре руки (1980). Рукопись

**Mul, Jan.** Concert voor piano vierhandig.— Amsterdam. Donemus, 1962

[**Муль, Жан.** Концерт для фортепиано в четыре руки и оркестра]

<Стр. 317>

**Novák, Vítěslav.** Dve balady na slové lidové poesie moravské. — Prague: Chadim

[**Новак, Витезслав.** Две баллады на тексты из народной моравской поэзии, ор. 19. Для смешанного хора и фортепиано в четыре руки]

**Randhartiger, Benedikt.** Variations.— Vienna: Maisch, 1827

[**Рандхартигер, Бенедикт.** Вариации, ор. 11. Для фортепиано в четыре руки и двух валторн]

**Respighi, Ottorino.** Suite della tabacchiera.— Siena, 1930

[**Респики, Отторино.** Табакерочная сюита. Для духовых инструментов и фортепиано в четыре руки]

**Reynolds, Verne.** Graphics.— New York: Carl Fischer, 1977

[**Рейнольдс, Верн.** Зарисовки. Для тромбона и фортепиано в четыре руки]

**Schumann, Robert.** Spanische Liebes-Lieder.— Melville, New York: Belwin

[**Шуман, Роберт.** Испанские песни любви, ор. 138 (1849) Для вокального квартета (сопрано, альт, тенор, бас) и фортепиано в четыре руки]

**Senft, Luidgi.** Concerto.— Leipzig: Breitkopf, 1770?

[Зенфт, Луиджи. Концерт, D-dur. Для фортепиано в четыре руки и струнного оркестра]

**Smith, Gregg.** Songs of innocence.— New York. Schirmer, 1975

[Смит, Грег. Песни невинности. Для хора и фортепиано в четирг руии]

**Studer, Hans.** Kleines Konzert.— Kassel: Barenreiter, 1952

[Штудер, Ханс. Маленький концерт. Для струнного оркестра, фортепиано в четыре руки и флейты ad libitum]

**Vogler, Georg Joseph.** Concerto. Manuscript.— Paris. Bibliothèque du Conservatoire national de musique

[Фоглер, Георг Йозеф (аббат Фоглер). Концерт (1794). Для фортепиано в четыре руки и оркестра. Рукопись. Париж. Библиотека консерватории!]

**Walker, George.** Five fancies. New York: General Music Publishing Co., 1975

[Уолкер, Джордж. Пять фантазий. Для кларнета и фортепиано в четыре руки]

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение. О специфике жанра фортепианного дуэта, о его необычной истории, а также о причинах, побудивших автора написать эту книгу ..	3
Глава первая. От истоков до конца XVIII столетия ..	10
Глава вторая. Моцарт ..	29
Глава третья. Новые тенденции в развитии жанра на рубеже XVIII—XIX веков. Дуэтное творчество 1800—1820 годов. Бетховен, Вебер, Гуммель, Онслоу ..	43
Глава четвертая. Шуберт ..	69
Глава пятая. «В тени» Шуберта. Развитие виртуозного дуэтного пианизма в творчестве Черни, Мендельсона и Мошелеса ..	124
Глава шестая. Особенности развития фортепианного дуэта в 1830—1840-е годы. Шуман ..	133
Глава седьмая. Брамс ..	149
Глава восьмая. Лист. Закат дуэтного творчества в Германии и Австрии последней трети XIX века. Регер ..	162
Глава девятая. Национальные композиторские школы Чехии, Польши, Скандинавских стран и США ..	172
Глава десятая. Фортепианные дуэты в России ..	190
Глава одиннадцатая. Фортепианные дуэты композиторов Франции ..	243
Глава двенадцатая. О судьбе четырехручной музыки в XX веке ..	285
Приложение I. Избранные фортепианные дуэты русских и зарубежных композиторов, рекомендуемые для учащихся начальных классов музыкальных школ ..	314
Приложение II. Ансамбли с участием фортепианного дуэта. Список избранных сочинений ..	315

Сорокина Е.  
С 65 Фортепианный дуэт. История жанра: Исслед.— М.: Музыка, 1988.— 319 с, ил., нот.

ISBN 5 7140—0120—6

В книге, посвященной исследованию музыки для фортепиано в четыре руки в творчестве русских, советских и зарубежных композиторов, освещается история возникновения и развития жанра, анализируются наиболее значительные произведения, ставятся проблемы исполнительской интерпретации.

К книге издается одноименное нотное приложение, включающее в себя пьесы в четыре руки композиторов XVII—XX вв.

Для музыкантов-исполнителей, педагогов и студентов музыкальных училищ и вузов, а также для широкого круга любителей музыки.



## ИССЛЕДОВАНИЕ

Елена Геннадиевна Сорокина

## ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ

История жанра Редактор К.Кондахчан Худож.редактор А.Головкина

Техн.редактор С.Буданова Корректор Г. Мартемьянова

ИБ № 3575

Подписано в набор 18.05.87. Подписано в печать 11.10.88. Формат 60х90 1/16. Бумага картографическая. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ.л. 20,5. Усл.п.л. 20,5. Усл.кр.-отт. 20,5. Уч.-изд.-л. 22,80. Тираж 5000 экз. Изд. № 13971. Зак. № 544. Цена 1 р. 90 к.

Издательство "Музыка", 103031, Москва, Неглинная, 14.

Московская типография №6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.



Н. Карлтон. "A Verse..." Автограф  
первых двух страниц

И. Росмеслер. Рисунок на титульном  
листе издания "Шесть сонат для двух  
персон за одним клавиром" Ф. Зей-  
дельмана

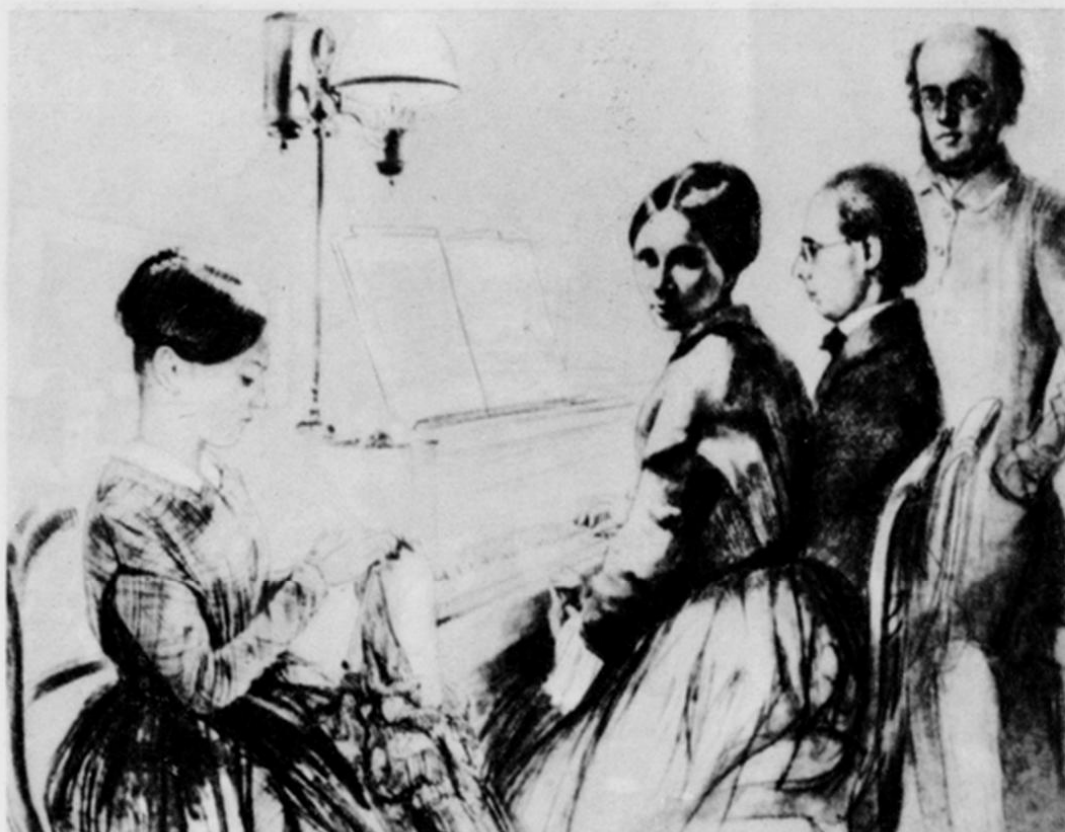




И. Н. делла Кроче. Семейный портрет  
Моцартов (Зальцбург, зима 1780/81 г.)

В. А. Моцарт. Соната С-dur (KV 521).  
Автограф первой страницы





А. фон Менцель. Семья художника.  
Рисунок (1851)

Ф. Шуберт. Фантазия f-moll op. 103.  
Титульный лист первого издания



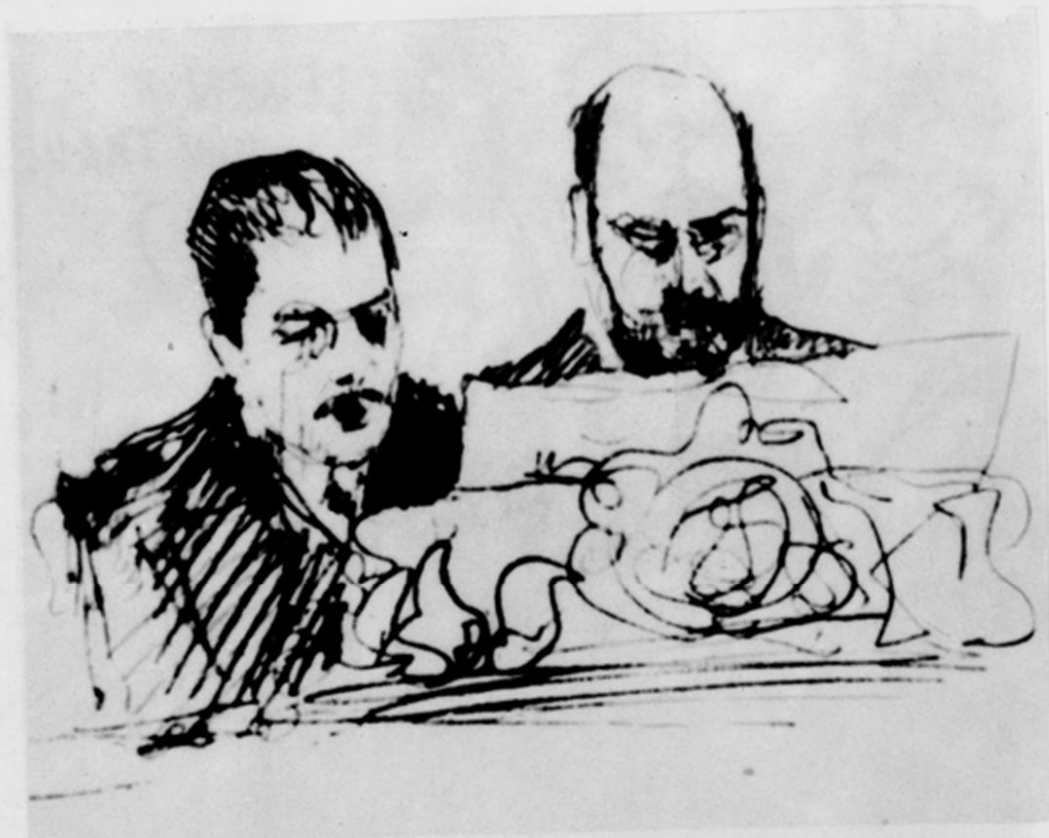


Гравюра неизвестного художника с обложки "Первоначальной теоретически-практической школы для фортепиано Франца Бургмюллера" (Москва, Гутхейль, 1869)

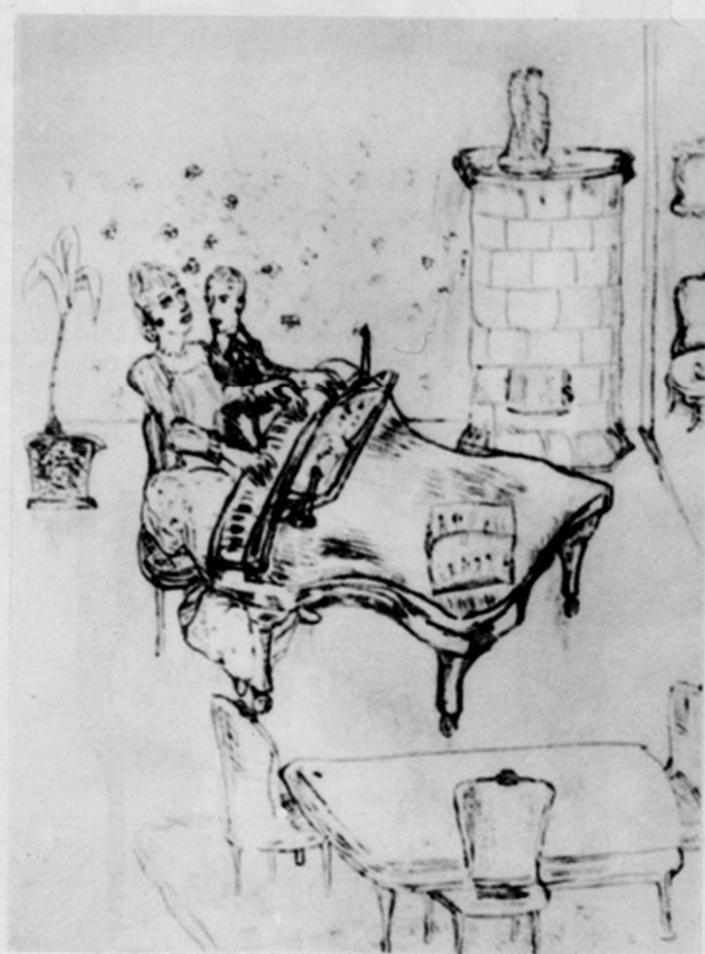
В. А. Серов, С. П. Дягилев и И. С. Остроугов. Рисунок (1902)

Маргарита Лонг и Габриель Форе. Дружеский шарж











Бенджамин Бриттен и Святослав Рихтер

Бела Барток и Золтан Кодай. Рисунок  
Эммы Кодай

Двое за роялем. Рисунок Генриха Манна



Виктория Постникова и Геннадий Рож-  
дественский

Елена Сорокина и Александр Бахчиев

