Русская фортепианная музыка

ХРЕСТОМАТИЯ

Выпуск 1

РУССКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА

С конца XVIII до 60-х гг. XIX века

ХРЕСТОМАТИЯ

Выпуск первый

Допущено Управлением учебных заведений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для музыкальных училищ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1954

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Советскими музыковедами за последние годы выпущен ряд работ, посвященных русскому фортепианному искусству конца XVIII — первой половины XIX века. Этот интереснейший период истории русского пианизма требует, однако, дальнейшего исследования и более глубокого и полного освещения. Особенно это относится к первому двадцатилетию XIX века — важному этапу формирования русской фортепианной музыки, и к еще мало изученному творчеству композиторов 40—50-х годов, которое предшествовало замечательным достижениям нашего отечественного фортепианного искусства, связанных с именами А. Рубинштейна, М. Балакирева, М. Мусоргского, П. Чайковского.

Отсутствие достаточных данных о творчестве композиторов первой половины XIX века не дает возможности исследователям правильно осветить историческую перспективу развития русской фортепианной музыки, приводит порой к переоценке явлений второстепенного характера и к недооценке узловых моментов, имеющих важнейшее значение.

Публикуемые материалы помогут расширить круг представлений об этом периоде истории отечественной музыкальной культуры.

В процессе работы над данным сборником внимание составителей привлекли имена русских композиторов, творчество которых доныне оставалось незаслуженно забытым. Между тем роль и значение некоторых из них были подлинно выдающимися. Для раннего — доглинкинского — этапе такими композиторами являлись Л. Гуриляев и Д. Кашин. Придавая большое значение их творчеству, в котором отчетливо прослушиваются ростки национального фортепианного стиля, мы публикуем ряд сочинений этих композиторов, относящихся к первому десятилетию XIX века. Для более полной характеристики пианистической культуры 10—20-х годов XIX века и, в частности, для показа дальнейшего развития вариационного жанра и фортепианной миниатюры в сборник включены сочинения А. Иванова, А. Лядова, Д. Салтыкова и других композиторов. Их творчество, уступая в силе значения наследию ранее названных композиторов, демонстрирует усиление ведущих тенденций в русском пианизме этих лет.

Последующий период, который по праву может быть назван глинкинским, представлен в сборнике произведениями современников великого основоположника русской классической музыки. В их сочинениях видно влияние творческих идей Глинки и его фортепианного стиля. Произведения самого Глинки не включены в сборник в связи с недавним изданием полного собрания его фортепианных пьес[1]. Среди наиболее крупных представителей глинкинской эпохи первое место, бесспорно, принадлежит А. Алябьеву. Ряд его сочинений, отредактированных и подготовленных к печати научным сотрудником Государственного центрального музея музыкальной культуры Б. В. Добросмысловым, впервые публикуется в данном сборнике.

---

[1] По этой же причине мы не включили в сборник пьес А. Даргомыжского. Из произведений И. Сасковского ниже приводятся только пьесы, относящиеся к 20-м годам XIX века, не публиковавшиеся в советской печати.

Фортепианное творчество 40-х и 50-х годов представлено произведениями А. Гурилева и А. Дюбюка, а также сочинениями незаслуженно забытых авторов С. Зыбиной, М. Сабининой и Н. Дмитриева. Для более полного освещения русской фортепианной музыки этой поры мы сочли возможным уделить некоторое место и сочинениям педагогического характера.

Во вступительной статье обрисована в общих чертах эволюция основных жанров русской фортепианной музыки рассматриваемого периода[1]. В этой статье, написанной главным образом в связи с публикуемыми произведениями, даны новые примеры из различных сочинений, не включенных в сборник. В конце сборника помещены краткие биографии авторов издаваемых сочинений.

Ввиду обширности публикуемого материала сборник разделен на два выпуска. Первый выпуск включает сочинения Бортнянского, Л. Гурилева, Каткина, Жилина, Прача, Лизгуба, Долгорукого, Иванова, Аксакова, Салтыкова и Ласковского; во втором выпуске будут представлены произведения Григорьева, Гениты, Алябьева, А. Гурилева, Дюбюка, Дмитриева, Зыбиной, Одоевского, Сабининой и Гусаковского. Вступительная статья относится к материалу обоих выпусков.

Публикуя данную работу, составители руководствовались в основном научно-исследовательскими целями. Этот сборник может быть, однако, использован и как учебное пособие для студентов консерваторий, изучающих курс истории и теории пианизма. Некоторые из этих сочинений по своим художественным качествам достойны внимания советских исполнителей и могут занять место в концертном и педагогическом репертуаре.

* * *

За помощь в нахождении нотных материалов и ценные советы приносим благодарность Б. В. Доброхотову, М. С. Пекелису, О. Е. Левашовой, В. И. Мутаевскому, А. А. Гозенпуду, а также сотрудникам Отдела письменных источников Государственного исторического музея, Государственного центрального музея музыкальной культуры, библиотеки Московской ордена Ленина государственной консерватории, Нотного отдела Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

---

[1] В этой работе частично использованы материалы, собранные Б. А. Натансоном в процессе подготовки исследования на тему о фортепианном исполнительстве в педагогике в России первой половины XIX века.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЙ ОЧЕРК

Клавесин, клавикорды, а затем и фортепиано приобретают большую популярность в среде русских любителей музыки, начиная со второй половины XVIII века. В конце этого столетия и в начале XIX века фортепиано уже широко используется в области камерной инструментальной и вокальной музыки, постепенно получая все бо́льшее значение и как сольный инструмент.

Характеризуя главенствующую роль фортепиано в бытовом музицировании и неразрывную связь русского пианизма с песенной культурой, А. Н. Серов писал в одной из статей: «В гостиных, т. е. домашних концертах на маленькую ногу царство с одной стороны — камерной музыки, инструментальной (т. е. квартеты, трио, сонаты и т. д.), с другой — царство пианизма, т. е. игры на фортепиано и пения под аккомпанемент фортепиано. Игра на отдельных инструментах, смычковых или духовых, игра на арфе или на гитаре и пение с сопровождением этих инструментов — исключение из общего правила музицировать на фортепиано»[1].

Для русских композиторов, чье творчество было органически связано с народнопесенной культурой, фортепиано, с его богатейшими гармоническими и полифоническими возможностями, явилось одним из основных средств популяризации народной песни в широких кругах любителей музыки. Песни обрабатывались для голоса с аккомпанементом фортепиано, в виде самостоятельных фортепианных пьес, а также использовались как темы для фортепианных вариаций. Если первые обработки народных песен с инструментальным сопровождением, повидимому, предназначались не только для фортепиано, но и для других инструментов, например, гуслей (как большинство песен из первых трех выпусков «Сборника русских простых песен с нотами» В. Ф. Трутовского, изданных в 1776 году), то в сборнике И. Г. Прача («Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку И. Прачем»), изданном впервые в 1790 году, и в четвертом выпуске сборника Трутовского уже помещены песни, рассчитанные исключительно на фортепианное сопровождение.

Фортепианная партия в обработках Прача и других музыкантов того времени была достаточно развита и могла исполняться без пения. У Прача, например, чисто инструментальный характер переложений сказывается в применении приемов, типичных для раннего европейского классицизма[2].

Эти первые обработки — весьма простые по фактуре «пересказы» народных песен — были доступны для исполнения каждому любителю музыки, что содействовало популяризации как самих песен, так и инструмента, для которого они были написаны.

Характерно, что в дошедших до нас рукописных сборниках, принадлежавших

---

[1] А. Н. Серов. Критические статьи, т. IV, СПБ, 1895. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. II — Очерк исторического развития музыки вокальной и музыки инструментальной; стр. 7601.

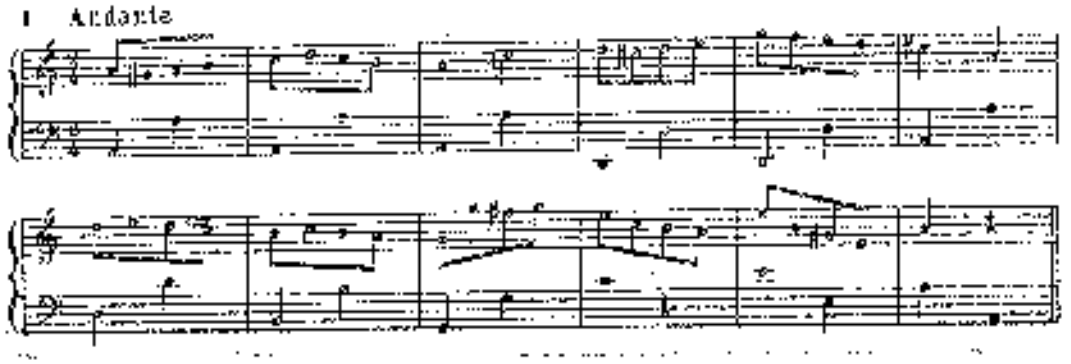
[2] Отмечал, что Прач часто прибегает к таким формам изложения, как «альбертиевы басы», тремоляная гармоническая фигурация и т. д., Ю. В. Келдыш справедливо указывает на несогласованность этих приемов внутреннему строю народных пьесов (см. Ю. Келдыш. История русской музыки, ч. I. М.—Л., 1948, стр. 177).

музыкантам-любителям, вопросы методики игры на фортепиано связывались с задачами исполнения на этом инструменте известных песен, арий и других образцов вокальной музыки. Таким образом, вокальное искусство, столь распространенное в широких кругах русского общества, оказывало влияние на развитие в России пианистической культуры. Уже самые ранние переложения песен на фортепиано, с их простейшими приемами фигурации, использовались и в педагогических целях как материал для овладения пианистическими навыками. К исполнению песен учащиеся приступали непосредственно после усвоения начальных правил музыкальной грамоты, разучивая легкие переложения профессионалов-композиторов и своих учителей музыки. Этот педагогический репертуар состоял в большинстве случаев из незатейливых двухголосных пьес, положенных, как правило, в тональностях с малым количеством ключевых знаков.

Образцом подобных пьес может служить следующий пример из обнаруженных нами в Государственном историческом музее рукописных тетрадей русских любителей музыки конца XVIII, в начале XIX века [1]:

КАК ЗА РЕЧЕНЬКОЙ СЛОБОДУШКА СТОИТ

1 Andante



В такого рода обработках обращает на себя внимание отсутствие словесного текста, который в песенных сборниках обычно описывался между нотными строками. Это указывает на то, что песни не только пелась, но и исполнялась на фортепиано как инструментальная пьеса.

В простейших переложениях песен иногда проставлялись буквенные обозначения нот, как, например, в следующей легкой обработке популярной «Камаринской»:

2 à la russe
o c f d [и т. д.]

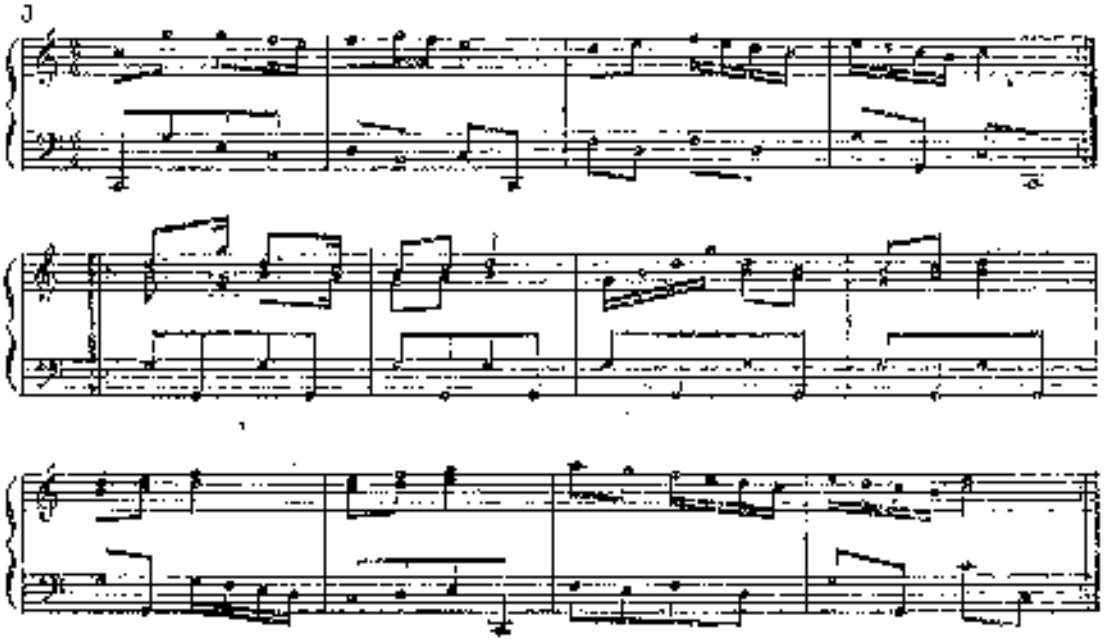
Как видно, эти песни служили материалом для усвоения нотного письма и музыкальной грамоты.

Для фортепианных обработок, помимо подлинных народных песен и вокальных произведений, в которых использовались фольклорные напевы, композиторы нередко брали и «российские песни» (как тогда назывались все песни, писавшиеся на русский текст), получившие большое распространение в конце XVIII столетия. Лучшие из этих пьес приобрели широкую популярность и включались в различные сборники того времени наряду с народ-

[1] Некоторые другие примеры, приводимые в данной статье, взяты из этих же сборников.

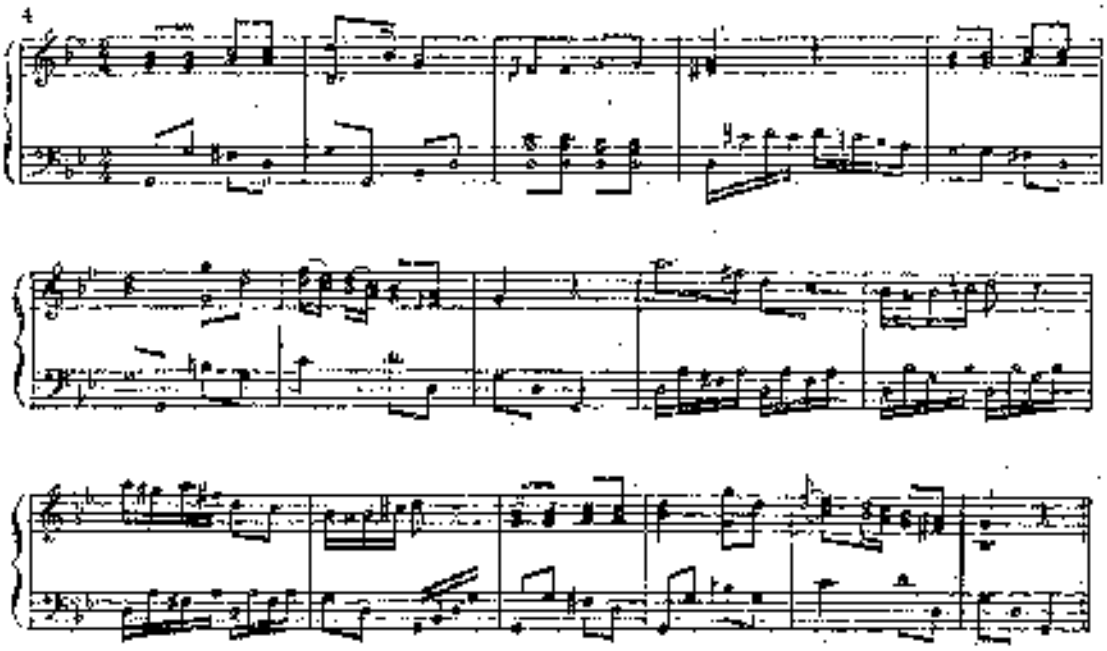
ными песнями. Примером фортепианных обработок этого рода сочинений является песня «При долине во ручьем поступила гуляла»:

3



В начале XIX века пустая и техническая форма фортепианных переложений постепенно уступает место обработкам с более сложным гармоническим сопровождением и большим разнообразием регистровых красок. Примером более развитого типа обработки может служить песня «Всех цветочков более»:

4



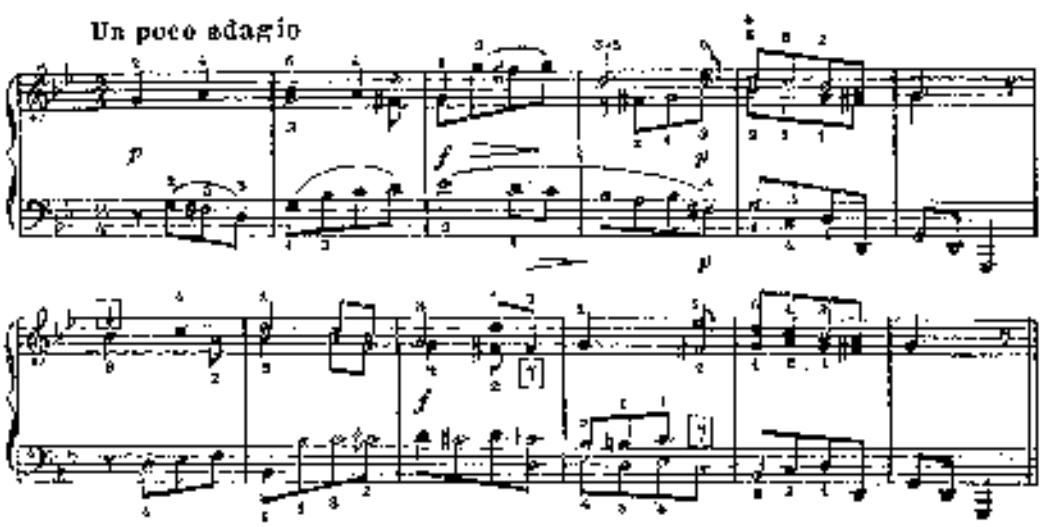
У таких композиторов первой половины XIX века, как Д. Кашин и А. Гурилев, переложения народных песен и их обработки собственных вокальных сочинений представляют собою подлинно художественные пьесы для фортепиано.

Помещенные в сборнике произведения «Я гоняла в поле стадо» Д. Кашина и «Расплетайтесь, мои кудри» А. Гурилева (см. 2-й выпуск), написанные в 30-х годах XIX века, являются авторскими переложениями этих популярных песен, часто исполнявшихся в концертах известными певцами того времени[1]. Целью таких переложений, очевидно, являлось желание сделать доступными для домашнего музицирования излюбленные произведения концертного репертуара.

Принципы обработки песенного материала у композиторов 20—30-х годов XIX века во многом продолжают традиции предшествующего периода. Мелодия песни обычно поручается партии правой руки, причем функции аккомпанемента и мелодического голоса строго разграничиваются. Само фортепианное изложение приобретает, однако, более сложный в пианистическом отношении характер.

Любовь передовых русских музыкантов к народному творчеству и стремление к популяризации народных песен средствами фортепиано накладывают определенный отпечаток на стиль русского пианистического искусства первой половины XIX века. Судя по изданиям 30-х годов, в этот период наряду с появлением разнообразных фортепианных произведений особенно усиливается тяготение композиторов к творческому использованию народного искусства. Обработки народных песен в виде простых переложений и пьес в форме песен с вариациями выпускаются отдельными изданиями и включаются в различные «Школы игры на фортепиано». В этих изданиях обращает на себя внимание тщательность редактирования материала в отношении аппликатуры, динамических и темповых указаний.

Для примера приведем переложение песни «Как у нашего широкого двора», помещенное в «Фортепианной методе», составленной Л. А. С. (изд. 1840 г. СПБ)[2]:

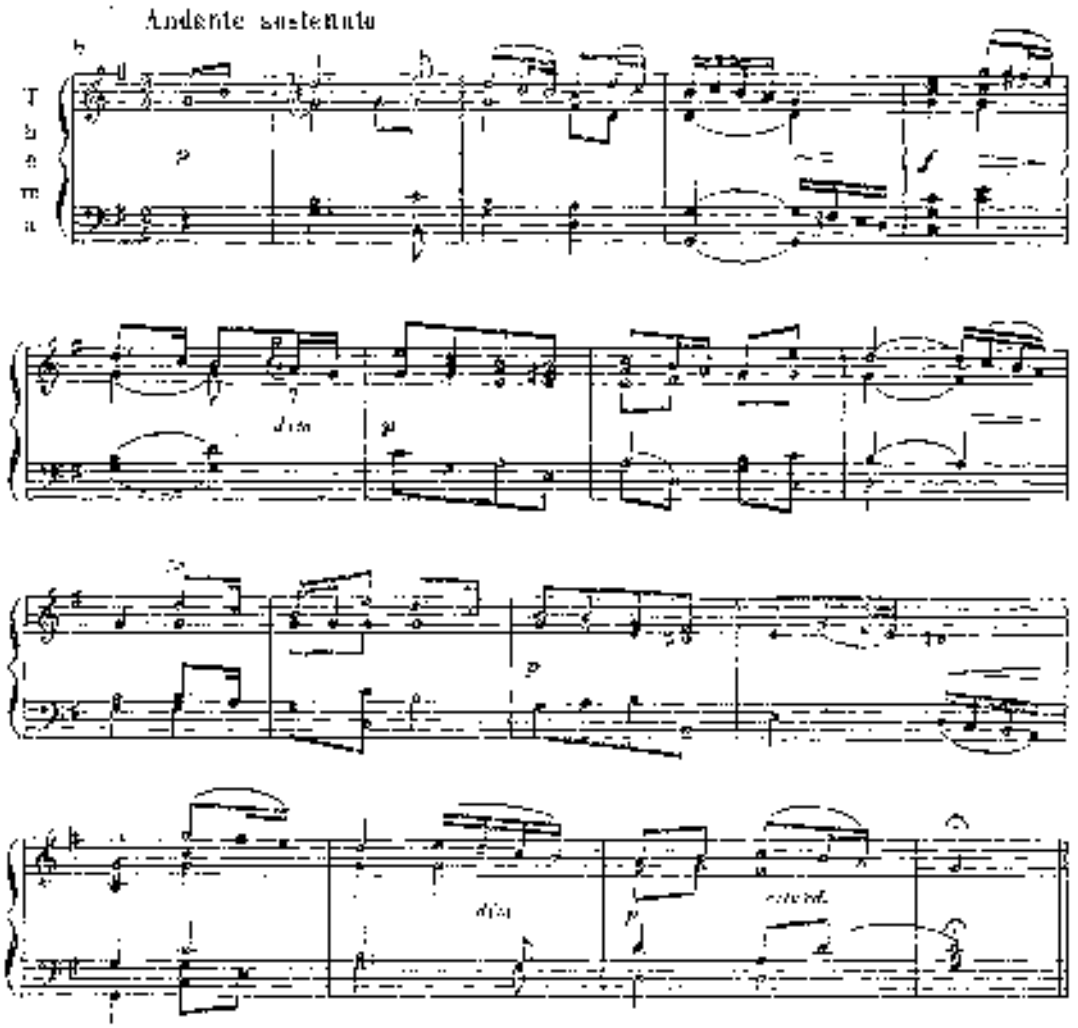


Как образец таких педагогических пьес, интересна также обработка А. Гурилева песни «Не белы снеги», изданная в

[1] «Расплетайтесь, мои кудри» А. Гурилева исполнял в своих концертах известный русский певец А. Бантышев. Обработка этой песни для фортепиано — образец мало исследованного раннего периода творчества А. Гурилева. С песнями Д. Кашина с огромным успехом выступала знаменитая певица Генриетта Зонтаг, концертировавшая в России в 30-х годах XIX века.

[2] Автором этой школы был Леонтий Александрович Стагиров — музыкальный деятель, издатель и композитор.

1850 году (повидимому, эта обработка представляет собой тему из изданных А. Гурилевым в 1832 году вариаций на ту же песню):



Для этого периода истории русского фортепианного искусства показательно, что обработки народных песен служат основой педагогического репертуара большинства издававшихся фортепианных школ и хрестоматий[1].

Использование народнопесенного материала в педагогических целях, несомненно, следует рассматривать как одну из прогрессивных сторон русской пианистической школы. Дальнейшее развитие этой укоренившейся издавна традиции мы видим и в советской фортепианной педагогике, где господствует стремление связать задачи обучения игре на фортепиано с развитием у учащихся любви к народной эпической музыке.

В русской фортепианной литературе 30-х годов прошлого столетия, наряду с переложением отдельных песен, встречаются и опыты объединения нескольких песен в одну большую пьесу, близкую к жанру эпической трансформации. В таких сочинениях песни соединялись между собой модулирующими каденциями, обыч-

[1] На песенном материале были созданы, например, «Детская музыкальная хрестоматия для фортепиано, составленная из пьес, легко проигрываемых для начинающих, которые не могут брать октавы». Автором этой хрестоматии, напечатанной в 1831 году, был А. И. Дюбюк.

но не имеющими тематического значения[1].

Еще большее значение, чем переложения песен на фортепиано, в истории русского пианизма получили «Русские песни с вариациями» — жанр, достигший значительного развития уже в последние десятилетия XVIII века.

Русские композиторы заимствовали форму вариаций из практики народного инструментального искусства, применяя при этом многие приемы, характерные для игры на гуслях, балалайке, скрипке и других народных инструментах. Эта связь с народным творчеством и с традициями народного инструментального исполнительства придала фортепианным вариациям конца XVIII и первой половины XIX столетия ярко выраженный национальный характер.

Национальные особенности раннего русского фортепианного искусства объясняют причины, по которым в его формировании значительно меньшую роль сыграли традиции западноевропейского клавиризма.

Песенное начало послужило основой принципа «пения на фортепиано», который неразрывно связан со стилем русского фортепианного искусства. Этим отчасти объясняется то, что в интенсивном развитии русского пианизма с конца XVIII столетия клавесин не занял большого места. Русские музыканты предпочли клавикорды, как инструмент, более отвечающий их вкусам, а затем и новый тип инструмента — фортепиано, что было, несомненно, связано со стремлением к певучести и выразительности звучания.

Если в произведениях 80-х годов XVIII века (вариации Трутовского и Караулова) и встречаются отдельные эпизоды, носящие черты западноевропейского клавесинного стиля, то уже в 90-х годах русские композиторы связывают вариационную разработку песни с использованием чисто фортепианных звучаний.

Приемы варьирования в этот период еще не отличались зрелостью и были довольно примитивны по фактуре. Тематическую разработку заменяло использование определенных мелодических и ритмических формул, последовательно проводимых в каждой вариации. Варьировалась, как правило, одна из двух составных частей музыкального рисунка (мелодическая или басовая партия). Другая же оставалась неизменной. Без всяких изменений оставалось и тональное построение темы.

При всей скромности этих первых творческих опытов, о них уже заметно стремление композиторов к выявлению выразительных свойств песни; хотя выбор фигурационных приемов и не всегда находился в прямой зависимости от темы, отдельные вариации подчинялись основному содержанию—настроению самой песни.

Примером такого типа произведений являются вариации анонимного автора на песню «По всей деревне Катенька», напечатанные в «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 г.», выдержанные в напевном и выразительном характере самой песни[2]. Еще более примечательны единственные дошедшие до нас фортепианные вариации И. Хандошкина на песню «Выду ль я на тоненьку», напечатанные впервые в «Карманной книжке для любителей музыки на 1795 г.». В этих вариациях постепенно убыстряющееся и нарастающее в своей энергии движение удачно сочетается с веселым и шутливым складом хороводной песни.

К образцам русского фортепианного стиля конца XVIII — начала XIX столетий можно отнести и изданные в 1810 году вариации слепого композитора и пианиста А. Жилина на песню «Как на дубчике два голубчика». Простыми приемами автору удалось передать лирический, напевный характер этой песни. Варьируя основную тему, он придает ей в 1-й, 4-й и финальной 5-й вариациях более гибкий и подвижный рисунок; 2-я вариация удачно выделяется среди остальных своим триольным движением. Менее искусно выполнена автором 3-я вариация, где тема проходит на фоне фигурации в партии левой руки.

---

[1] Примером подобных произведений могут служить изданные в СПБ в 1833 году «Mélange de plusieurs chansons nationales russes, arrangées pour le piano-forte à 4 mains» И. Черницкого.

[2] В некоторых музыковедческих работах авторство вариаций приписывается О. М. Дубянскому. Это, однако, не подтверждается ни одним из известных нам современных источников, включая публикации о выходе в свет «Карманной книжки для любителей музыки на 1796 год» («СПБ, Ведомости», 1796, №№ 101, 105, стр. 2265, 2313), в которых уже автор вариаций не расшифровано. Мемуарная литература также не дает сведений о Дубянском как о композиторе, сочинявшем фортепианную музыку.

Значение этих ранних сочинений весьма велико, так как они положили начало дальнейшей разработке вариационного жанра и связанных с ним проблем формирования стиля русской фортепианной музыки первой половины XIX века.

В первой четверти XIX столетия произведения вариационной формы приобретают значительное развитие. Расширяется используемый для этой цели песенный репертуар, обогащаются приемы художественной выразительности, более разнообразным становится фортепианное письмо.

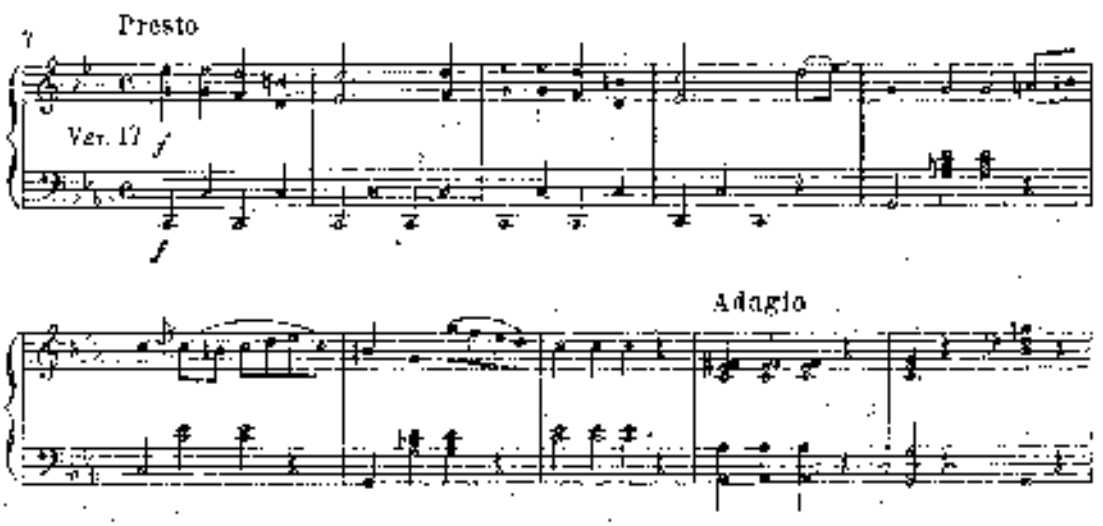
Вариации, написанные в эти годы, наглядно показывают быстрые успехи русского фортепианного искусства. Эти успехи в большой степени связаны с именем крепостного музыканта Ивана Гурилева.

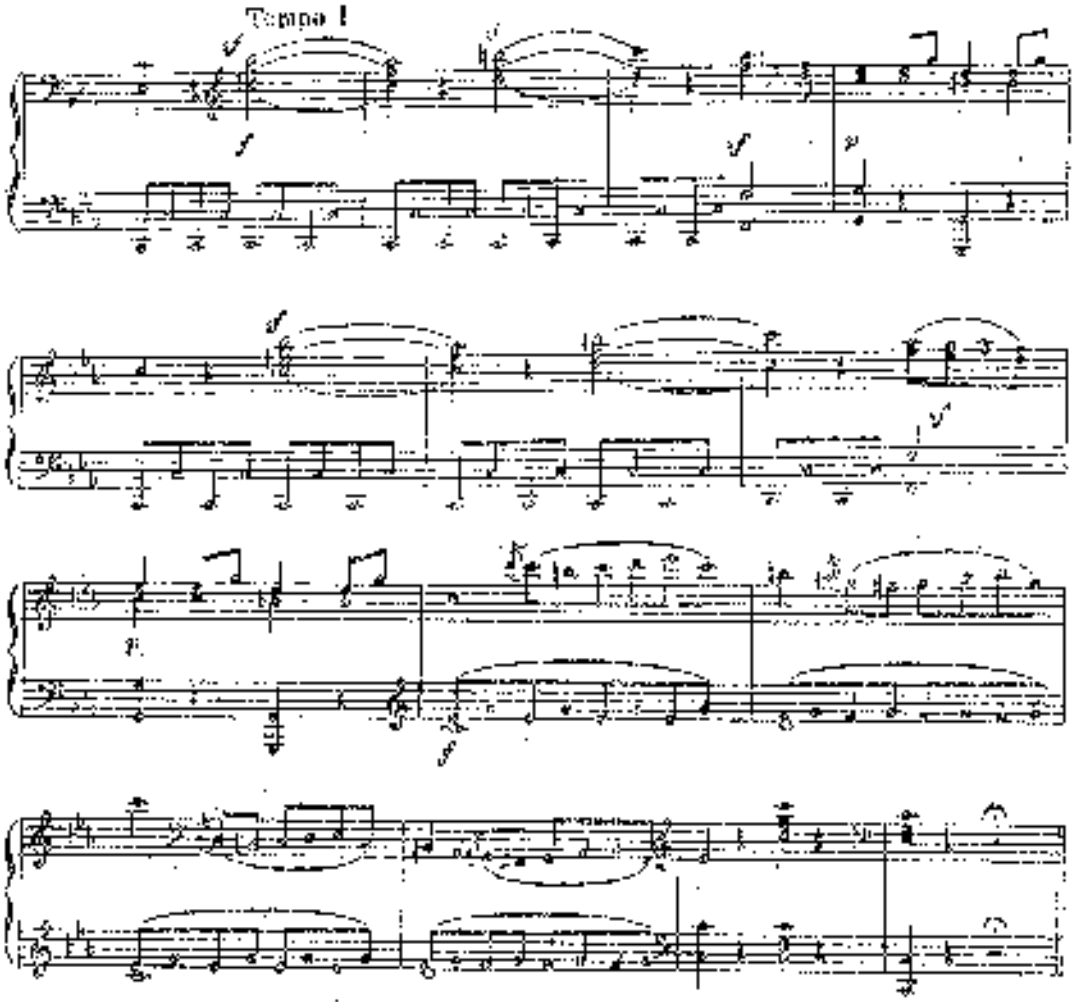
Недавно найденные нами произведения И. Гурилева, помещенные в данном сборнике, составляют лишь небольшую часть его мало исследованного творческого наследия. Однако ознакомление даже с этими немногими сочинениями позволяет говорить о творчестве И. Гурилева, как о значительном явлении в русской фортепианной музыке начала XIX века.

И. Гурилев обладал яркой, самобытной творческой индивидуальностью и незаурядным инструментальным мастерством. Продолжатель традиций русской инструментальной музыки XVIII века, Гурилев умело использует вариационную технику своих предшественников, применяя гаммообразные пассажи, ломаные трезвучия, последовательное движение элементов в дуолях и триолях и другие типичные приемы изложения. Наряду с этим у него уже встречаются и построения, образуемые фигурациями вариационного тематического материала (например, изложение темы пятой в «Маленьком репетире» в третьей вариации «То верно, что любовь» (см. стр. 7).

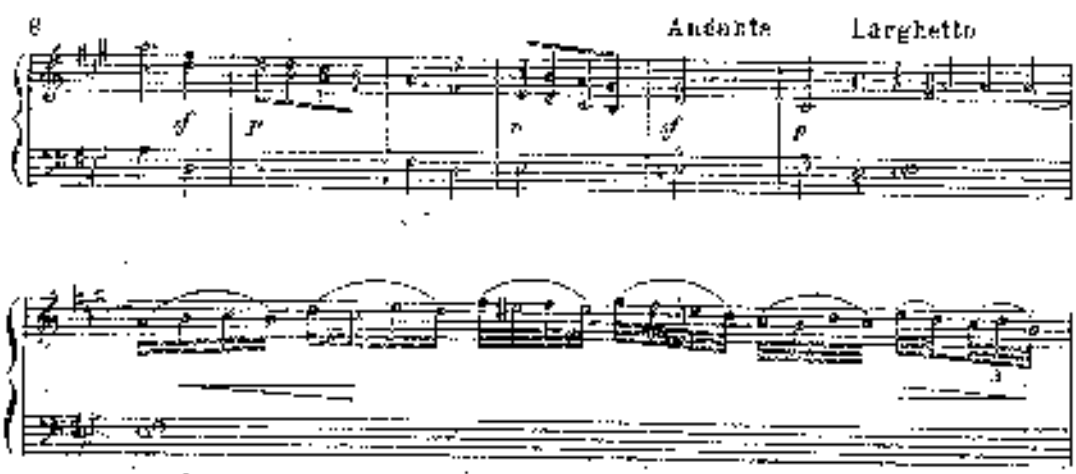
Наиболее ранним в творческом методе И. Гурилева — стремление к единству формы, к объединению вариаций в произведение, подчиненное одной цели, определенному художественному образу. В его вариационных циклах последняя из вариаций обычно завершается большой кодой — своеобразным эпилогом, венцирующим всему сочинению значительный и монументальный характер[1]. Иногда это развернутое финальное построение, носящее в себе элементы тематической разработки (например, кода из вариаций «Что девушке сделалось», напечатанных в сборнике А. Н. Дроздова «Русская старинная фортепианная музыка»). В других случаях встречаются, наоборот, краткие и лаконичные заключения с яркими динамическими и тембровыми контрастами, как например, кода из вариаций «Ах, что за ты, голубчик, поэсел седлать» (Прим. 7):

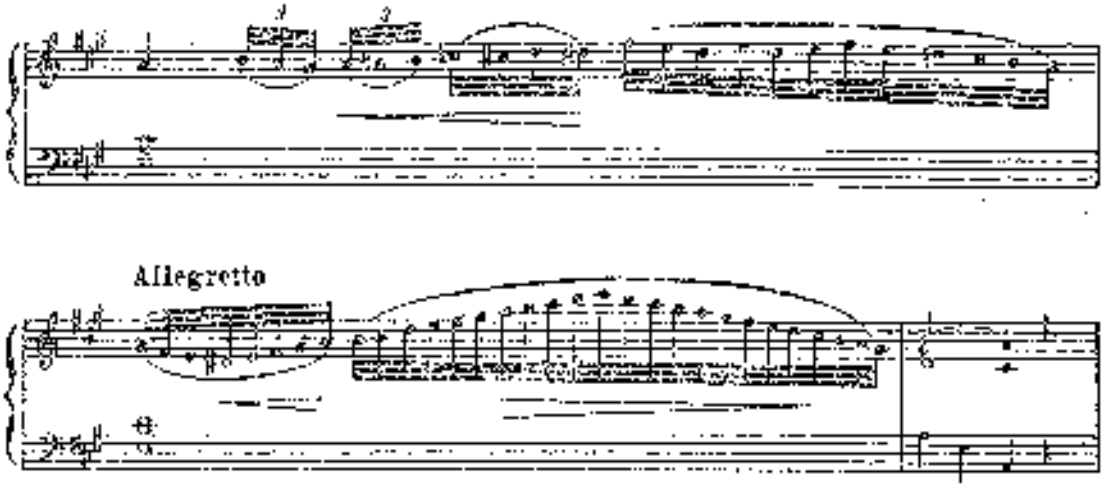
[1] В некоторых вариациях XVIII века кодой служила тема, повторяемая после последней вариации (например, вариации «У дороженьки добрый конь вьется» В. Ф. Трутовского напечатанные в сборнике А. Н. Дроздова «Русская старинная фортепианная музыка». М.—Л. 1946). Заимствуя это заключительное применение темы после серии ее вариационных изменений, Гурилев создает свою форму.





В некоторых произведениях ходой служит небольшая заключительная каденция импровизационного типа, как в вариациях «Скажу, гуси приятели»:





Тяготение композитора к творческому переосмыслению традиционной формы вариаций особенно заметно в вариациях «То терпь, что любишь» (1807). В этой пьесе тезисный и созданный кругом сочинений концертного плана находит свое выражение и наличие некоторых элементов формы фортепианного концерта. После финальной каденции и небольшого как бы оркестрового tutti с остановкой на квинтсекстаккорде следует большая развернутая каденция, придающая всему сочинению импровизационный и драматический характер. Написанная с большим размахом, она позволяет пианисту-исполнителю широко показать свои виртуозные возможности (см. стр. 6). Обращает на себя внимание авторская ремарка «Senza cadenza», направленная против любой, могущей быть вставленной исполнителем собственной каденции-импровизации.

Отступление после классического фортепианного концерта и окончание вариаций с традиционной тройки и последующим «оркестровым» заключением.

Другим примером обогащения вариационной формы может служить помещенная в сборнике «Русская песня с вариациями» Л. Гурилева. Не останавливаясь на анализе этого сочинения, укажем только, что по существу здесь вариационная форма перерастает в форму фантазии. Стремясь к усилению роли темы, к выявлению ее выразительнейших средств, композитор экспонирует в последнюю вариацию две темы плясового характера, соединяя их эпизодами, напоминающими разработку в сонатном аллегро. Вполне удачно такие обобщающие расширенные финальные варианты часто встречаются в русской фортепианной музыке у Глинки, Лядова, Глазунова и других композиторов.

Не менее значительную роль в формировании русского фортепианного искусства этого периода сыграло творчество другого талантливого музыканта, выходца из крепостных — Даниила Кашина. Так же, как и Гурилев, этот подлинно народный композитор, воспитавший музыкальную песню родной страны всю жизнь, видел свое призвание в широком внедрении песенной тематики в фортепианную музыку. Русские песни с вариациями заняли основное место в его фортепианном творчестве[1].

Первые из обработок Кашина были напечатаны в двенадцати тетрадях «Журнала отечественной музыки»[2], издававшегося им с 1806—1809 годах. Впоследствии, уже в 20-х годах, Кашин публикует свои обработки отдельными выпусками, имеющими название «Собрание народных песен для фортепиано с новыми вариациями и без оных». Количе-

[1] Из ранних дошедших до нас вариаций Кашина в печатном виде были напечатаны фрагменты вариаций для арфы или фортепиано в «Истории русской музыки в нотных образцах» под ред. С. Л. Соловьева, т. II, М., 1960. Совершенно очевидно, что этой публикации недостаточно для ознакомления с фортепианным творчеством композитора.

[2] Принято считать, что «Журнал отечественной музыки» состоял из шести выпусков (тетрадей), напечатанных Кашиным в течение 1806—1807 гг. Однако, как видно из современных печатных сообщений, все издание было закончено только в 1809 г. и включало не шесть, а двенадцать тетрадей нот (см. «Московские ведомости», 1809, № 34, стр. 607).

ство этих тетрадей пока не удалось установить.

Из фортепианных вариаций, написанных Кашиным в самом начале XIX века, мы помещаем здесь «Ах, сени мои сени, сени новые мои» (1809) и «Во саду ли, в огороде».

В этих вариациях показательно стремление автора передать средствами фортепиано характер песни. Такое отношение к использованию фольклора не случайно в творчестве крепостного музыканта; оно было органически связано с его эстетическими взглядами и с созданным им оригинальным, самобытным фортепианным стилем.

Об этом писал и сам композитор при издании последних тетрадей «Журнала отечественной музыки»: «Издатель все возможное приложил старание для выбора сих песен... а особенным его старанием было, не прибавляя ничего иноземного, сохранить мелодию народных наших превосходных песен...»[1].

Вариации Кашина, в гораздо большей степени, чем это имело место у композиторов XVIII века, соответствуют основному содержанию и настроению использованных песен; автору нередко удается, варьируя тему, подчеркнуть лирические стороны и широкую напевность народной песни. Тут, несомненно, сказались характерные черты, общие для русского музыкального искусства начала XIX столетия. Как и в вокальном искусстве, в инструментальной музыке ставилась задача выразить в художественных образах силу чувства и глубину душевного переживания.

«Петь — значит чувствовать, выражать или рисовать желания души своей посредством голоса. Хороший певец, певец с чувствами, никогда не может жаловаться на недостаток голоса; от него требуется не голос, но изображение чувства, мыслей того, что поет он», писал литератор М. Макаров в вышедшей в 1809 году книге «Русское национальное пенопение».

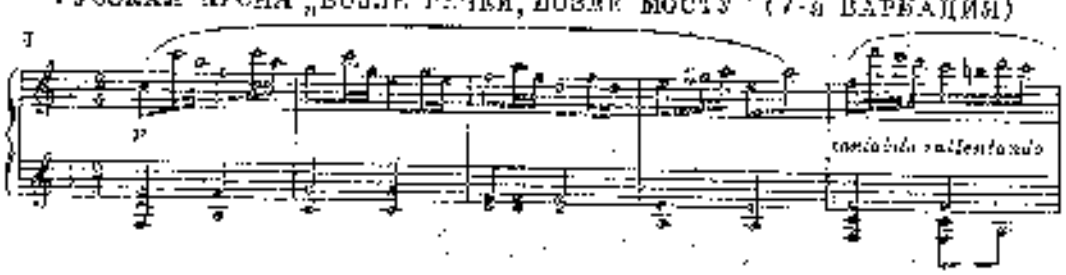
Эти тенденции, особенно ярко воплощенные в вокальном искусстве, были перенесены и в область фортепианной музыки, оказав влияние и на принципы варьирования песенного материала в сочинениях Кашина. Так же как и Л. Гурилев, Кашин стремится к единству вариационного цикла, достигая этого, однако, другими путями. Если у Гурилева, как мы указывали, форма обогащалась главным образом за счет разработки сонатной вариации, а само построение цикла мало чем отличалось от традиций, установившихся в XVIII веке, то для вариационного стиля Кашина новым явилось связывание отдельных вариаций, то есть переход от четко разделенных между собой вариационных номеров к непрерывности музыкального повествования. Примечательно, что в песне «Во саду ли, в огороде» композитором не выставлены номера вариаций. Появление каждой новой вариации отмечено лишь темповыми обозначениями.

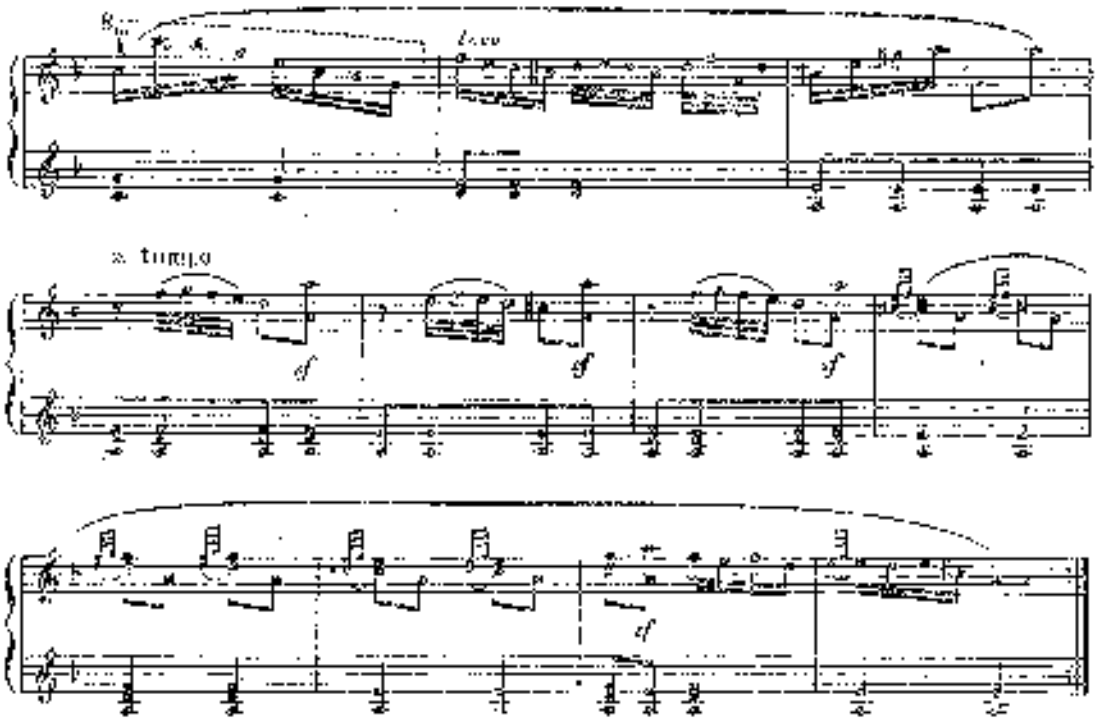
Оставляя неизменной тональность песни и отказываясь от обычных в XVIII веке контрастных вариаций в одноименных тональностях, Кашин достигает разнообразия чередования различных по настроению эпизодов резкими переходами от плавных, медленных вариаций к быстрым и стремительным.

Обычной для XVIII века одноплановости, то есть подчинению каждой вариации какой-либо одной технической фигуре, Кашин противопоставляет свободное развитие мелодии, не связанное с каким-нибудь одним неизменным типом фигурации, как, например:

[1] Нужно отметить, что эта задача не всегда удавалась Кашину, на что его упрекали современники, в частности В. Ф. Одоевский.

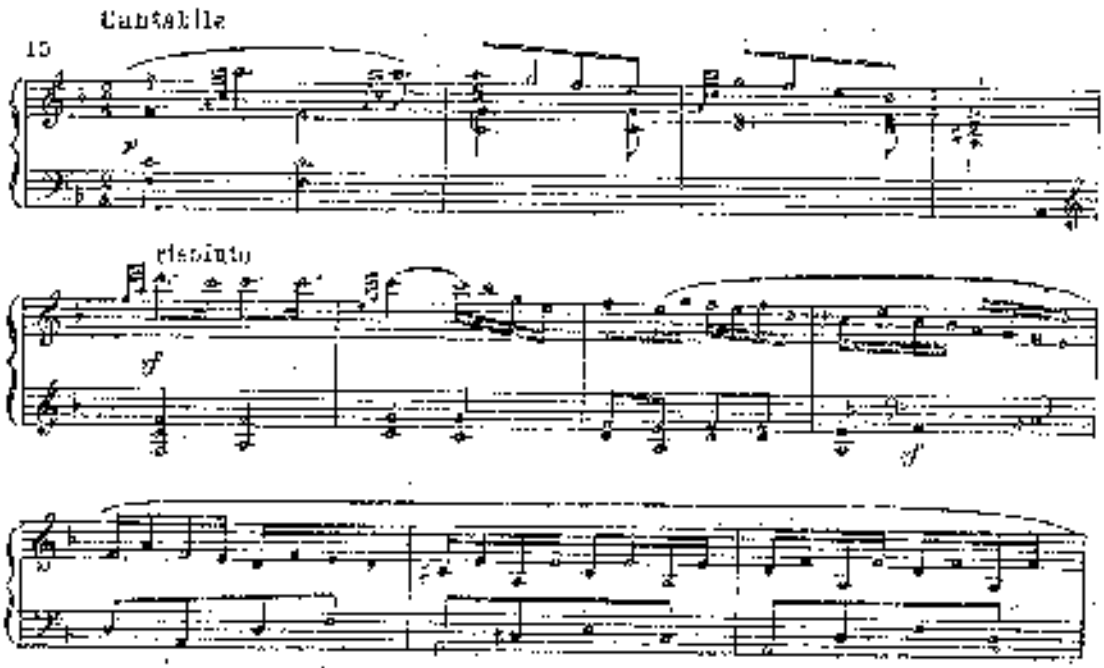
РУССКАЯ ПЕСНЯ „ВОЗЛЕ РЕЧКИ, ВОЗЛЕ МОСТУ" (7-я ВАРИАЦИЯ)

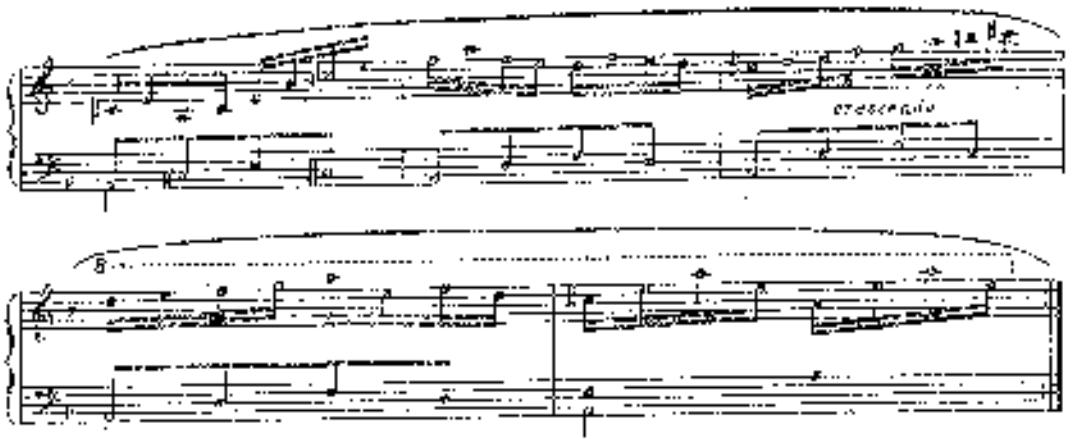




Подчеркивание выразительных свойств мелодии достигается Кашиным путем использования динамических эффектов, соответствующих складу песни. Если его предшественники почти не прибегали к динамическим обозначениям, то в вариациях Кашина мы встречаем тщательно выписанные, ярко контрастирующие динамические нюансы:

РУССКАЯ ПЕСНЯ „ВОЗЛЕ РЕЧКИ, ВОЗЛЕ МОСТУ" (3-я ВАРИАЦИЯ)





Заметно отличается от манеры письма авторов XVIII века и фортепианный стиль Кашина. Его изложение изобилует блестящими пассажами, широким применением техники двойных нот и столь типичными для его стиля массивными многозвучными аккордами и гармоническими фигурациями, выдержанными на педали.

Смелое использование виртуозных средств фортепианной техники у Кашина не случайно. Сочиняя вариации, композитор не ограничивал себя только лишь педагогическими целями, но имел в виду и концертную практику. Творческие устремления Кашина, как композитора, тесно сочетались с его исполнительской деятельностью. Он был одним из первых русских концертирующих пианистов и часто исполнял в своих концертах собственные обработки народных песен с «аккомпанированием» хора и большого оркестра. К сожалению, известны лишь названия этих произведений, сами же обработки до нас не дошли. Концертный характер пьес Кашина ясно выражен, однако, и в публикуемых нами вариациях. Особенно примечательно для его вариаций убыстряющееся к концу движение, приводящее к эффектным виртуозным финалам. В этих необычных для того времени по трудности и виртуозной направленности сочинениях — несомненное предвосхищение будущих концертных фантазий на народные темы.

Наиболее интересна в фактуре вариаций Кашина — передача на фортепиано звучания народных инструментов. Разрабатывая в вариациях приемы, имитирующие звучание балалайки, домры, сковики и т. д., Кашин подчас достигает чрезвычайно ярких по образности и колориту эффектов (см. стр. 68).

Особенным вниманием при выборе тем для сочинения фортепианных вариаций у русских композиторов конца XVIII и первых десятилетий XIX века пользовались песни лирического склада, популярные в демократических слоях городского населения. Лучшие из этих песен привлекали композиторов своей простотой, напевностью и трогательностью.

Именно в эти годы быстро становятся известными такие песни, как «Среди долины ровныя», «Чем тебя я огорчила», «Я не знаю ни о чем в свете тужить», «Винят меня в народе» и др. Часто они излись на мотив какой-либо издавна известной песни. Так, например, песня «Чем тебя я огорчила» велась на мотив песни «Ах! На горке, на горе», появившейся гораздо раньше.

На эти лирические песни существовало множество вариаций, сочиненных различными композиторами. Яркая, выразительная и богатая динамическими контрастами песня «Винят меня в народе» послужила, например, основой для создания вариаций Л. Гурилева (1814), А. Иванова, К. Ганфа (примерно эти же годы), А. Аксенова, А. Даргомыжского (середина 30-х годов XIX века) и других композиторов.

Сопоставление этих произведений помогает уяснить индивидуальные особенности письма каждого автора, а также определить ведущие тенденции в развитии русского вариационного стиля начала XIX века. С этой точки зрения большой интерес представляют включенные нами в сборник вариации на песню «Винят меня в народе» А. Иванова. По настроению они близки многим программно-патриотическим произведениям композиторов того времени.

В вариациях Иванова интересно проследить, как простая, окрашенная в наивные и порою сентиментальные тона мелодия приобретает героический и в то же время скорбный характер. Необычной трактовке песни соответствует выбор тональности. Вместо соль минор, в которой излагалась песня в различных сборниках, композитор избирает более глубокий и урочный по колориту фа минор — тональность, редко используемую в то время в вариациях для фортепиано.

С первого же проведения темы песня приобретает характер медленного и плавного шествия. Эта интерпретация особенно ярко выявляется во второй вариации, которая своими резкими контрастами напоминает о похоронном марше из сочин. соч. 26 Бетховена. Скорбный, элегический характер вариаций сохраняется протяжении всего цикла, написанного как бы в память павших героев Отечественной войны 1812 года.

Автор вариаций творчески переработал самую песню, подчинив все произведение одной идее, одному настроению, близкому по характеру к элегическим миниатюрам Глинки и его современников.

Иной характер носит вариация на эту же песню, сочиненная известным русским гитаристом С. Аксеновым[1]. Художественный диапазон их более скромен. Здесь нет стремления к созданию оригинального, самостоятельного фортепианного произведения на основе глубокой творческой переработки песни. Автор ограничивается более простой задачей переложения песни, добиваясь того, чтобы эта обработка хорошо звучала и была достаточно интересной и разнообразной по фактуре. Повторяя традиционные приемы варьирования своих предшественников, С. Аксенов в то же время превосходит их мастерством применения разнообразных фортепианных звучностей и попыткой внести в вариацию элементы жанрового разнообразия (см., например, 3-ю вариацию).

Говоря о вариациях этого периода истории русского пианизма, следует отметить, что композиторы первой половины XIX века часто избирали в качестве тем для вариаций певучие и выразительные украинские народные напевы. Одним из образцов таких сочинений могут служить вариации на популярную песню «Не ходи, Грицу, на вечерницы» А. Лядова[2], помещенные в этом сборнике. Так же, как во многих вариационных сочинениях русских композиторов начала XIX века, движение характера песни здесь достигается подчеркнутым динамическим контрастированием, последовательно проводимым автором в каждой вариации. Это стремление к усилению эмоциональных сторон песни сочетается с большой изобретательностью в выборе разнохарактерных и разнохарактерных средств фортепианного изложения.

В числе тех вариационной формы встречаются сочинения, написанные на темы русских и украинских народных плясок. В таких произведениях, как и в переложениях и вариациях на народные песни, ярко проявляются национальные черты русского фортепианного искусства.

К ранним образцам таких пьес относится «Казачок» анонимного автора, опубликованный в 1795 году Гертелем-отцом в «Карманной книжке для любителей музыки». На эту же тему в более поздние годы написана и фортепианная пьеса Даргомыжского.

Среди многочисленных произведений, связанных с народными танцевальными ритмами, особенно примечательны блестящая и весьма виртуозная «Камаринская» Д. Фильда и «Русский танец» («Камаринская») Л. Гурилева, публикуемая в данном сборнике.

Оба произведения написаны в вариационной форме. По масштабам и средствам пианистического изложения «Камаринская» Гурилева скромнее пьесы Фильда. Однако «фортепианная инструментовка» Гурилева не менее удачна, чем у Фильда, передает национальный характер русской пляски с ее чародейно-инструментальными нажимами.

Названными композиторами отнюдь не исчерпывается имена русских музыкантов конца XVIII и начала XIX века, работавших в области создания фортепианной транскрипции народной песни. К этому периоду относится довольно большая группа композиторов-любителей, выпустивших в свет целую серию обра-

[1] Приведенная в сборнике вариация является ее авторизованным, печатным нам, фортепианным сочинением С. Аксенова. Видимо, он был хорошим пианистом, что не помешало ему стать одним из русских музыкантов своей эпохи, обычно владевших несколькими инструментами.

[2] На эту же тему были сочинены вариации Д. З[illegible].

бетов. Среди этих авторов в первую очередь следует назвать А. Рунича, А. Полянского, П. Никитина, А. Лукина. К сожалению, большая часть их произведений пока не найдена, и сведения об их сочинениях мы черпаем из различных каталогов и газетных объявлений.

Много ценных и поныне не утративших своего художественного значения обработок русских песен было сделано также и композиторами иностранцами, жившими и работавшими в России. Богатая и высоко развитая русская песенная культура на многих из них оказала большое влияние. Русские песни служили основным материалом для их фортепианного творчества. Среди этих композиторов, сочинения которых относятся к концу XVIII—началу XIX века, можно назвать В. Пельшау, Д. Филда, И. Гесснера, Ф. Дробиша, московских «клавикордных» учителей — Д. Штейбельта, Ф. Шольца и многих других. Ими было сделано немало ценных обработок, пользовавшихся успехом среди любителей музыки (например, известны вариации Пагенгау на песню «Как у нашего широкого двора»)[1].

В данном сборнике мы помещаем вариации И. Прача на песню «Ты гори, моя коровушка, домой». Это произведение талантливого музыканта и одного из деятельных педагогов его времени, сделанное с большим вкусом, сохраняет в до капли времени определенное педагогическое значение.

Вариации считались наиболее распространенной и популярной у любителей музыки формой сочинения для фортепиано. Вплоть до конца XVIII и в первые десятилетия XIX века многие из сочиняемых вариаций еще отличались некоторой примитивностью приемов варьирования, но вместе с накоплением творческого опыта постепенно вырастали и требования к художественному уровню этого типа произведений.

С этой точки зрения, интересными представляются пожелания и критические высказывания И. Спегорова в его «Учителе музыкальной книги», изданной в 1837 году. Давая характеристику вариаций, как определенной формы музыкального произведения, Спегоров писал: «...как бы разнообразны ни были вариации, сочинитель должен стараться, чтобы в них всюду проявлялась ощутительно основная мысль темы, и чтобы каждая из вариаций, хотя на себе отпечаток темы, признавала внимание разнообразным ее содержанием. Есть способы писать вариации механически, не заставляя воображение принимать в этом никакого участия. Прибавление к теме сильных, трелей, арпеджио, синкопов, октав; применение к ней характера Адажио, темпа Польского, марша, могут служить музыканту, имеющему много вкуса и обладающему небольшой беглостью игры, обильным источником для изменения и разнообразия отрезка темы. И многие, весьма многие, ограничиваются этим легким способом, хотя их сочинения подтверждают большому испытанию терпение слушателя...».

Необычайное развитие жанра фортепианных вариаций сказало существенное влияние на фортепианную педагогику в России первой четверти XIX столетия. Так же как и переложения русских песен на фортепиано, песен с вариациями, занимая видное место в репертуаре учащихся, играли большую роль в их музыкально-эстетическом воспитании и технической подготовке.

Уже с конца XVIII века, в начальный период формирования русской фортепианной педагогики, появляется особый вид педагогически-конструктивных вариаций на определенные задачи. Образцом такого типа сочинений можно считать помещенные Перетенбергом в «Карманной книжке для любителей музыки на 1795 год» вариации на песню «Ах ты душенька» с их явно облегченной фактурой и небольшим количеством вариаций[2].

Развитие этого жанра в педагогической литературе можно проследить при ознакомлении с содержанием многочисленных нотных тетрадей любительской музыки.

Большинство вариаций, выходящих из печати, представляло значительную трудность для учащихся. Поэтому поде-

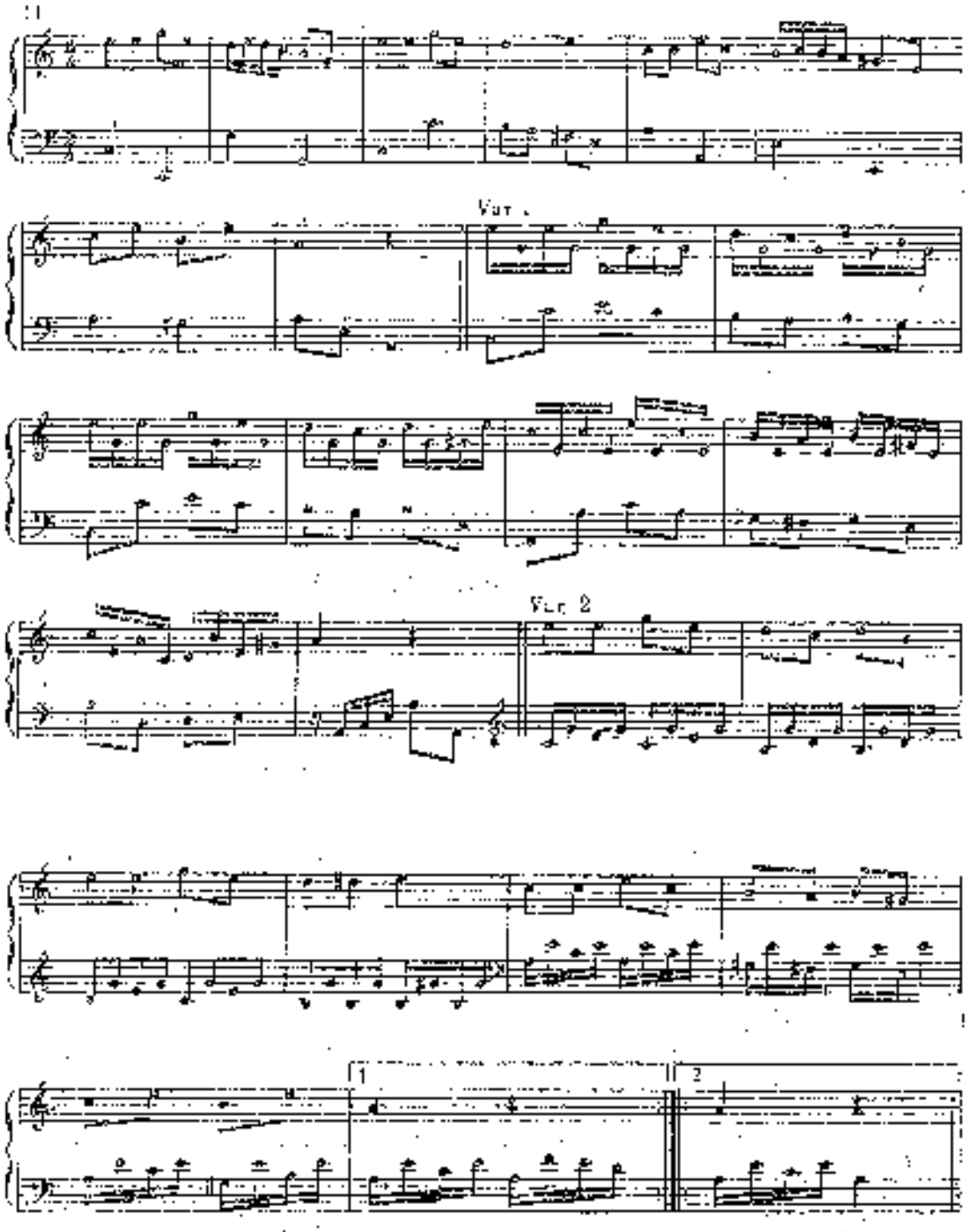
---

[1] Заслуживает внимания творчество Федора Ивановича Иордана, издавшего в первой половине XIX века в Москве «Журнал для фортепиано» (или, как он иногда именовался, «Русской песенник»), состоящий из большого количества обработок русских и украинских песен.

[2] З. Н. Мусселевская в книге «Русская фортепианная музыка» рассматривает эти вариации как сочинение, отражающее уровень композиторской техники того времени. Близкими этого типа являются вариации, если назвать далеко отстоящие по времени, Бортнянского, Враницкого, Хандошкина, Н. Гурилева и др.

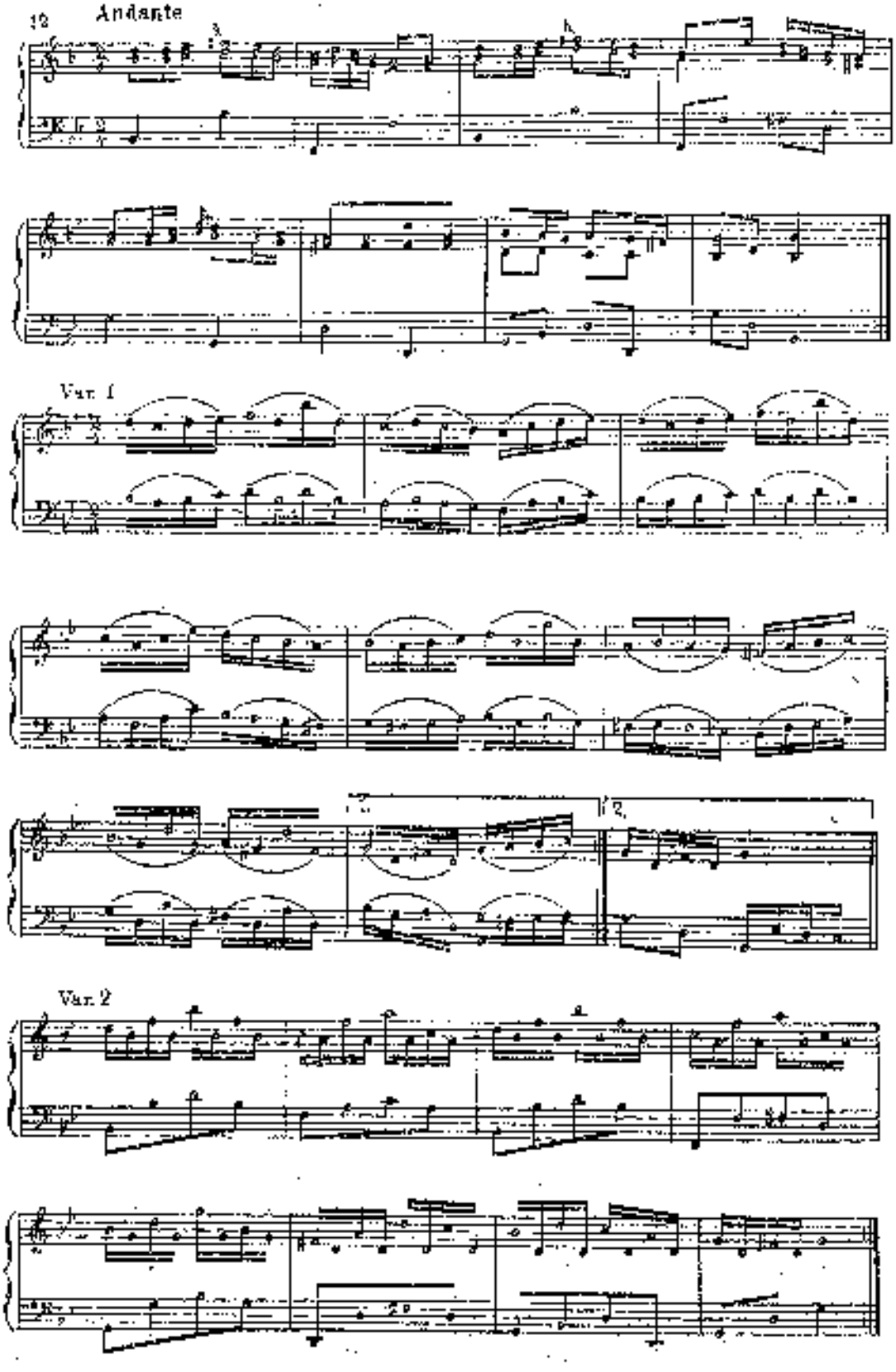
гом вынуждены были делать облегченные переложения этих песен, но сочинять легкие вариации, в основе которых лежали наиболее употребительные технические обороты.

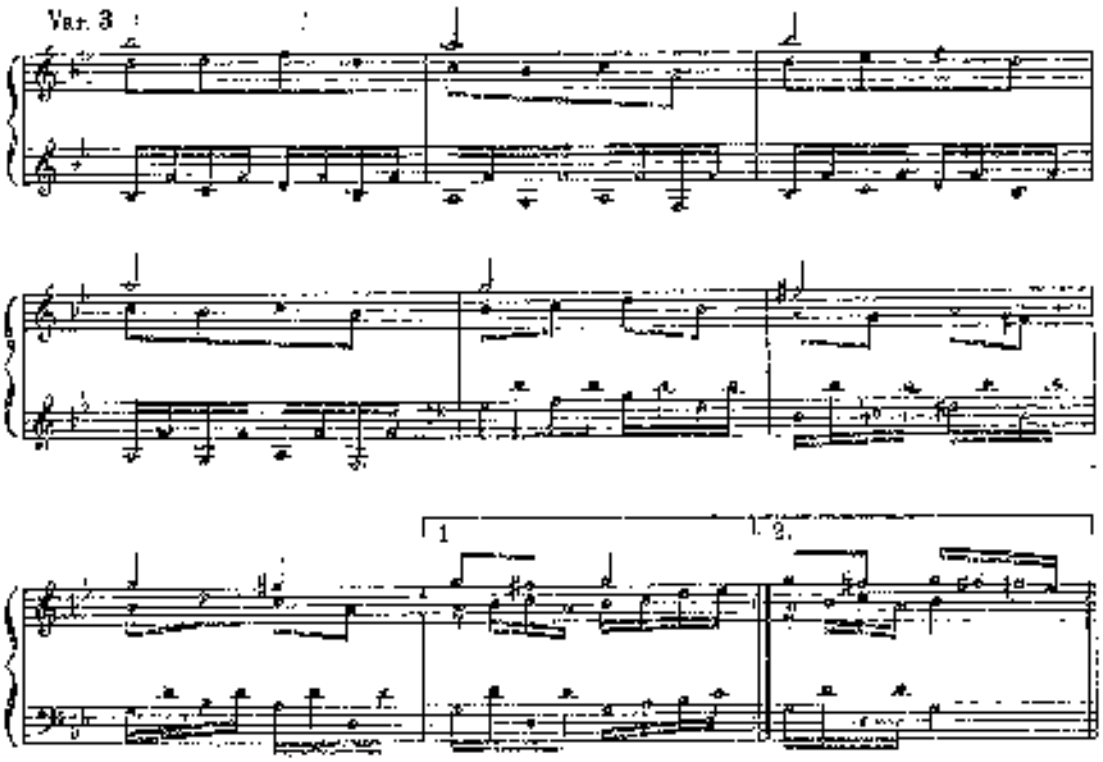
Часто одна и та же песня использовалась как материал для обучения на разных стадиях развития учащегося. Так, например, в одной из нотных тетрадей встречается песня «При дороге стояла», изложенная в двух различных по трудности видах:



Thema.

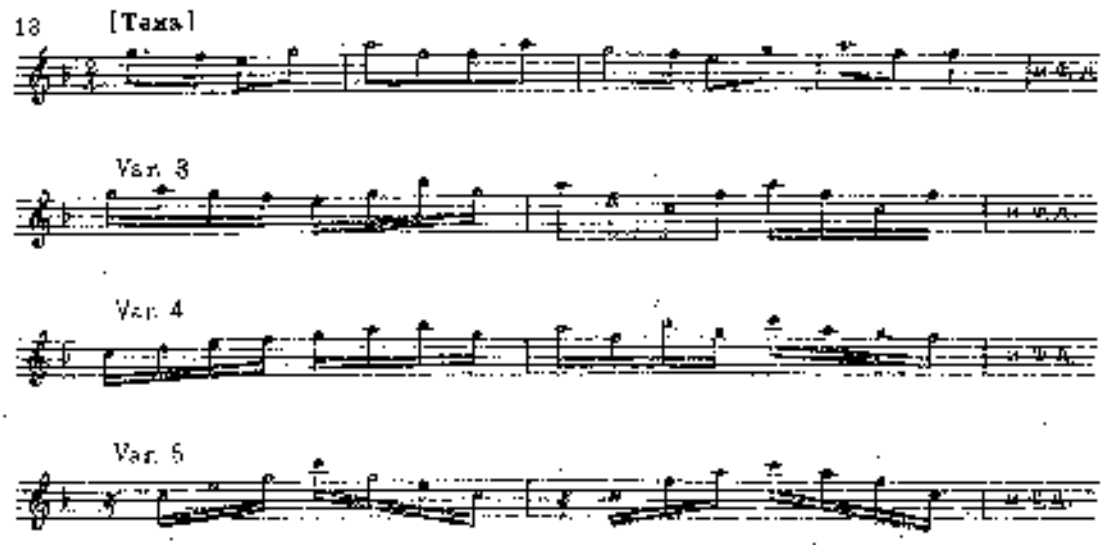
12 Andante

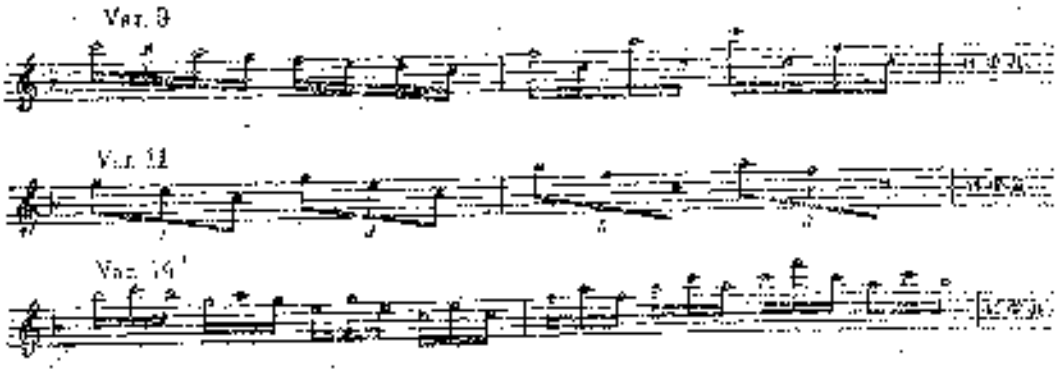




Вариации часто заменяли собою этюды и упражнения и по своему техническому строению мало чем отличались от инструктивных пьес, рассчитанных на начальное обучение. Характерная для этого времени перегрузка таких пьес большим числом вариаций обусловливалась педагогическими задачами, стремлением сосредоточить в одном произведении возможно большее количество технических заданий.

Этюдный характер некоторых вариаций можно проследить на примере «Казачка с вариациями» (приводим начальные такты нескольких вариаций):





Особое развитие инструктивно-педагогические вариации получают, начиная с 30-х годов XIX века. Композиторами, составителями различных учебных пособий и пианистами-педагогами создаются многочисленные сочинения подобного рода для определенных степеней трудности и технических заданий. Если в начале века в выходящих «Школах игры на фортепиано» такие вариации встречались в незначительном количестве, то в 30-х годах выходят пособия, некоторые из которых преимущественно состоят из произведений вариационной формы. Тихова, например, «Школа игры на фортепиано» известных петербургских музыкантов Ф. Дробиша и О. Гунке, вышедшая в 1839 году.

В качестве образца вариаций педагогического типа во 2-м выпуске сборника помещены вариации А. Гурилева на песню «Пряди, моя пряха», изданные в 1836 году.

* * *

Высшим достижением русской фортепианной музыки первой половины XIX столетия явилось творчество М. И. Глинки. Многочисленные фортепианные вариации гениального композитора представляют собою новый этап в развитии этого жанра в русском музыкальном искусстве. В вариациях наиболее полно и разносторонне раскрываются черты фортепианного стиля Глинки. В них подводится итог творческого опыта, накопленного на протяжении предшествующего периода развития русского пианизма.

По этому поводу академик Асафьев справедливо писал, что «вариационное мастерство Глинки в области вариаций, в их разнообразнейшем претворении, было бы немыслимо без долгой подготовительной работы над материалом в данном направлении, проделанной уже несколькими поколениями русских музыкантов»[1].

Используя опыт своих предшественников и современников, Глинка обогатил этот жанр новыми художественными качествами, чрезвычайно расширил само представление о форме и содержании такого типа произведений, показал, насколько многообразными могут быть при этом творческие задачи композитора. К чертам нового в вариационном стиле Глинки относится, в частности, разнообразие жанрового характера, придаваемое им отдельным вариациям.

Из одиннадцати произведений вариационной формы Глинки некоторые до опубликования полного собрания его фортепианных сочинений были мало известны. Между тем именно вариации дают наиболее ясное представление о той огромной роли, которую сыграло его фортепианное творчество в развитии русского пианизма. Вариации Глинки являются также интереснейшим материалом для ознакомления с различными этапами формирования фортепианного стиля самого композитора, так как этому жанру он уделял внимание на протяжении всего своего творческого пути.

Глинка чрезвычайно расширил круг тем для своих вариаций. Наряду с русскими песнями и песнями других народов он использовал для этой цели популярные и любимые слушателями темы из опер Беллини, Керубини, Доницетти. Свободно интерпретируя темы, подчиняя их развитию своего творческого замысла, он далеко ушел от традиции неизменного повторения тематического материала, придающей некоторую статичность мно-

[1] Б. В. Асафьев. Русская музыка, М.—Л., 1930, стр. 156.

тем вокалом вариации русских композиторов. Яркая контрастность, разнообразие гармонизации, обогащающей тему каждый раз новыми эмоционально-выразительными оттенками, подчинение отдельных вариаций единому логическому плану развития художественной идеи произведения в целом,— все это превращает вариации Глинки в совершенно новый тип, несравненно более высокого по художественному уровню, чем у его предшественников.

Значительно более разнообразны и совершенны в чисто пианистическом отношении средства, использованные Глинкой. Это «фортепианная инструментовка» говорит о большом мастерстве и тонком понимании звуковых красок.

Широко применяя аппликатуру толстых, окружая мелодический рисунок прозрачной тканью «бегучей» фигурации, умело пользуясь регистровыми эффектами и приемами подголосочной полифонии, Глинка создает яркий и красочный художественный образ произведения. Во всех его вариациях, разнообразных по характеру и настроению, существует присущее его творческому стилю единство, напевность, простота и ясность воплощения художественного замысла.

Фортепианные произведения Глинки, и особенно его вариации, дали мощный толчок дальнейшему развитию русского пианизма, послужили образцом для создания многих сочинений вариационной формы, виртуозных транскрипций и фантазий.

Как уже было указано, фортепианные произведения Глинки в настоящей обзорной не исчерпаны. Однако, характеризуя состояние фортепианного творчества в России первой половины XIX века и публикуя ряд произведений, относящихся к этому времени, необходимо было остановиться, хотя бы в нескольких словах, на значении творчества Глинки в формировании русского фортепианного стиля.

Несомненно, помещенные в сборнике произведения современников великого основоположника русской классической музыкальной школы несут на себе печать влияния гениального мастера. Это влияние чувствуется и в сочинениях, написанных в более поздние годы. Таковы, например, вариации А. Гебеля на песню «Вдоль по улице метелица метет»[1]. Это небольшое произведение с лаконичной импровизацией в духе народного наигрыша, просто изложенной нотной тканью, думой напевными и ходом похоже на подходе автора к вариационной форме с позиций, близких к Глинке. Здесь заметен строгий отбор средств выразительности, сжатость формы, контрастность в разработке темы, прозрачность фактурного рисунка, столь свойственные многим вариациям Глинки.

Внимание на народные песни, так же как и замечательного мастера песни, лирической формы, занимали значительное место в русской фортепианной литературе конца XVIII и первой половины XIX века. Параллельно с этим на ранней стадии русского пианизма появляются, однако, и первые произведения крупной формы — сонаты, концерты, рондо, фантазии.

Трудность исследования этой, пока еще мало изученной области русского пианизма объясняется тем, что большинство этих сочинений, по-видимому, не было издано и существовало лишь в рукописях. До сих пор не удалось, например, обнаружить целого ряда произведений, о которых имеются различные сведения в периодической печати и других литературных документах того времени.

К таким по известным нам сочинениям относятся некоторые сонаты и концерт Бортнянского, концерт с тремя сонатами Кашина, фантазия и концерт Жилина, а также сообщения более позднего периода: сонаты И. Ласковского, концерт М. Шуплякова, концерт-фантазия П. Кашевского и т. п.

Те немногие произведения крупной формы, принадлежащие к рассматриваемому периоду русской фортепианной музыки, которыми мы в настоящее время располагаем, являются все же достаточно убедительным свидетельством большой профессиональной культуры и мастерства русских композиторов.

Важно при этом отметить, что творческий опыт в области создания произведений крупной формы никогда не сводился к пассивному подражанию образцам западноевропейской классической музыки.

Уже в первых русских фортепианных сонатах можно уловить стремление композиторов к национальной музыкальной тематике.

В меньшей степени эта тенденция заметна в известных нам сонатах Бортнянского, хотя ряд его тем и близок по сво-

[1] См. 2-й выпуск сборника.

ему строению к форме народных песен[1]. Гораздо более отчетливо сказывается русский национальный характер в сонатах, относящихся к началу XIX века, некоторые из которых строились на фольклорном материале. Этим увеличивалась возможность их популяризации среди русских любителей музыки. Образцом такой сонаты может служить «Соната из русских песен» И. Прачи. Есть основания предполагать, что на народной тематике были построены и концерты Кашина и Жилина.

Значительный интерес для исследования сонатного стиля русских композиторов этой эпохи представляет помещенная в сборнике соната, автором которой, по нашему мнению, является Л. Гурилев.

В отличие от большинства сонат западноевропейских композиторов того времени, с типичным для сонатного аллегро подчеркнутым инструментальным началом, Гурилев строит первую часть сонаты на мелодическом, напевном материале: теплые, лирические мелодии главной и заключительной партии характерны своей близостью к русским бытовым романсам. Подобные же мелодические обороты мы встречаем позже у Глинки в некоторых его фортепианных сочинениях (например, в фуге *ля-минор*).

С большим мастерством написана Гурилевым разработка первой части этого произведения, отличающаяся от многих сонат того времени необычным размером и смелостью тональных отклонений. Здесь сказывается в полной мере мастерство композитора, его стремление к усилению роли тематической разработки в сонатном аллегро и к музыкальной форме крупного масштаба.

Во второй части, менее оригинальной и написанной в западноевропейском классическом стиле, интересна вставная каденция, связывающая Andante с финалом — характерная деталь для творческой манеры Гурилева.

Особенно ярко национальный характер сонаты выражен в финале, написанном в форме вариаций на популярную песню «Вдру ли я на реченьку». В этой части обращает на себя внимание виртуозность фортепианного письма и разнообразие приемов варьирования. Так же как и в других произведениях Гурилева, фортепианное изложение изобилует здесь приемами и оборотами, типичными для техники игры на народных инструментах.

Это сочинение является первым дошедшим до нас образцом русской фортепианной сонаты, в которой народный мелос служит основой творческого замысла композитора.

Использование народных танцевальных и песенных мелодий в финальных построениях сонат и, особенно, концертов стало в дальнейшем одной из характерных национальных традиций в русском фортепианном творчестве (вспомним хотя бы концерты Чайковского), начало которой было положено Л. Гурилевым.

Помещенная во 2-м выпуске сборника соната выдающегося русского композитора А. Алябьева отражает усилившуюся в русской фортепианной музыке 30-х годов XIX столетия тенденцию к использованию песни и романса как материала для создания фортепианных произведений.

Мягкая лиричность, простота и правдивость переживания, элегичность, напевность мелодии — эти черты в 30-х годах становятся главенствующими не только в произведениях мелкой формы (ноктюрны, вальсы, мазурки и т. п.), но и в сонатах и вариациях.

Такова именно соната Алябьева с ее непрерывным мелодическим повествованием, «поющей» фактурой и подчинением виртуозного элемента мелодическому, напевному началу.

В этом сочинении весьма ярко проявляется тонкое гармоническое чувство автора и его мастерство в области формы (свободный, смелый модуляционный план, внесение элементов разработки в экспозицию, сжатие пропорций самой разработки и т. п.).

Фортепианный стиль Алябьева далек здесь от виртуозных излишеств, присущих пьесам многих современных ему западноевропейских композиторов. Певучие и изящные аркадированные и гармообразные массажи, легко укладывающиеся под пальцы пианиста, прозрачная музыкальная ткань, не отяжеленная громоздкими аккордами, — все это сближает стиль Алябьева со стилем Глинки.

Другим образцом сонатной формы, характеризующим русскую фортепианную музыку первой половины XIX столетия,

[1] Недавно нами обнаруженная и помещенная в сборник соната Бортнянского *Си-бемоль* мажор не является в этом отношении показательной.

является соната соч. 12 И. Геништы (см. 2-й выпуск сборника)[1].

Талантливый пианист и композитор, «истинный образователь вкусов московской публики», как его называли современники, Геништа был одним из первых в России музыкантов-просветителей. Борясь за приобщение русских любителей музыки ко всему идейно-ценному и прогрессивному в мировом музыкальном искусстве, Геништа-исполнитель был деятельным пропагандистом творчества своего любимого композитора Бетховена и сочинений других западноевропейских классиков. Тяготение к Бетховену и широкое знакомство с музыкой Вебера и Шуберта в известной мере сказалось на фортепианном творчестве Геништы, в частности на его сонатах, написанных с большим профессиональным мастерством.

Соната соч. 12 Геништы обращает на себя внимание монументальностью формы. Наиболее интересна ее первая часть с выразительными, лаконичными, волевыми темами и яркой разработкой. Лирические, задушевные мелодии, спокойная уравновешенность музыки второй части особенно типичны для творчества Геништы. Эту свойственную стилю композитора простоту и безыскусственность отметил Шуман, как известно, высоко ценивший его сонаты.

Противник всевозможных виртуозных эффектов, бессмысленного нагромождения трудностей, Геништа отлично использует звуковые возможности фортепиано; фактура его сонаты сложна, но в то же время пианистична и удобна для исполнения.

Довольно распространенной формой фортепианных пьес в русской музыке первой четверти XIX столетия являлось рондо. Имеющиеся в нашем распоряжении образцы такого рода сочинений, правда, не многочисленны и не дают полного представления об этой стороне творчества русских композиторов[2]. Однако и эти произведения чрезвычайно показательны для общей характеристики состояния русской фортепианной культуры исследуемого периода.

Интересно, что для сочинения пьес в форме рондо, дающей большую возможность варьирования тематического материала, часто использовались народно-песенные темы. Так, например, рондо из сонаты И. Прача (относящейся к 1780 году) построено на народной теме плясового характера[3]. На русскую песню «Лишь красные денечки» написаны вариации, адажио и рондо И. Черлицкого, изданные в 20-х годах XIX века[4]. Несомненную связь с песенной тематикой имеет и «Новое рондо» П. Григорьева, публикуемое во 2-м выпуске сборника. Это произведение, повидимому, предназначенное для педагогической практики, представляет немалые трудности для исполнения и позволяет судить о пианистических мастерства его автора. Использование различных видов техники органично связано композитором с чаповой и выразительной темой. Авторская ремарка — «Allegretto cantabile»,—определяя характер исполнения, подчеркивает, что техническая сторона игры не должна быть при этом самоцелью.

Для характеристики уровня пианистического мастерства русских музыкантов первой четверти XIX столетия весьма показательным примером может служить публикуемое нами Рондо А. Алябьева[5]. Это сочинение, по всей вероятности, написанное около 20-х годов XIX века, относится к раннему периоду творчества композитора, когда он, по отзывам современников, превосходный пианист, особенно увлекался фортепианной виртуозностью. В Рондо Алябьева обращает на себя внимание трудность основного технического приема, построенного на непрерывном репетиционообразном движении. Примечательно, что основной эпизод этой пьесы подвергается при повторных проведениях существенным изменениям. Подобное отступление от обычной формы рондо характерно не только для Алябьева, но и для других русских композиторов, в частности для Бортнянского, у

---

[1] Советские музыканты знакомы с более ранней сонатой Геништы фа-минор, соч. 9, опубликованной в «Хрестоматии по истории фортепианной музыки в России» Л. Баренбойма и В. Муваленского (Музгиз, 1949). Эта соната с успехом используется в педагогической практике.

[2] Среди многих не дошедших до нас произведений этой формы можно назвать Рондо Д. Салтыкова, Попова и других композиторов.

[3] Соната Прача опубликована в «Хрестоматии по истории фортепианной музыки в России» Л. Баренбойма и В. Муваленского. Музгиз, 1949.

[4] Экземпляр этого произведения хранится в библиотеке Московской государственной консерватории.

[5] Рондо вместе с другими произведениями А. Алябьева помещено во 2-м выпуске сборника.

которого встречаются примеры своеобразной трактовки этой формы. В целом это произведение следует рассматривать как один из первых опытов создания концертных виртуозных пьес в русской фортепианной музыке.

* * *

Наряду с фортепианными вариациями и первыми произведениями крупной формы, в русском пианистическом искусстве с самого начала его формирования большое место занимали и другие жанры, относящиеся к различным типам фортепианной миниатюры.

Говоря о пьесах малой формы, следует особо выделить произведения патриотического, программного характера. Расцвет этого вида жанра относится к эпохе Отечественной войны 1812 года, когда рост патриотических настроений вызвал в жизни во всех областях русского искусства стремление отразить в художественных формах героическую борьбу народа с наполеоновской армией, победу над врагом и увековечить прославленных защитников отечества.

В фортепианной литературе эти темы нашли свое выражение в программных фантазиях и в целой серии маршей, посвященных различным событиям Отечественной войны[1].

В данном сборнике помещены как образцы таких патриотических сочинений: «Триумфальный марш» Д. Сартакова, «Марш на взятие российскими войсками Полоцка» П. Долгорукого и «Печальный марш на погребение тела Его Светлости покойного генерал-фельдмаршала князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова-Смоленского» К. Лядова.

Во всех этих произведениях обращает на себя внимание стремление авторов придать фортепианному изложению специфическое звучание духового военного оркестра. Отсюда — аккордовая и октавная фактура с использованием средних регистров клавиатуры, передающие «медные» аккорды в тесном расположении с «пустыми» сдвоенными октавами, квинтами и терциями, имитирующими звучание военных труб, и другие специфические приемы.

Марши Сартакова и Долгорукова полны торжественно-героический, победный характер, соответствующий событиям, в честь которых они были созданы. Если «Триумфальный марш» представляет собою обычную для таких пьес трехчастную форму с обязательным Trio в качестве средней части, то «Марш на взятие российскими войсками Полоцка» скорей приближается к типу программной фантазии, иллюстрирующей картину движения войск при известии о победе.

Первый раздел пьесы — торжественный марш, написанный в двухчастной форме,—как бы повествует о разгоревшемся сражении. После этой темы появляется звучный одноголосный речитатив с которой ремаркой: «Трубы, возвещающие победу». Следующий за этим эпизод можно себе представить, как звучание труб, призывающих к сбору войск. Эта сцена, начиная построения на целый, прерывается паузою, отрезумно заложены унисонным движением двойных нот в партиях обеих рук. Ритм движения на b/8 и нарастание, как бы приготовление далеким расстоянием, piano особенно выделяет этот эпизод как момент затишья после боя и передачи радостной вести по войскам.

После интермедии начинается второй раздел пьесы — «Сильный марш». Этот марш, пронизанный радостным, бодрым настроением, написан в форме рондо. Сохраняя в основном характерные для военных маршей фактурные приемы, автор излагает его темы пианистично, умело применяя виртуозные эффекты фортепианной звучности.

Особенный интерес представляет третий эпизод рондо, где использована, по-видимому, солдатская песня со словами, вписанными над нотным текстом:

«Ужно на время, право,
Сюжет быть Мадрилен,
Но за нов ли нам равно -
Мы побили Ужно»[2]

Совершенно иной по своему настроению характеризуется марш И. Лядова. Это торжественная и печальная музыка, пронизанная настроем суровости, соответствующей трауру по-

[1] Местное из этих маршей приобрели большую популярность (например, Марш П. Долгорукова на смерть генерал-майора Кульнева, который можно встретить среди военных песен, записанных в начале XX века).

[2] Шарль Ужар — капитан Франции, в 1812 году командовал 12-м армейским корпусом наполеоновской армии и был разбит в сражении при Лукау.

гребники полководца. Контрастом сечевому настроению служит только Угіс, напевное и жалобное и как бы теряющее в светлой печали народное горе. В этой пьесе менее заметно стремление к имитации звучности духового оркестра, хотя короткие «кивки» тридцать вторых и рокочущие в басу трели и напоминают о приемах инструментовки пехотных маршей военных оркестров. В основном же Прач пользуется чисто фортепианными принципами изложения, часто встречающимися у западноевропейских и русских композиторов того времени в произведениях, близких этой пьесе по содержанию.

Как уже отмечалось, любовь русских музыкантов к парадной пестрой и значительной всегда отрицалась путь развития инструментальной, в частности фортепианной музыки в России конца XVIII—начала XIX столетия. Используя в своем творчестве народные мелодии, русские композиторы отвечали этим эстетическим вкусам и потребностям широкого круга любителей музыки.

Не меньшую роль в формировании русского пианистического искусства сыграли и танцевальная музыка, послужившая основой для создания произведений, носящих ярко выраженный национальный характер.

Остановимся, в связи с помещенными в сборнике образцами, на некоторых особенностях этого жанра.

Первоначальное связь между танцевальной музыкой и ее исполнением на клавирных инструментах была самой непосредственной; популярные танцы аранжировались в виде простейших переложений для домашнего музицирования. Первые образцы таких примитивных клавирных обработок относятся еще к середине XVII[1] века. Однако обычай танцевать под аккомпанемент музыки на клавире установился не сразу и лишь постепенно сменил традиции сопровождения танцев игрой на смычковых инструментах.

Известные советским музыковедам ранние фортепианные аранжировки танцев относятся, главным образом, к последним десятилетиям XVIII века. Наиболее интересные опыты в этом жанре принадлежали композиторам, владевшим профессиональной техникой и нередко достигавшим довольно высоких художественных результатов. Большинство же танцевальных переложений делалось учителями музыки и любителями, которые аранжировали танцы сообразно своим знаниям и умению. Иногда такие обработки сопровождались и попытками сохранить самобытность произведений, но чаще всего они представляли собою легкое наложение на клавир того или иного модного танца без каких-либо изменений музыкального материала. Имя автора переложения сообщалось лишь в редких случаях, обычно же эти танцы публиковались (или записывались в рукописные тетради любителей музыки) анонимно.

Особенно быстрое распространение фортепианная литература такого рода получает в начале XIX века, о чем можно судить на основании дошедших до нас рукописных нотных тетрадей, сборников танцевальной музыки и т. п. Эти пьесы можно полезно рассматривать как произведения, отражающие уровень пианистического мастерства того времени.

Из многочисленных бытовавших в России танцев большой популярностью, начиная с первой половины XVIII века, пользовался польский (полонез). Этот танец, с его трехчастной формой, контрастирующими темами и характерным ритмом, впоследствии занял значительное место в фортепианном творчестве русских композиторов. Основная причина популярности полонеза заключалась, очевидно, в его ярко выраженном славянском характере, в возможности применения широких, плавных и напевных мелодий, к которым всегда тяготели русские композиторы.

Одним из ранних образцов претворения этой формы в русской фортепианной музыке может служить «Полонез Синявина», помещенный рядом с «Minuet de Mlle Sinavin» и другими пьесами в «Очерках по истории музыки в России» П. Ф. Филдейкина (т. II, вып. 7).

---

[1] Характерно, что во второй половине XVII века советники под аккомпанемент струнных инструментов не только в частных домах, но и в учебных заведениях, где «танцовщики» были наравне с прочими дворянскими предметами. Для музыкального сопровождения уроков танцев специально нанимались музыканты. В архиве Аптекарского приказа сохранились, например, документы, свидетельствующие о приглашении на службу для этой цели иностранных музыкантов. С. П. Крашенинников, Очерки о сборнике, так сказать, немецкой части разделяли многие русские таланты, особенно выходцы из народа.

Возможно, что автором этих пьес являлась Екатерина Алексеевна Синявина, дочь адмирала Алексея Наумовича Синявина, одна из фрейлин Екатерины II.

Талантливая любительница музыки, она часто выступала в придворных концертах в качестве певицы и исполнительницы на клавесине[1].

Точную дату сочинения пьес, приведенных Финдейзеном, определить невозможно, думается, однако, что они относятся к 1776—1779 годам.

В подобных сочинениях раннего периода русского клавирного искусства изобретательность композитора проявлялась главным образом в стремлении к выразительной мелодии, ритмически точно передающей характер танца. Контуры гармонии были обычно лишь намечены, басовая партия оставалась мало развитой и схематичной.

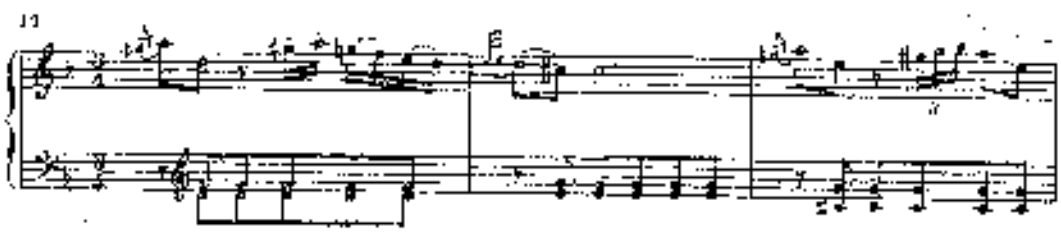
Принятый вначале только в придворных кругах, польский вскоре начинает звучать повсюду: на торжественных актах в учебных заведениях, на всевозможных балах и маскарадах и, наконец, на скромных домашних вечерах ученых и писателей. Вот как, например, описывает литератор А. Измайлов один из таких семейных праздников, устроенный на квартире Н. Греча по случаю десятилетия журнала «Сын отечества»: «Но вот заиграли на фортепиано польской. Гляжу, выступает в первой паре с какой-то почтенной дамою наш Николай Иванович... За польским последовали кадрили... мазурки и пр. и пр. Иван Андреевич Крылов с еще некоторые словесники нашего роста и дородности не танцовали ни мазурки, ни кадрилей, ни даже польского...»[2]

Но гораздо раньше, а именно к концу XVIII века, складываются основные стилевые особенности этого танца с его строением мелодии, тональным соотношением частей и т. п. Сам польский постепенно начинает приобретать черты сольной художественной пьесы для фортепиано[3].

Особенно ясно эти изменения можно проследить на творчестве весьма даровитого композитора И. Козловского (1757—1831) — автора огромного количества польских, пока еще мало изученных.

Среди полонезов Козловского наименее ценными являются польские, приуроченные к каким-либо придворным торжествам и посвященные «высоким лицам». Музыка в таких парадных типах обычно мало выразительна и недостаточно индивидуализирована. Часто они сочинялись не на оригинальную тему, а на популярные оперные арии и оперные ансамбли или на темы из инструментальных пьес, вроде квинтета Плейеля и т. п.

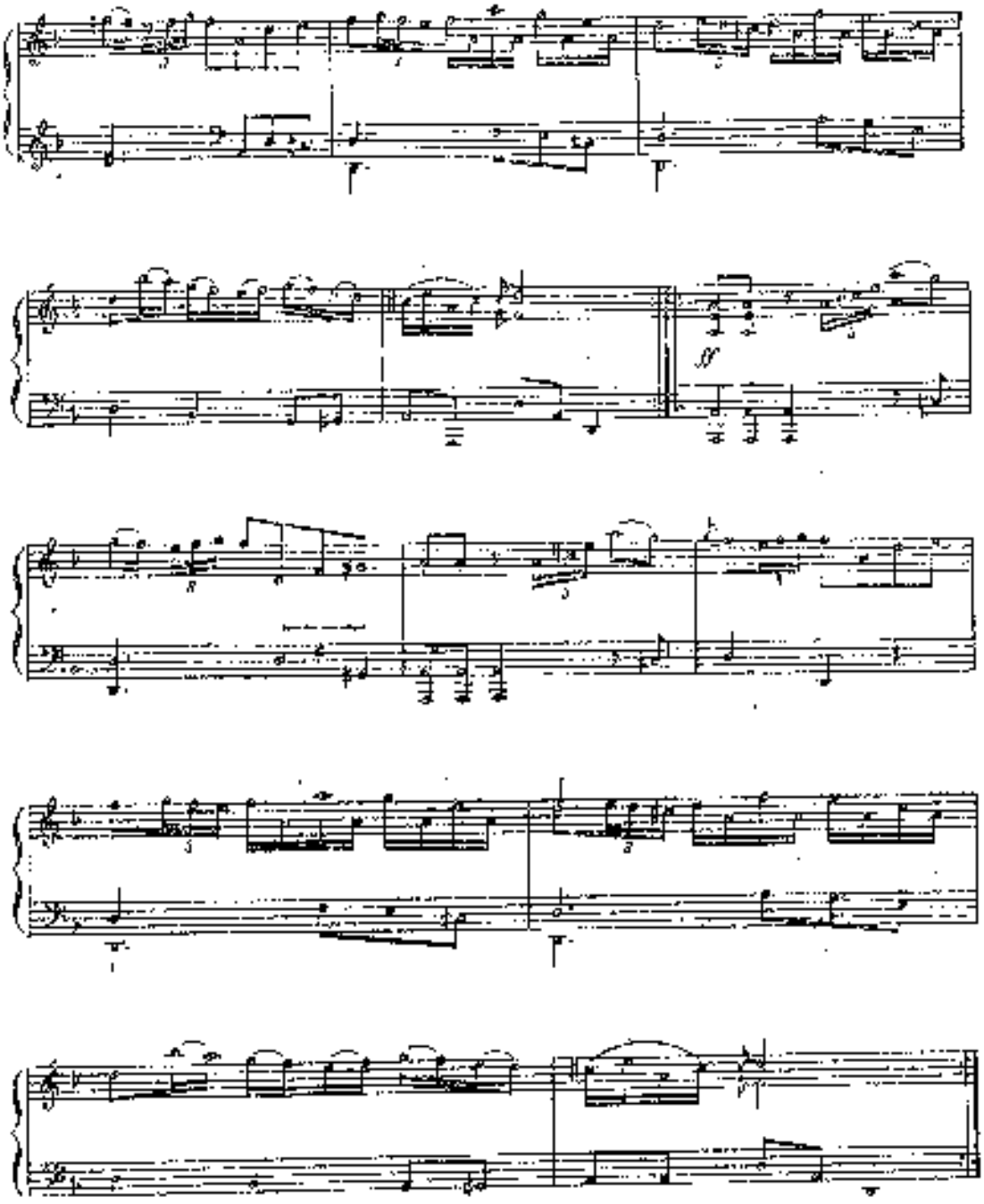
Гораздо интереснее и содержательнее польские Козловского, не имеющие посвящений и написанные композитором как бы «для себя». В этих пьесах вполне отражены талант и мастерство автора. Особенно это относится к минорным польским, с их мягкой лирической и ритмически разнообразной мелодией. Таков, например, польский, опубликованный А. Н. Дроздовым в сборнике «Русская старинная фортепианная музыка»:



[1] Е. А. Синявина в 1781 году вышла замуж за Семена Романовича Воронцова и умерла 23 августа 1784 года. Таким образом, обе пьесы могли быть сочинены Синявиной (или посвящены ей, как предполагает Финдейзен) до ее замужества, в годы ее выступлений при дворе (1776—1780). В пользу авторства Синявиной говорит также приведенное В. И. Мусаловским сообщение в книге «Русская фортепианная музыка» о том, что в Крыму, в бывшем дворце Воронцова-Дашкова, находились рукописи двух произведений Синявиной: Sonate per cembalo accomp. d. un violino и Rondo для скрипки и фортепиано. Это обстоятельство чрезвычайно повышает интерес к творчеству талантливой клавесинистки и расширяет круг наших представлений о раннем периоде русского фортепианного творчества.

[2] Сочинения Измайлова, т. II, СПБ, 1849, стр. 436.

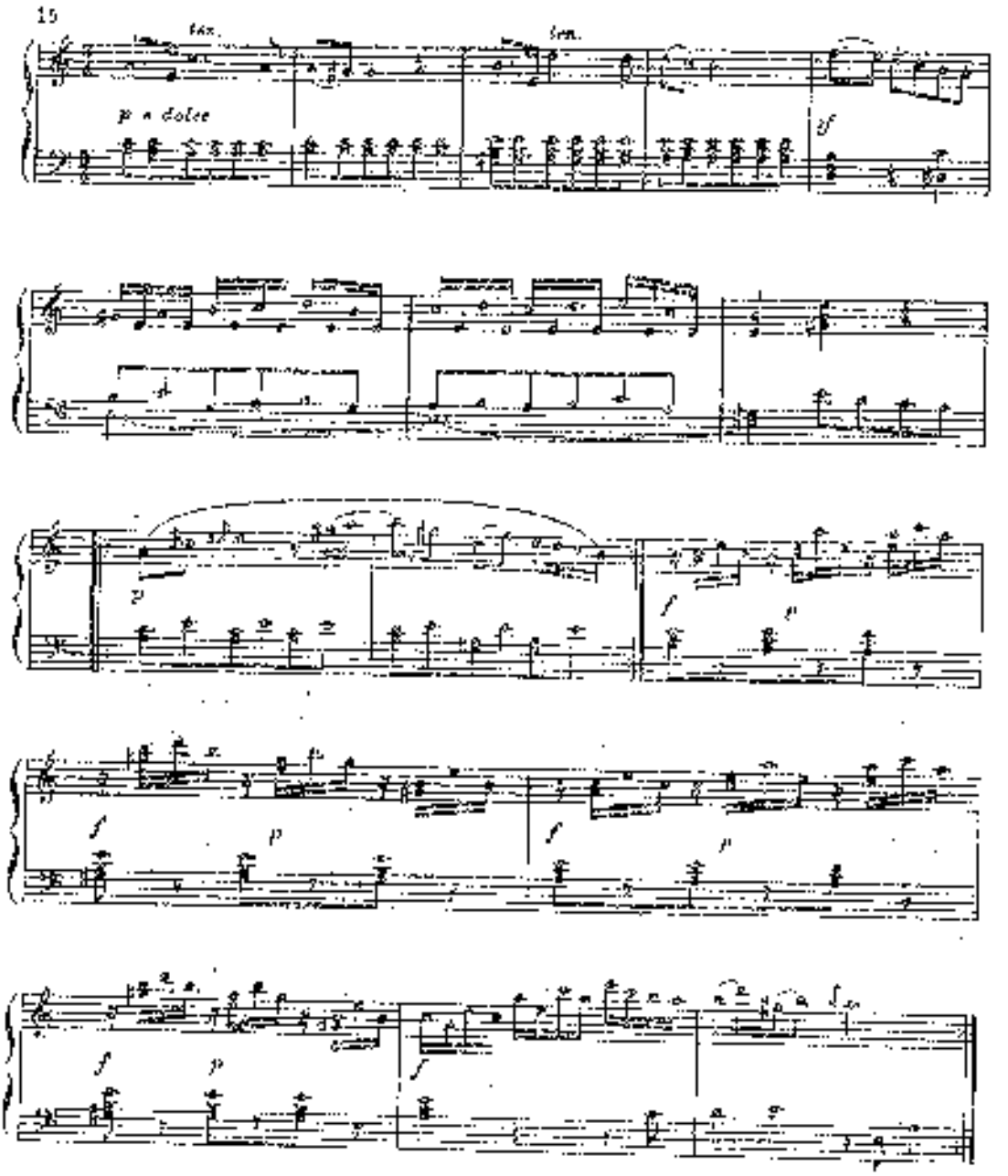
[3] Разумеется, это отнюдь не означало исчезновения танцев для фортепиано, имеющих чисто прикладной характер. Танцевальная музыка в прямом смысле слова существовала независимо от тех или иных достижений фортепианного искусства.



Применение подобных лирических построений в танцевальную музыку можно проследить уже с конца XVIII века, когда появляются польские, в которых трехчастный в полонезный характер сменяется лесенно-романсовыми интонациями.

Вместе с усилением драматического начала в этих произведениях фортепианная ткань становится тоньше и разнообразнее. Прежний условный инструментальный стиль — как бы переложение

с оркестра — уступает место подлинно фортепианному стилю, хорошо звучащим на фортепиано аккордам, пианистически удобным пассажам и т. д.[1]:

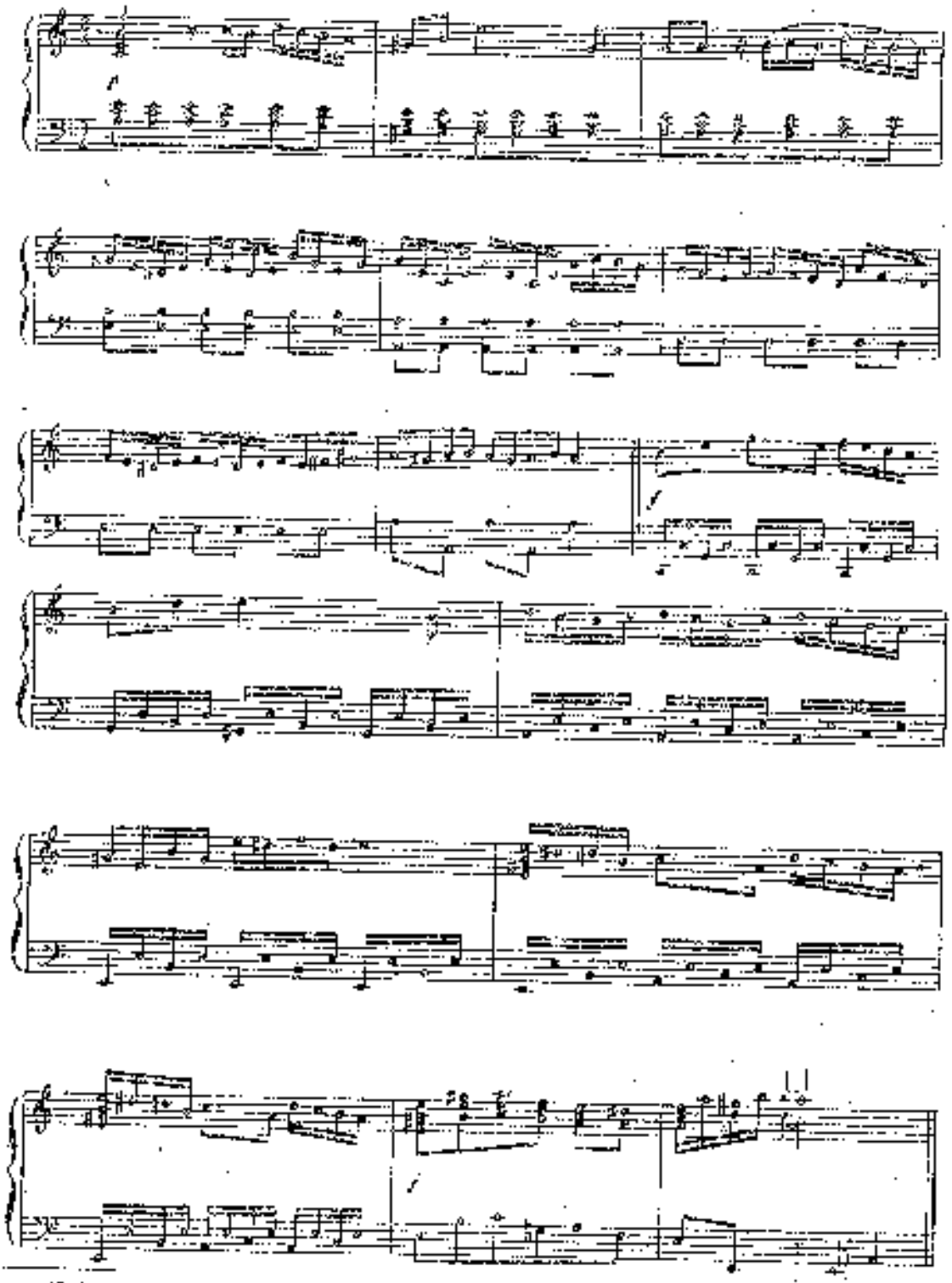


В основу таких произведений композиторы нередко брали какую-либо популярную песню лирического характера. Эти пьесы пользовались большим успехом и охотно вписывались любителями музыки в их потные тетради.

[1] В приведенном нами примере дается отрывок из полонеза П. Евгеньева, напечатанного в «Магазине для распространения полезных знаний и изобретений» (март, 1795). Автор этого произведения П. Н. Евгеньев (1771—1828) — даровитый любитель музыки, издававший свои фортепианные произведения в конце XVIII — начале XIX века. Среди них несколько тем с вариациями, 2 сонаты, свыше 9 полонезов и другие сочинения. Помимо музыки, Евгеньев занимался изданием популярных брошюр (лечебники, хозяйственные энциклопедии и др.).

Примером может служить польский Екатерины Лыкошиной, относящийся к 1800—1808 годам и построенный на песне «Всё со временем приходит»[1].

13 Polonaise



Публикуется по следующему источнику: Six Polonaises et dix Ecossaises composés pour le Piano-Forte dédiées à Madame Dorothea D'Ouwaroff, Au Jour de son Nom par Catherine de Lieschin... à St. Petersbourg gravé chez F. A. Dittmar.

Подобные примеры можно найти у И. Козловского, Льва и Александра Гурилевых. Интересно отметить, что темами для одного из польских А. Гурилева послужили два романса Алябьева «Ты, Федор, сдавный был гусар» и «Какое чувство я не знаю».

В качестве сольных фортепианных пьес полонезы русских композиторов достигают большой зрелости в первых десятилетиях XIX века. Из немногих, дошедших до нас сочинений такого рода самым ярким и значительным является полонез А. Алябьева, написанный в 1811 году. Это произведение, одна из первых в русской фортепианной литературе пьес концертно-виртуозного плана, заметно отличается от многих современных ему сочинений подобного жанра необычной трактовкой танца и мастерским использованием фортепианной звучности. Близость к традиционной форме польского сказывается здесь лишь в тональных соотношениях частей и в характере тем (особенно побочной партии с опежкой на второй восьмой такта).

Основным творческим приемом автора в этом произведении является столь часто используемый Алябьевым принцип вариационного развития. Варьирование темы органически связано с общим нагнетанием движения и эмоциональным подъемом.

Таким образом, мелодия полонеза, вначале веселая, жизнерадостная и шутливая, постепенно трансформируясь, звучит в коде мощно и торжественно. Это впечатление усиливается эпизодом, подготавливающим коду, где своеобразные гармонические ходы и пунктирный ритм носят драматический колорит.

Чрезвычайно интересна и виртуозная сторона этого сочинения, ставящая перед исполнителем пианистические задачи, выходящие за рамки скромного домашнего музицирования.

Среди миниатюр танцевального жанра в русской фортепианной музыке 20—30-х годов особое место принадлежит вальсам и мазуркам. Вальс был танцем, захватившим всю Европу магическими чарами своего ритма. Эта западноевропейская «формула вальса» (выражение В. В. Асафьева) получила быстрое распространение в России и не только ассимилировалась на русской почве, но и нашла свое своеобразное преломление в творчестве русских композиторов.

Уже с 20-х годов вальс сделался излюбленной формой лирической фортепианной миниатюры. Мы встречаемся тут и с программной сюитой Н. Титова («Роман в 12 вальсах»), где каждый вальс, по замыслу автора, является как бы главой лирической повести, и с томным «Меланхолическим вальсом» А. Есаулова, и с вальсами А. Грибоедова — подвижным, изящным *ми минорным* и напевным *ля-бемоль мажорным*, написанным в стиле романса без слов; многие вальсы (Зарламова, Генинты, Виельгорского и других композиторов) носят салонный, порою кокетливый или же сентиментальный характер[1]. И, конечно, среди всех этих разнообразных миниатюр выделяются прелестные, тонкие по мастерству и обаятельные по своим мелодическим очертаниям вальсы Глинки. В более позднее годы Глинка именно для фортепиано пишет первый вариант своего гениального «Вальса-фантазии» и этим кладет начало (так же как и «Камаринской») симфонизации танцевальных форм в русской музыке.

Характерно, что песенная стихия русского музыкального искусства налагает свой отпечаток и на большинство русских вальсов. Многие лирические вальсы воспринимаются как «романсы для фортепиано», как «песни без слов», проникнутые интонациями, типичными для вокальной лирики. И, наоборот, вальсовый ритм, с его плавным трехдольным размером, широко используется в песнях и романсах.

В сборнике мы публикуем маленький вальс Д. Салтыкова, написанный в начале 20-х годов, и два вальса А. Алябьева и И. Ласковского, относящихся к раннему периоду творчества этих композиторов.

В миниатюре Салтыкова гибкий рисунок мелодического голоса, удачно передает плавное кружение танца. Вальс Алябьева должен, повидимому, исполняться в довольно подвижном темпе. Эта пьеса, с ее изящным очертанием мелодического голоса и контрастирующим противопоставлением плавного движения крайних частей пунктирному ритму средней части, опеяна светлым, радостным настроением. Вальс Ласковского по своему характеру ближе к фортепианным роман-

[1] Примером дальнейшего развития этого жанра является публикуемый нами во втором выпуске сборника «Сентиментальный вальс» Одоевского.

сам». В них заметен оттенок той чувствительности, которая была свойственна русской фортепианной музыке 20-х годов. Эти вальсы Ласковского и Алябьева отличаются богатством мелодики, стройностью формы и мастерством пианистического изложения.

К ранним произведениям Ласковского и Алябьева принадлежат и включенные в сборник мазурки этих авторов.

Две мазурки Ласковского (*Ля-мажор* и *Со-бемоль мажор*) весьма скромны по масштабам и приемам фортепианного изложения. Однако и в эту юношескую пору своего творчества Ласковскому удается придать каждому танцу индивидуальный характер, создать миниатюрные пьесы, отвлекающие своей мелодичностью, простотой и искренностью эмоционального высказывания.

Мазурка Алябьева по настроению и прозрачности фортепианного звучания весьма родственна его вальсу. Здесь также быстрое, легко несущееся вперед движение танца, с рельефно обрисованным музыкой чередованием различных фигур, ярко и образно передает чувство беззаботной радости и юношеского веселья.

Наряду с вальсом и мазуркой одним из популярнейших танцев в первой половине XIX века была кадриль, представлявшая собой разновидность контрданса. Этот танец состоял из пяти фигур с переменным тактовым размером.

Среди многочисленных кадрилей, написанных для фортепиано, можно найти не мало образцов, выходящих за рамки прикладной танцевальной музыки[1]. Такие пьесы являются, по существу, фортепианными миниатюрами, рассчитанными на сольное исполнение. К ранним образцам подобных сочинений относятся кадрили А. Жилина, весьма просто изложенные, доступные широкому кругу исполнителей и в то же время свидетельствующие о мелодическом даровании и мастерстве композитора. Некоторым недостатком этих произведений является схематичность их формы и однообразие содержания.

Подлинно художественное значение этот танец получил несколько позже в творчестве А. Алябьева. Одну из его кадрилей мы помещаем во 2-м выпуске сборника.

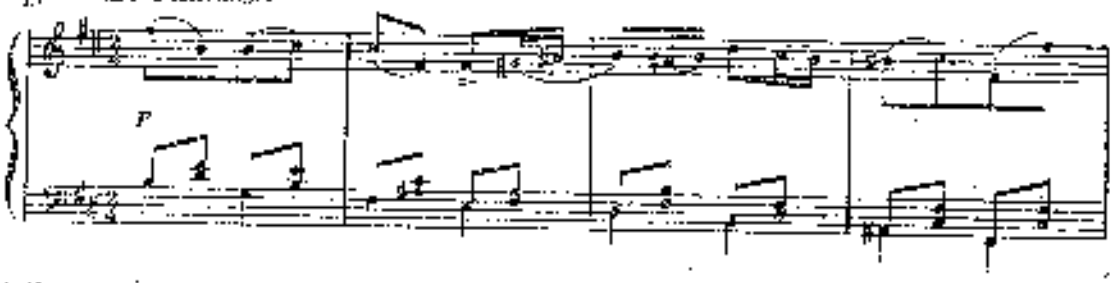
В отличие от кадрилей Жилина, состоящих из пяти непрерывно следующих друг за другом восьмитактов, этот танец у Алябьева состоит из самостоятельных и законченных пьес. Механическое соединение фигур, отличающихся одна от другой лишь мелодическим рисунком, заменено здесь противопоставлением контрастных по художественным образам фигур-пьес. Кадриль Алябьева, проникнутая сердечностью, простотой и трогательностью, близка по музыке многим танцевальным пьесам Глинки, в частности его «Новому контрадансу», изданному в 1839 году. Общие черты с кадрилью Алябьева можно найти и в структуре «Нового контрданса», также написанного в виде программной сюиты, состоящей из пяти частей. В этих разнохарактерных и изящных миниатюрах форма танца послужила поводом для создания тонких музыкальных зарисовок, передающих мир чувств и настроений молодой девушки[2]. Отсюда и название частей сюиты: «Веселье», «Наивность», «Живость», «Чувство», «Нежность», получившие правдивое образное отражение в музыке каждой из этих пьес.

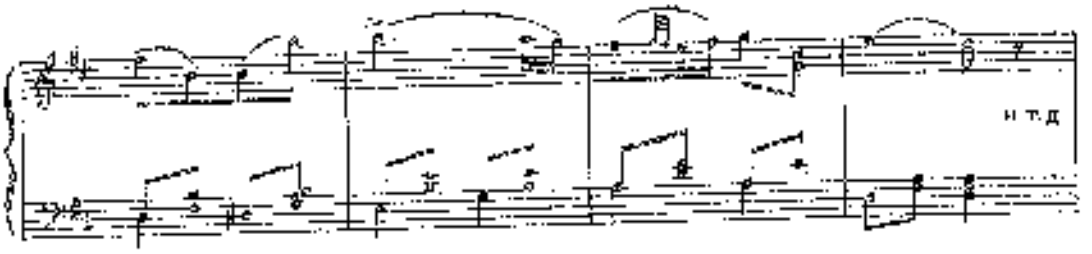
Напевная мелодия, придающая выразительность одной из частей этой сюиты (см. нижеследующий пример), близка здесь к песне:

[1] Так же как и другие танцевальные формы, кадриль часто использовалась для популяризации любимых мотивов и арий из опер русских композиторов и народных песен. Образцами подобных сочинений могут служить «Кадриль, составленная на русских народных песен» П. Титова (1832) и «Кадриль на заветные темы» А. Алябьева — одна из ранних попыток фортепианных обработок песен народов России.

[2] «Новый контрданс» был сочинен для воспитанниц Смольного института и назван «La convention» («Монастырка»).

17 Le sentiment





В этом эпизоде, лучшем по всем контрадансе, особенно заметно тяготение композитора к лирической интерпретации танца. Сохраняя «углы», избегая обычных «скандированных», коротких фраз, Глинка подчиняет ритм танца выразительной и пластичной мелодии, декламационная линия которой является основой музыкального движения. Примечательно, что Глинка тщательно выписал в тексте лиги и точно указал требуемую им фразировку, как бы подчеркивая этим роль мелодической линии.

Так же как и кадриль Алябьева, «Новый контраданс» далеко выходит за рамки прикладной танцевальной музыки. Вполне пригодное для сольного исполнения, это произведение не утратило и поныне своего значения. Отдельные пьесы из этой сюиты используются, в частности, в педагогической практике[1].

Кадриль и контраданс, получившие художественное претворение в фортепианном творчестве Алябьева и Глинки, в дальнейшем мало привлекали внимание русских композиторов. Вместе с падением роли этих танцев в быту ослабевает и интерес к созданию фортепианных пьес этой формы.

Фортепианные произведения танцевальных форм, написанные в 20-х и 30-х годах, рисуют картину постепенного перехода от прикладной танцевальной музыки к созданию разнообразнейших по содержанию художественных миниатюр. В этих пьесах характерные особенности того или иного танца уже не имеют самодовлеющего значения и скорей рассматриваются как выразительные средства, способствующие воплощению творческого замысла композитора. Интересный пример использования танцевальной формы в этом плане мы встречаем несколько позже, в «Тарантелле» Глинки на тему «Во поле березонька стояла», написанной в 1848 году, где форма танца служит одним из выразительных средств для создания художественного образа.

К пьесам такого типа относится и помещенная в сборнике лирическая напевная «Сицилиана» Д. Салтыкова, изданная в начале 20-х годов.

Как уже отмечалось, многие вальсы, мазурки и другие фортепианные миниатюры танцевальных форм были написаны в духе «романсов для фортепиано» и были чрезвычайно близки по своей интонационной природе к вокальной лирике того времени. Такой же песенностью проникнуты и фортепианные миниатюры 20—30-х годов, не связанные с танцевальными формами.

Характерный пример в этом отношении представляет собою публикуемое «Аллегретто» Д. Салтыкова. В этой пьесе, целиком построенной на триольном движении гармонической фигурации, первые ноты каждой триоли образуют напевный мелодический рисунок, придающий произведению певучесть и эмоциональную выразительность.

Интересно, что в русской фортепианной музыке 20-х годов можно встретить и миниатюры, являющиеся в полном смысле слова «романсами для фортепиано». Такова, например, авторская фортепианная обработка романса «Прощание с соловьем» А. Алябьева. По приемам пианистического изложения эта пьеса может служить свидетельством тонкого мастерства композитора.

* * *

40-е годы — начало особенно интенсивного периода в развитии русского фортепианного искусства. В значительной мере этому способствовали новые формы общественного музицирования, связанные с общим процессом демократизации музыкальной культуры в стране. В Петербурге, Москве и других городах активизируется концертная жизнь, увели-

[1] «Новый контраданс» присутствует в полном собрании фортепианных сочинений М. И. Глинки, изданном Музгизом в 1953 году.

чивается количество обучающихся музыке, в особенности — игре на фортепиано, растет число концертирующих пианистов-композиторов и учителей музыки.

Важнейшую роль в формировании русского пианизма этих лет сыграла творческая деятельность великого основоположника русской музыкальной школы Михаила Ивановича Глинки. Постановки опер «Иван Сусанин» (1836) и «Руслан и Людмила» (1842) имели огромное значение для развития русской музыкальной культуры в целом и, в частности, для фортепианного искусства. Гениальные творения Глинки, пробудившие национальную гордость в русских композиторах и восторженно принятые всеми прогрессивно мыслящими музыкантами, сразу же вошли многочисленные концертные транскрипции, обработки и переложения, составлявшие целое направление в фортепианной музыке.

Значительное воздействие на музыкальное творчество 40-х годов оказали и фортепианные сочинения Глинки, в которых обобщались достижения предыдущих поколений композиторов и закладывались основы дальнейшего развития национального стиля. Реалистичность, простота и правдивость раскрытых художественных образов, мелодическое богатство музыки Глинки нашли свое отражение в лучших произведениях таких композиторов, как И. Лапковский, А. Гурилев, П. Дмитриев и А. Дюбюк. Творчески восприняв важные стороны глинкинского искусства, они создали ряд сочинений, в которых отчетливо проявились значительные сдвиги, происходившие в этот период развития русского пианизма.

К характерным особенностям этого этапа в русском фортепианном искусстве относится возросший уровень виртуозно-исполнительского мастерства пианистов по сравнению с прежними, относительно скромными достижениями в этой области. О росте виртуозности в рамках русского пианизма можно судить по произведениям, в которых впервые использовались самые различные и весьма развитые по форме виды фортепианной техники.

Говоря о значительном росте виртуозности и интенсивном развитии фортепианного творчества в России 40—50-х годов, важно, однако, отметить, что именно в этот период в русском пианизме разгорелась борьба двух различных направлений в области исполнительского искусства.

Прогрессивная часть русских музыкантов решительно выступала против увлечения некоторых пианистов-композиторов так называемой «новой фортепианной школой» западноевропейского пианизма. Как известно, под этой «школой» подразумевалось салонно-виртуозное направление, представителями которого были многие, стяжавшие себе славу, западноевропейские виртуозы — авторы блестящих фантазий, парафраз и попурри на популярные оперные темы. Большинство этих сочинений отличалось бедностью идейно-художественного содержания и было внешней, блещущей на эффект «порой совершенно бессмысленной виртуозностью.

Указывая на наиболее порочные стороны этой «школы», один из прогрессивных русских музыкальных критиков М. Рапей писал в 1844 году: «...все эти иногда изобретенные трудности, запутанности и выверты, эта мученическая обделка механизма, составляющие характер новейшей фортепианной школы, суть только средство, а не цель...»[1].

Необходимость борьбы с влиянием этого направления на русскую пианистическую культуру была вызвана тем, что в условиях быстрого роста фортепианного искусства в нашей стране и естественного стремления к совершенствованию мастерства в творчестве и исполнительстве некоторые музыканты стали на путь некритического использования опыта зарубежного пианизма. Примером такого подражания западноевропейскому салонно-виртуозному стилю могут служить концертные фантазии П. Чернецкого, изобилующие непроходимейших невозможных трудностей, порою доходящих до абсурда[2].

Однако увлечение техницизмом, против которого выступали лучшие музыканты, не сыграло заметной роли в путях развития русского фортепианного искусства. В этой борьбе двух направлений победило именно то течение, которое было связано с реалистическими принципами Глинки и его последователей, с их стремлением к передаче подлинных идейно-художественных ценностей в искусстве, к

[1] «Северная пчела», 1844 г., № 36. Как член Филармонического общества в зале Пушая, урождённая Бик.

[2] Наиболее значительный композитор И. Чернецкий, однако, был хорошим музыкантом — автором большого количества фортепианных транскрипций органных сочинений И. С. Баха.

народности, к глубине и содержательности музыкального творчества.

Из помещенных во 2-м выпуске сборника образцов русской фортепианной музыки 40-х годов интересным примером фортепианных транскрипций на темы отечественных сочинений служит переложение А. Гурилевым арии «Не томи, родимый» из «Ивана Сусанина» Глинки.

В этом произведении, написанном дабы любви к музыке Глинки с отражающем стремление использовать фортепиано для популяризации его творчества, весьма наглядно выразительности многие черты фортепианного стиля Гурилева. В отличие от многих удачных в художественном отношении обработок на темы из этой оперы, переложение Гурилева привлекает вниманием бытового фортепианного стиля пьесы к типичной для него гомофонно-гармонической основе. Желая сохранить без изменений основной образ и форму произведения, Гурилев сочетает эту задачу со стремлением создать яркую и виртуозную пьесу концертного жанра. Он расшивает музыкальную ткань богатым фигурационным орнаментом, блестящим аккордами и октавами. Однако на первый план у него «уходит» в это время фортепианное» предает всей пьесе, несмотря на пышность отдельных эпизодов, лирический характер фортепианного романса. Художественная ценность этого произведения выиграла от того, что Гурилев не пытался создать виртуозное развернутое тем оперы, как это делали многие другие авторы транскрипций. Подобная задача оказалась, впоследствии, по силам только Балакиреву — автору великолепной, грандиозной по драматическому замыслу и пианистической вполне концертной фантазии на темы из «Ивана Сусанина».

Большой популярностью в области фортепианной транскрипции в 40-е годы, так же как и в предыдущие десятилетия, пользовались переложения романсов и песен. Для этой цели композиторы часто обращались к вокальному творчеству А. Варламова, романсы и песни которого были любимы во всех слоях русского общества. На темы Варламова сочинялись многочисленные вариации и концертные фантазии[1].

Одну из таких транскрипций переложение А. Дюбюка романса «Под снегом», изданное в 1847 году, — мы помещаем во втором выпуске сборника.

В этой пьесе Дюбюк использует приемы виртуозного развития тематического материала. Характер его обработки заметно отличается от большинства подобных пьес того времени, в которых авторы стремились дать возможность исполнителю блеснуть своей виртуозностью. Для Дюбюка — глубоко преданного народной песне и лирическому творчеству русских композиторов, сохранившего человеческий голос «совершенным по инструменту», этот путь был неприемлем.

Виртуозная сторона пьесы подчинена у него музыкальному содержанию романса. Задачей же «фортепианной конструктивной» является усиление красочности и контрастности музыкальных образов.

В этом переложении Дюбюку удается достичь единства и цельности произведения при разнообразии средств фортепианного изложения.

Лучшей из вариаций является последняя, звучащая как бы какой спокойная. Искренняя задушевность, она придает музыке к лирическому вполне романсу жанрово-бытовой, интимный характер. Эта вариация выгодно отличается от других и своим тоном, интересным по фактуре рисунком.

Не все частности произведения равноценны по своим достоинствам. В нем встречаются серого «общего места», близкие по стилю к салонной музыке того времени (например, трехдольное, малооригинальное вступление).

Одновременно с транскрипцией романса Варламова была издана и «Тарантелла» А. Дюбюка. Так же, как и в других своих сочинениях, композитор скупо пользуется в этой пьесе виртуозными средствами, фортепианная ткань «Тарантеллы» приближена к гомофонности. Здесь все удобно лежит и хорошо звучит на фортепиано. Отлично характеризуя виртуозные вкусы и пристрастия читателей ее автора, это сочинение по-

---

[1] Особенно популярен был написанный композитором незадолго до смерти романс «Соловьем залетным». Желая почтить память Варламова, группа петербургских музыкантов во главе с А. Рубинштейном сочинила вариации на тему этого романса; каждому из авторов этой пьесы принадлежала одна вариация. Большое количество переложений песен и романсов Варламова было издано Дюбюком.

казательно для уровня педагогического репертуара того времени.

Помимо обработок оперной музыки, романсы и песен большое место в творчестве русских композиторов 40-х и 50-х годов занимают такие жанры фортепианной лирики, как ноктюрн, песня без слов, баркарола, экспромт и другие. В этом смысле примечательно творчество современника Люблина, Н. Дмитриева, ряд сочинений которого помещен во 2-м выпуске сборника.

Быстрые успехи русской фортепианной музыки этого периода особенно заметны при сопоставлении этих произведений с фортепианной миниатюрой 20-х годов. Прежняя лирическая и танцевальная пьеса, приближавшаяся к полюбленному жанру «листка из альбома», перестает удовлетворять композитора, тяготеющего к более развитым и развернутым построениям. Одноплановость содержания, свойственная произведениям 20-х годов, чаще всего носящих элегический и созерцательный характер, здесь заменена более широким кругом контрастных образов и настроений.

Изменилось соотношение мелодии и сопровождения. Если в произведениях более раннего периода фортепианная фактура иногда напоминала как бы слепок с романса, в котором функция басовой партии ограничивалась подыгрыванием мелодии, то в произведениях Дмитриева партия сопровождения более развита, разнохарактерна и часто содержит в себе полифонические элементы.

Разработка фортепианной фактуры занимает важное место в творческом процессе композитора. Связывая содержание своих произведений с образами, взятыми из современной романсной лирики, композитор находит для этого характерные индивидуализированные средства фортепианного изложения. Тоньше, богаче и сложнее становится фигурационное окружение мелодии.

Такова напечатанная во 2-м выпуске сборника пьеса Дмитриева «Жалоба», близкая безыскусственной простотой содержания к некоторым лирическим романсам и известному ноктюрну «Разлука» М. Глинки.

Фортепианная ткань соответствует поэтическому замыслу сочинения. Сохранением фактурного рисунка на протяжении всей пьесы автор достигает впечатления напряженного и взволнованного рассказа, свободного, однако, от излишнего пафоса и патетики. Мелодия обогащается фигурационным окружением, с которым она составляет одно целое. Этот творческий прием, придающий большое значение мелодической фигурации и ставший впоследствии весьма типичным для стиля русской фортепианной музыки, часто встречается в произведениях Балакирева, Чайковского, Рахманинова.

Другим образцом фортепианной лирики Дмитриева могут служить «Три песни без слов», напечатанные в 1852 году. Этот жанр привлекал внимание многих русских музыкантов. «Песни без слов» мы находим среди фортепианных сочинений Даргомыжского, Ласковского и других композиторов. Обычно такие произведения трактовались в лирическом плане: основное значение придавалось широкой и выразительной мелодии, движущейся на фоне плавного и спокойного сопровождения, часто сохраняющего свой характер на протяжении всей пьесы.

Подчеркивая зависимость этого жанра от вокального искусства, М. Рейсой писал в одной из статей в 1846 году: «Мы склонны включить в разряд вокальной музыки недавно появившийся новый род пьес под названием «Песен без слов»... потому что в этих пьесах подразумевается текст, выраженный музыкой; соблюдены все формы правильной вокализации, и играющий виртуоз, для удовлетворительного исполнения, должен непременно быть под влиянием чувства какого-либо лирического настроения...»[1].

«Три песни без слов» Дмитриева составляют, по мысли автора, один программный цикл с характерными заглавиями: «Песнь любви», «Песнь разлуки» и «Песнь надежды». Каждая из частей этой лирической «трилогии» носит самостоятельный и законченный характер. Для обрисовки поэтического содержания пьес композитор применяет яркие и разнообразные краски. Из этих песен наиболее привлекательна третья — «Песнь надежды». Глубиной содержания и лирической задушевностью мелодии это сочинение близко современным ему русским романсам. Фортепианная фактура пьесы не сложна и естественно сочетается с ее общим характером.

Богатое мелодическое дарование Н. Дмитриева нашло яркое выражение в

[1] «Северная пчела», 1848, № 71, «Древние напевы православной церкви».

«Ноктюрна» и особенно в двух «Экспромтах». Написанные в ритме мазурки и вальса, «Экспромты» привлекают внимание выразительностью мелодического рисунка.

Весьма близки к этому стилю и публикуемые пьесы С. Зыбиной (мазурка) и М. Сабининой (мазурка и перпетуум). Данные представляют об уровне пианистического мастерства русских композиторов 50-х годов. В этих произведениях, так же как и во многих других сочинениях данного периода, фортепианное изложение приобретает весьма развернутые формы.

По сравнению с фортепианными миниатюрами 20—30-х годов с их скромными средствами пианистического изложения, эти пьесы представляют собой значительно более развитый тип сочинений. В них как бы подготавливаются более значительные явления в русской фортепианной музыке, которые затем воплощаются в творчестве Чайковского, Лядова, Скрябина.

Излюбленный жанр вальса в 40-е и 50-е годы часто принимает форму блестящей концертной пьесы. Требующий от автора большого профессионального опыта, инструментальной умелости использовать его виртуозные возможности, концертный вальс обычно сочиняли композиторы, бывшие одновременно и исполнителями-пианистами. Таким образом, появление этого жанра было связано со увлечением вальса на концертной эстраде. Лучшие образцы этих произведений воплощали в себе традиции «русского вальса», получившего чрезвычайно художественное претворение в творчестве Глинки[1]. Эти традиции наложили определенный отпечаток и на публикуемый нами «Вальс» Дмитриева. «Концертность» этого вальса сказывается в самом характере произведения, в его виртуозной направленности, развернутой форме и т. д. По содержанию, сюжету, близкому к лирико-бытовым мелодиям и по фактурным особенностям «Вальс» Дмитриева близок многим такого типа произведениям Рубинштейна, Чайковского, Глазунова.

Вальсовым ритмом пронизан и «Салонный этюд» Зыбиной. Это произведение служит образцом этюдного жанра в русской фортепианной музыке 50-х годов. К такому же типу тяготеет «Фантастический этюд» Н. Мангилова, «Маленький этюд» Ланского, концертные этюды Рубинштейна и многие другие пьесы, напечатанные в этот период. Как известно, в русской фортепианной литературе много технических, инструктивных этюдов занимает незначительное место. Этюды русских композиторов 50-х годов, так же как и произведения этого жанра, относящиеся к более позднему времени, представляют собой тщательно сделанные, не лишенные конструктивного плана, в значительной форме этюды, используется для показа блестящего сочинения виртуозного характера.

Обычно в таких пьесах, как и в других жанрах русской фортепианной музыки, большое место; «этюдный» характер заключается в их лишь в сохранении на протяжении всей пьесы определенной, часто весьма технической фактуры.

Последней пьесой во 2-м выпуске сборника является «Скерцо» талантливого, рано умершего композитора А. Гуляковского. Это произведение, яркое и лаконичное по форме, представляет, несомненно, художественный интерес. Обращает на себя внимание сходство некоторых фраз скерцо с начальным хором крестьян в первом действии оперы Смеганы «Проданная невеста». «Скерцо» Гуляковского написано за несколько лет до появления оперы и, повидимому, восходит к общему фольклорному источнику.

* * *

Помещенные в обоих сборниках произведения Л. Гурилева, А. Алябьева и песня «Рейнтайтесь, мои кудри» А. Гурилева воспроизводятся с рукописных экземпляров и печатаются впервые. Остальные сочинения, за исключением терцета «Не томи, родимый» из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», не публиковались в советской печати и воспроизводятся с библиографических данных, приведенных в нотных сборниках, указываются названия источников, с которых перепечатаны пьесы, и даты создания или издания

[1] Стремление внести достаточное разнообразие в однотипные произведения отразилось также и в отношении концертного вальса. Известно, например, что талантливые русские пианистки Вера и Наталья Пассек в своих концертах часто исполняли собственную транскрипцию «Вальса в русском духе» Г. Ломакина.

каждого произведения. В отдельных случаях даты сочинения или издания указаны предположительно. В большинстве биографий дается список фортепианных произведений композитора.

Текст каждого сочинения, включенного в сборник, приводится без каких-либо редакторских изменений (за исключением пьес А. Алябьева и В. Одоевского, отредактированных и подготовленных к печати на основании черновых, частью неизвестных, рукописей сотрудниками Государственного центрального музея музыкальной культуры Б. Б. Доброхотовых и Г. В. Кирковом).

Все проставленные в тексте лиги, агогические и динамические обозначения и т. п. принадлежат композиторам. Некоторые, повидимому, случайно пропущенные лиги, проставленные добавочно редакторами, обозначены знаком — — —. Остальные добавления заключены в квадратные скобки.

Форма нотной записи и написание нот приведены в соответствие с современными правилами нотного письма. Явные опечатки исправлены без оговорок.

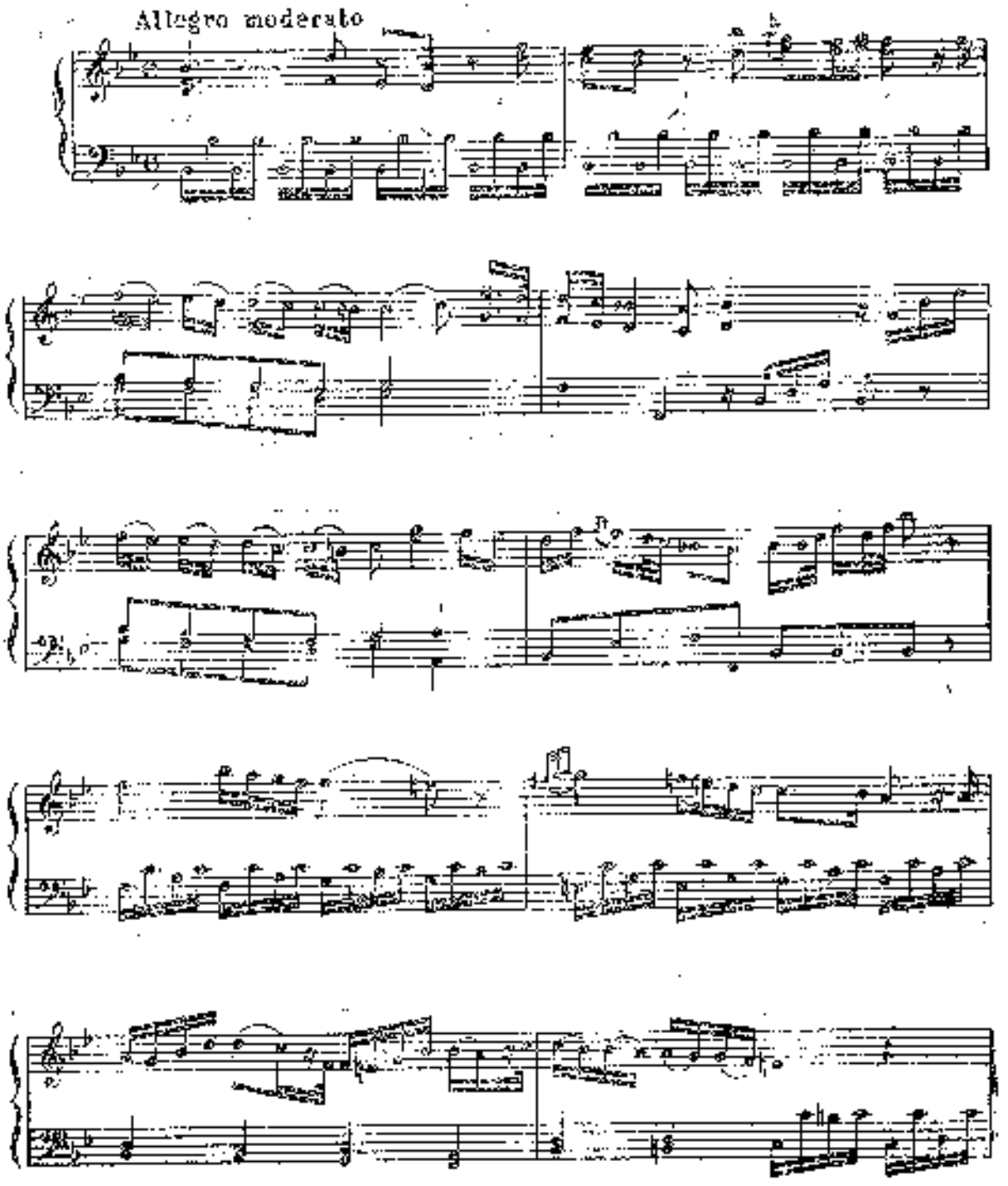
Имеющиеся в старых изданиях обозначения аппликатуры и педализации в печатаемом тексте не воспроизводятся, так как принадлежат их авторам сочинений в большинстве случаев сомнительна.

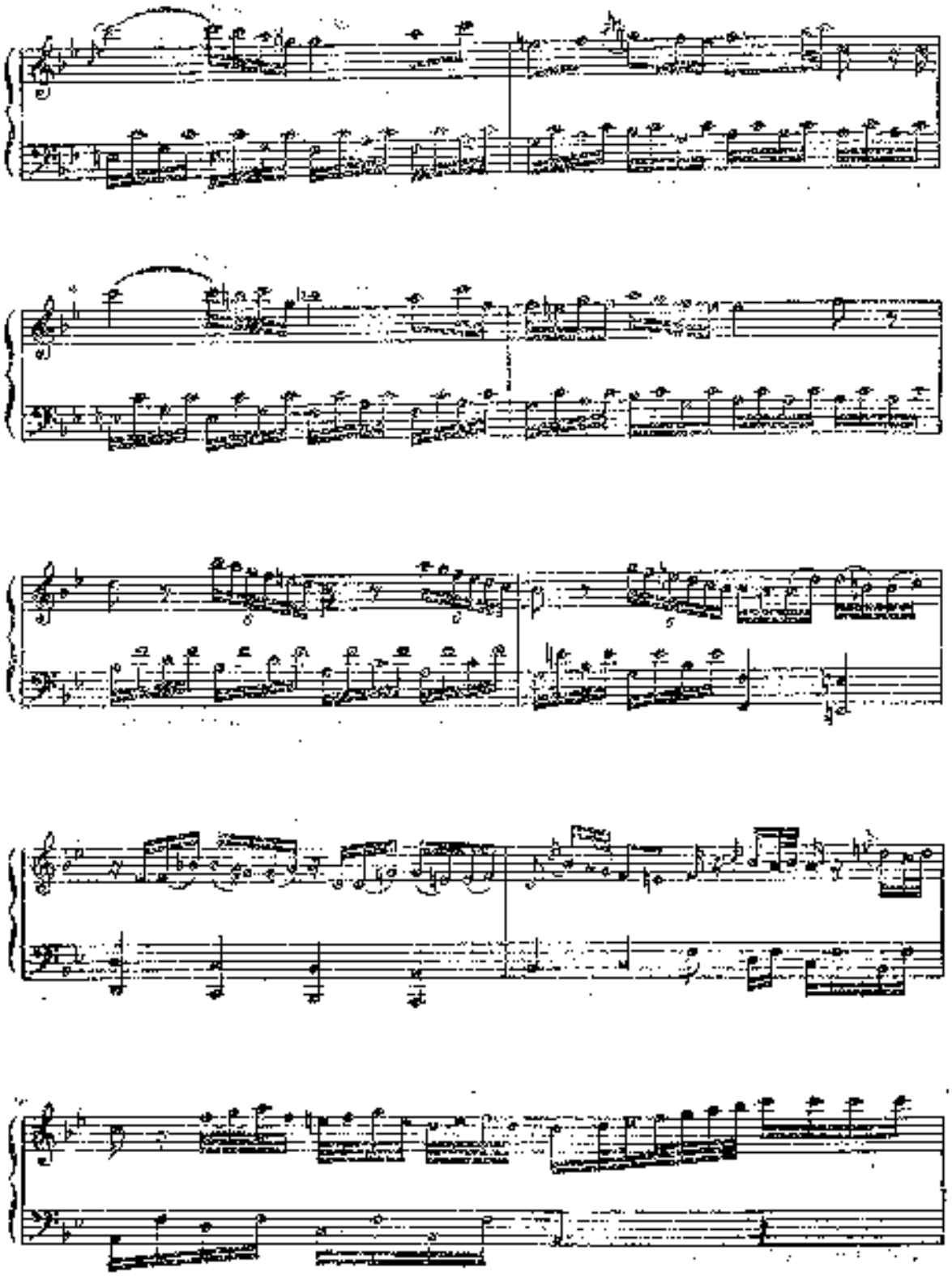
Названия пьес в нотном тексте даны в переводе на русский язык. В приводимых во вступительной статье и биографиях композиторов названиях пьес на русском и французском языках составители стремились, по возможности, сохранить орфографию подлинника.

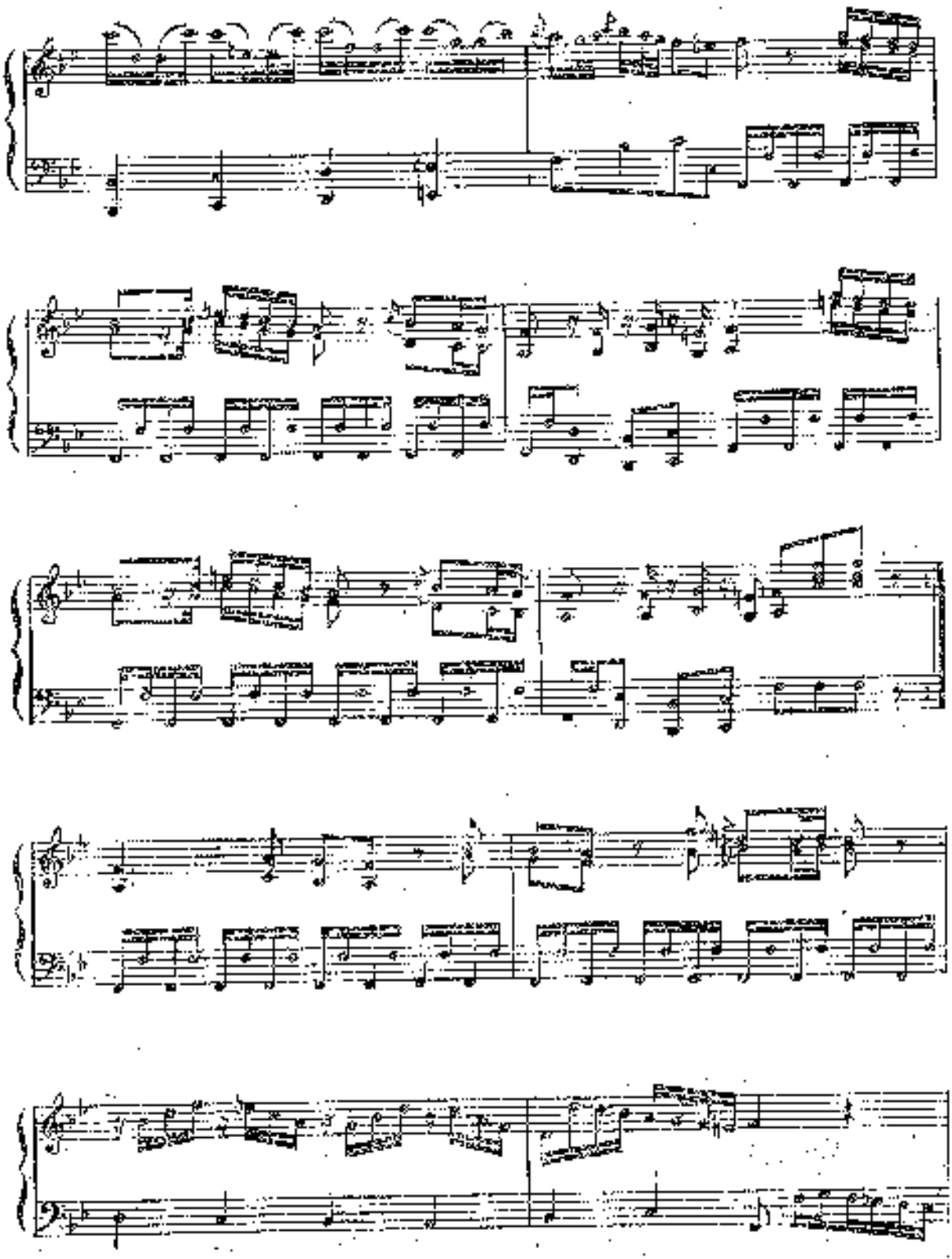
ИЗБРАННЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

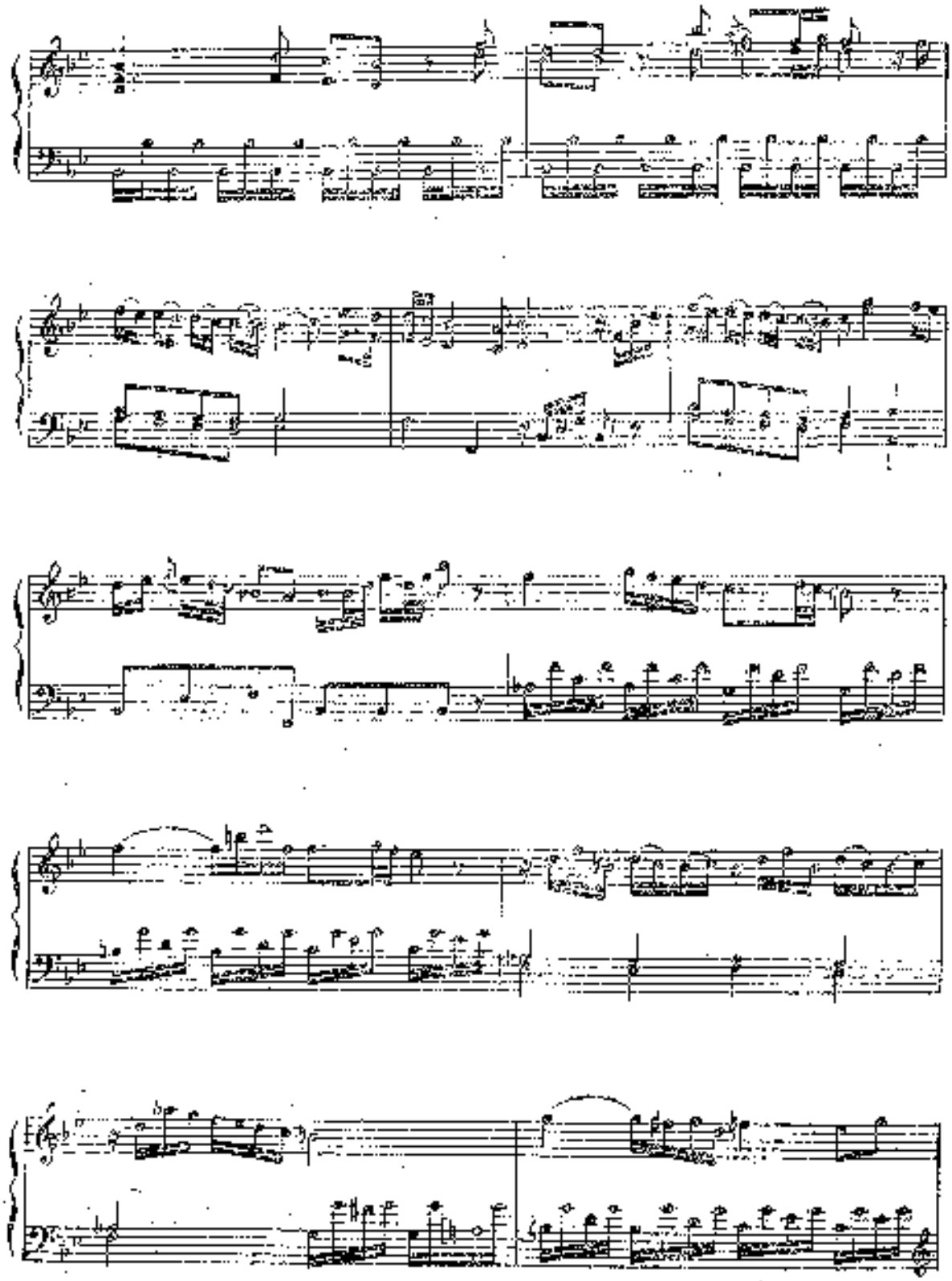
СОНАТА.

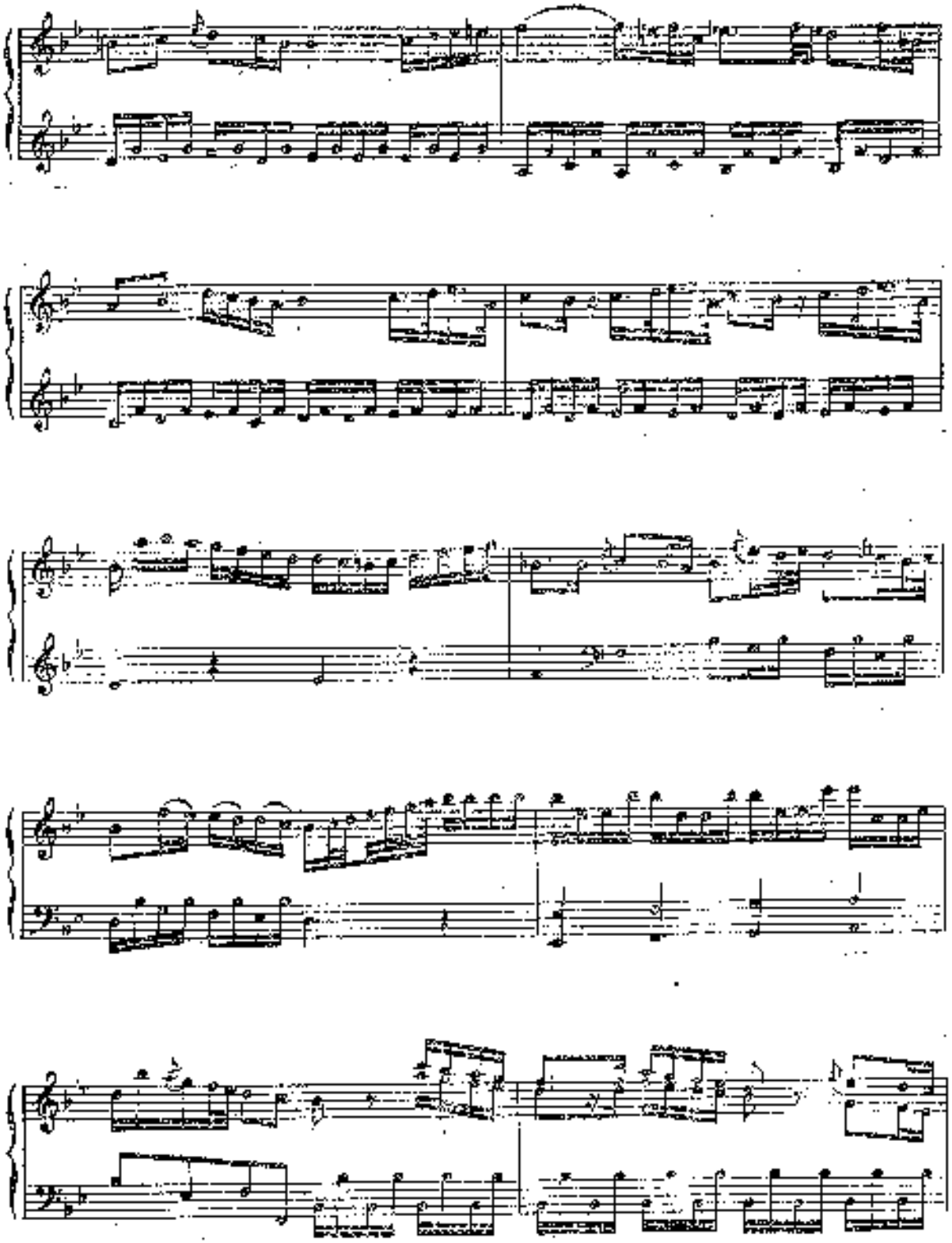
Д. БОРТНЯНСКІЙ

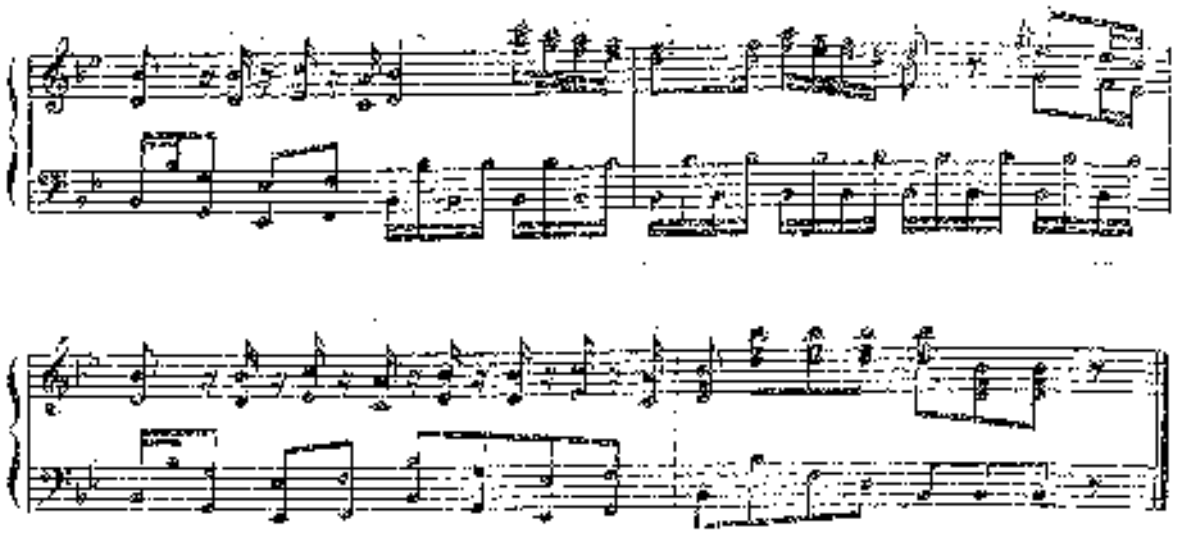












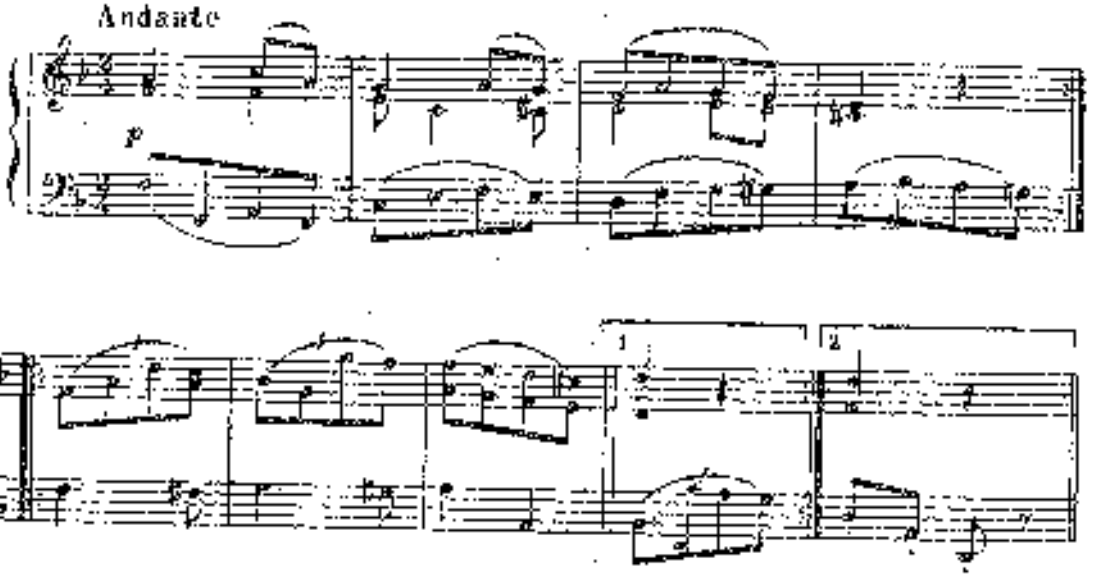
„Я ТЕРЯЮ, КТО ЛЮБЛЮ"

Русская песня с вариациями

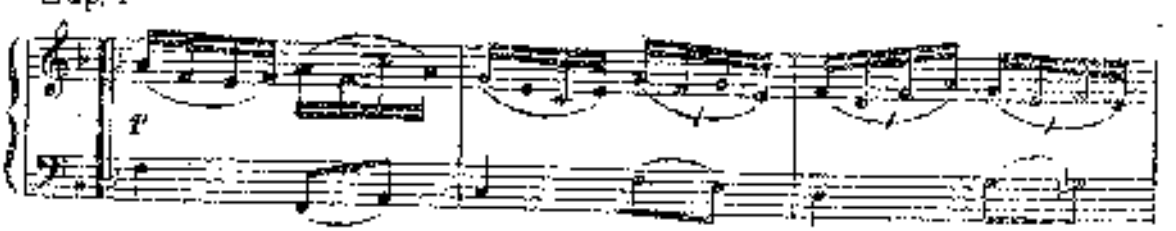
Тема

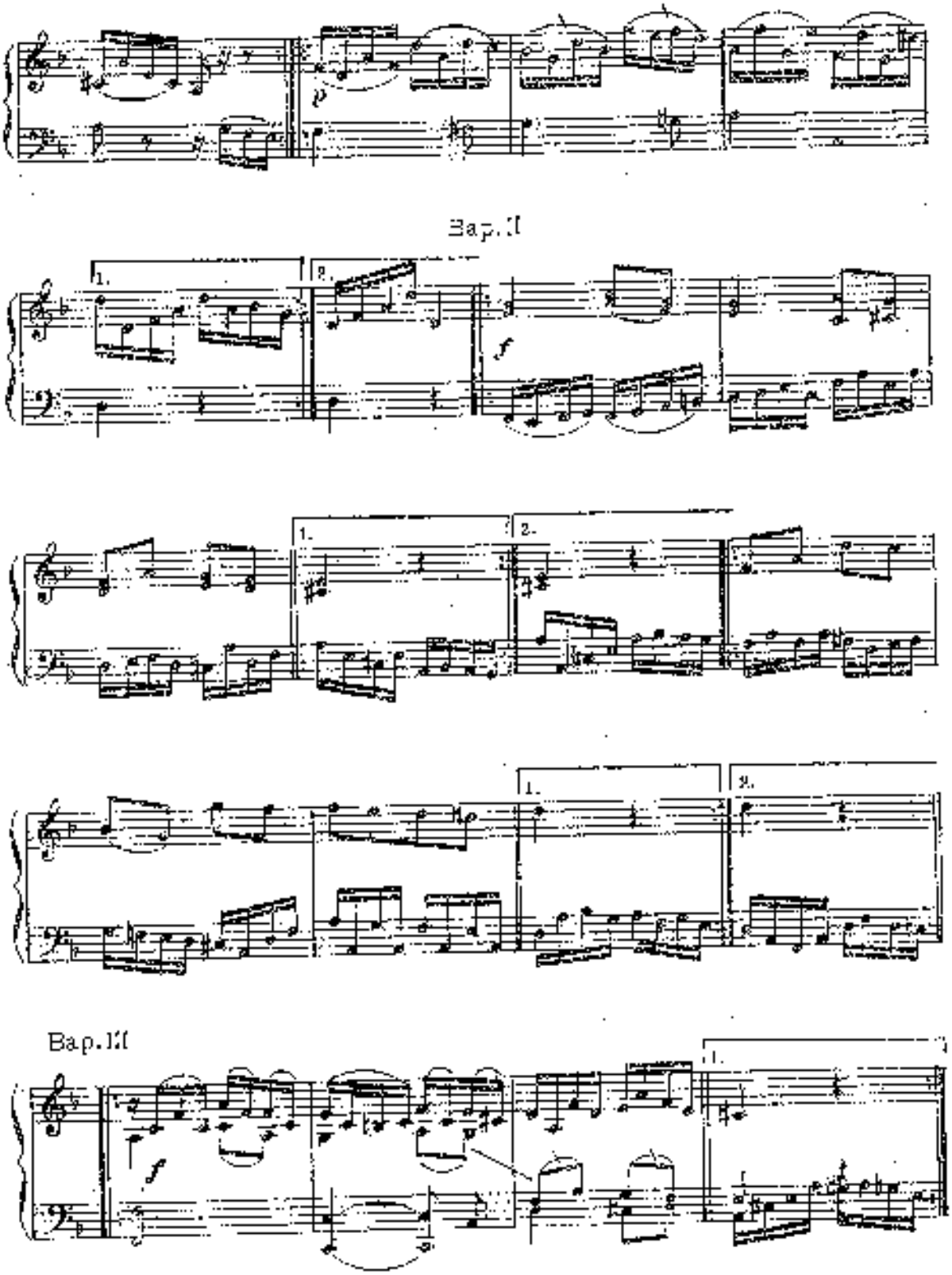
Andante

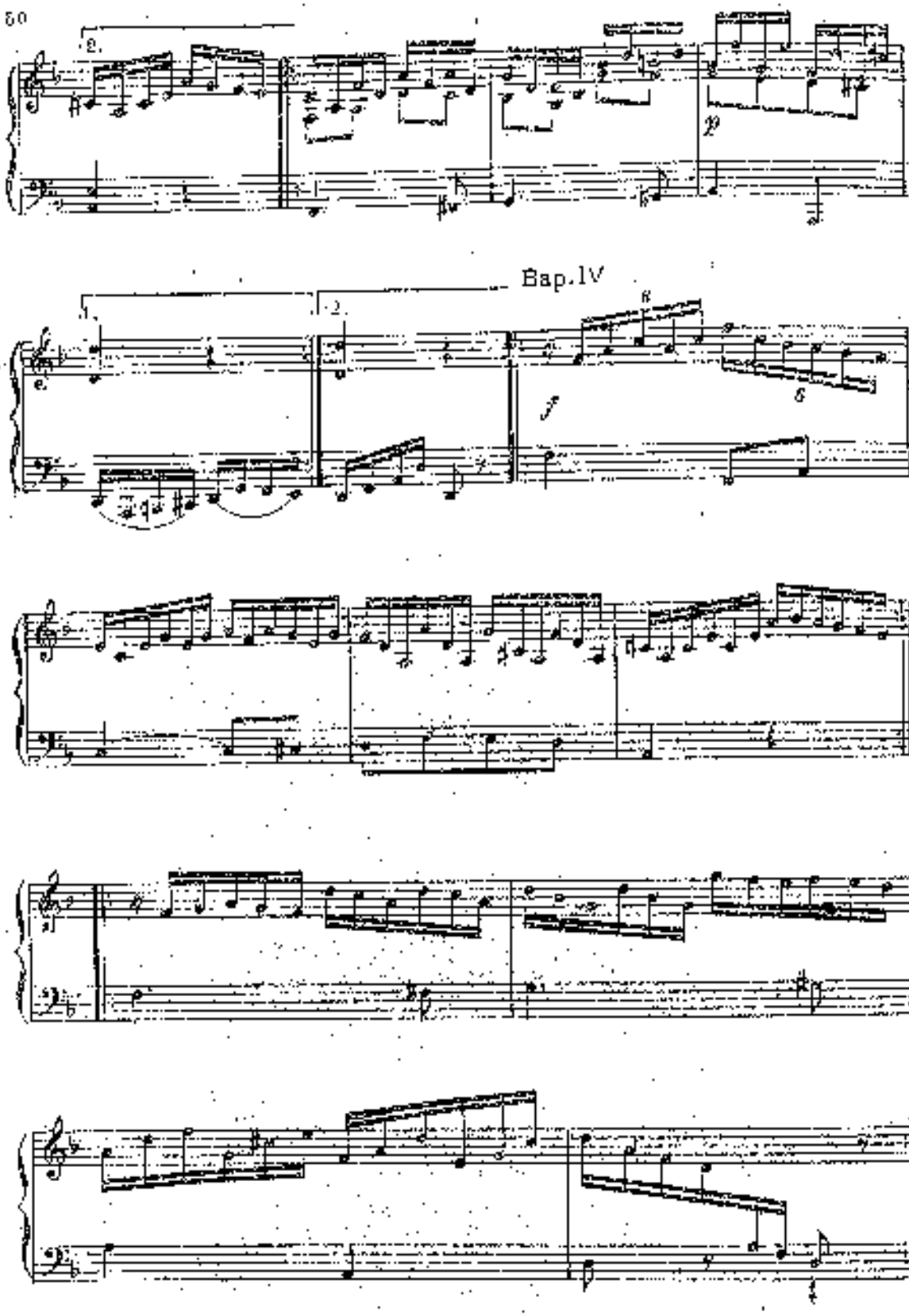
Л. ГУРИЛЕВ



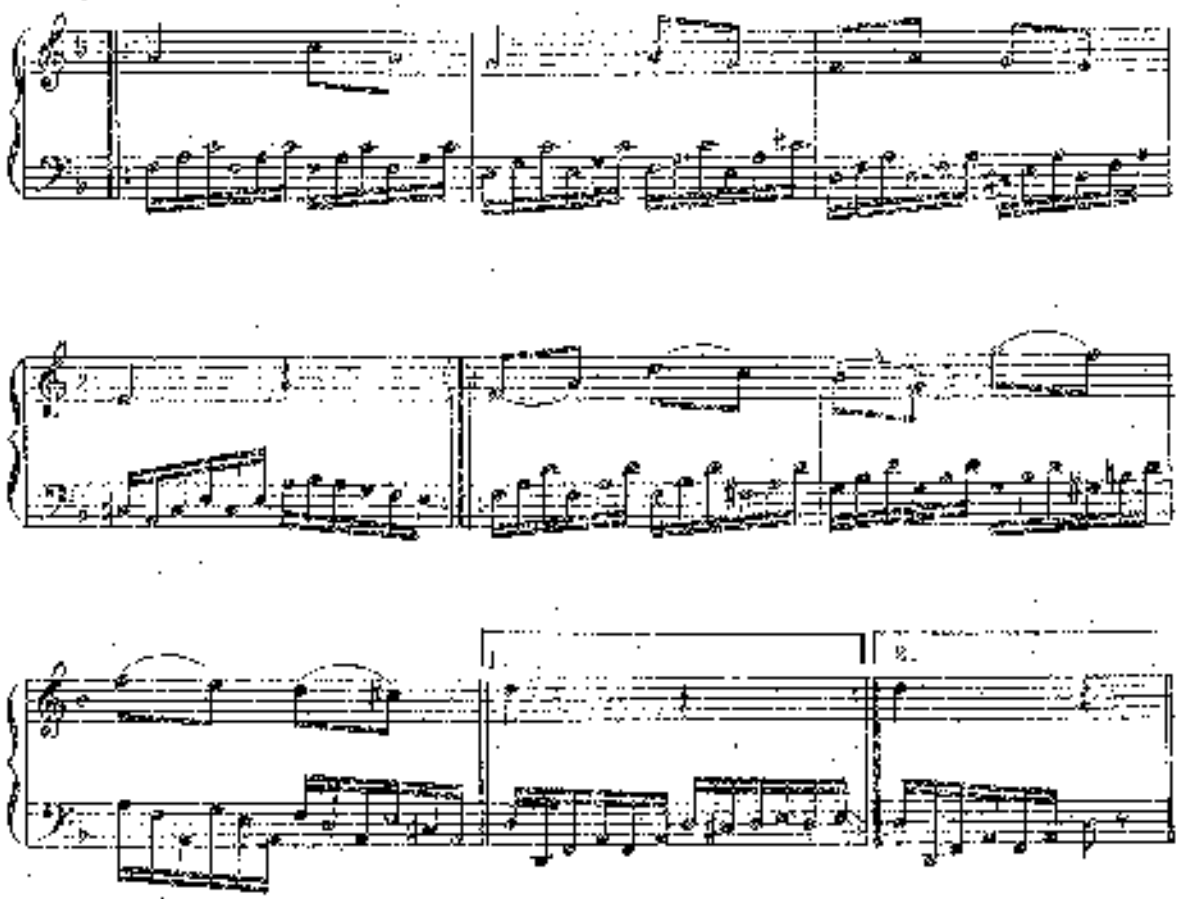
Вар. I



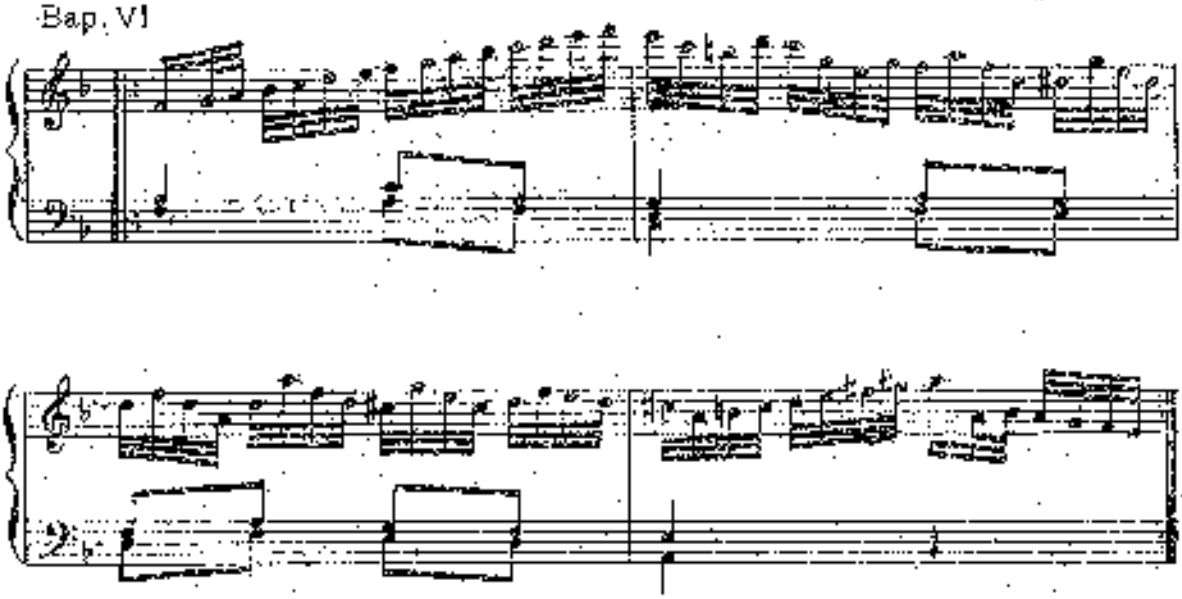

Вар. II
Вар. III

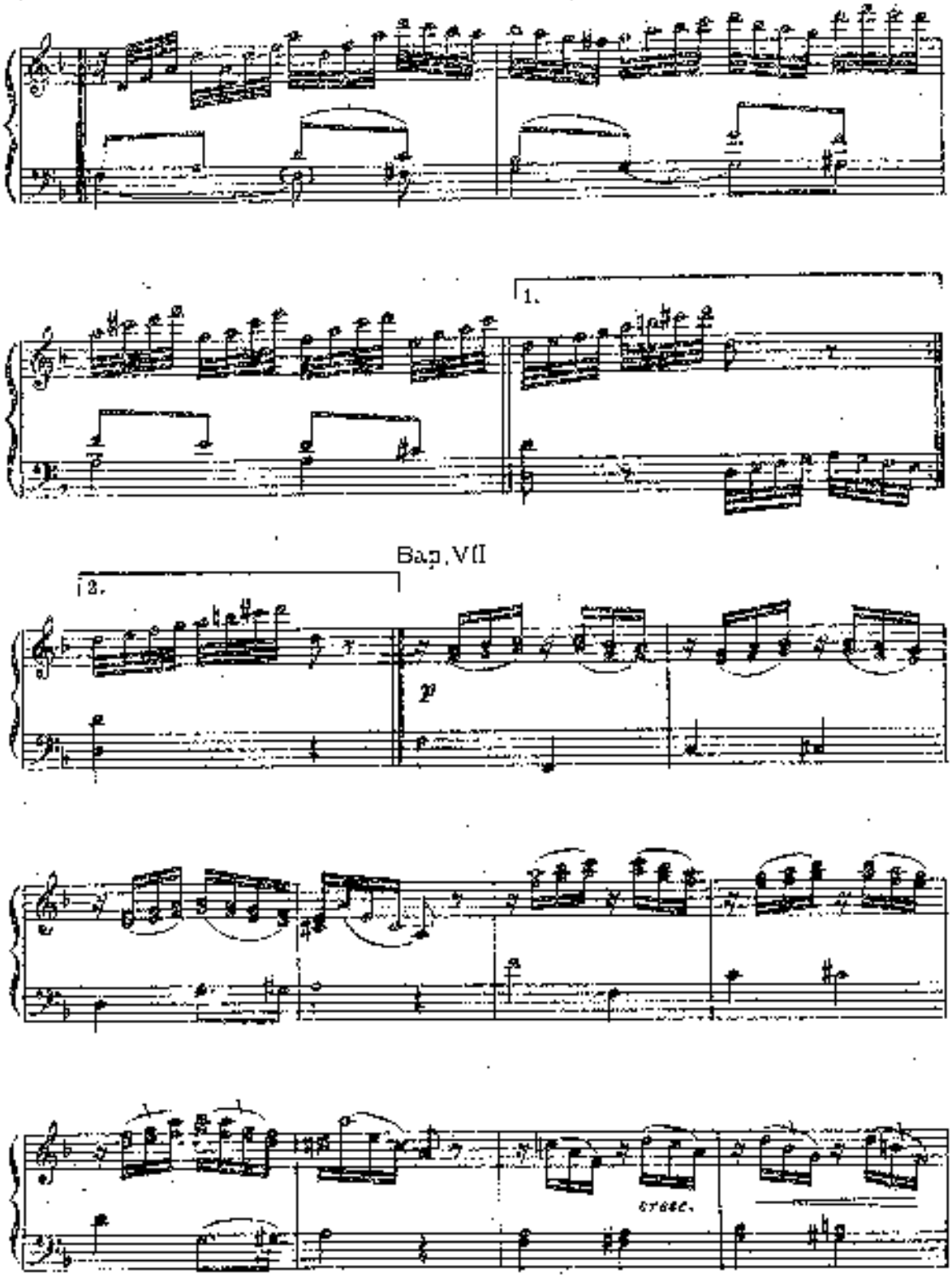

2.
p
Bap.lV
1.
2.
6
6
f

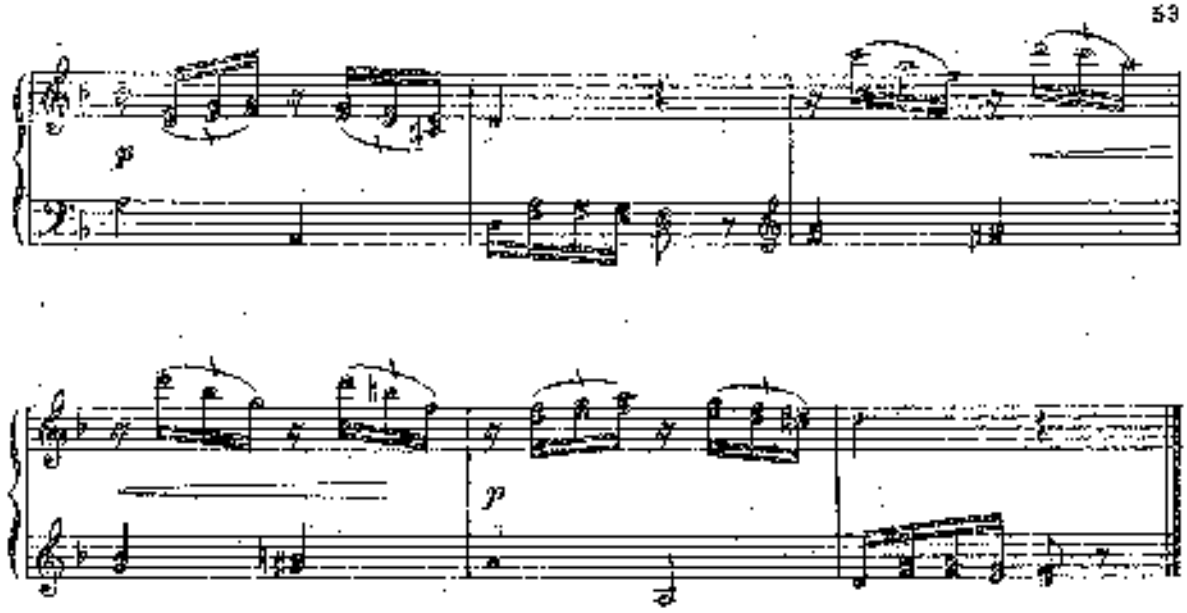
Bap. V



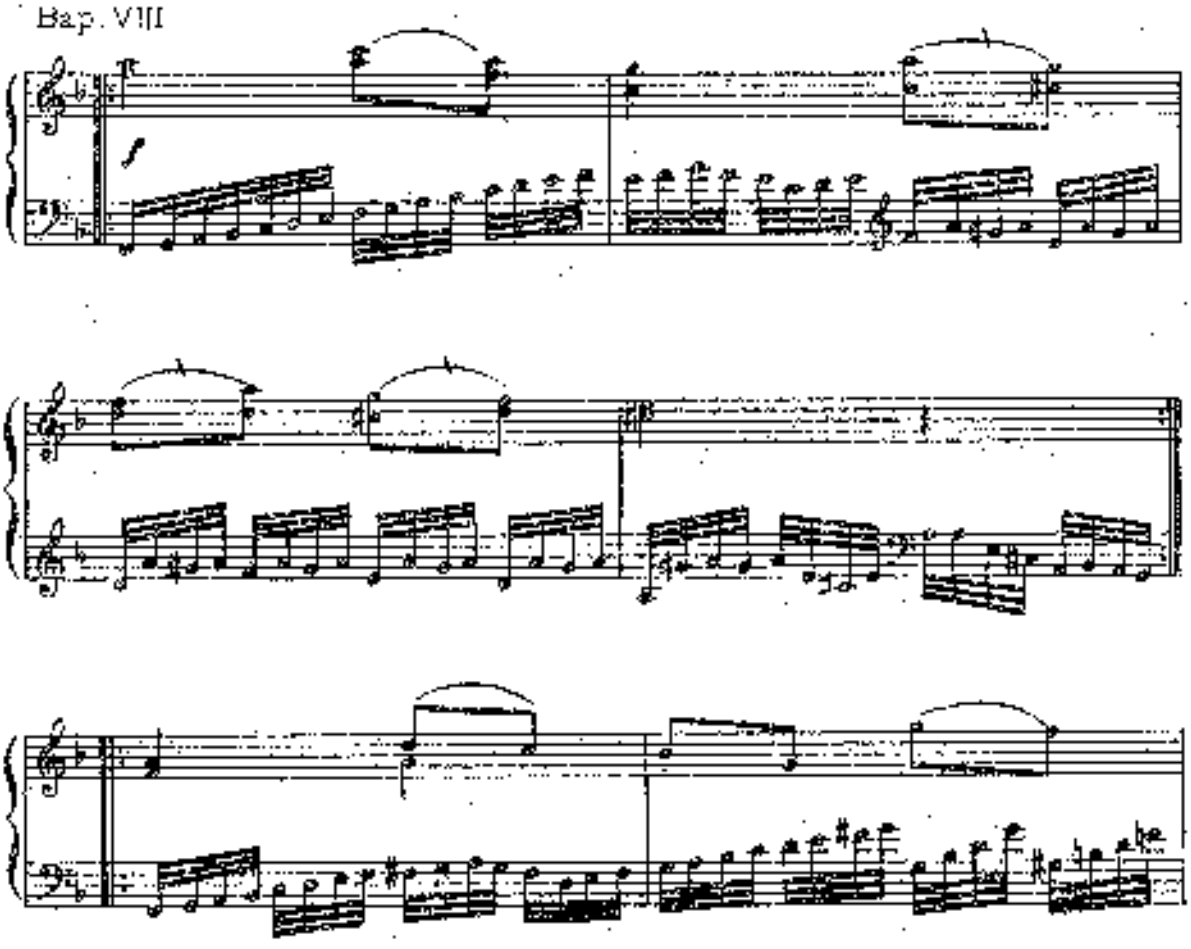
Bap. VI

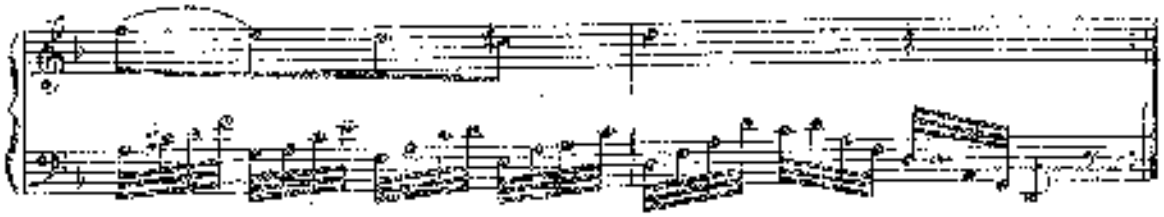



1.
2.
Bap. VII
p
cresc.

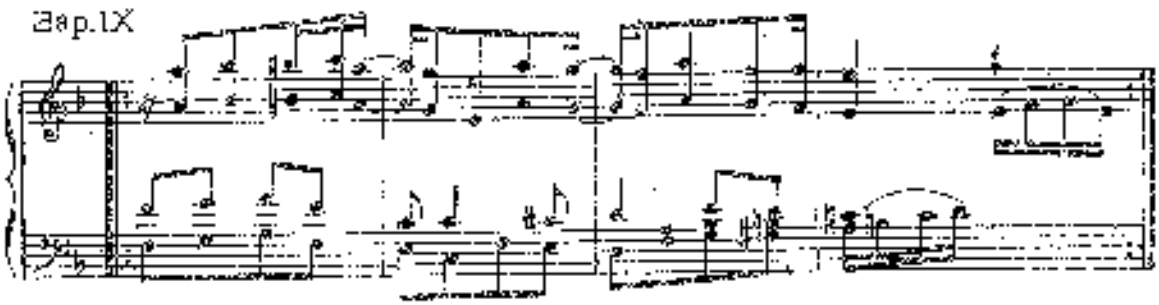


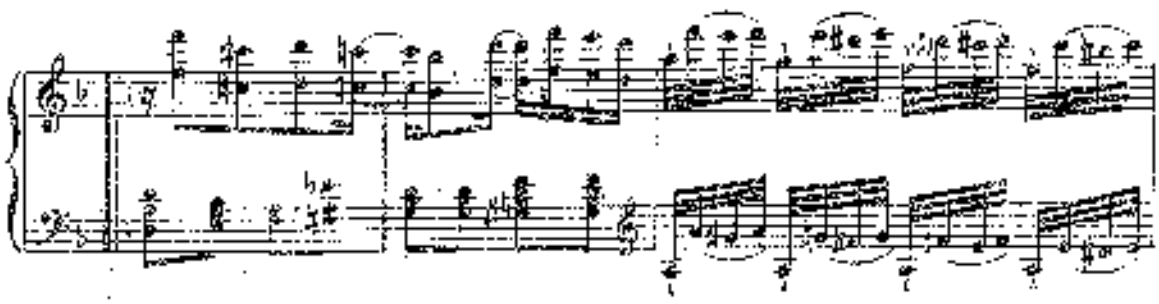
Вар. VIII



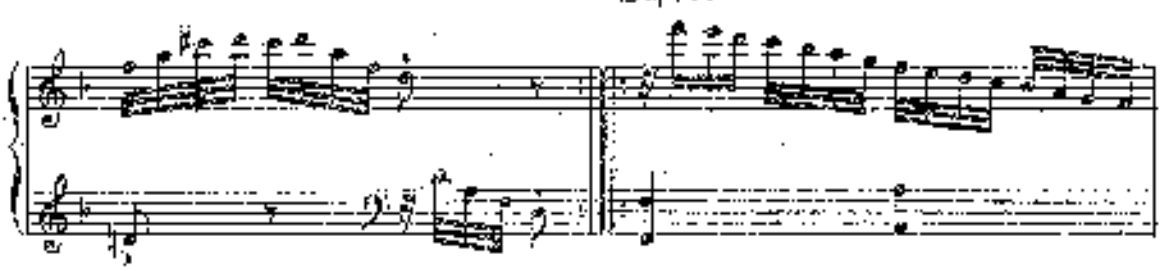


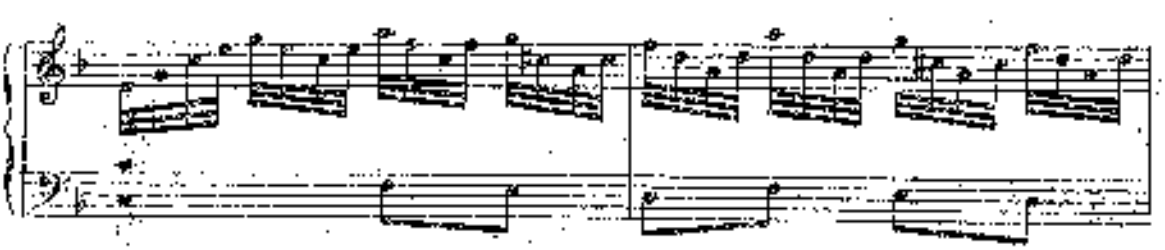
Вар. IX

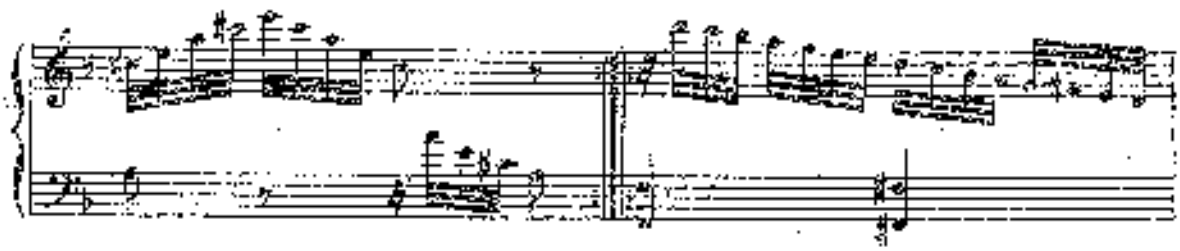


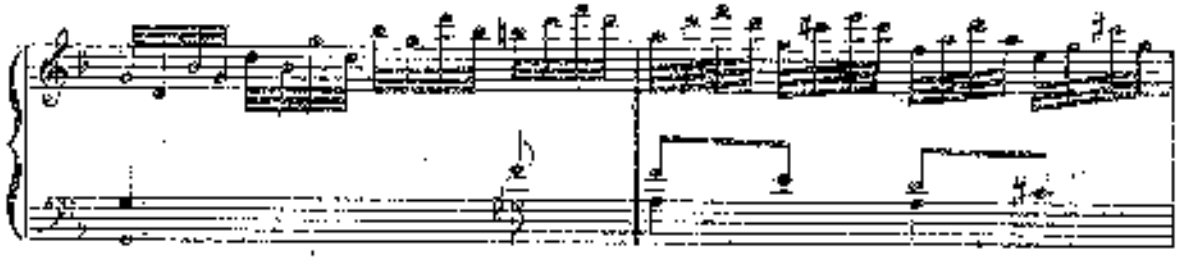


Вар. X

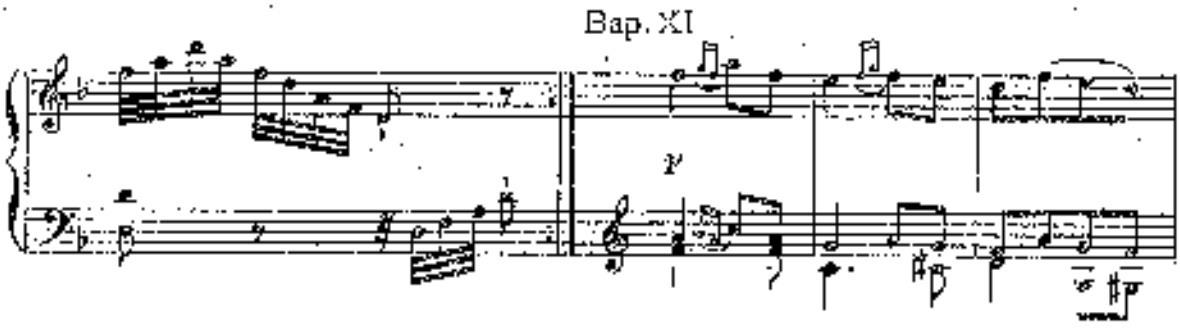


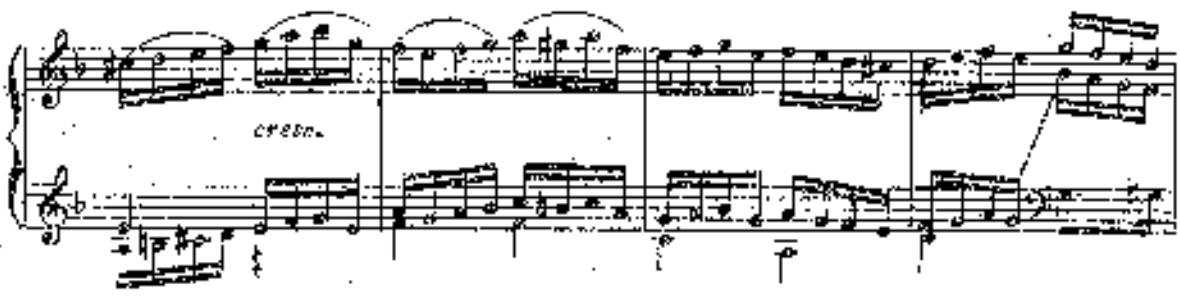


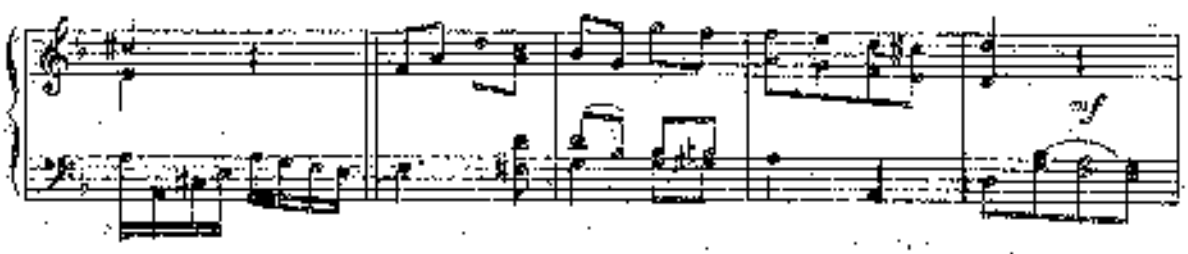


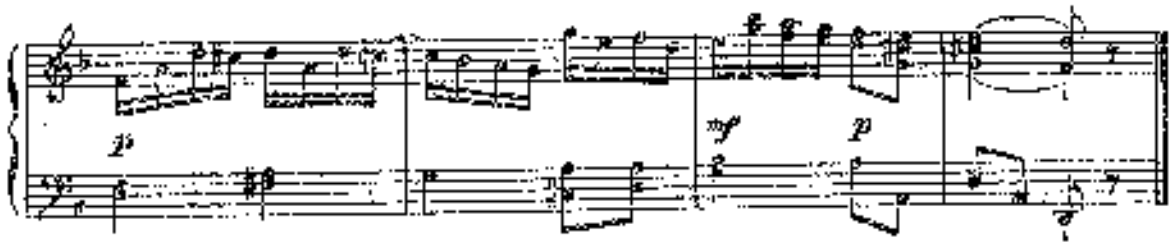


Вар. XI



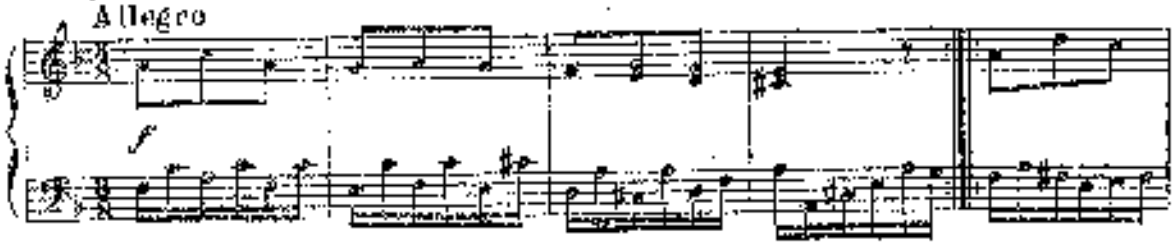




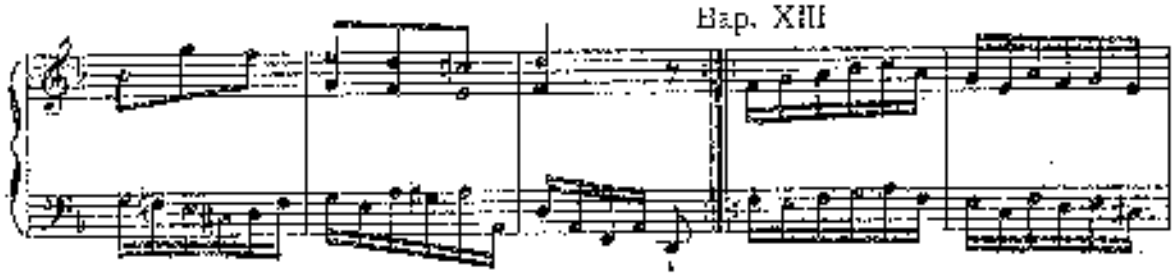


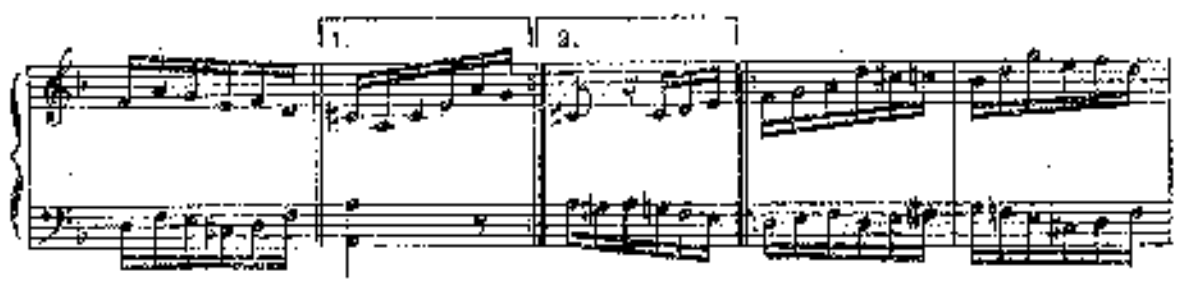
Вар. XII

Allegro

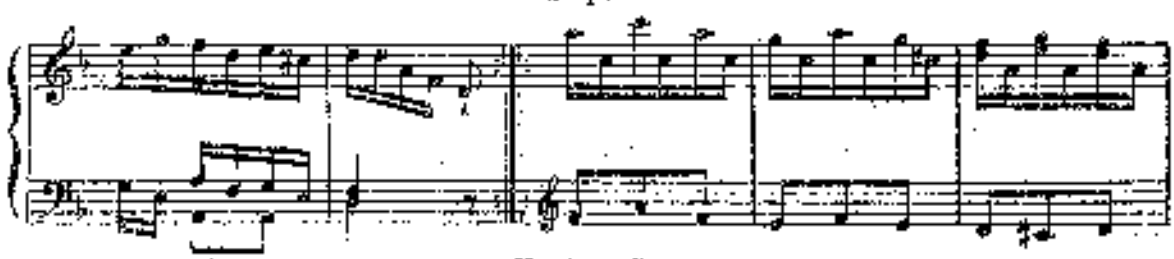


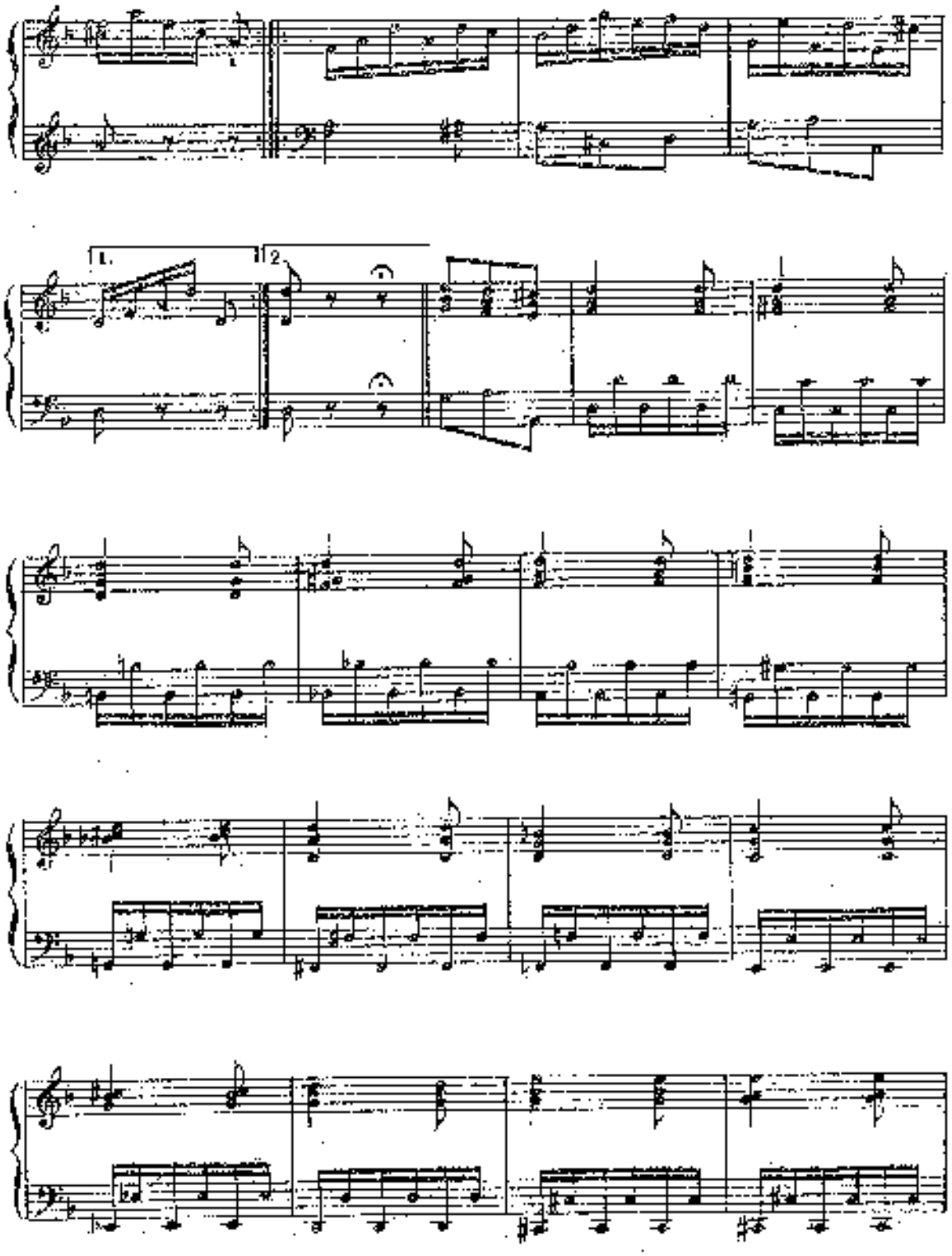
Вар. XIII

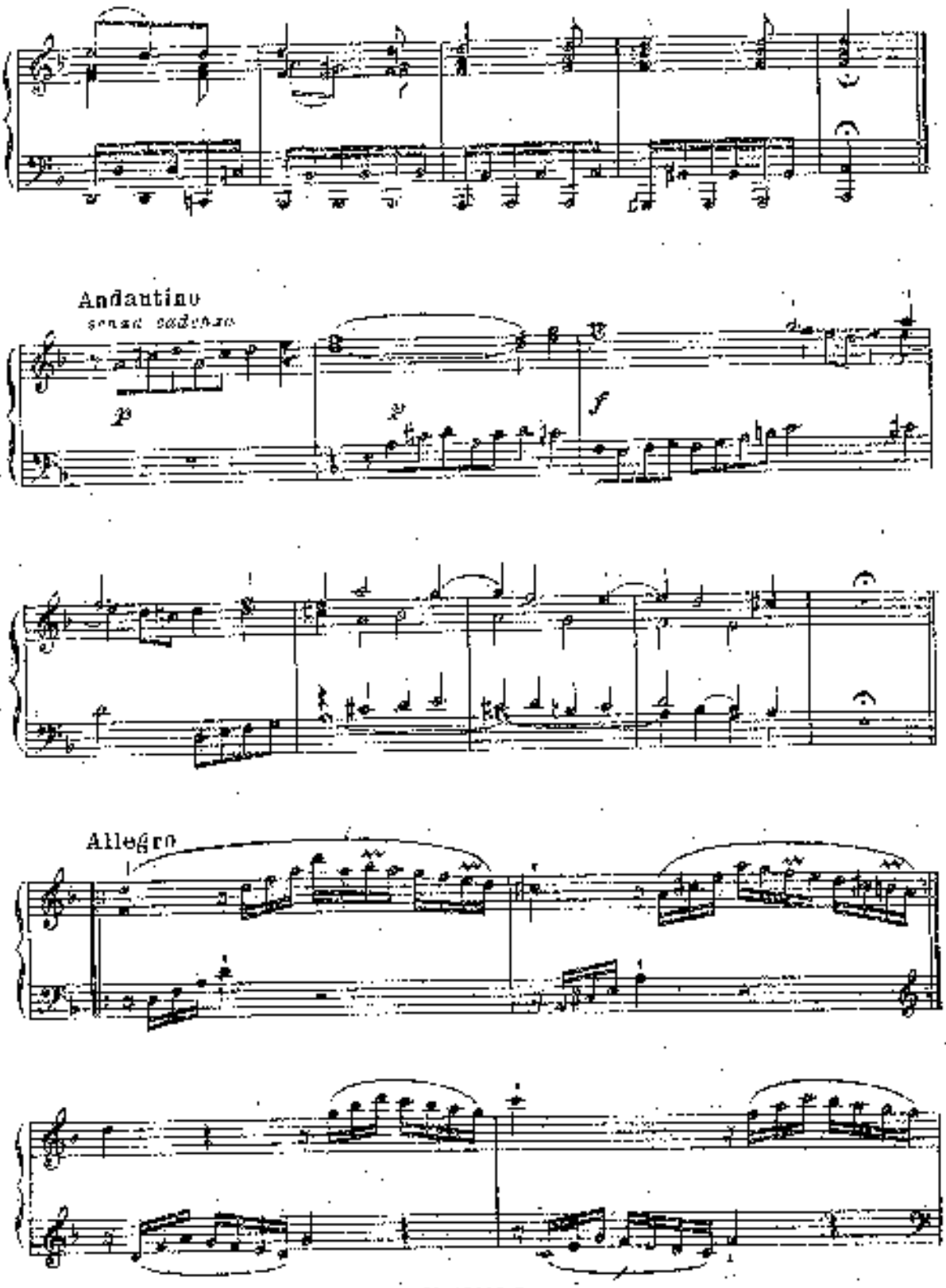


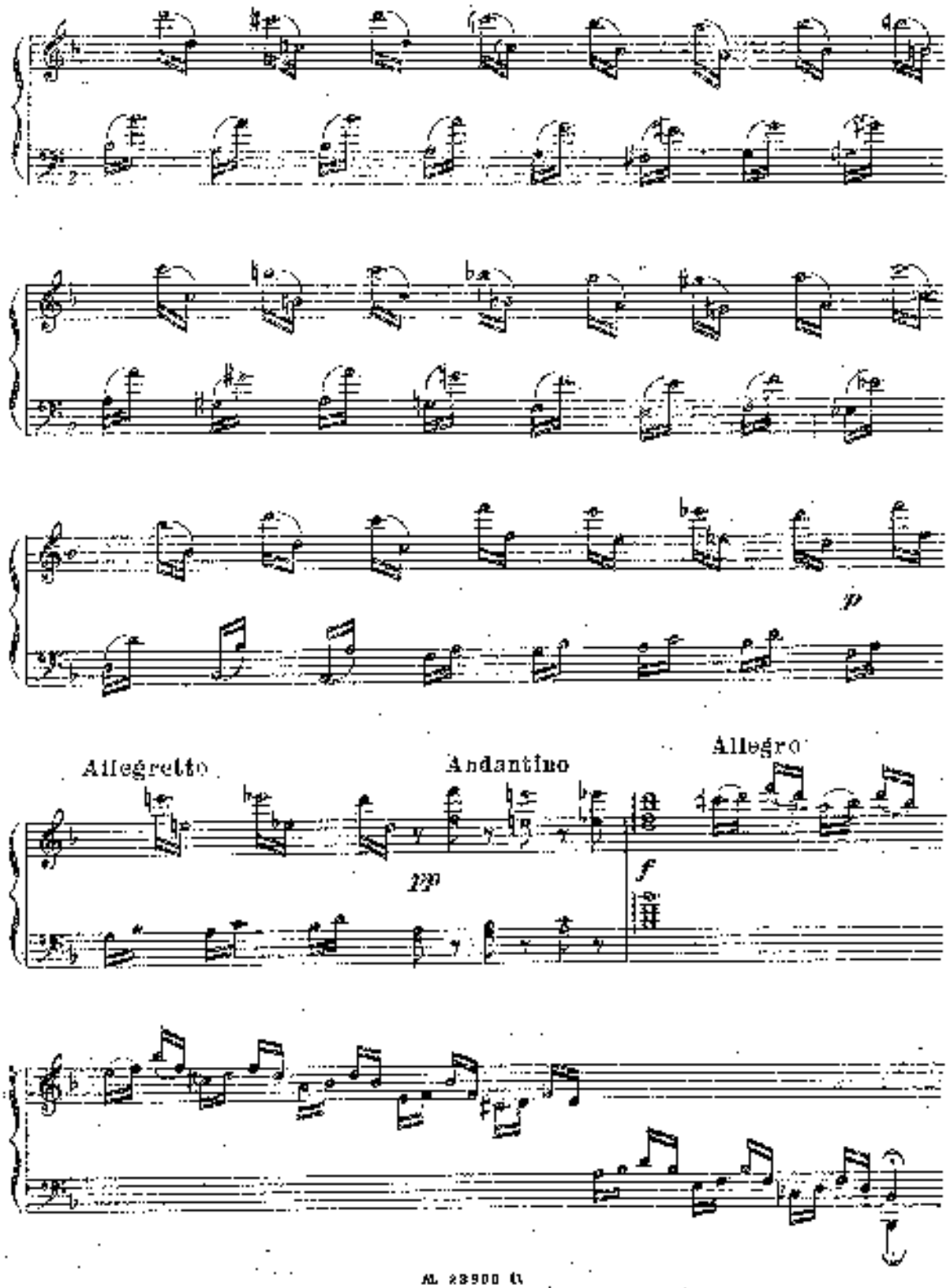


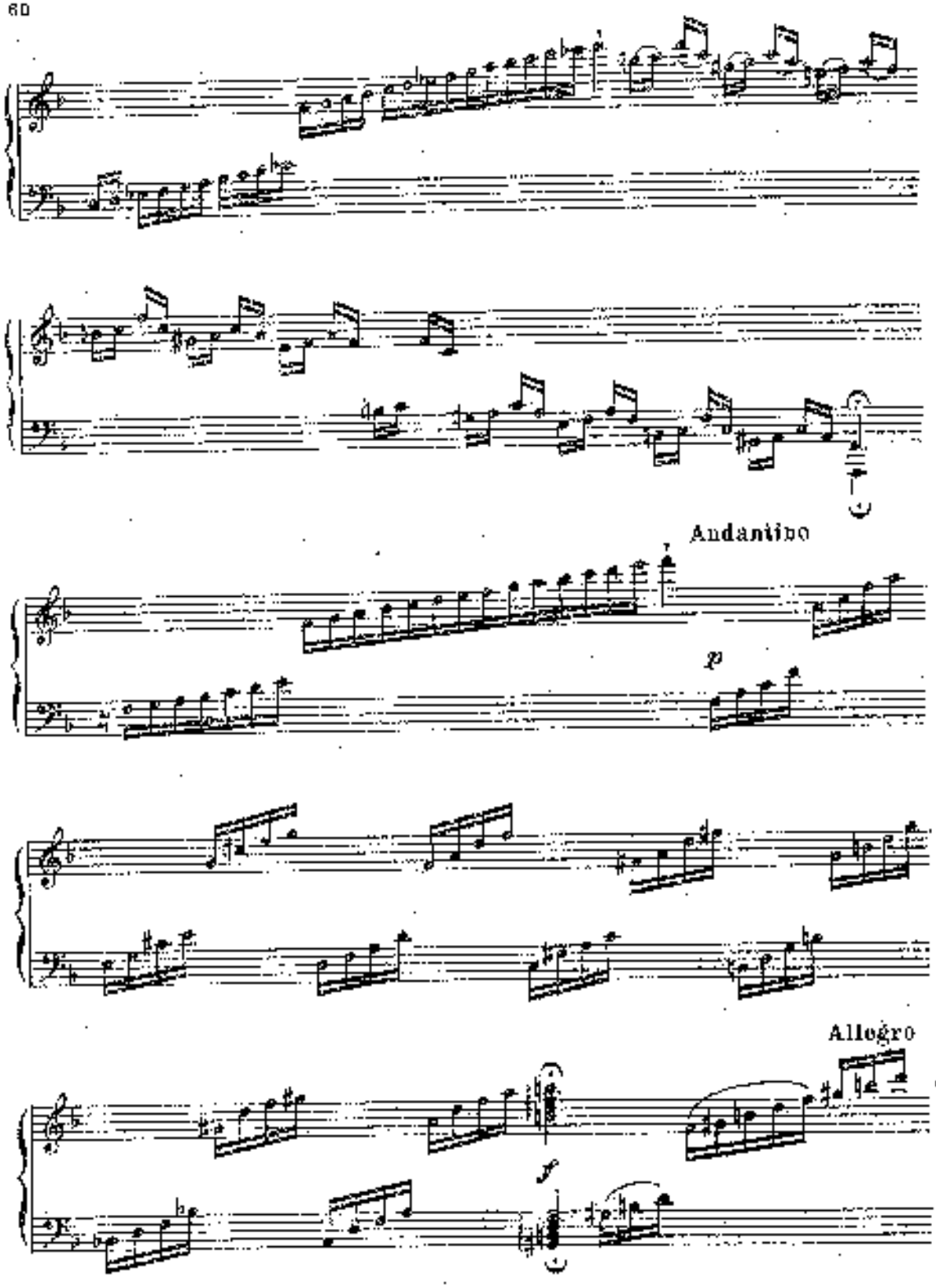
Вар. XIV

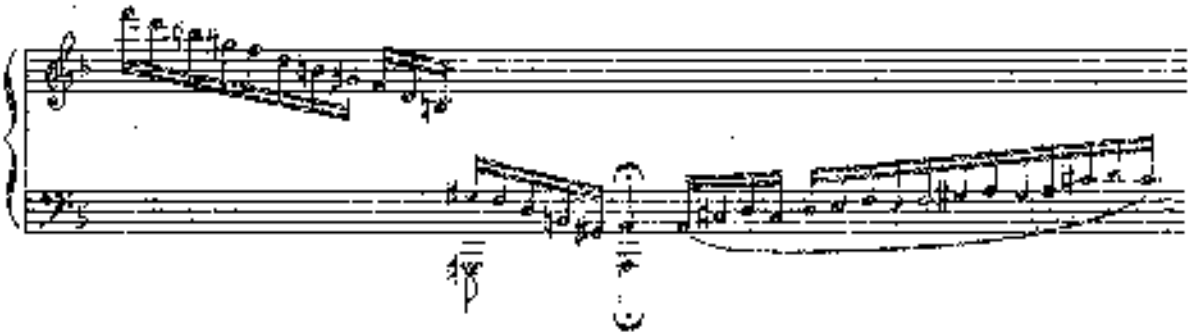


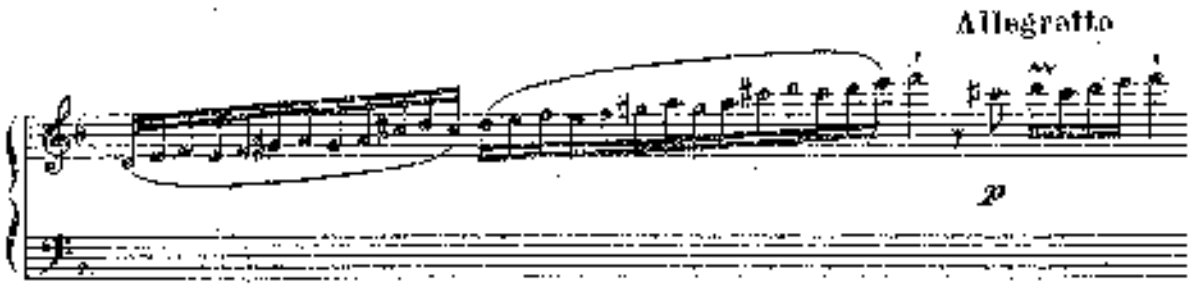

1.
2.

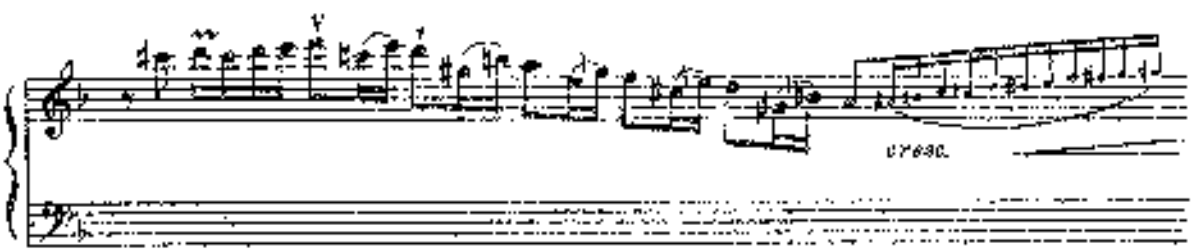

Andantino
senza sordino
p
f
Allegro

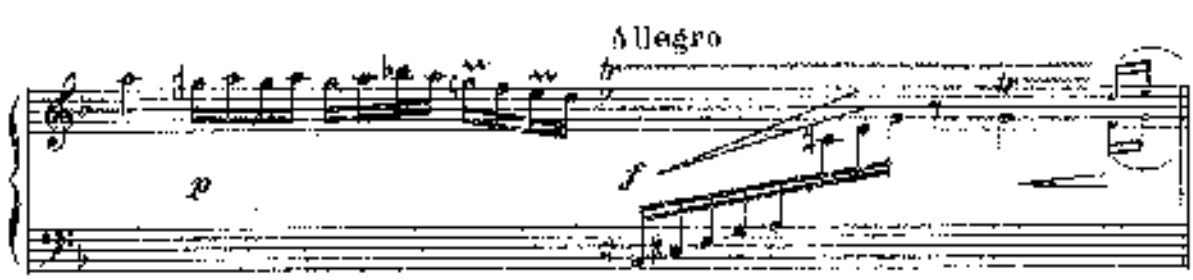

p
Allegretto
Andantino
Allegro
pp
f

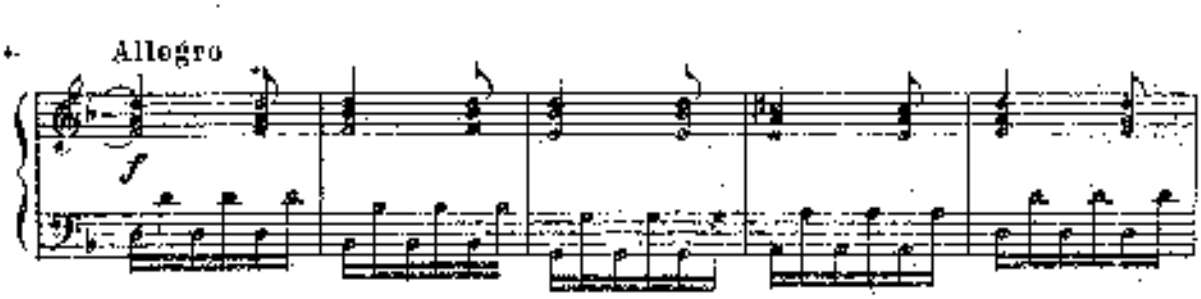

Andantino
p
Allegro
f

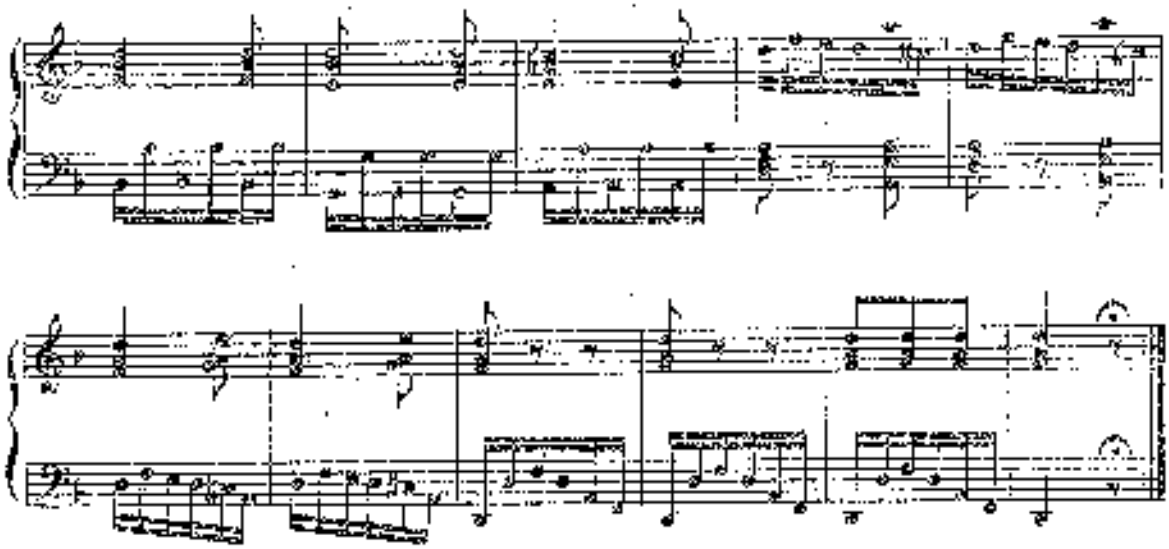



Allegretto
p




Allegro
p
f

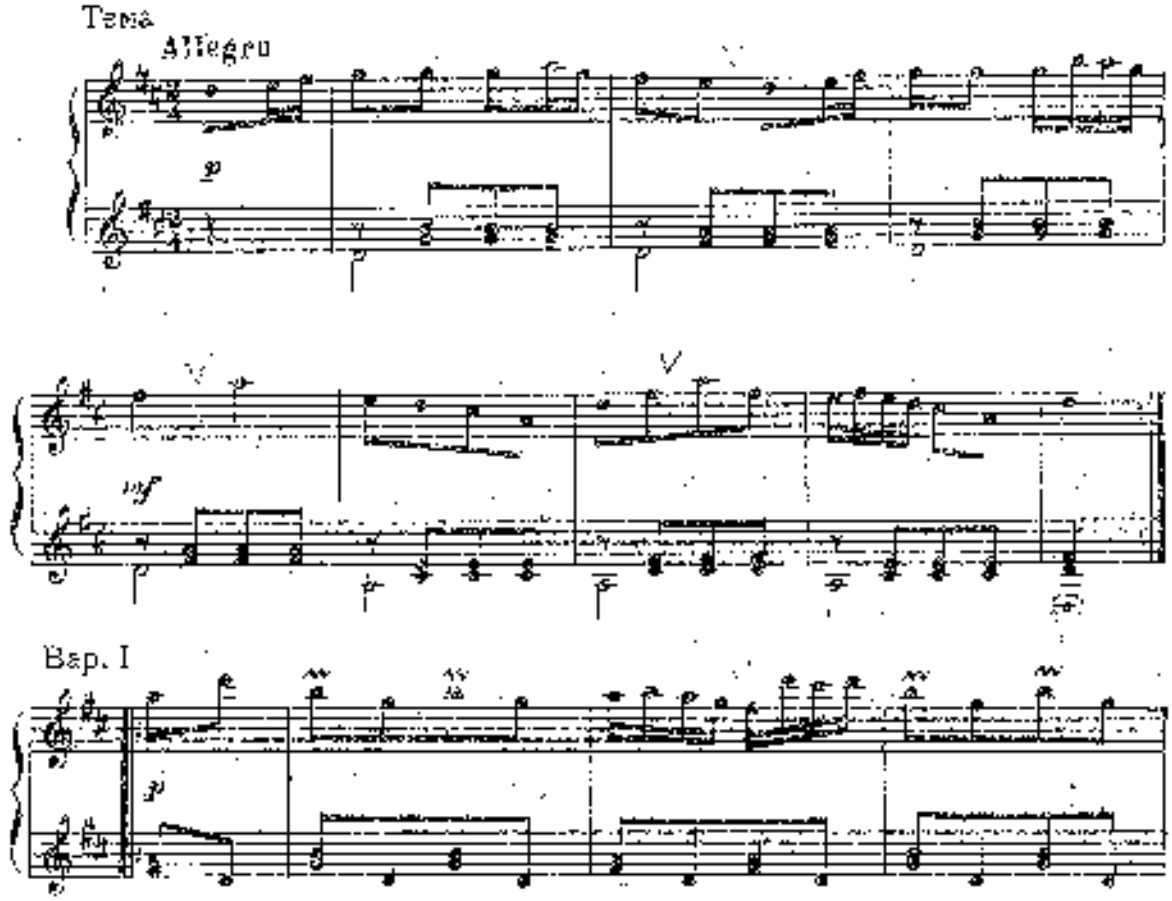

Allegro
f

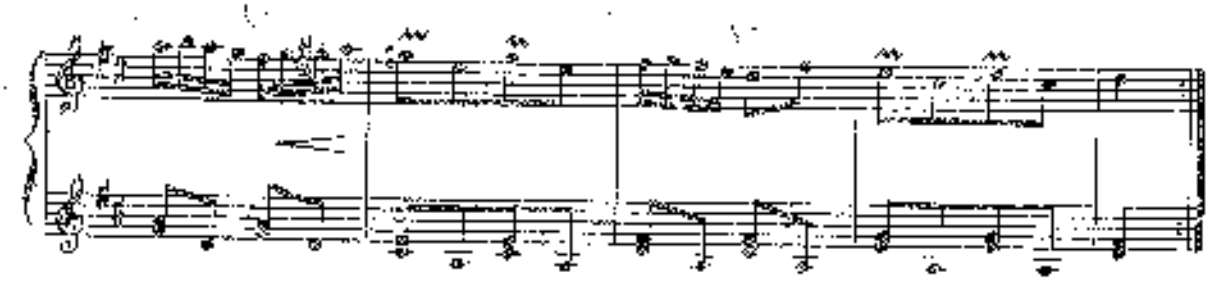


РУССКАЯ ПЕСНЯ С ВАРИАЦИЯМИ

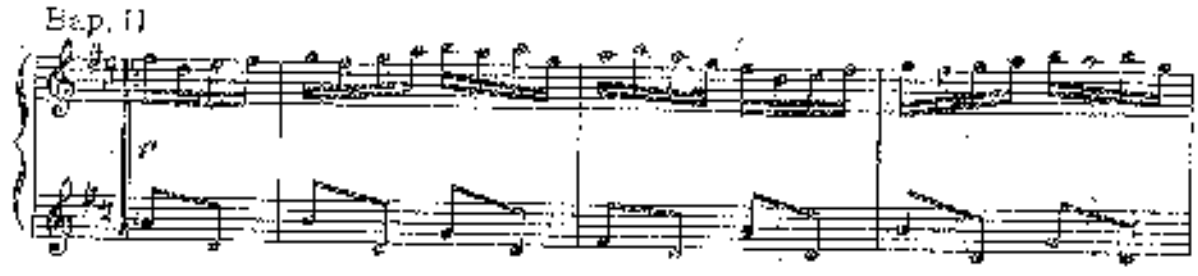
[Л. Гурилев]

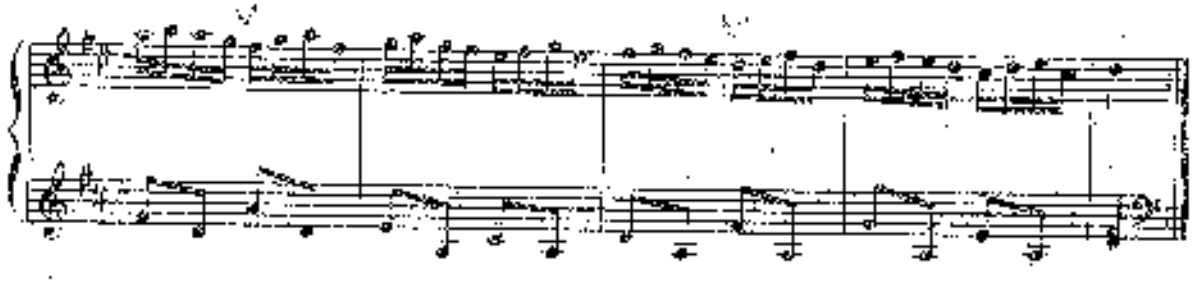
Тема



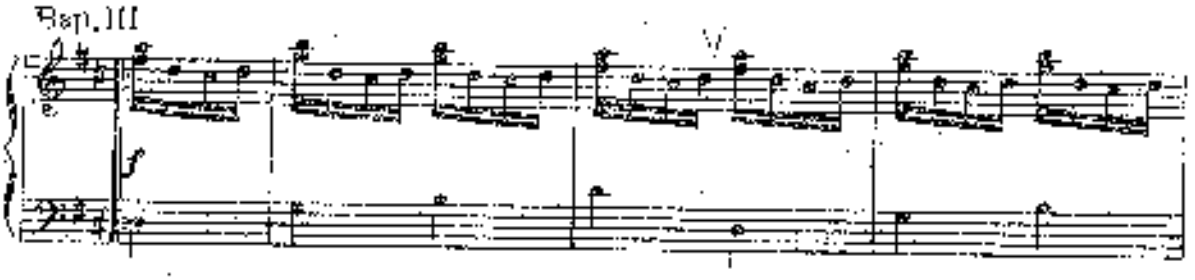


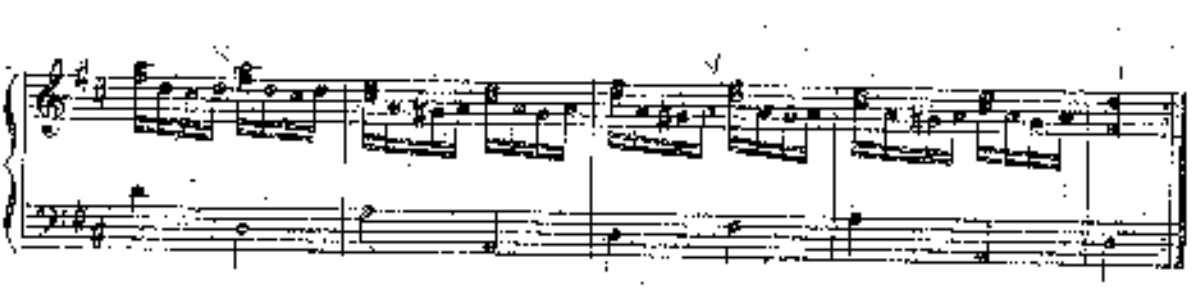
Вар. I)



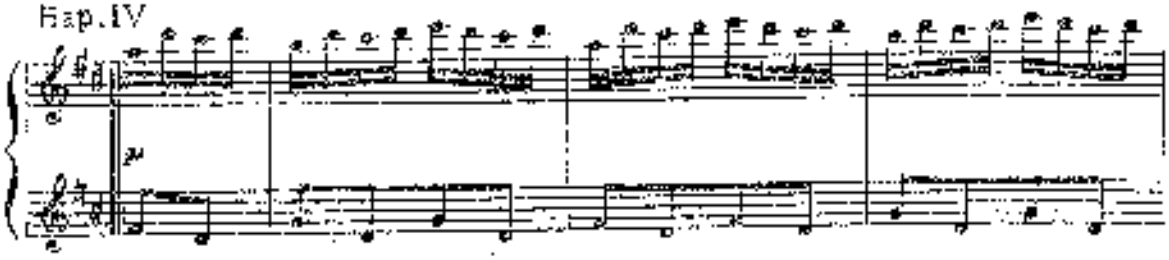


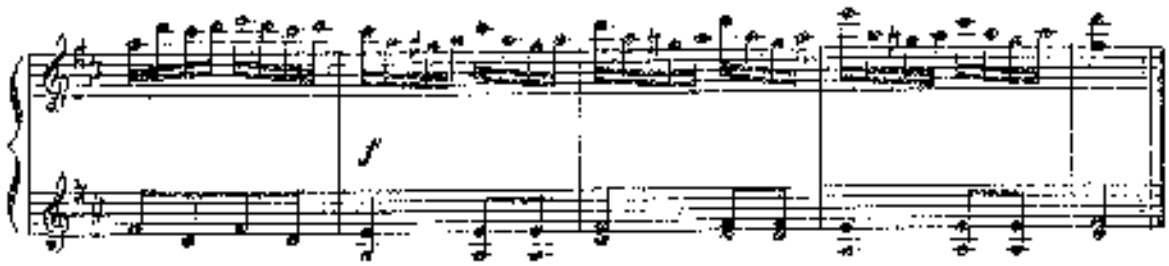
Вар. III



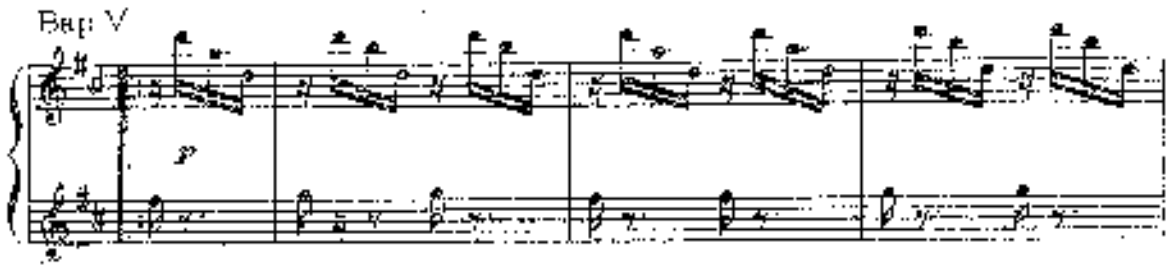


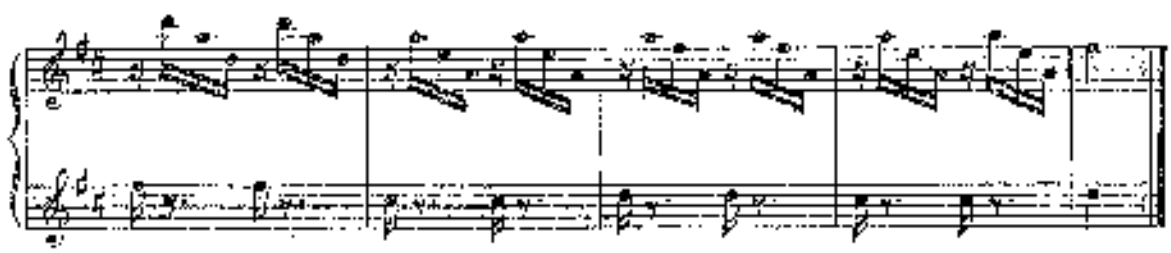
Вар. IV



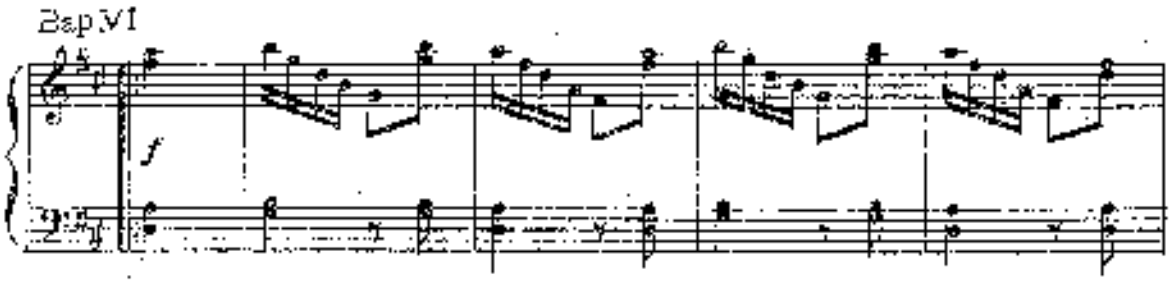


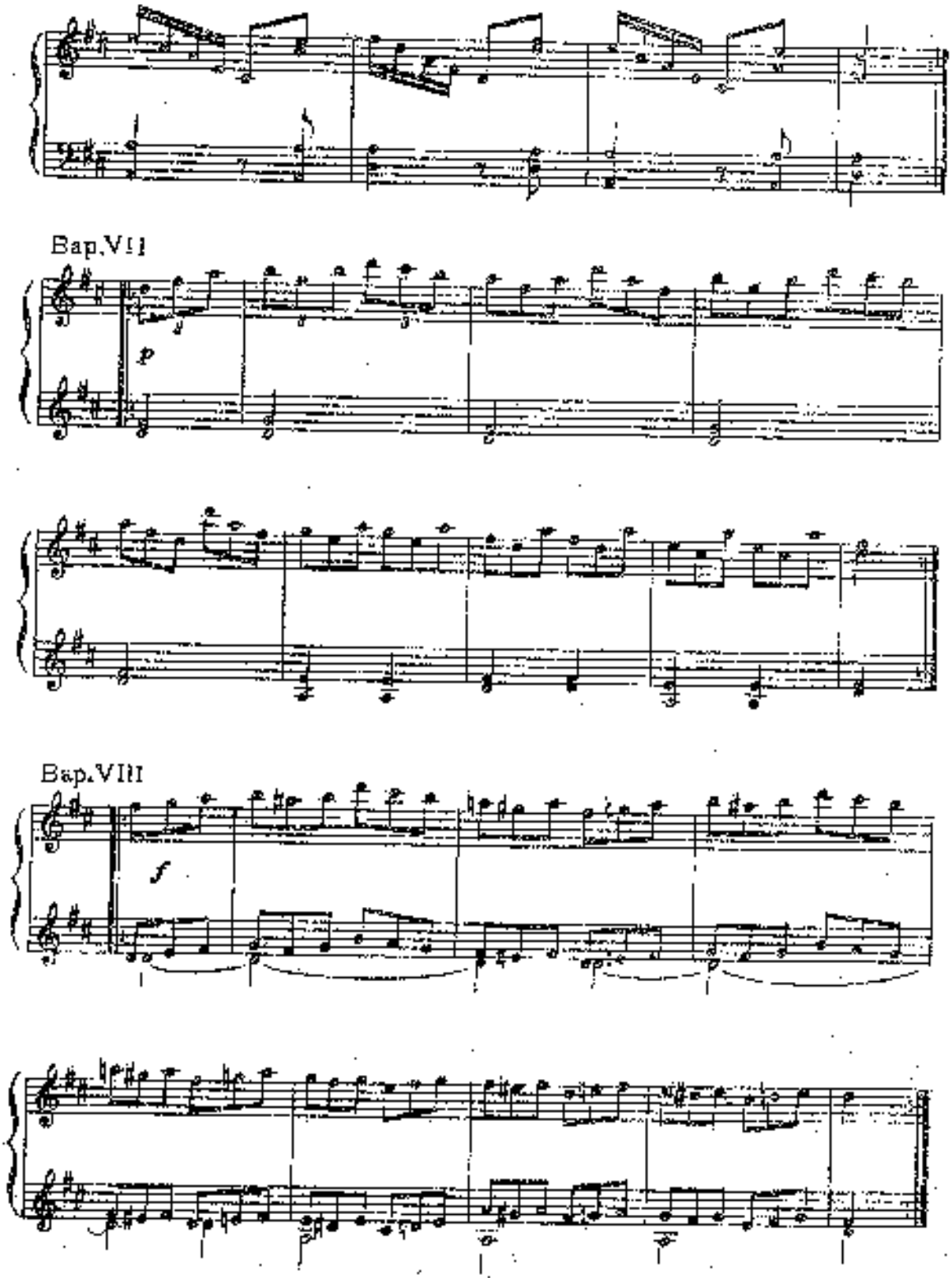
Вар. V



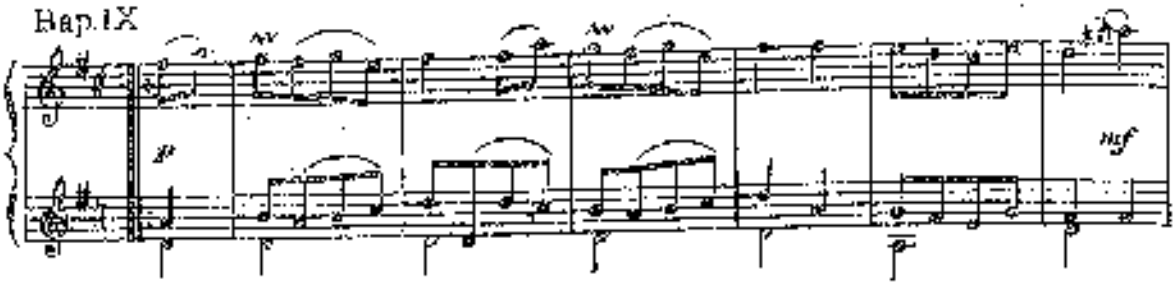


Вар. VI

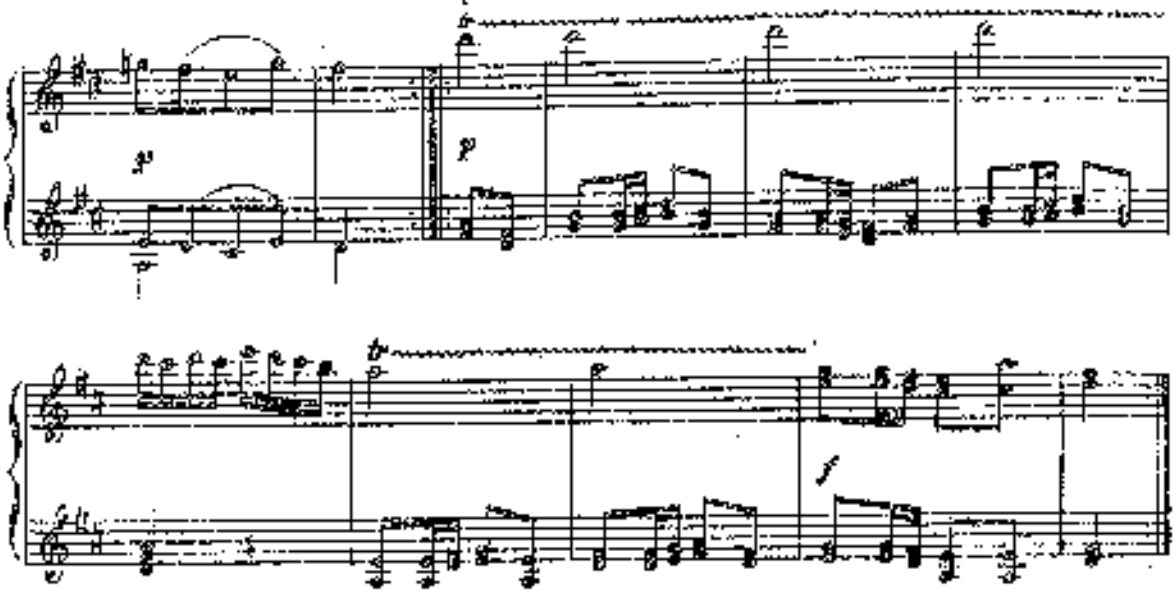



Вар.VII
p
Вар.VIII
f

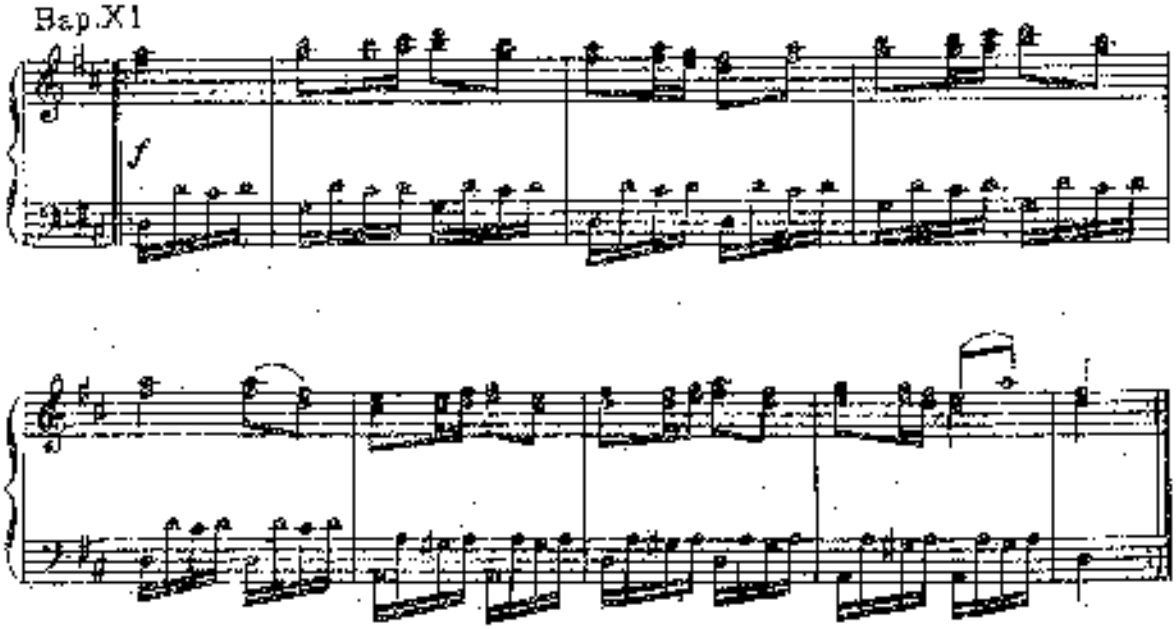
Bap. IX



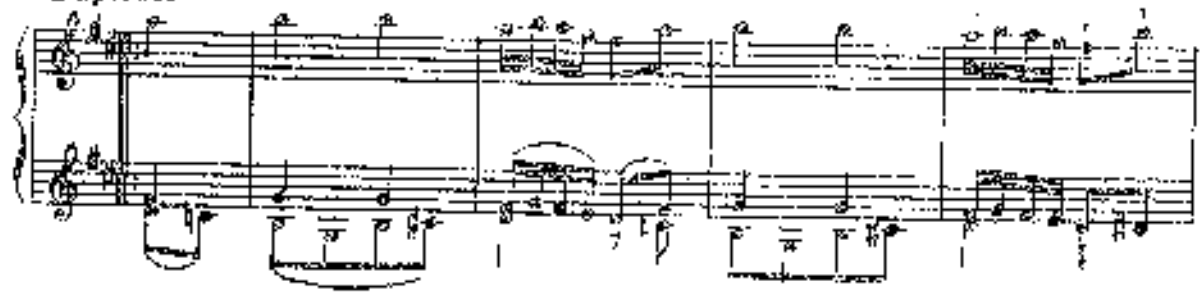
Bap. X

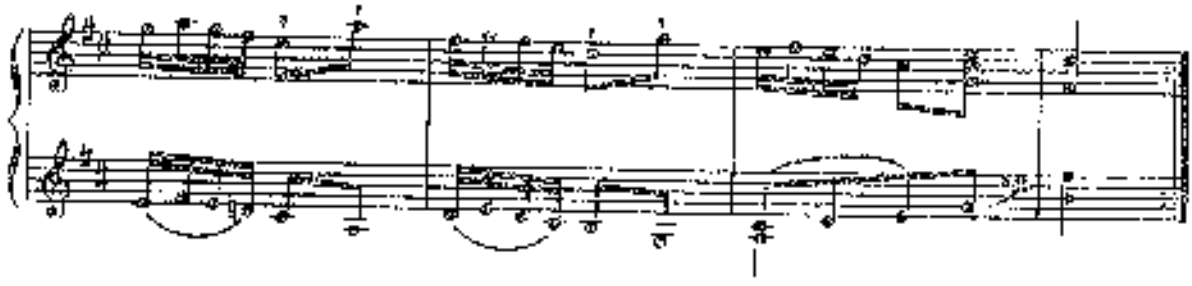


Bap. X1

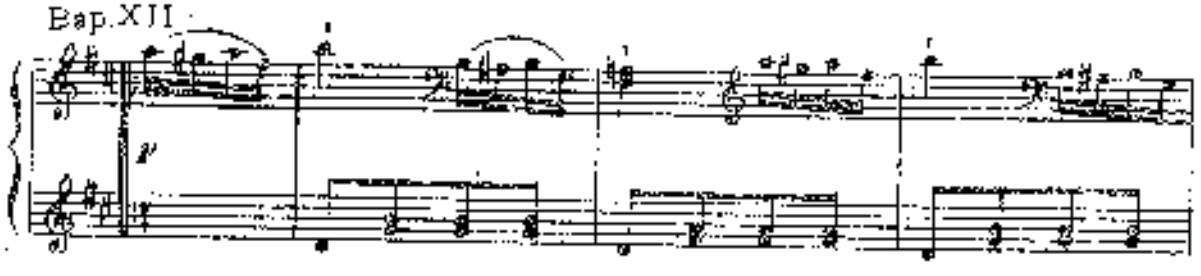


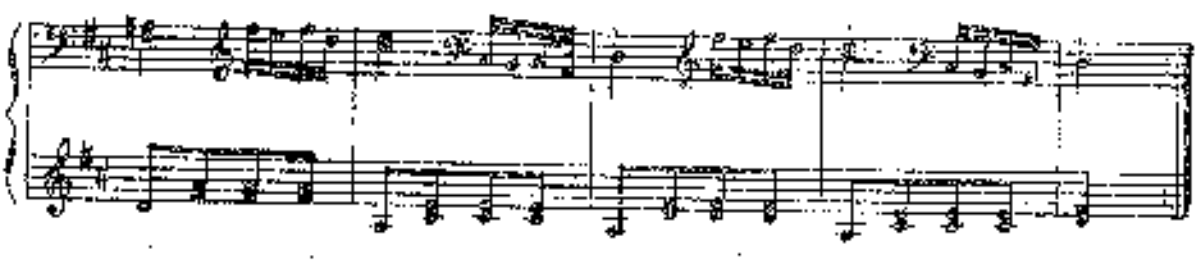
Вар. XII



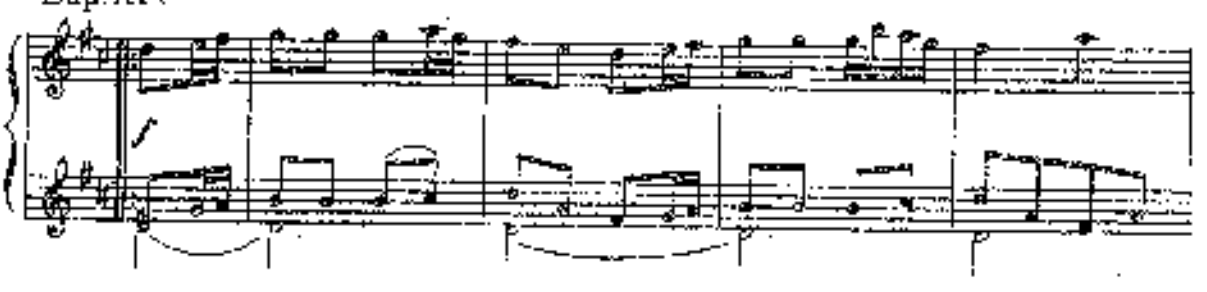


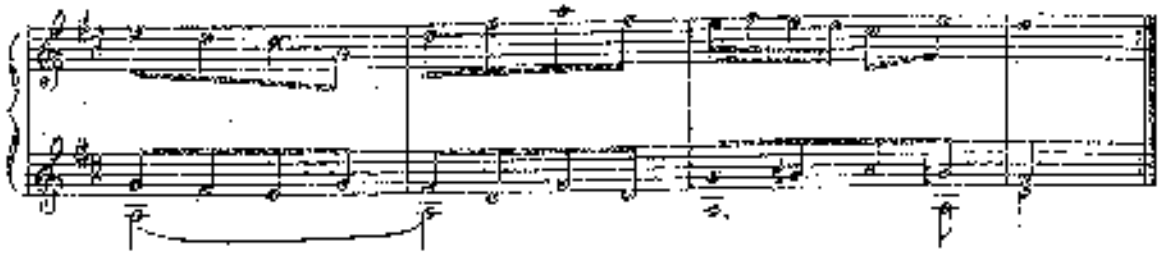
Вар. XII





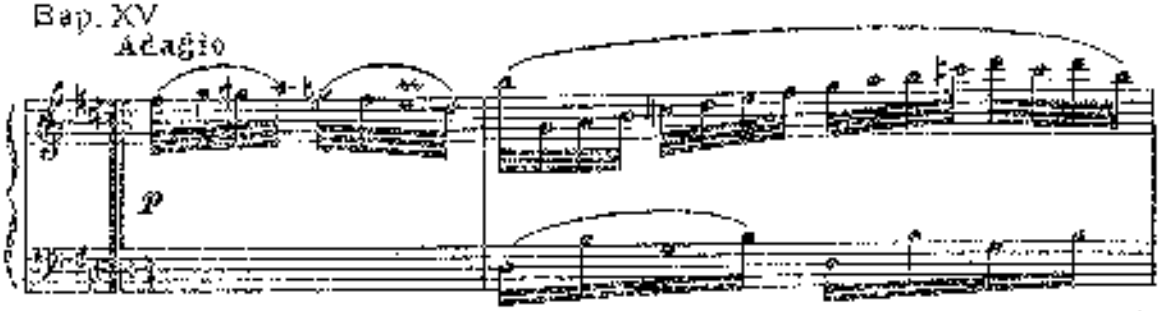
Вар. XIV

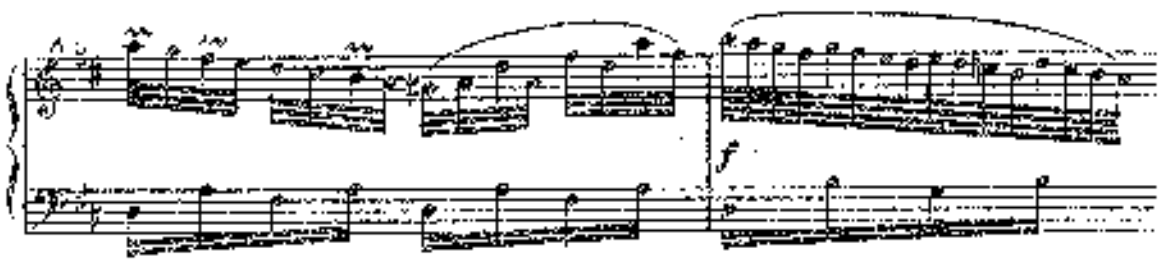


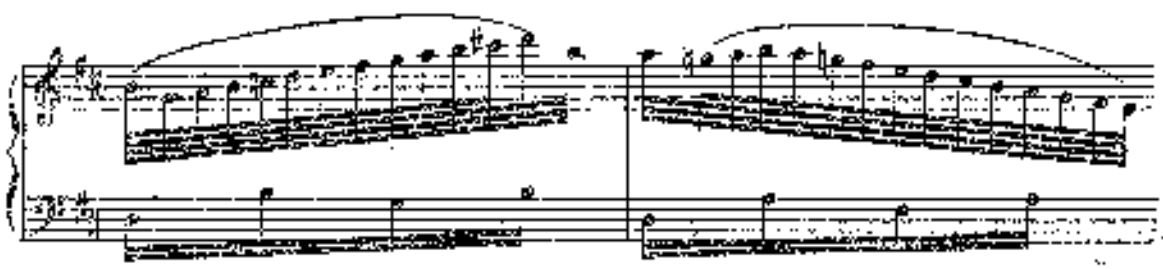


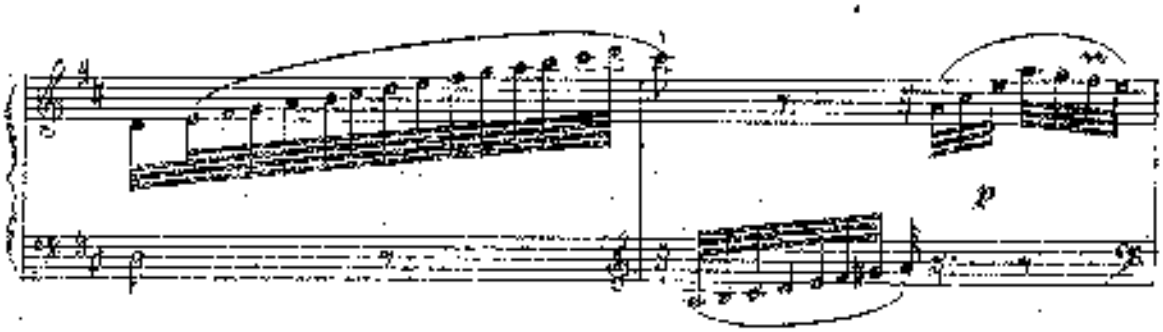
Bap. XV

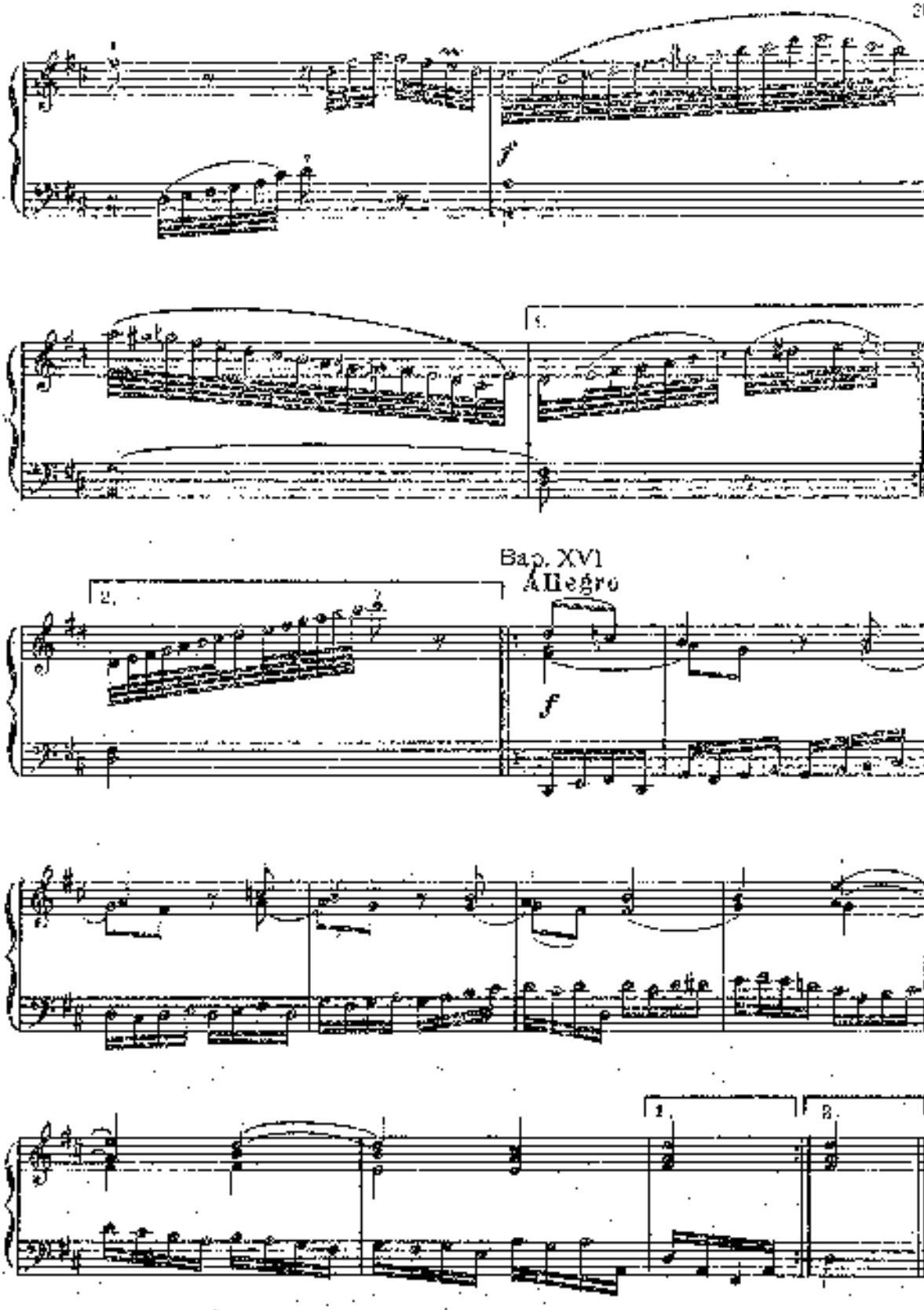
Adagio



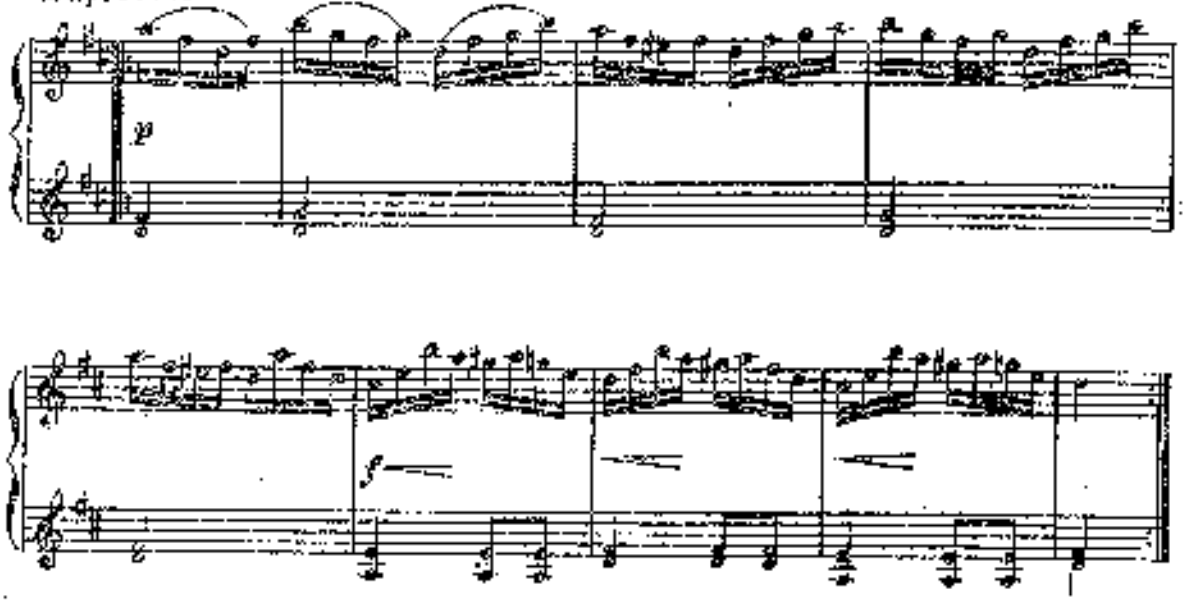




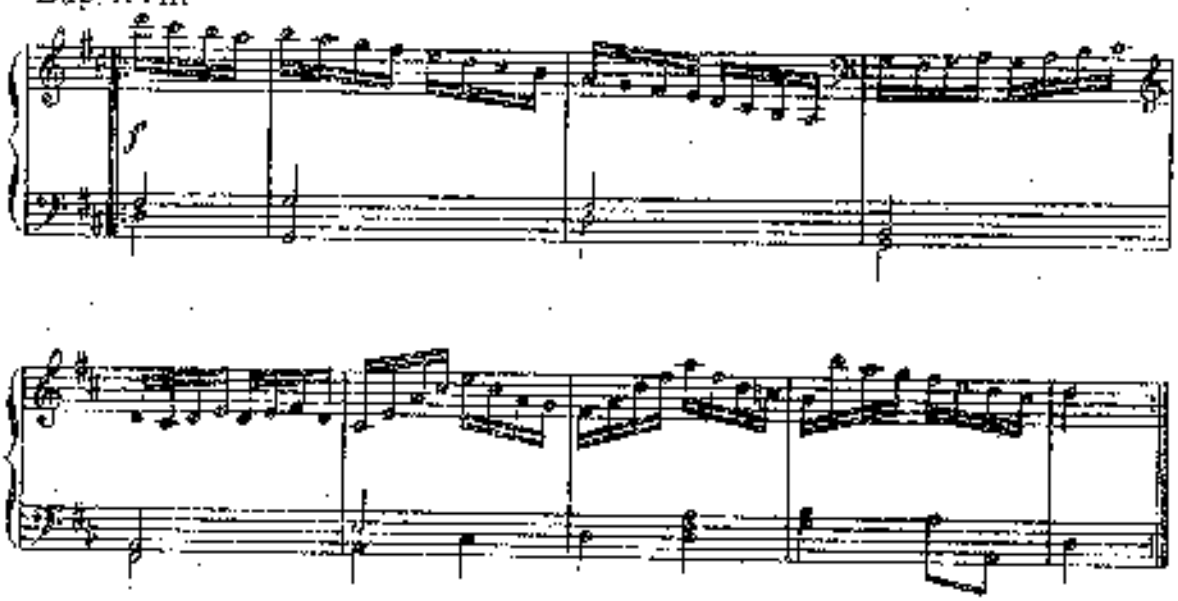



1.
2.
Bap. XVI
Allegro
f
1.
2.

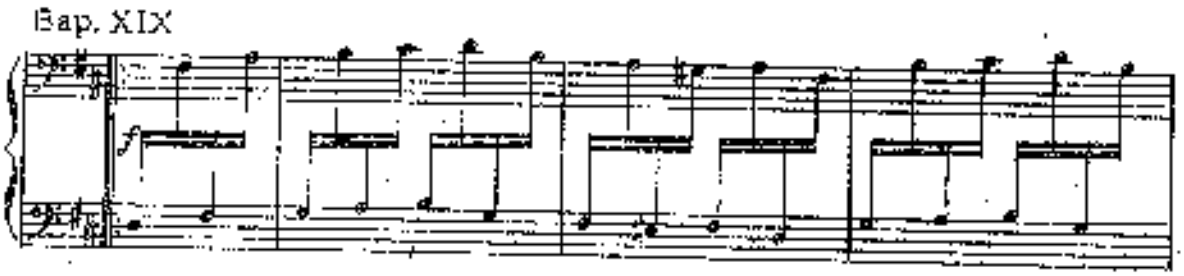
Вар. XVII

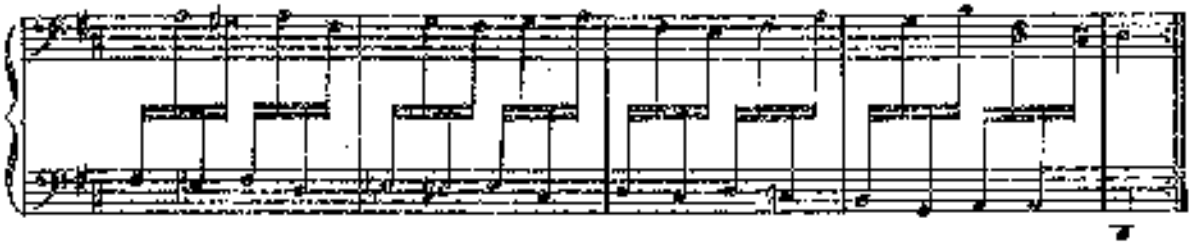


Вар. XVIII

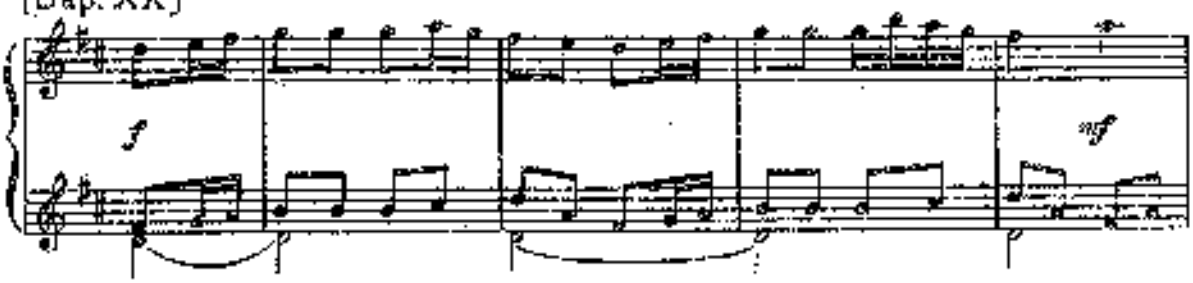


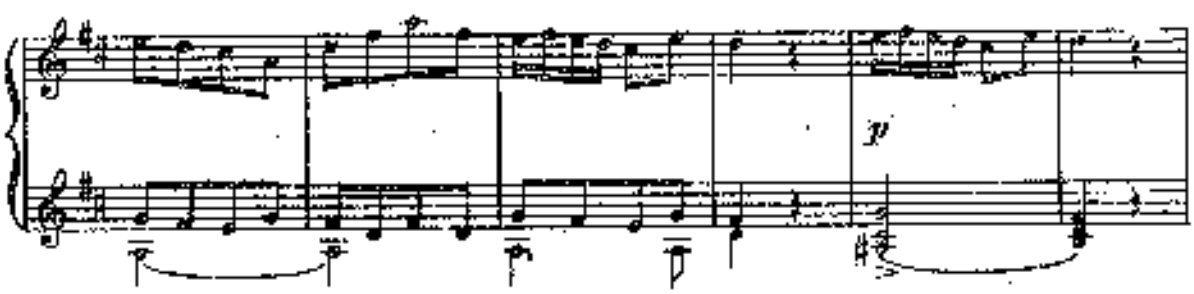
Вар. XIX

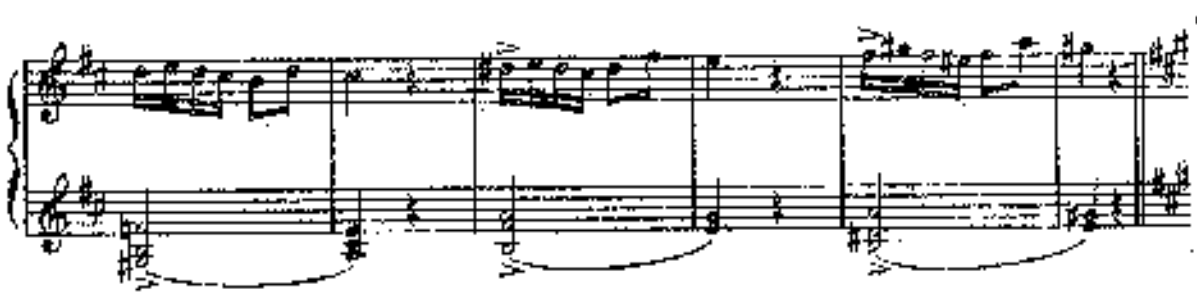


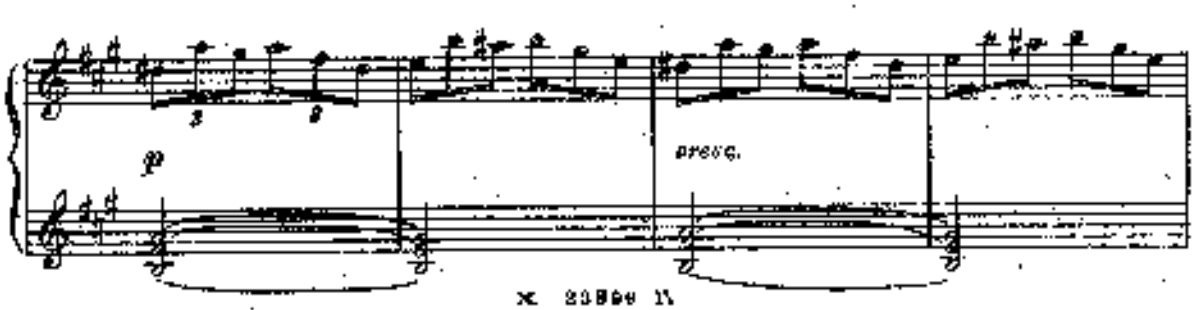


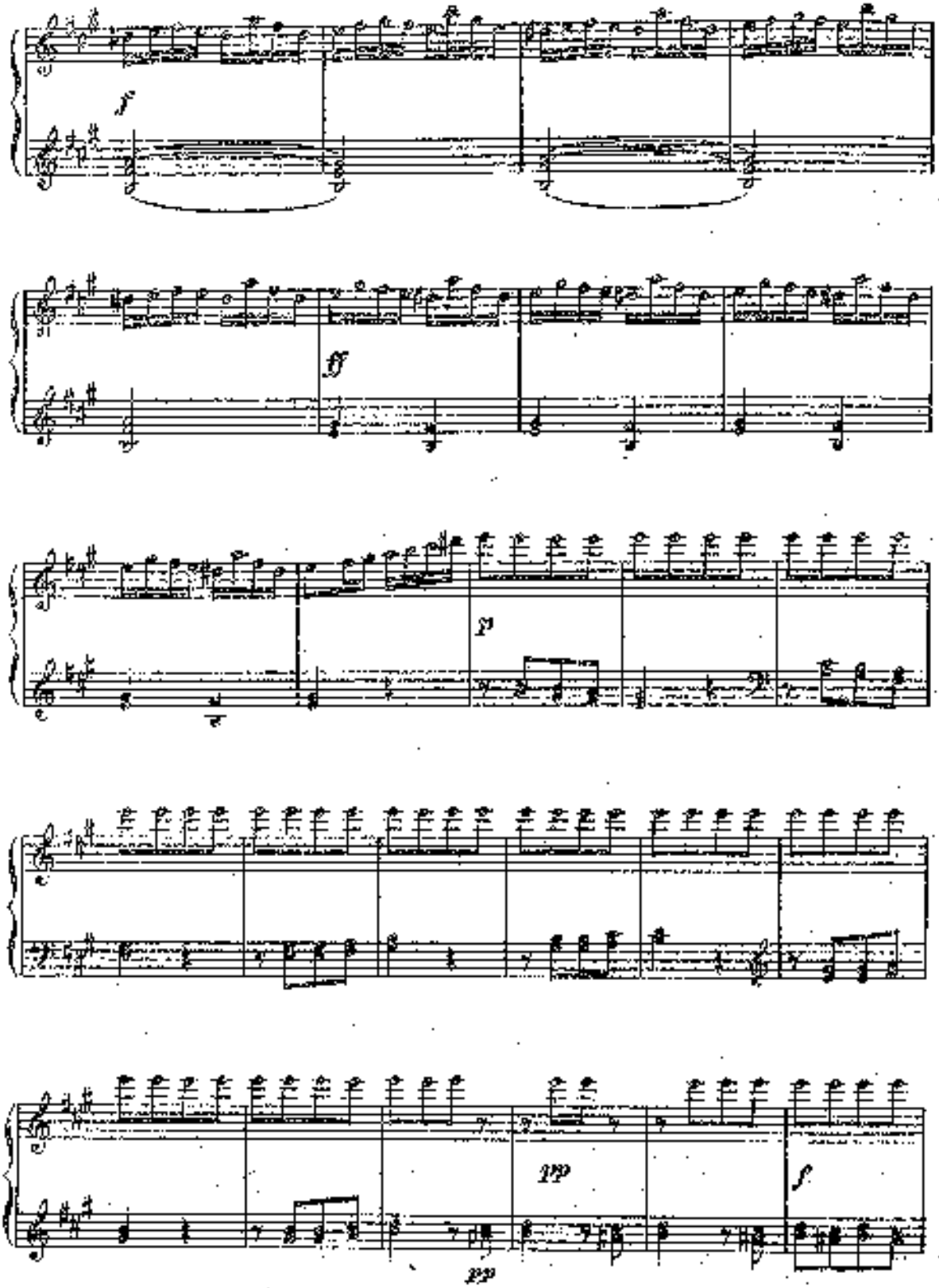
[Bap. XX]

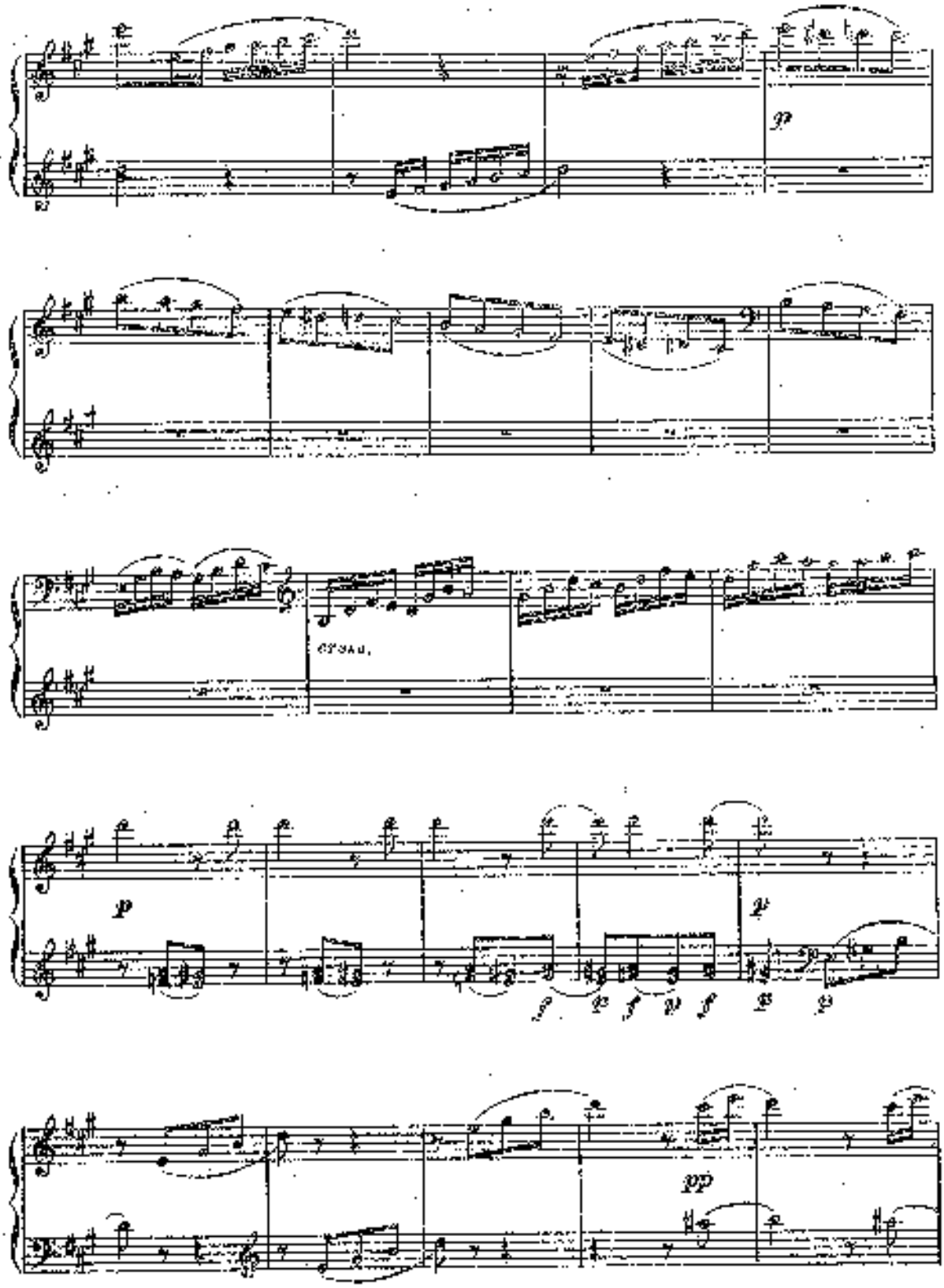


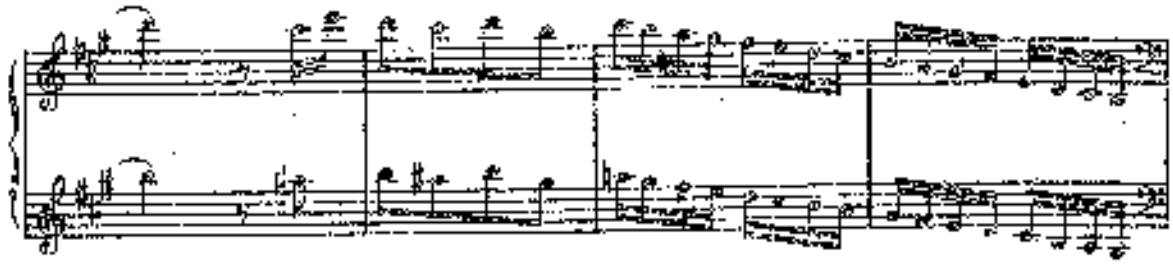


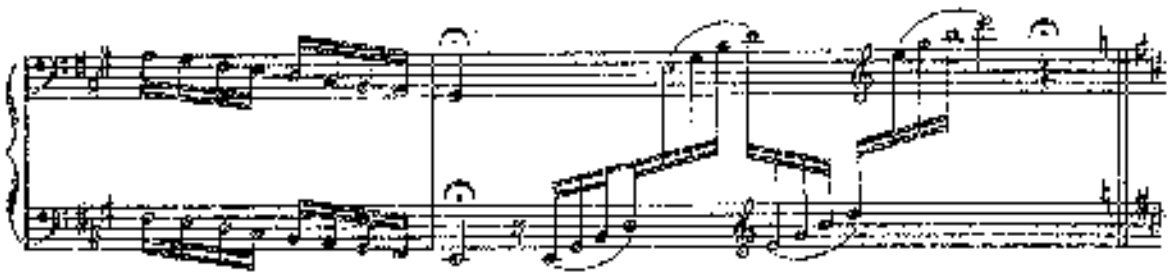


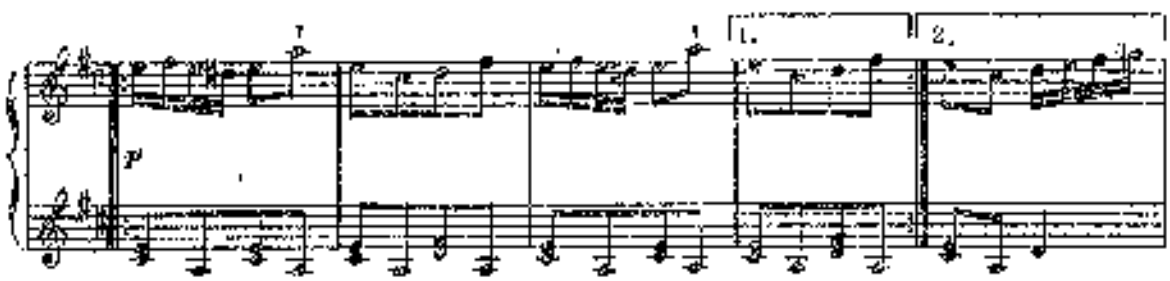


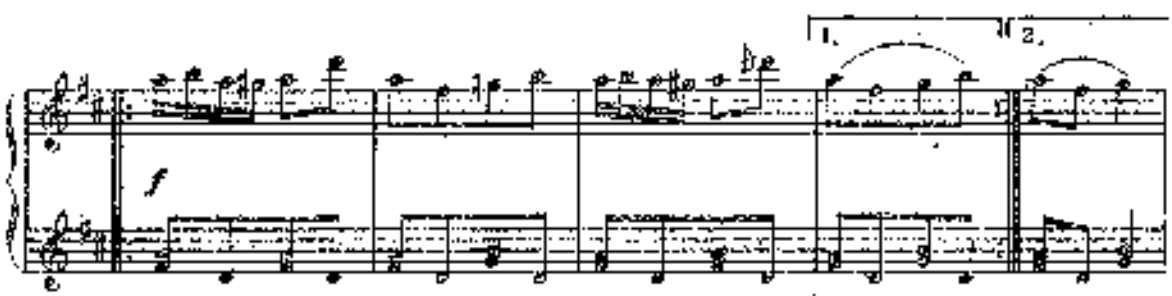

f
ff
p
pp
f

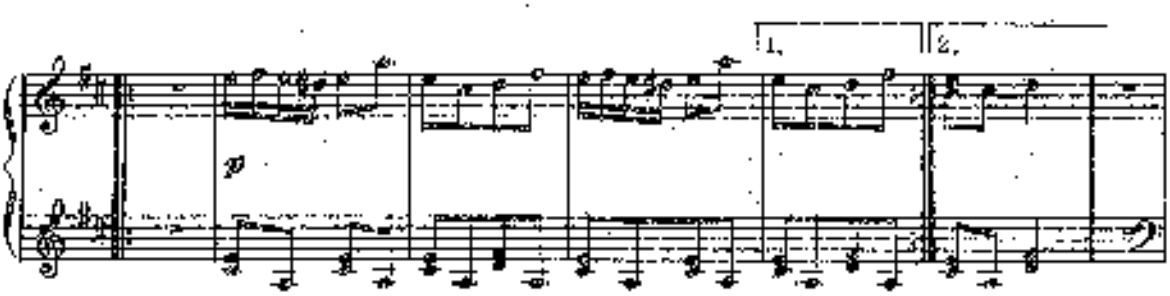

pp

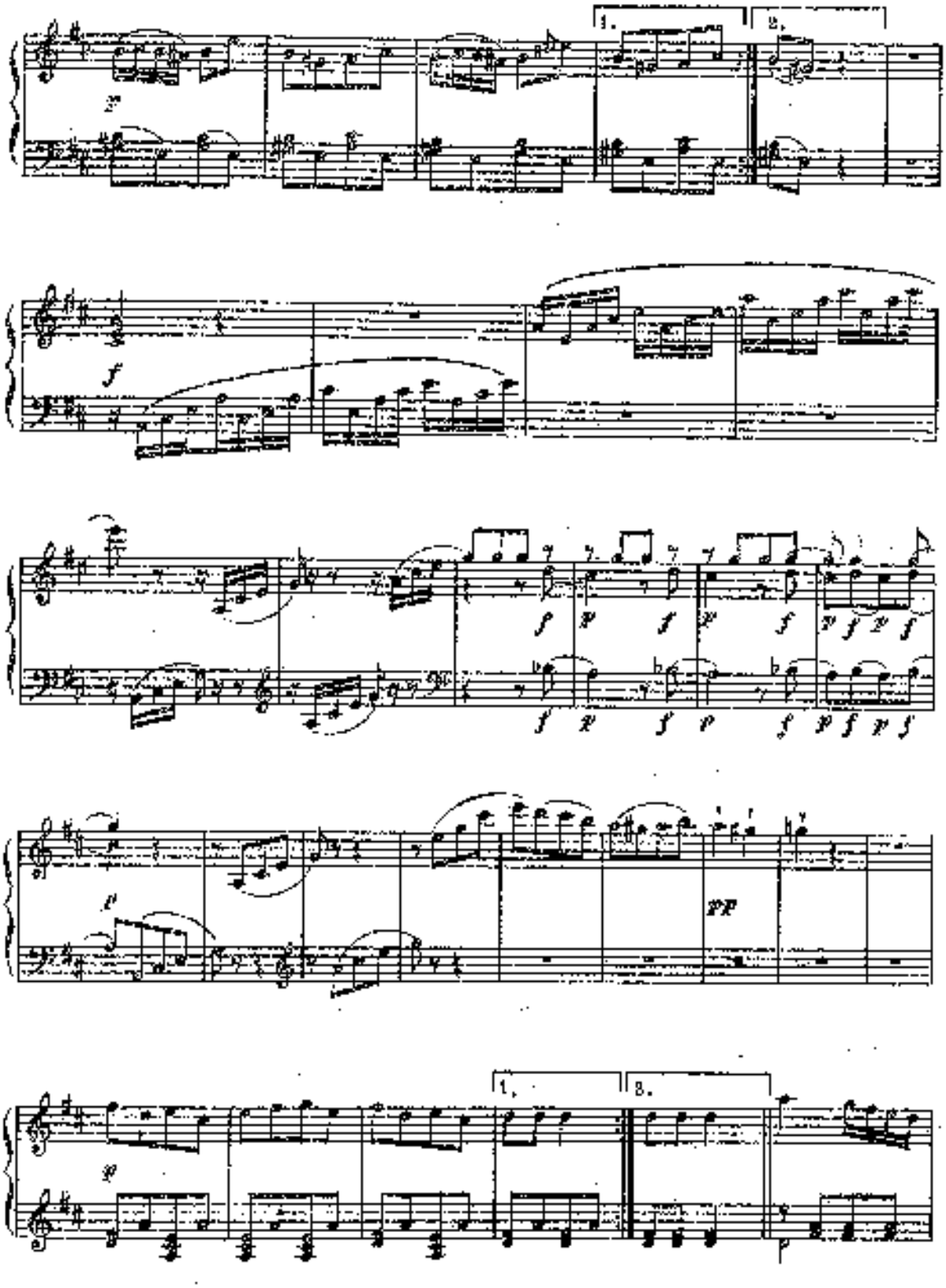


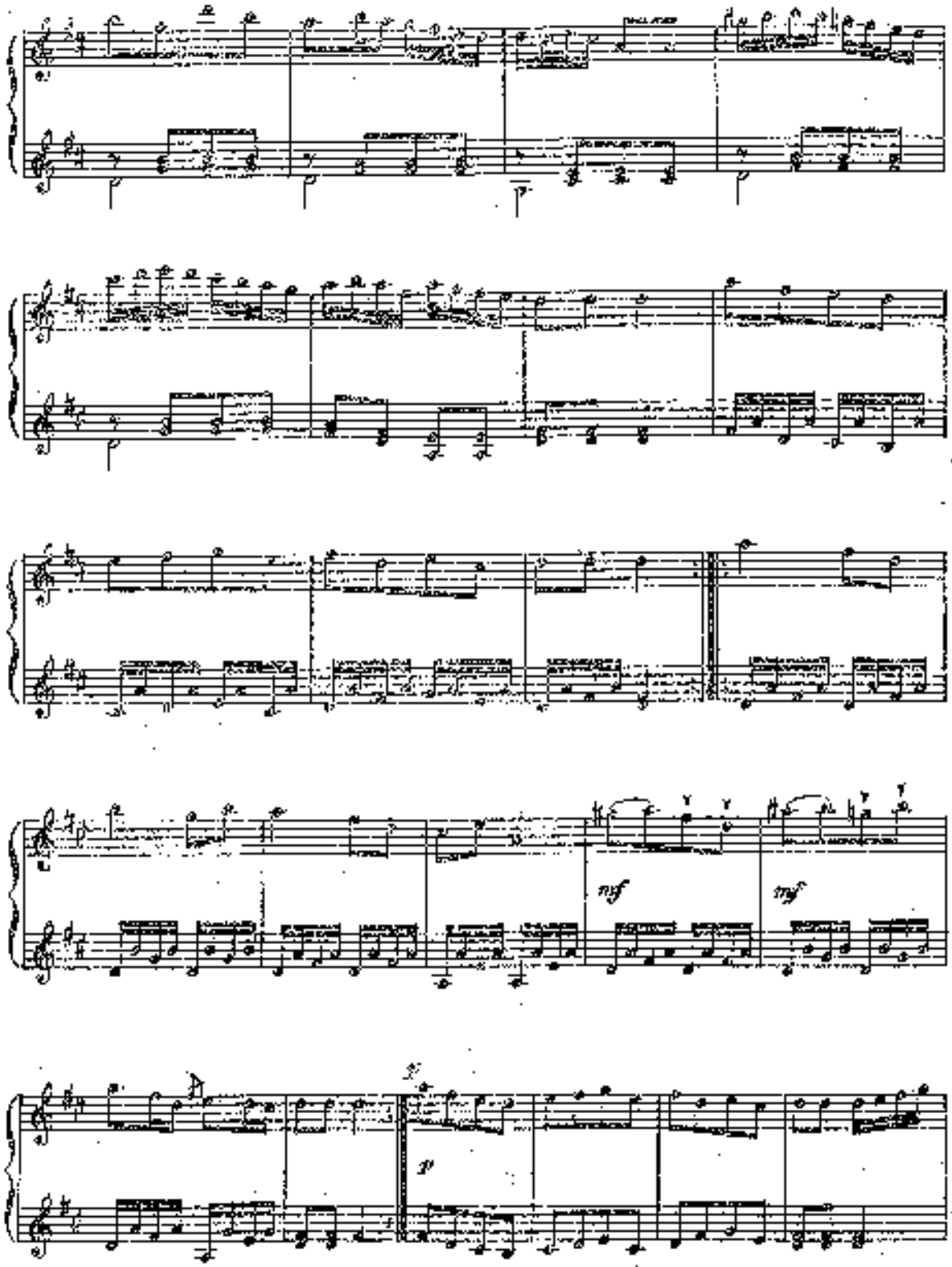


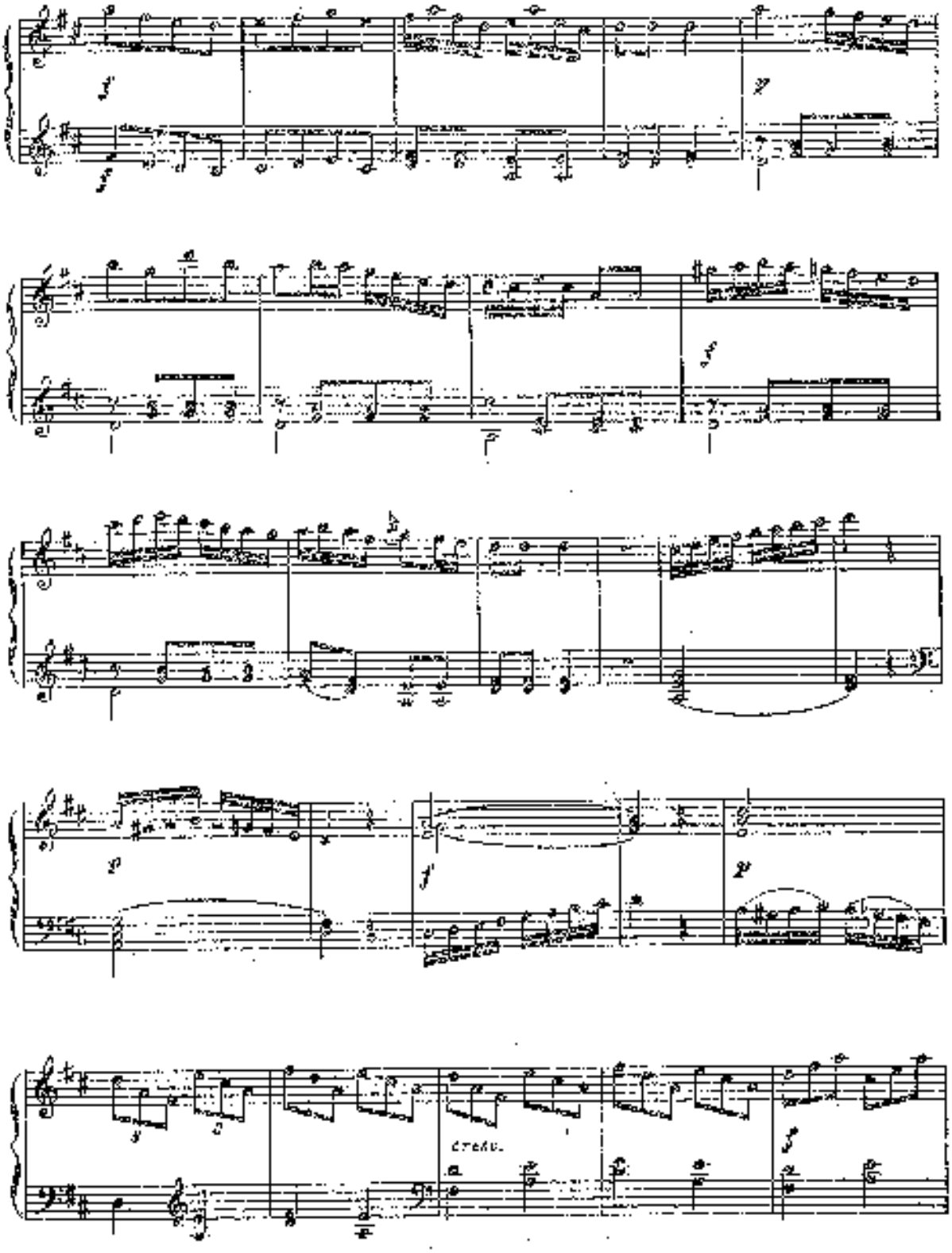

1.
2.
p

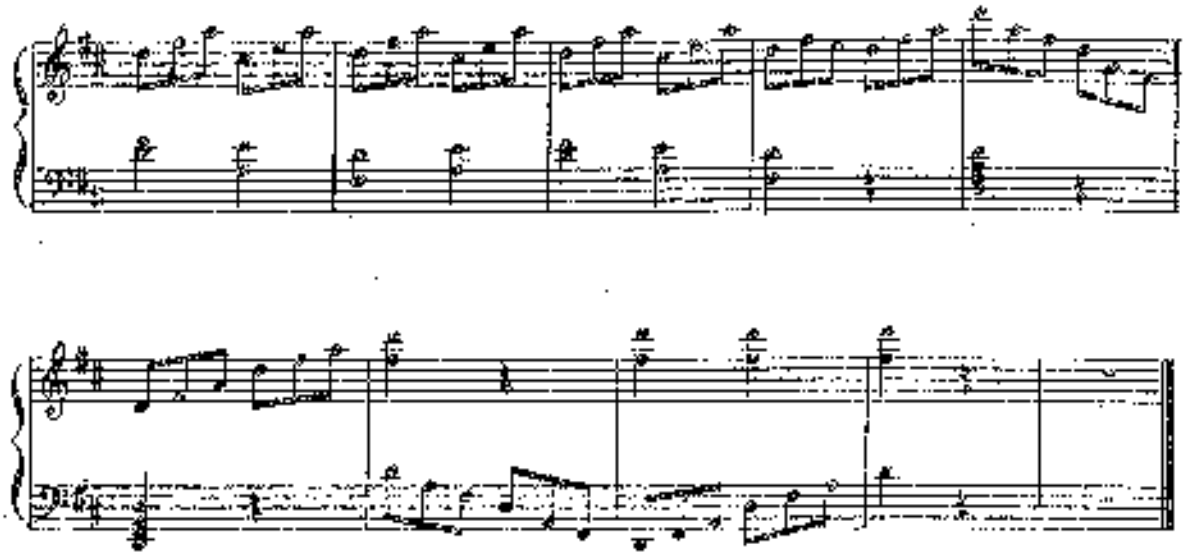

1.
2.
f


1.
2.
p


1.
2.
1.
2.

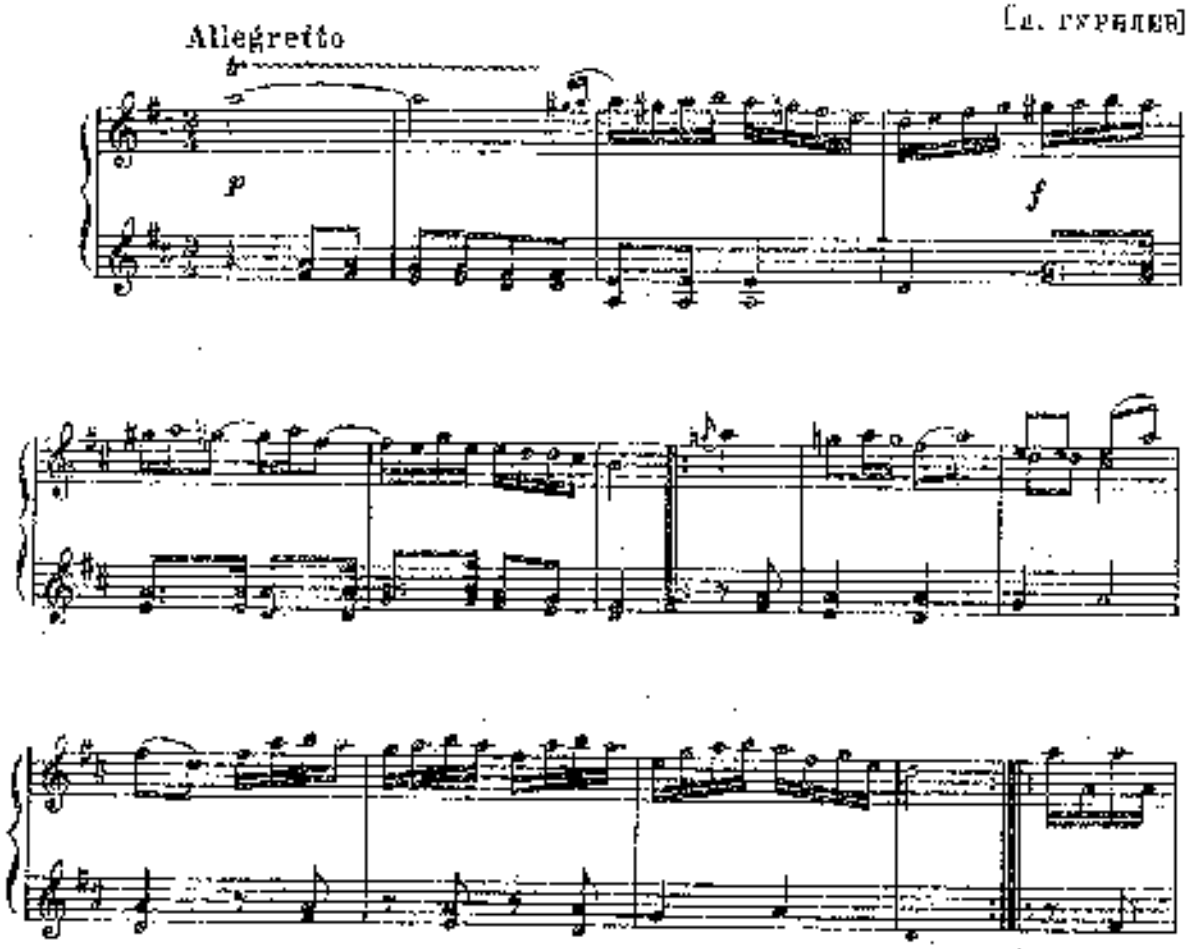

mf
mf
p

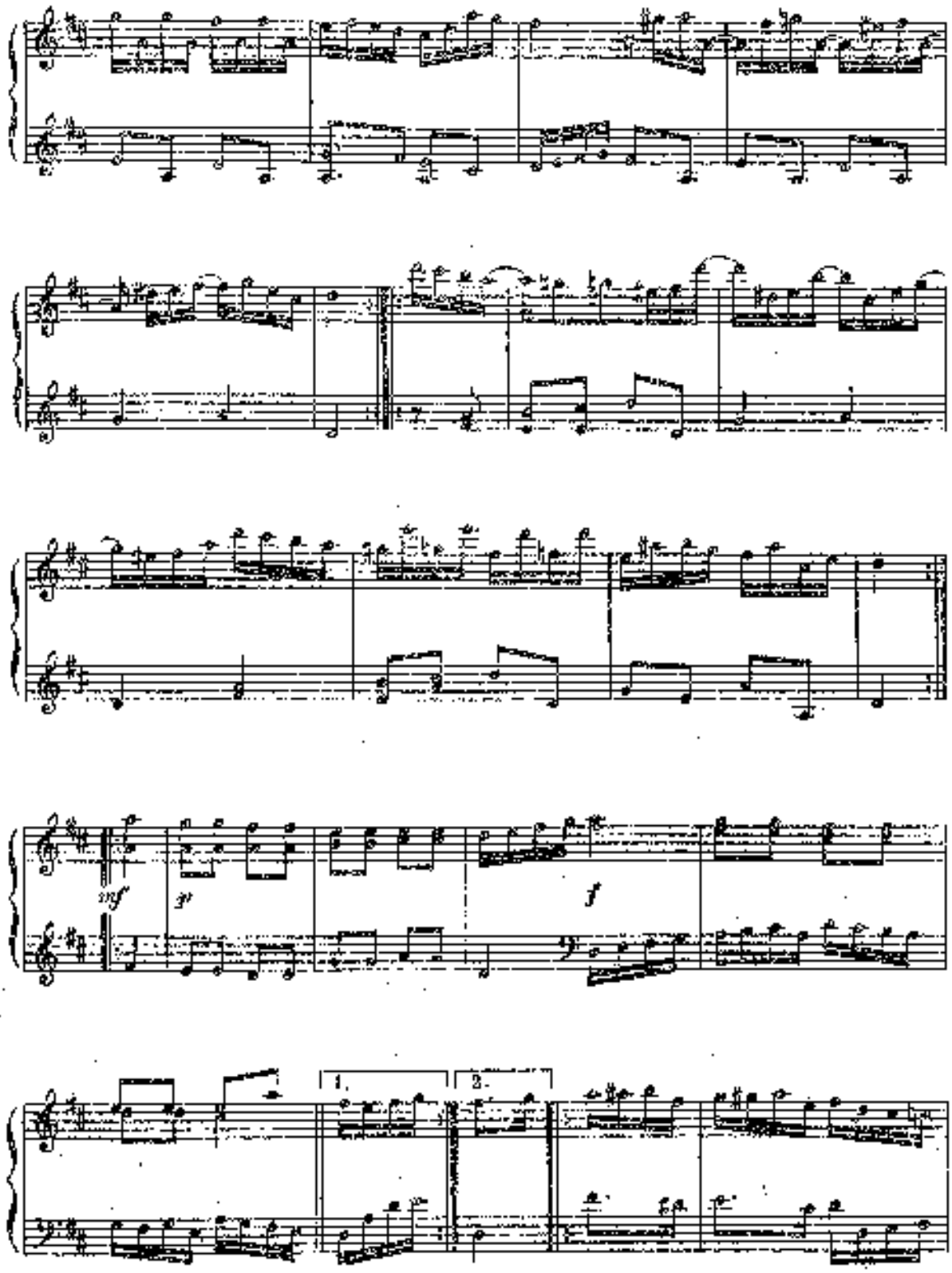

cresc.

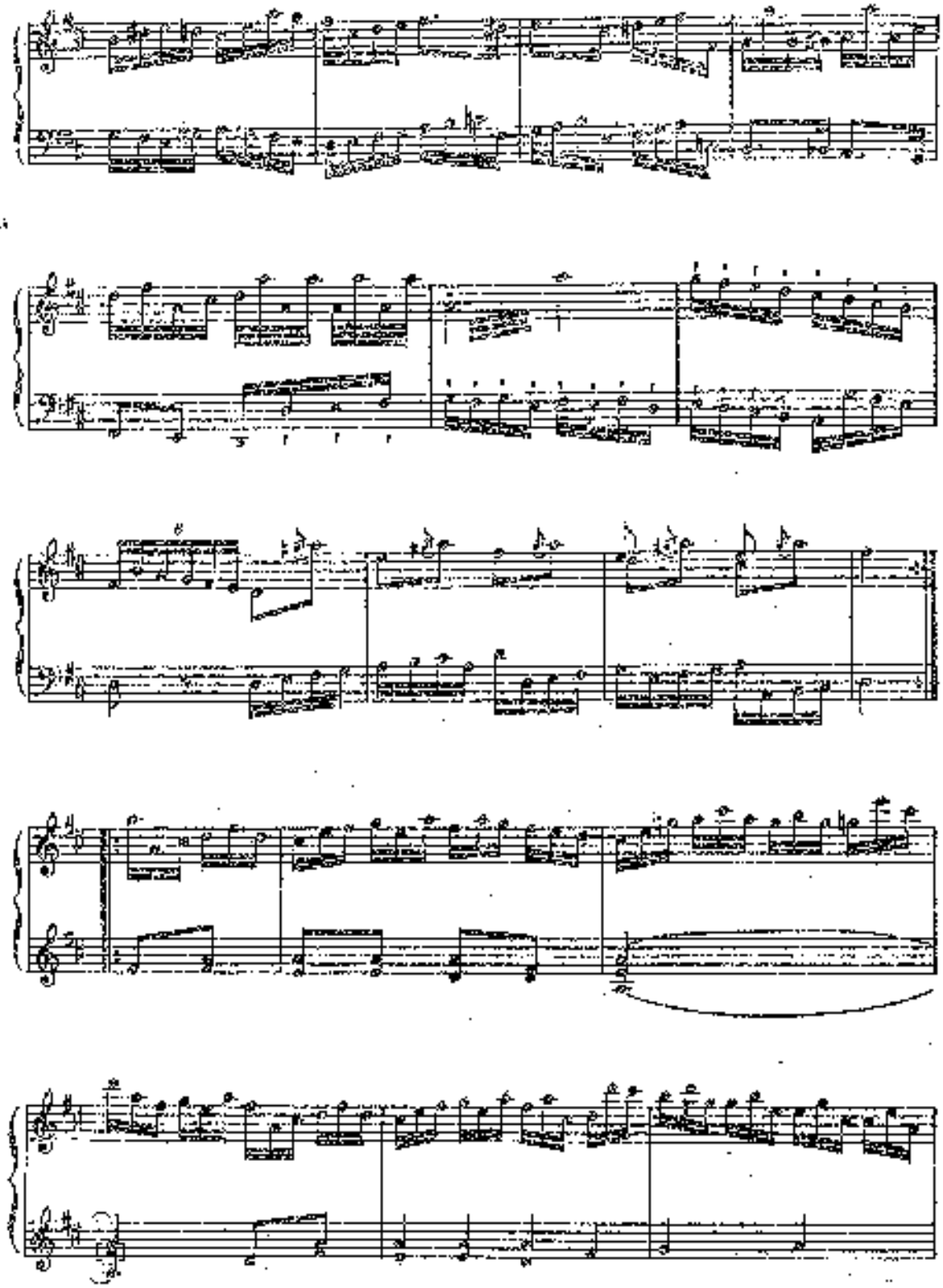


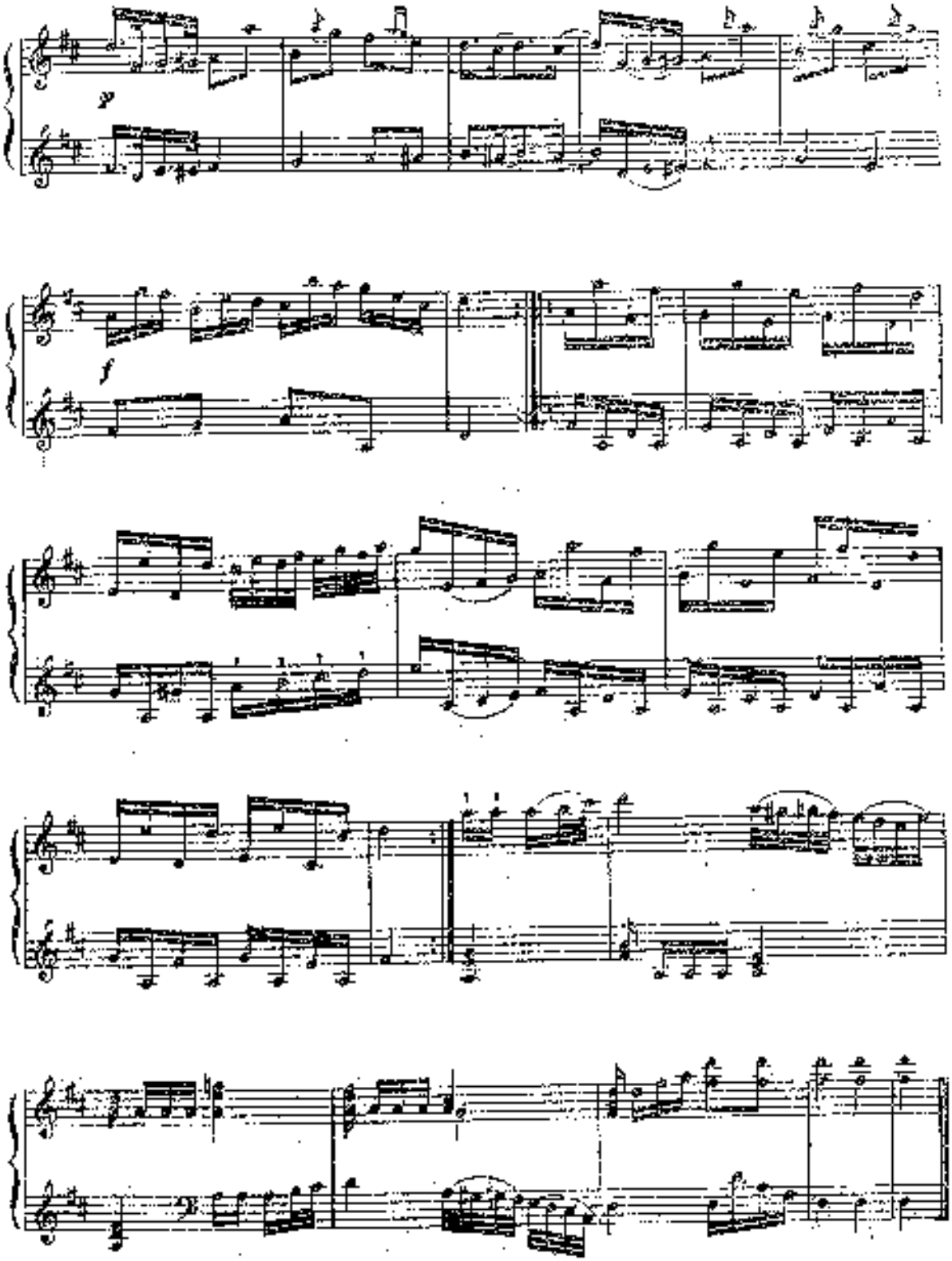
РУССКИЙ ТАНЕЦ

[М. ГУРЬЕВ]



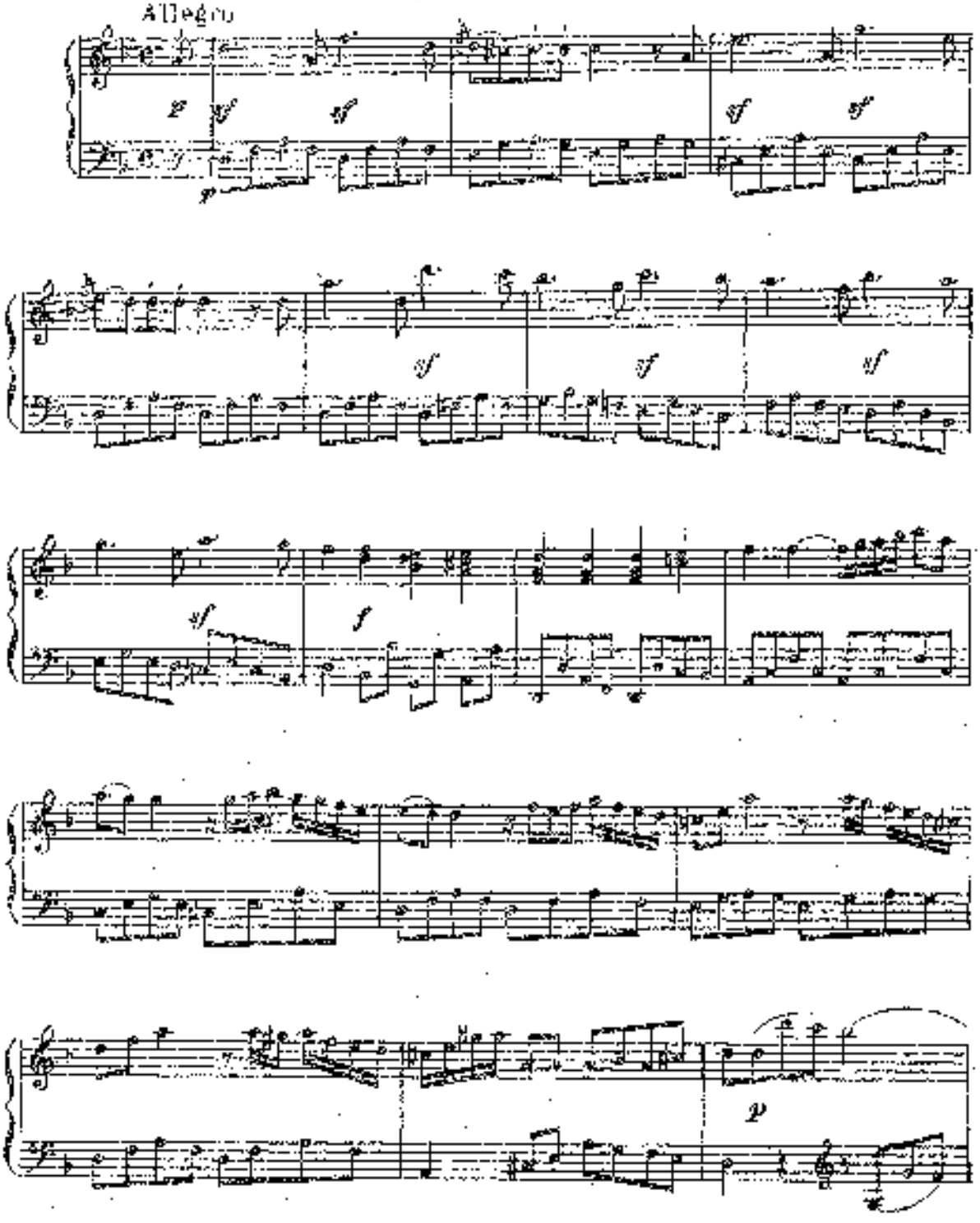

mf
p
f
1.
2.

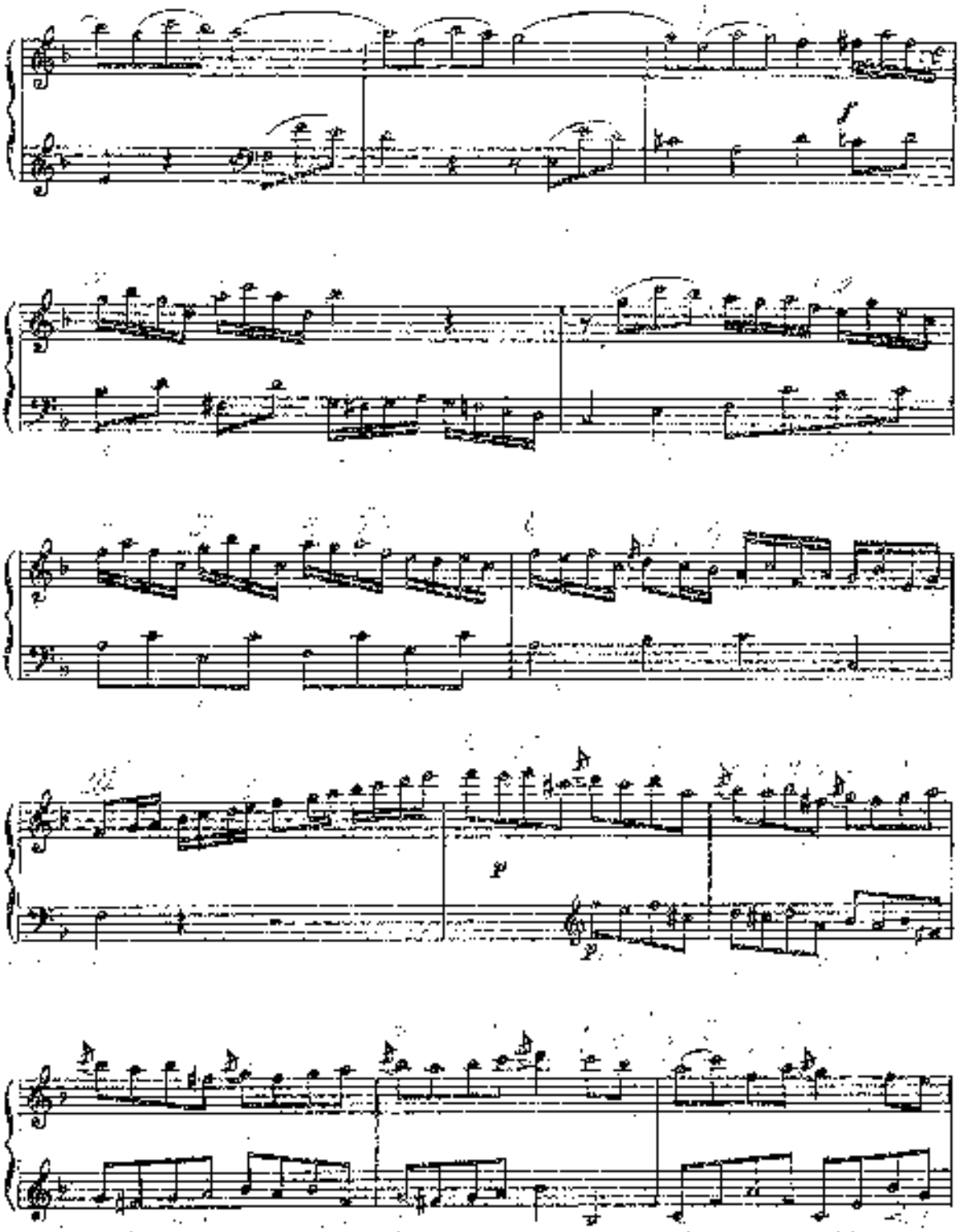


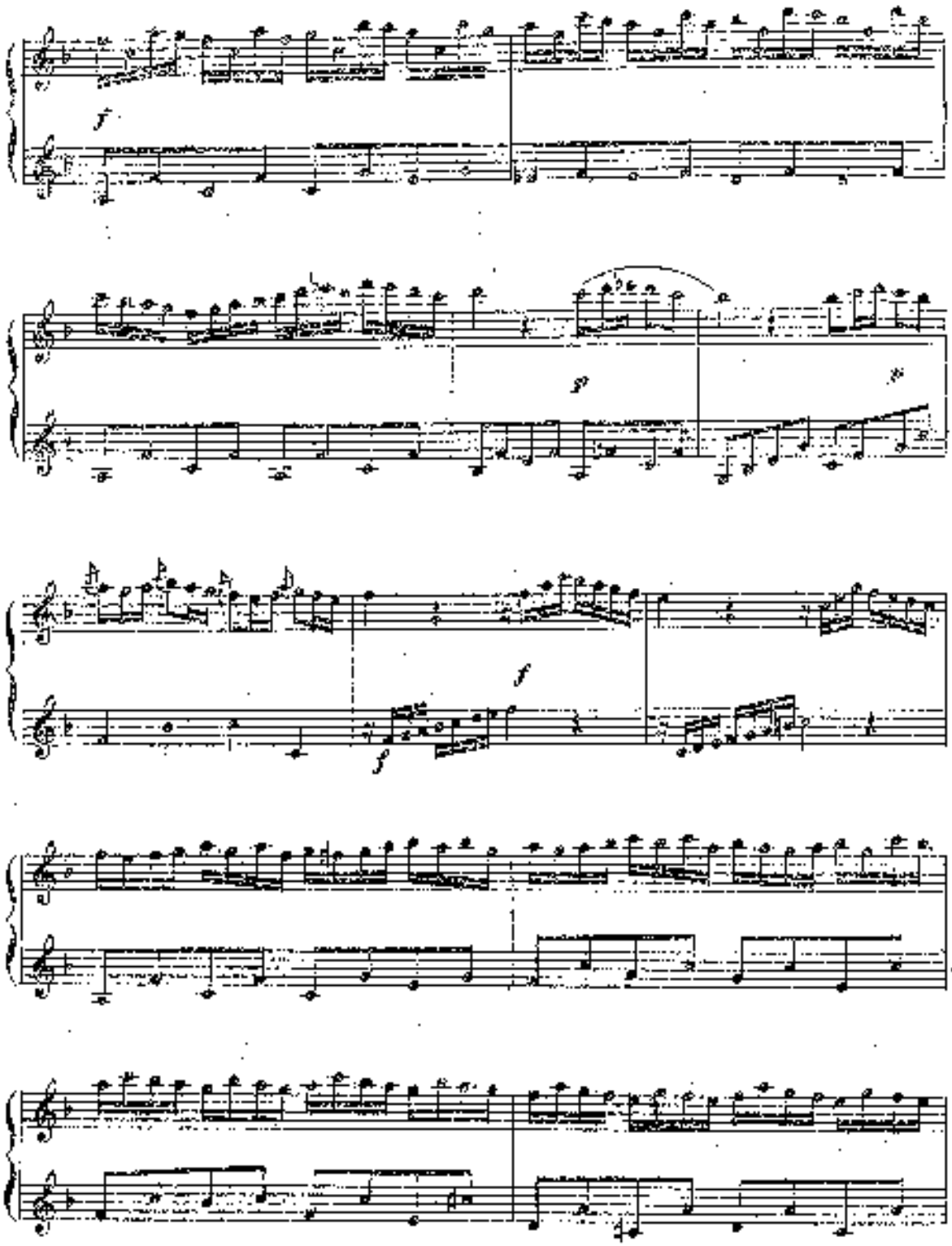

p
f

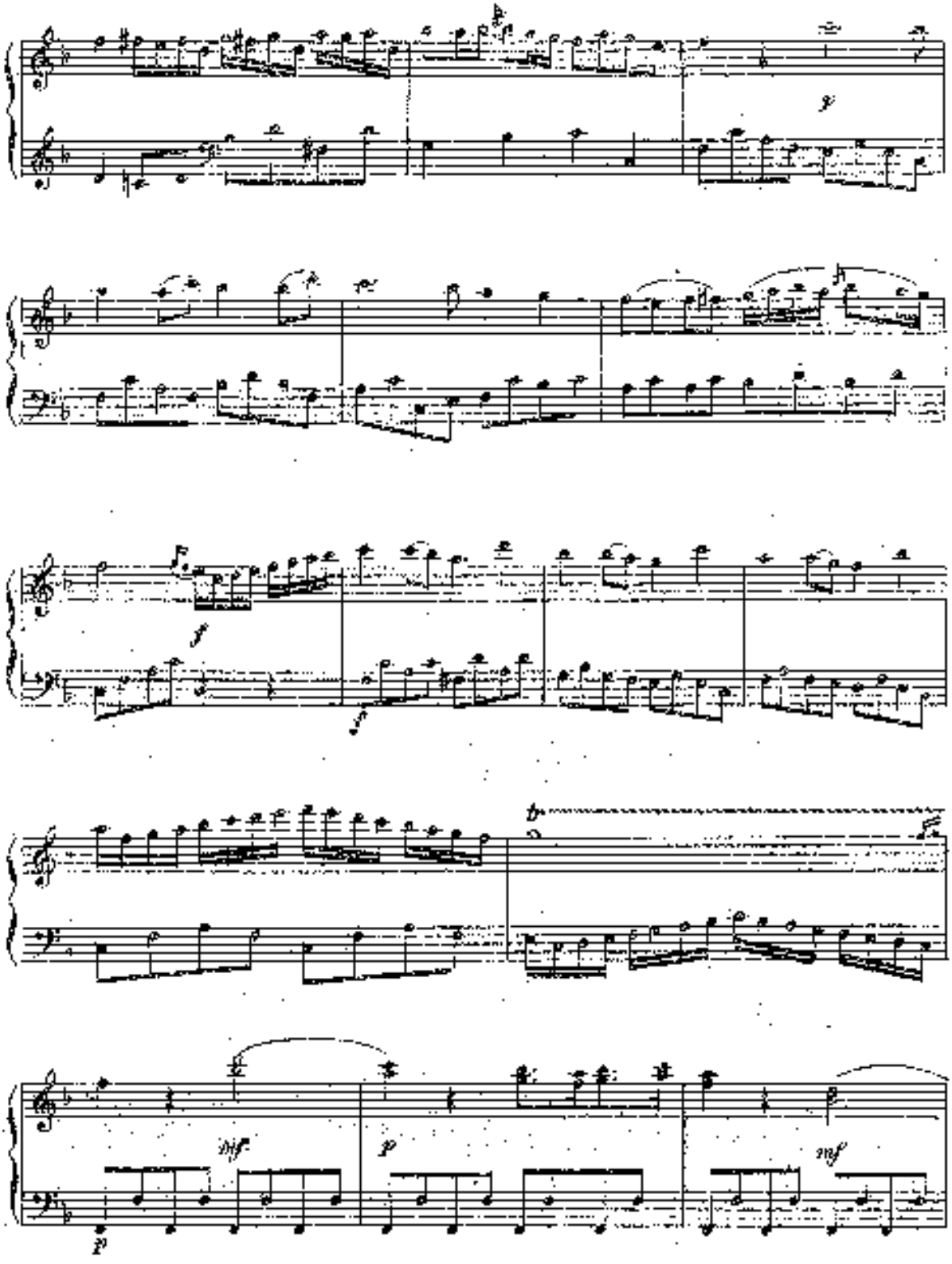
СОНАТА

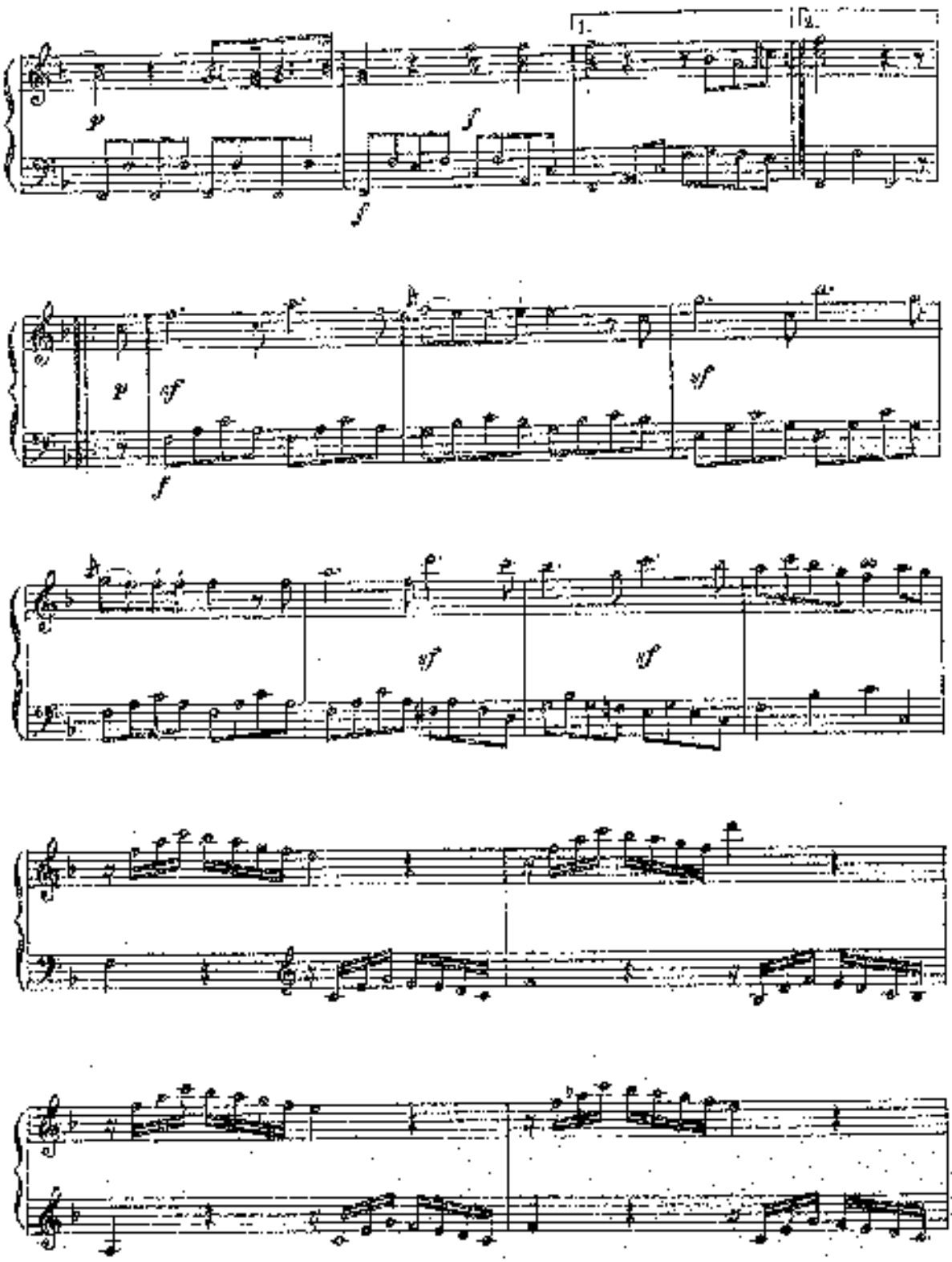
[Л. ТУРИЛОВ]

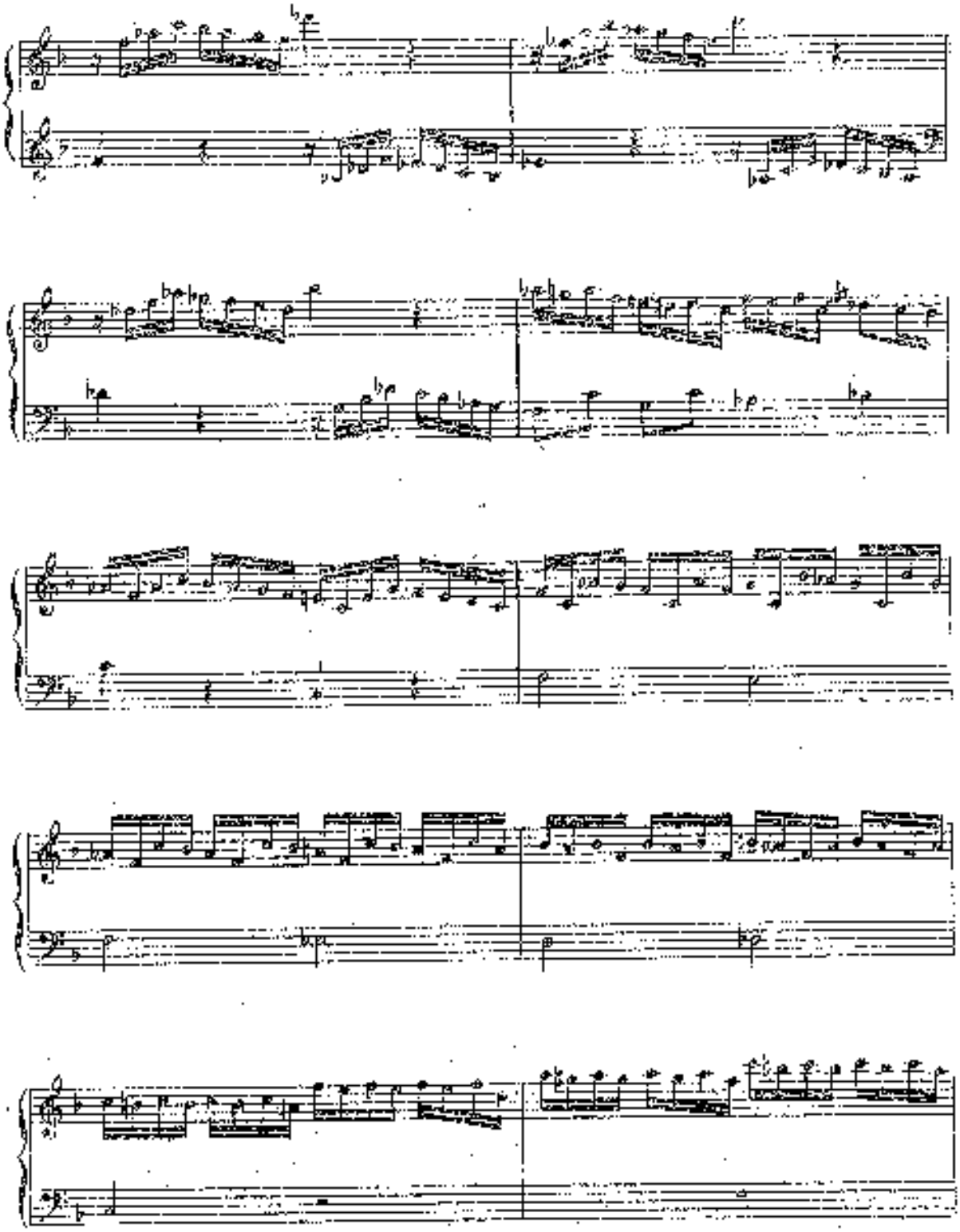


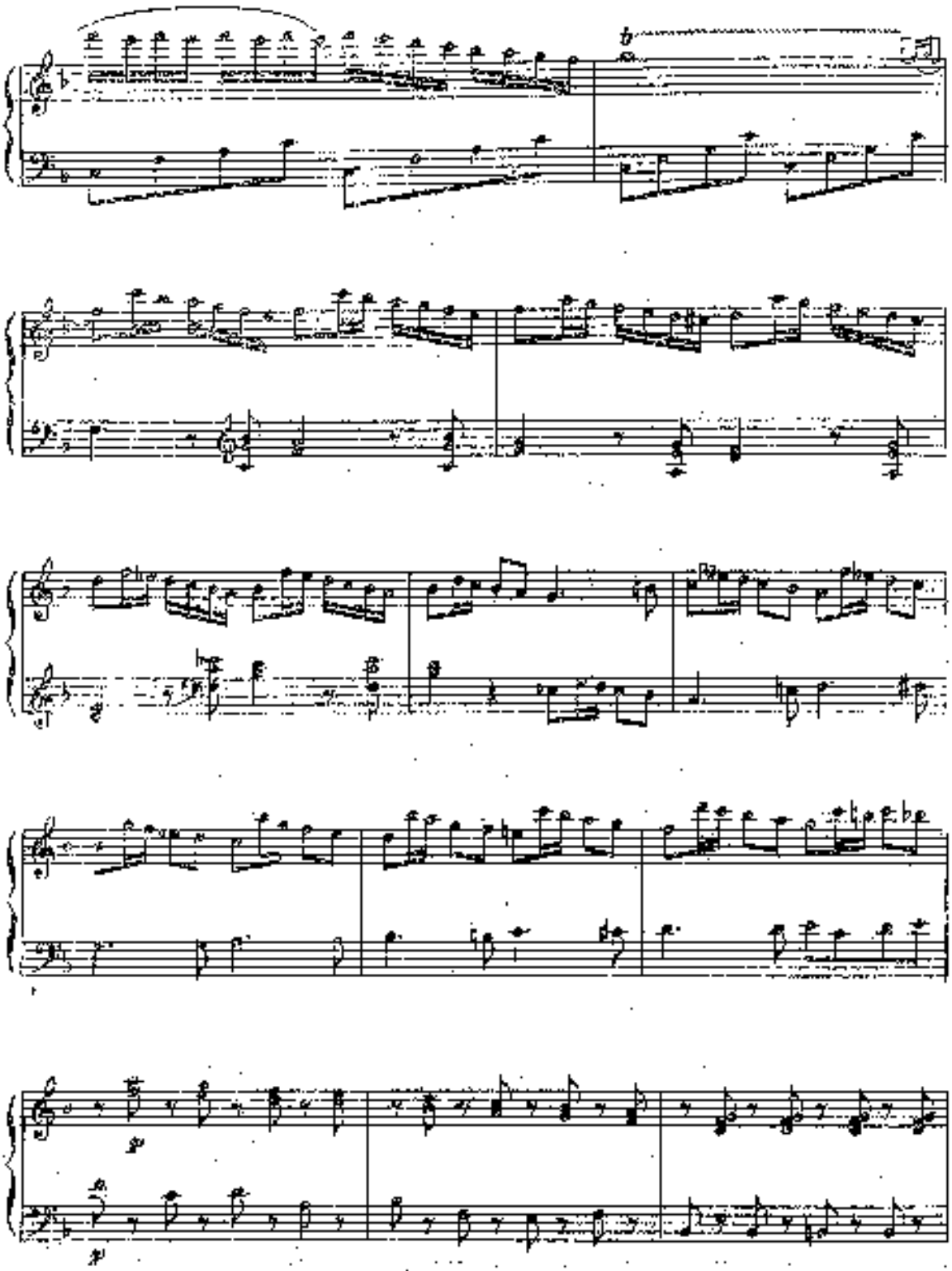


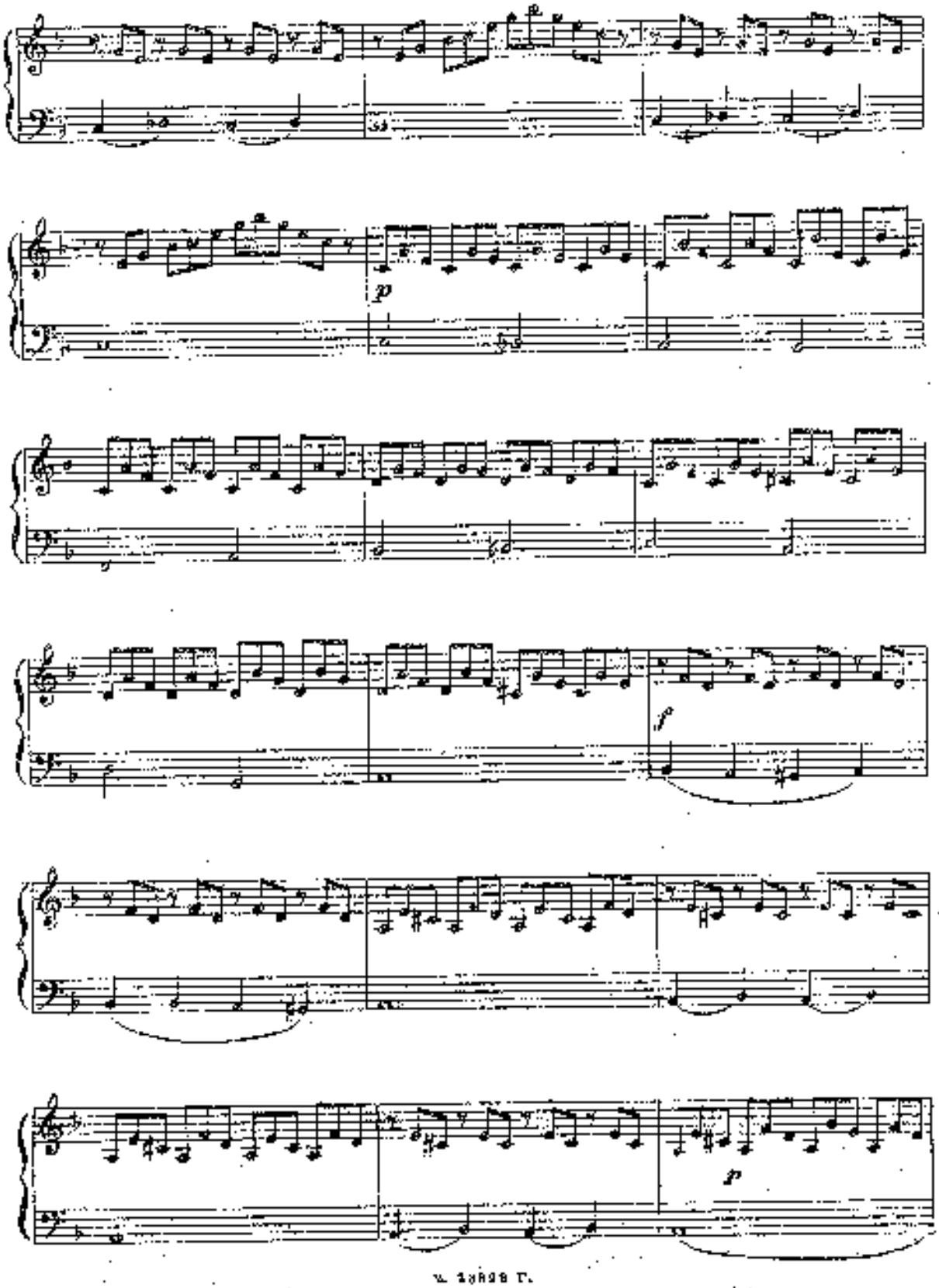

f
sf
p
f
f

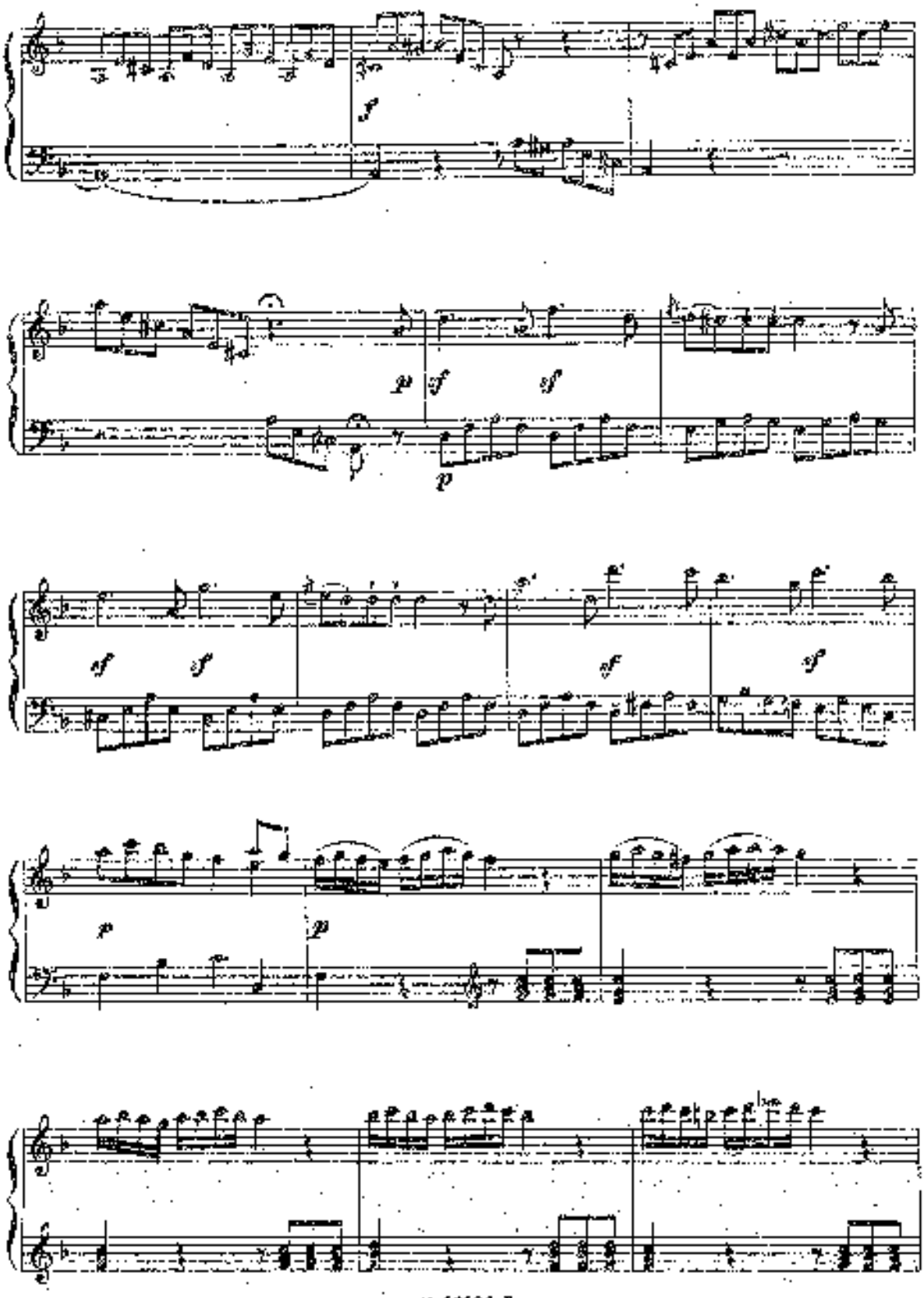

p
f
f
mf
p
mf
p

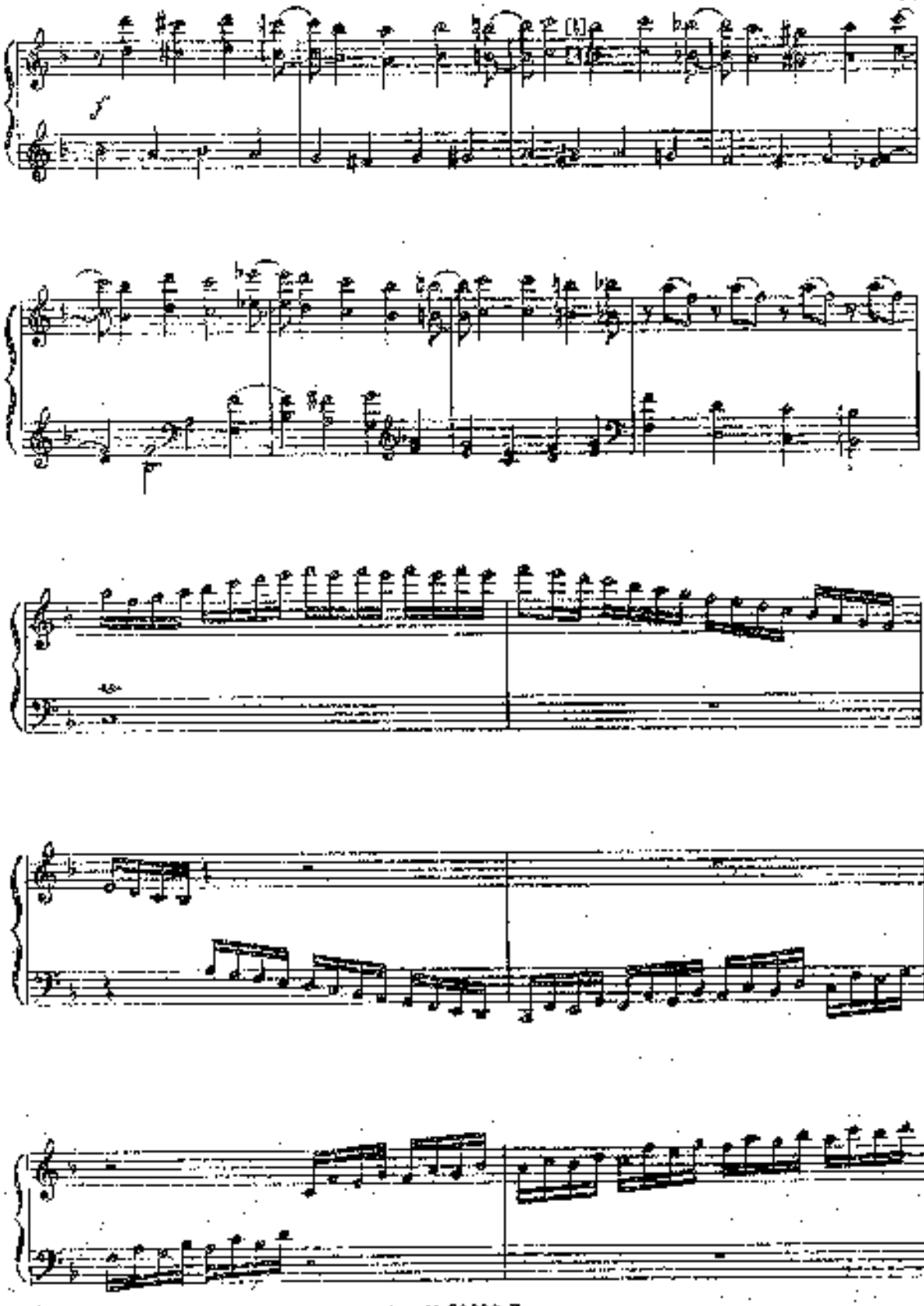

1.
2.
p
f
f
p
sf
f
sf
sf
sf

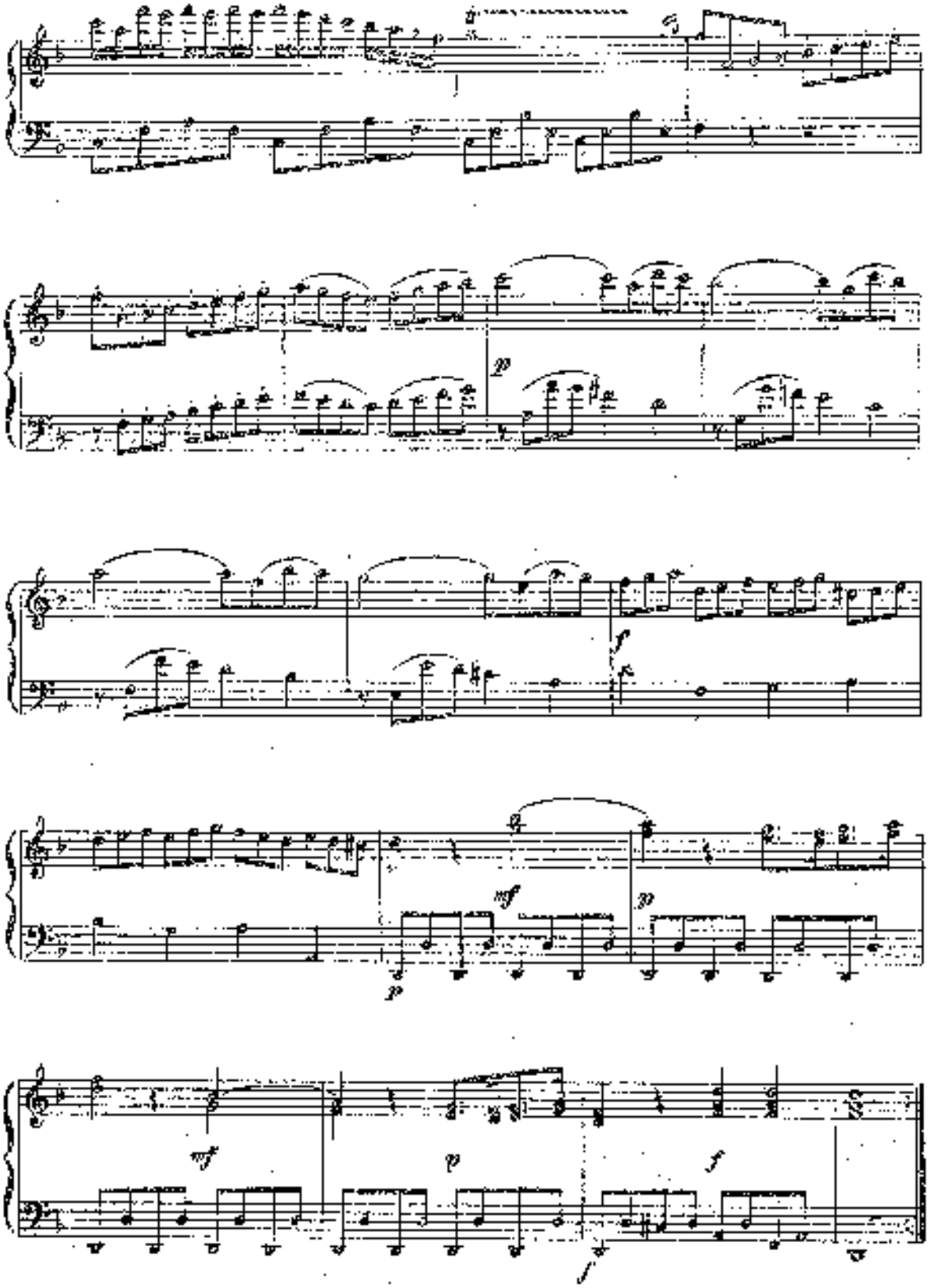




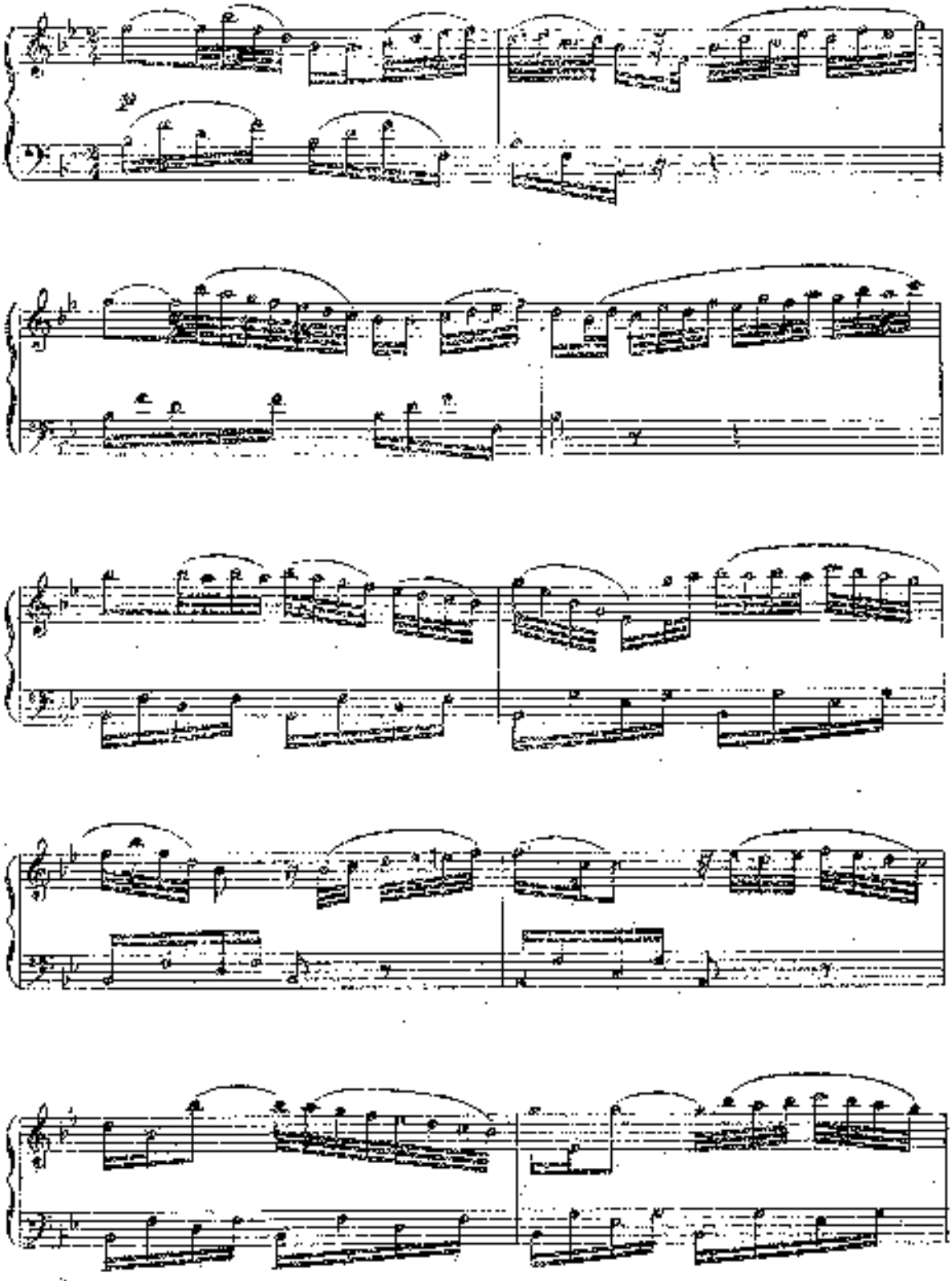

p
f
p

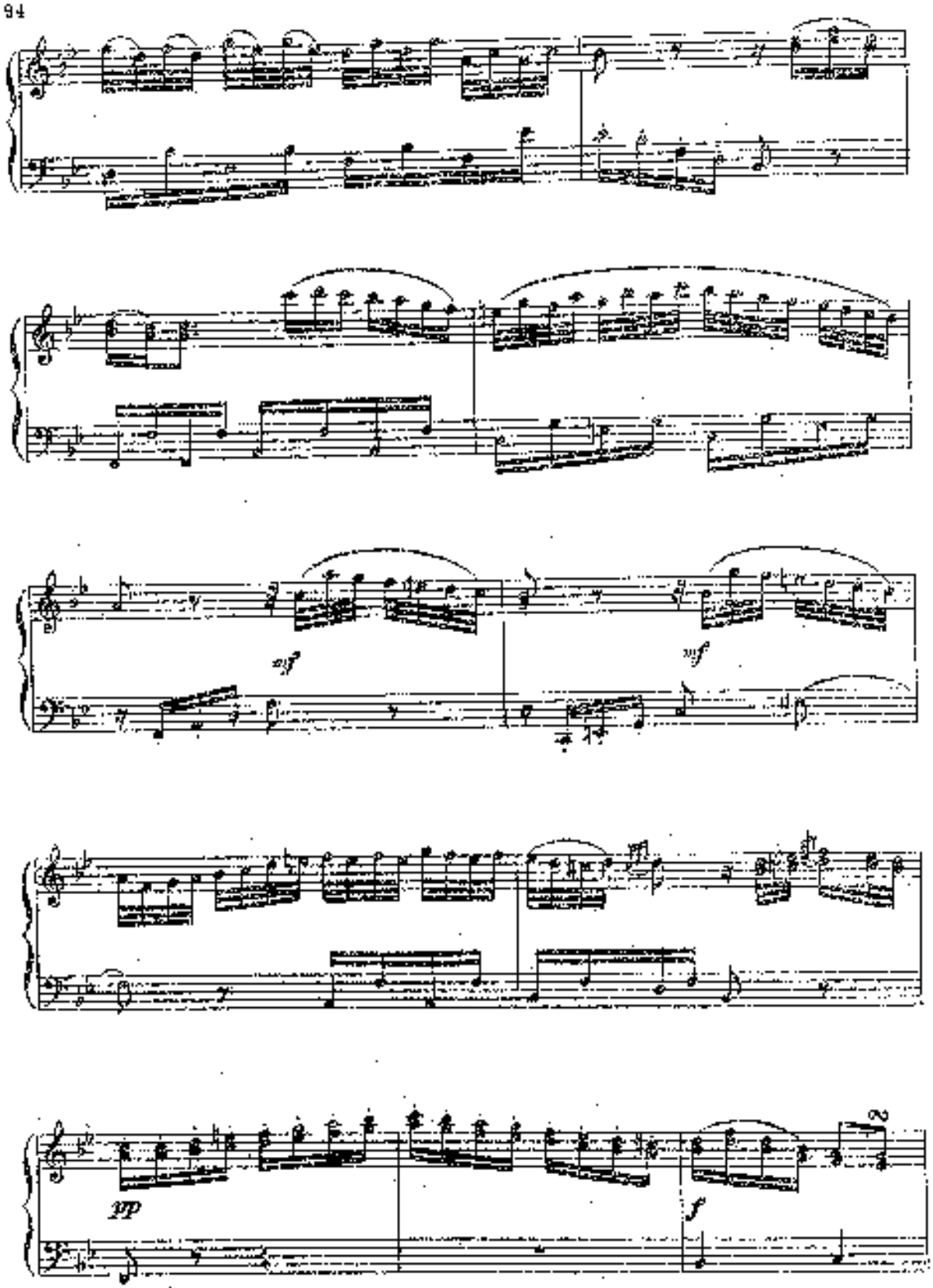


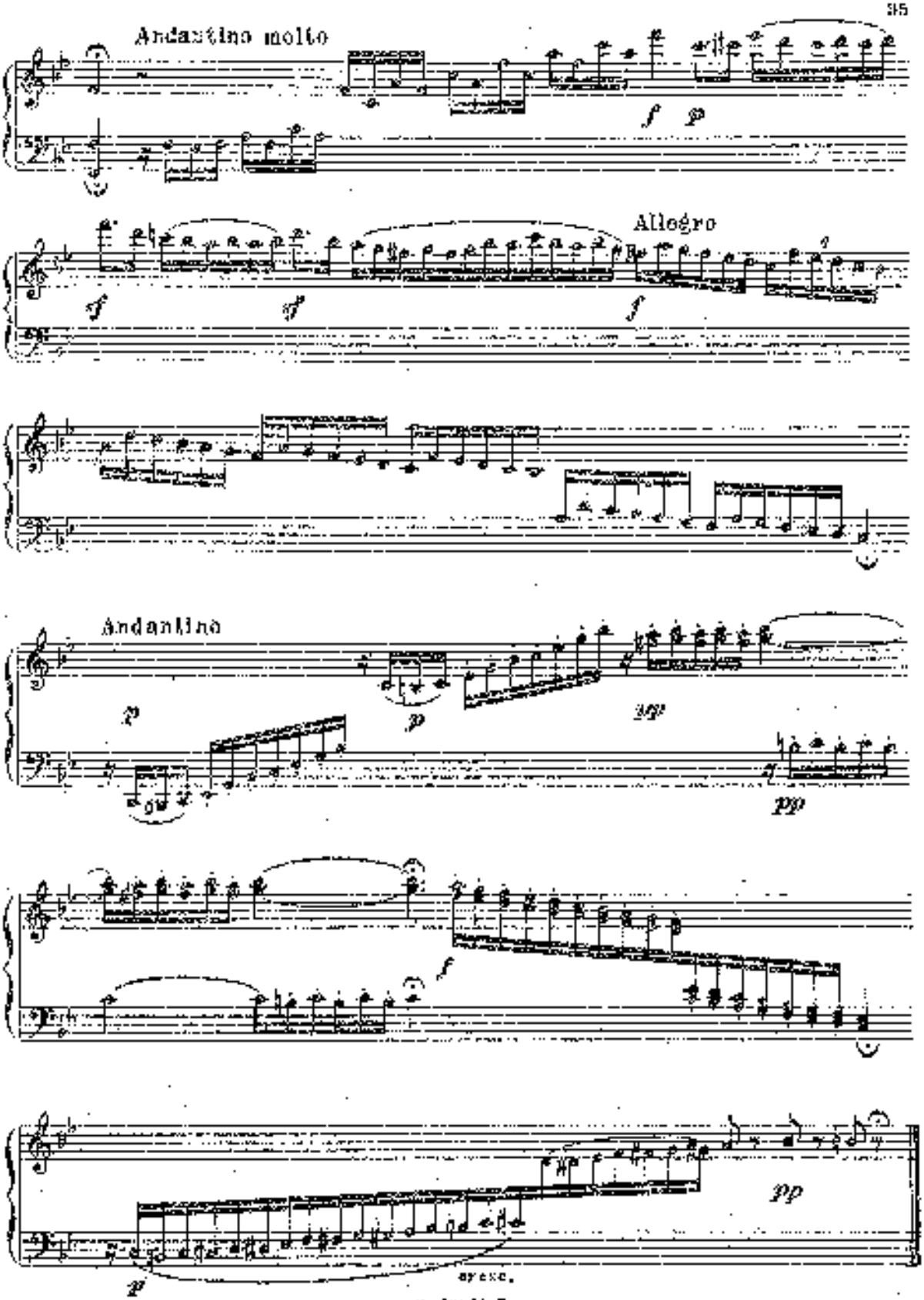


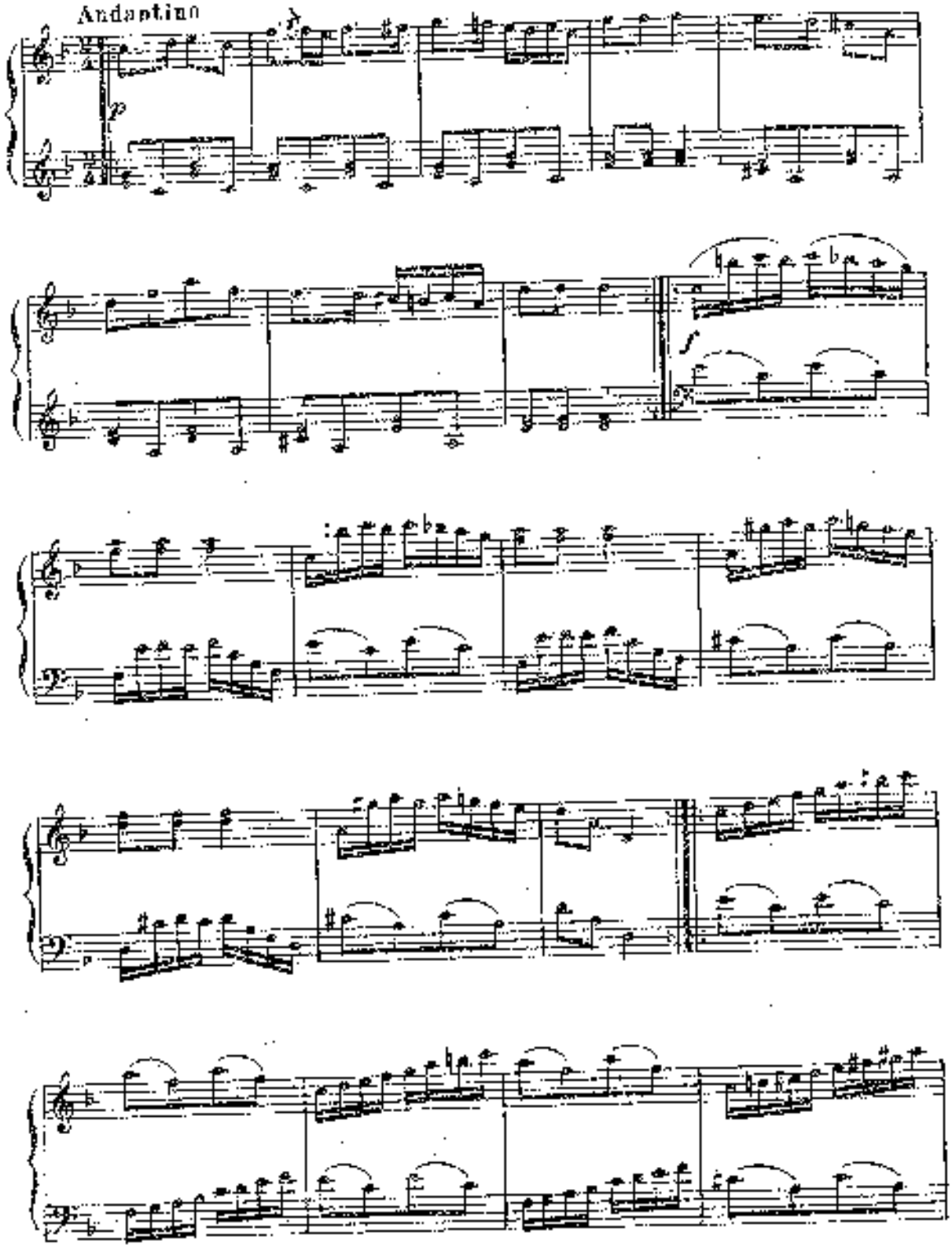

p
f
mf
p
p
mf
p
f
f

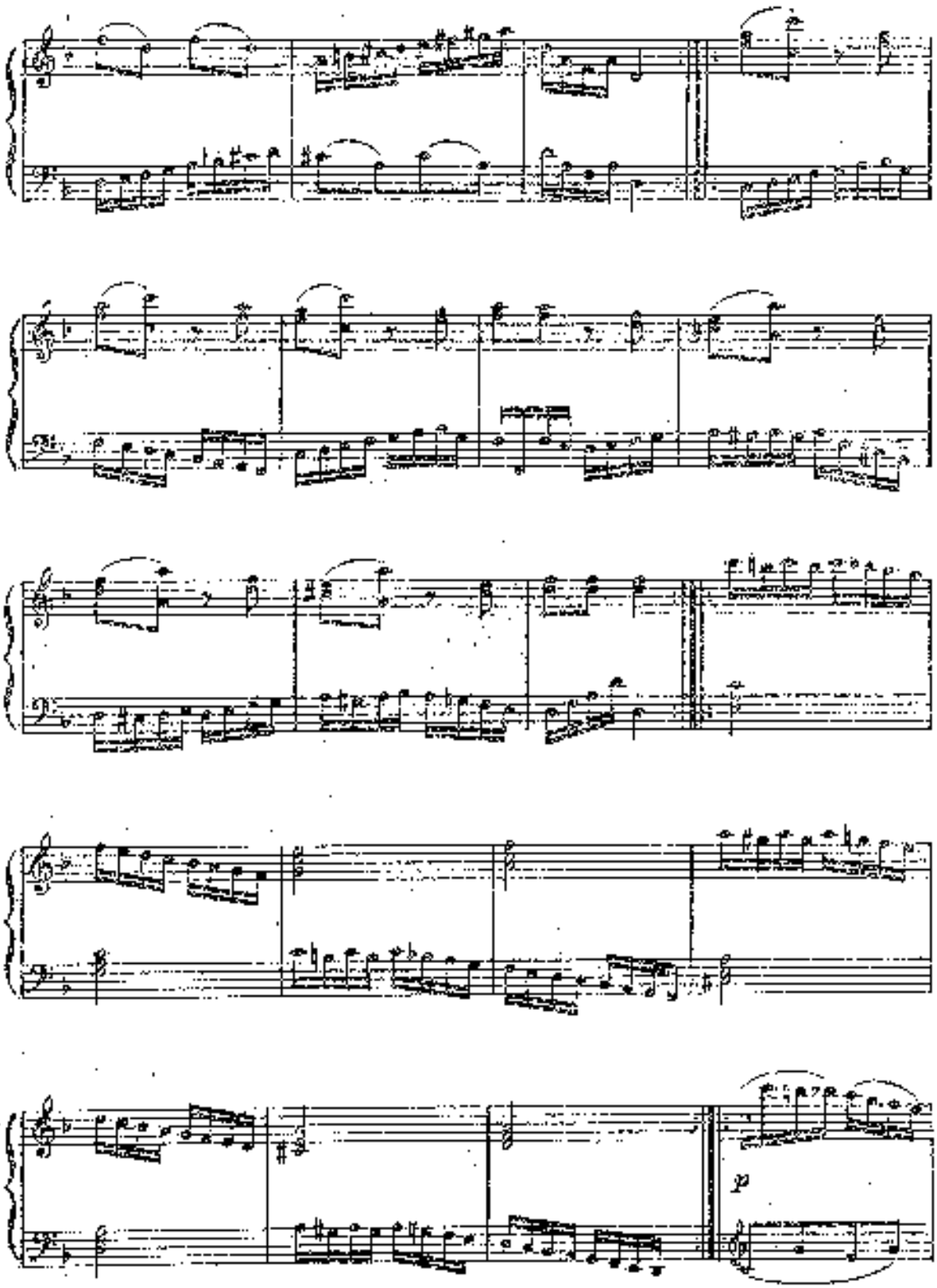
Adagio

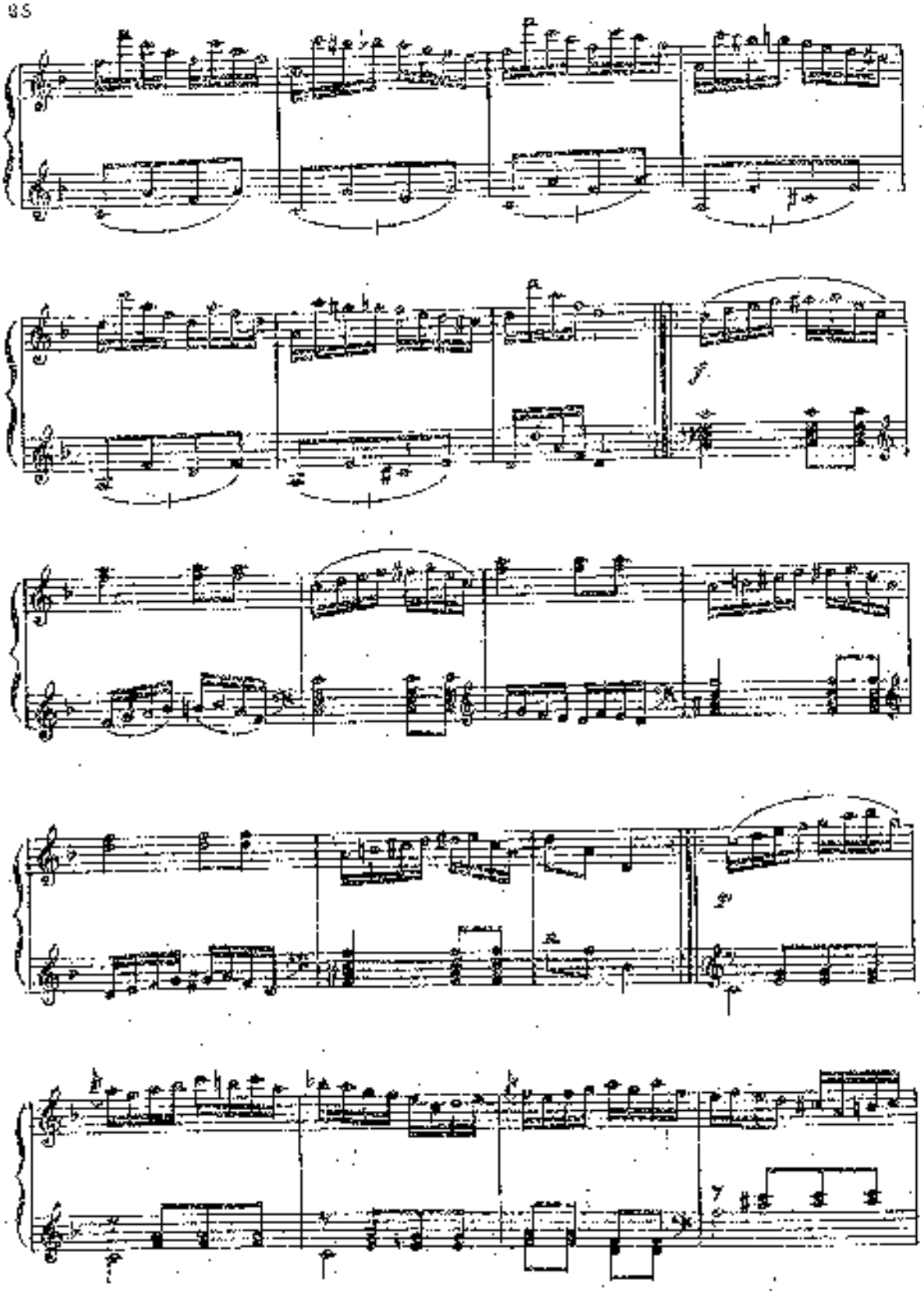


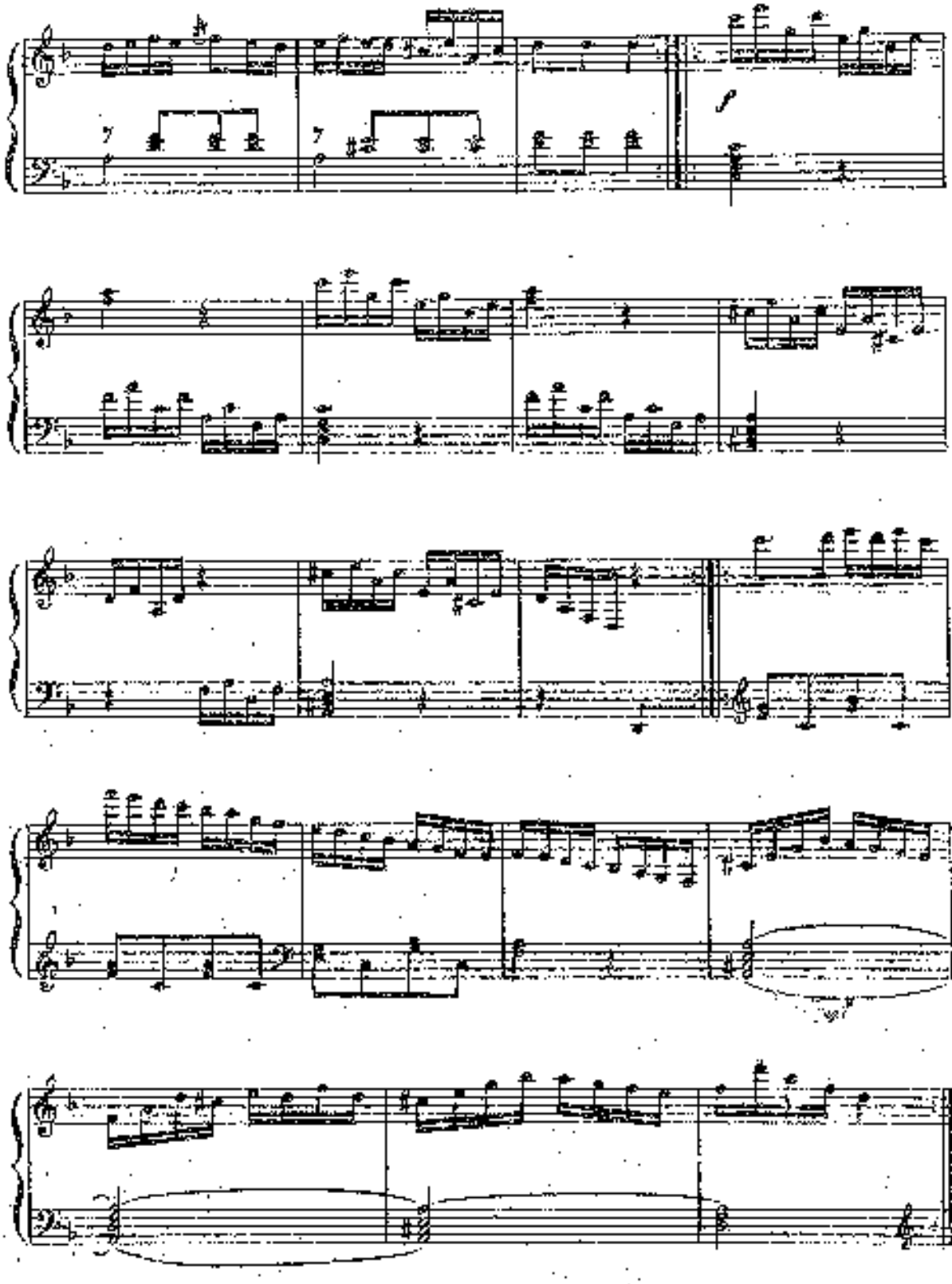

sf
sf
pp
f

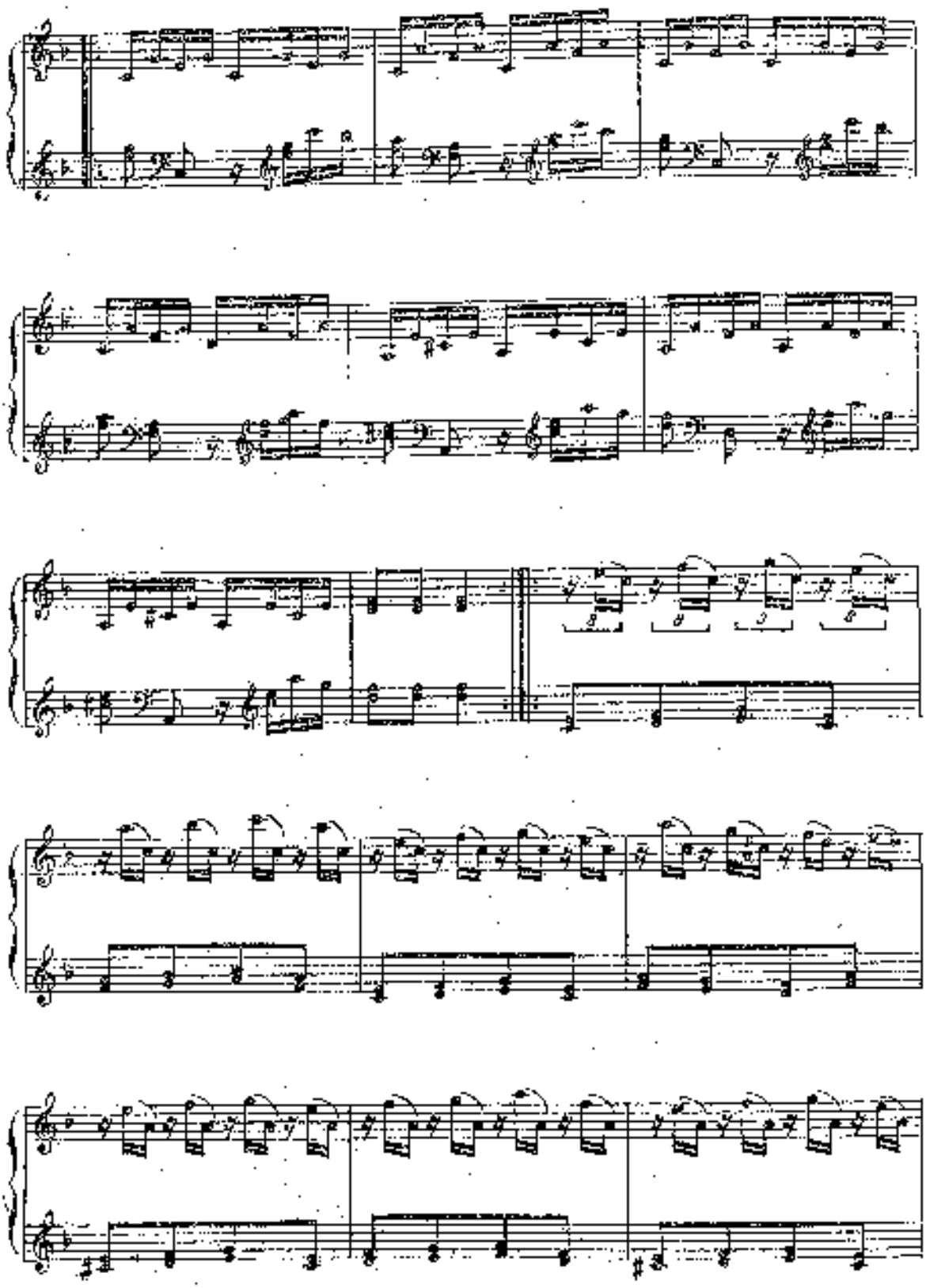

Andantino molto
Allegro
Andantino
sempre.

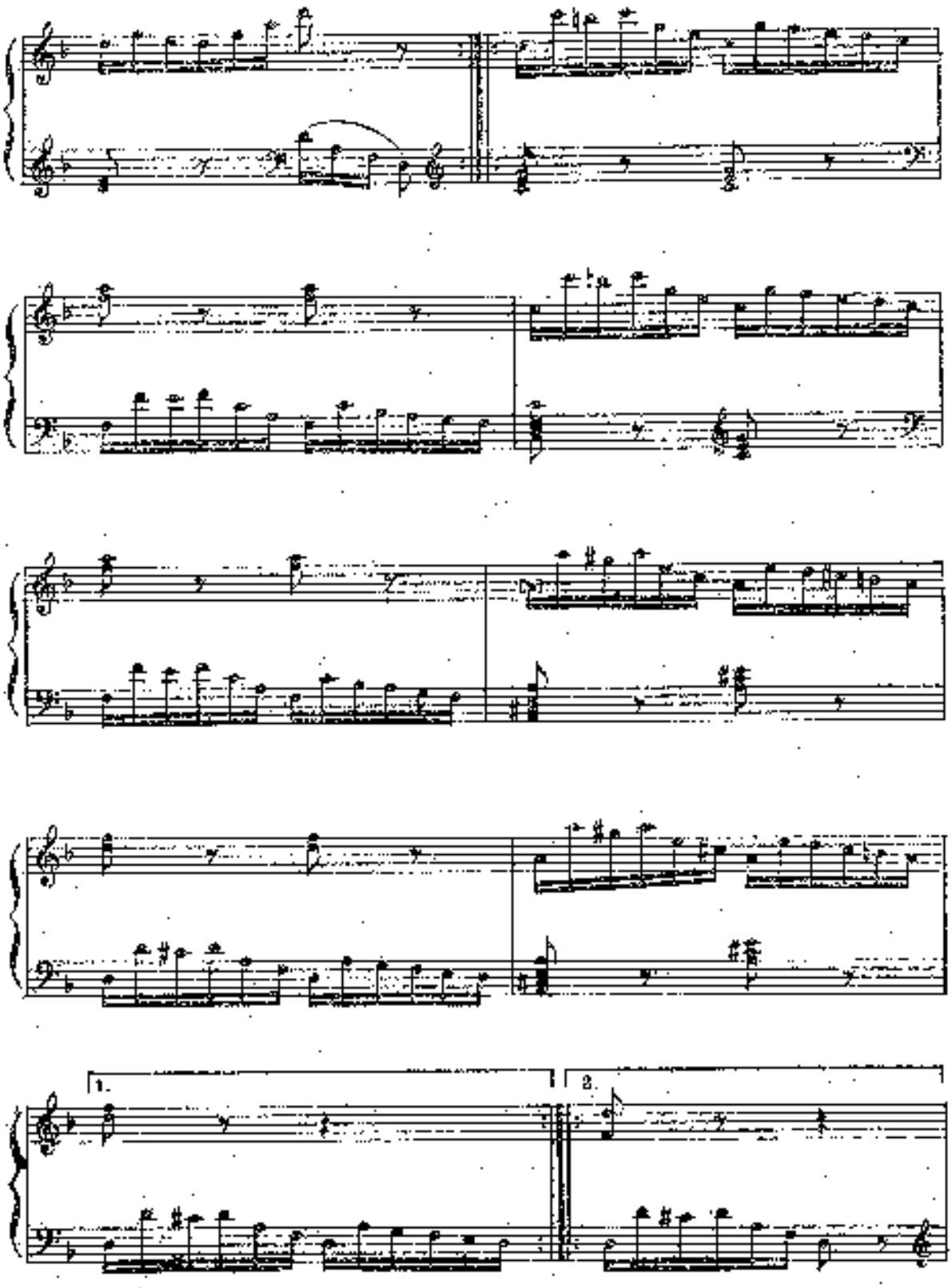

Andantino
p
f

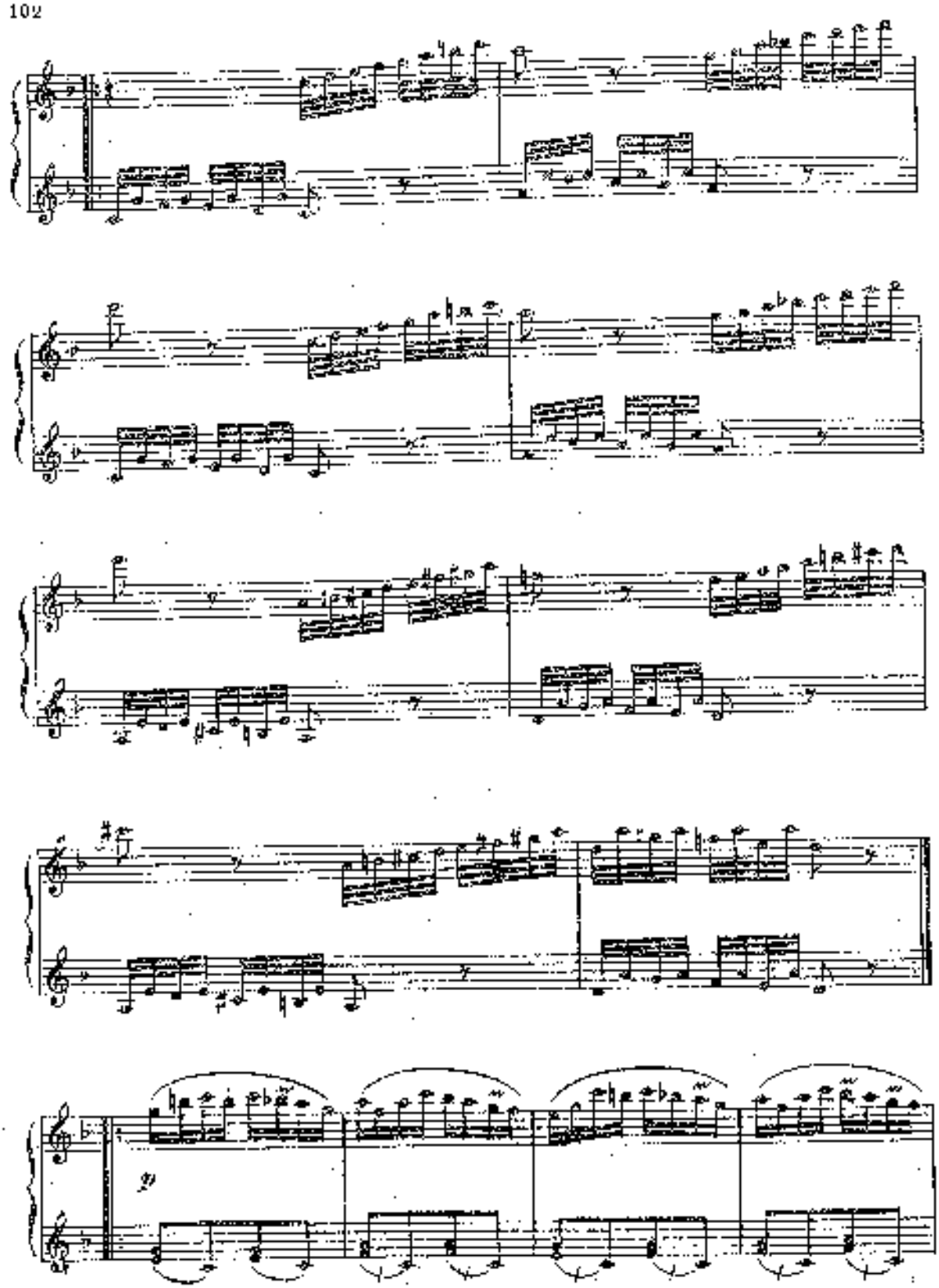

p

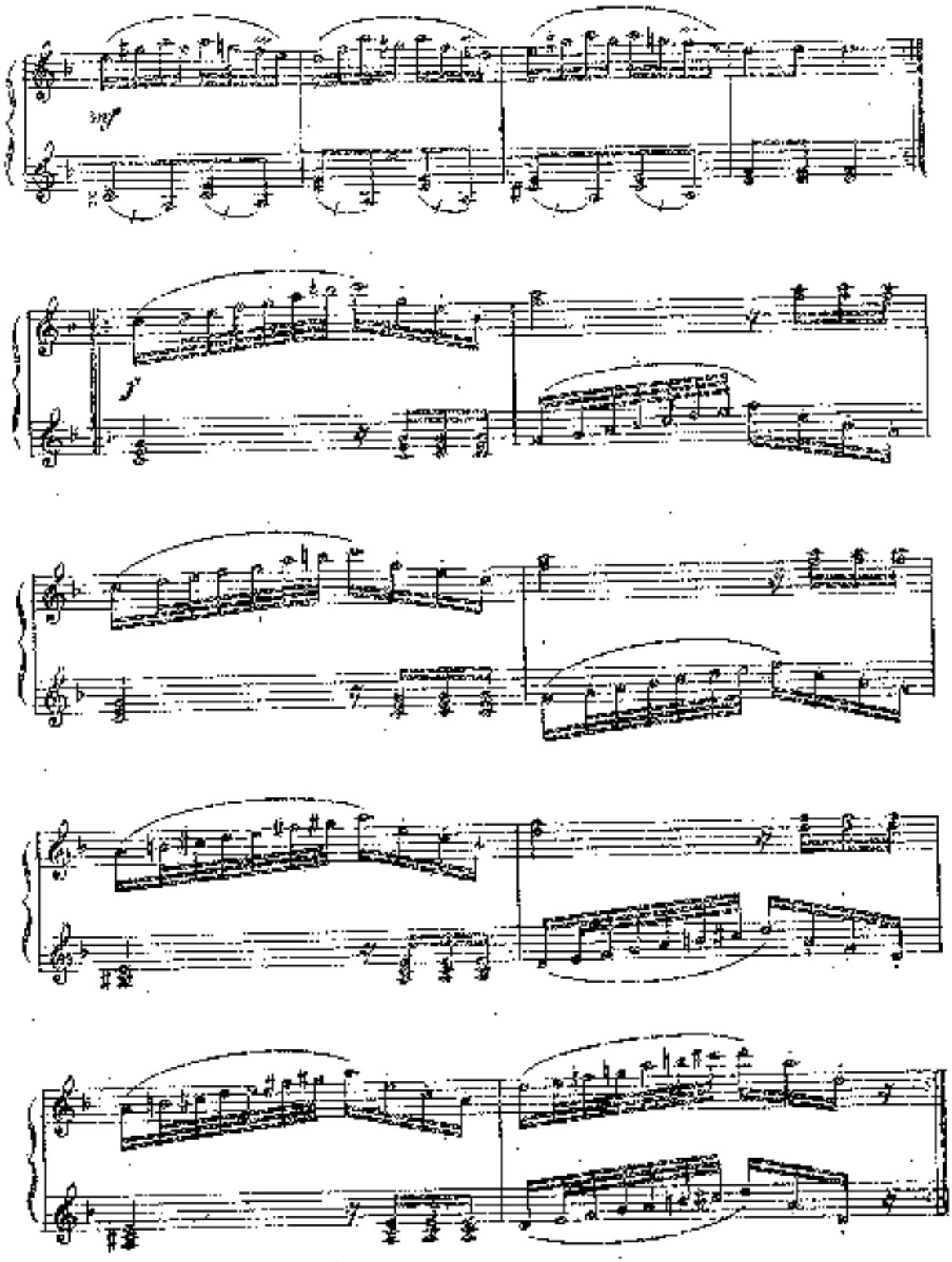


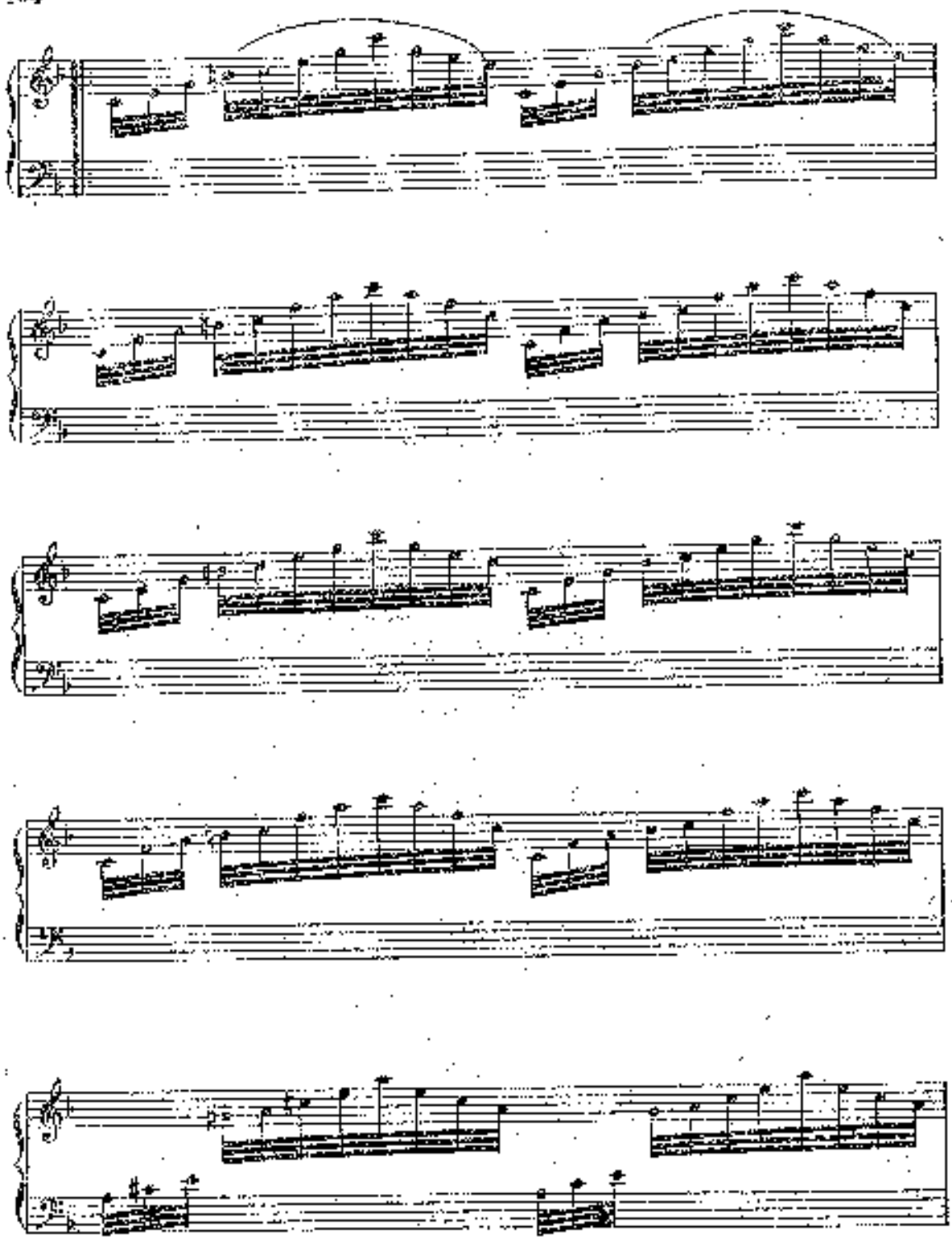


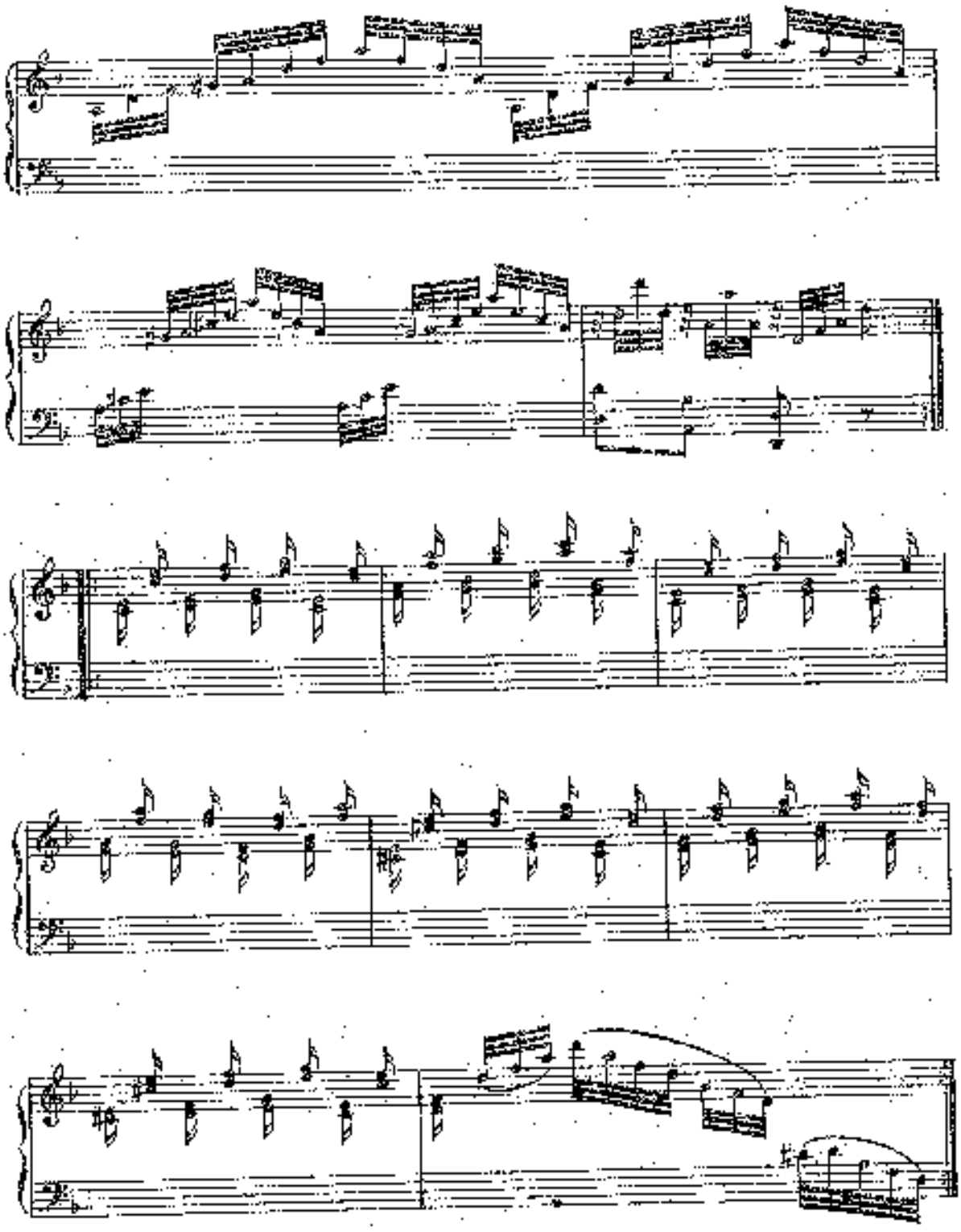



1.
2.


p







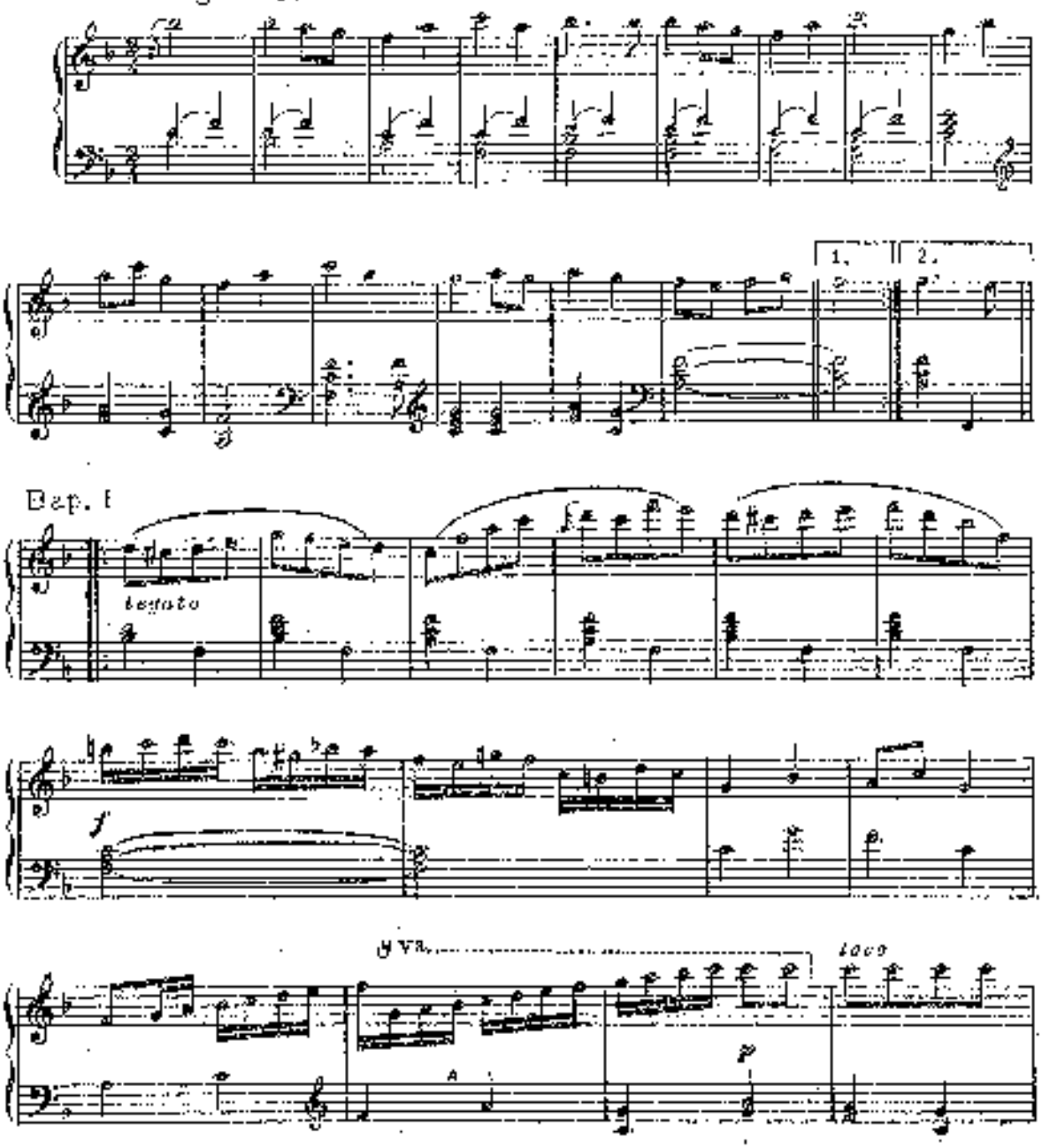
„АХ, СЕНИ МОИ СЕНИ, СЕНИ НОВЫЕ МОИ"

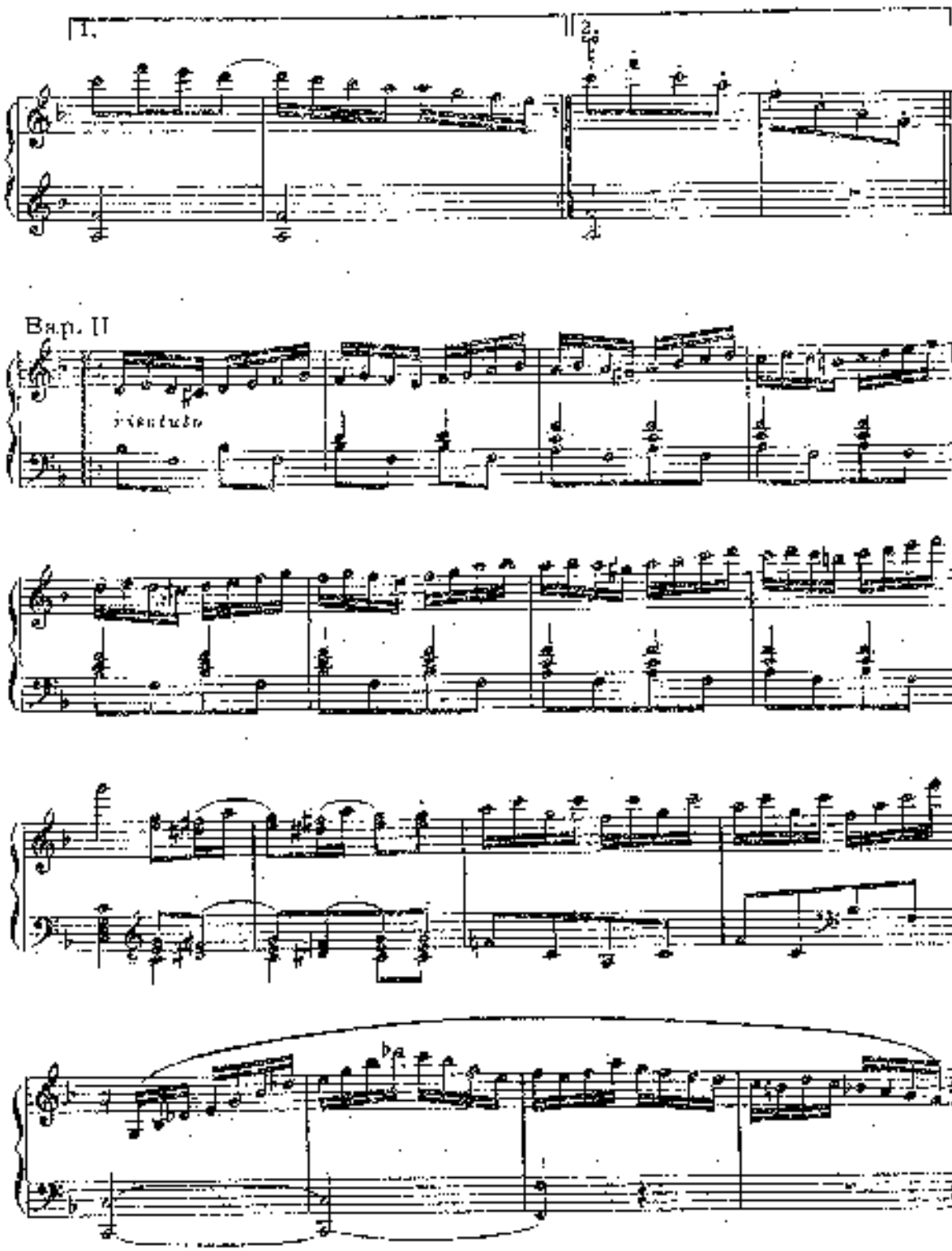
Русская песня с вариациями

М. БАЛАКИРЕВ

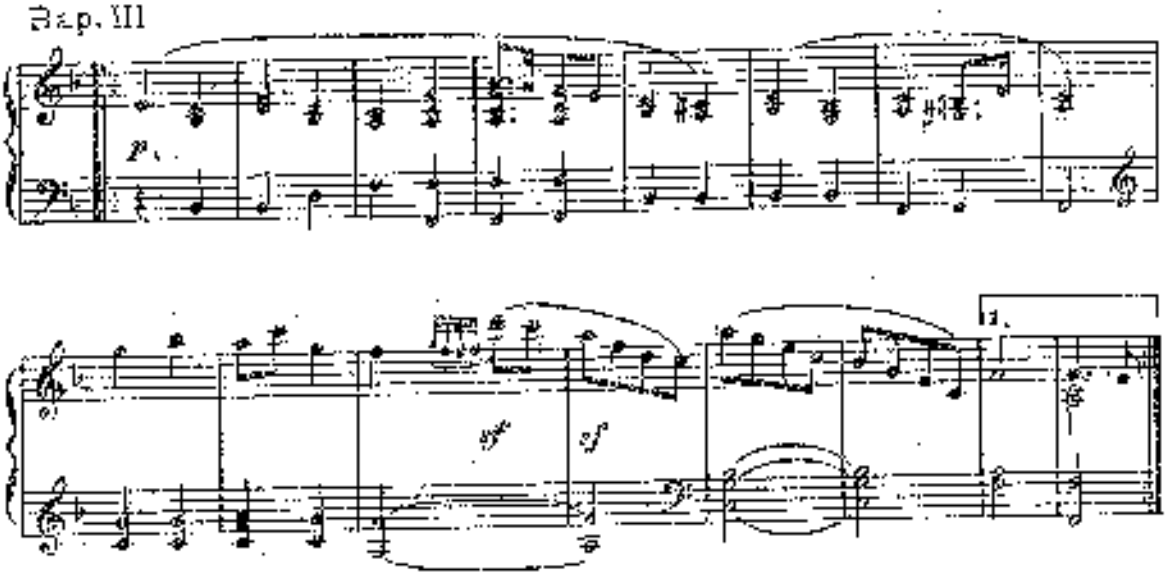
Тема

Allegro vivace

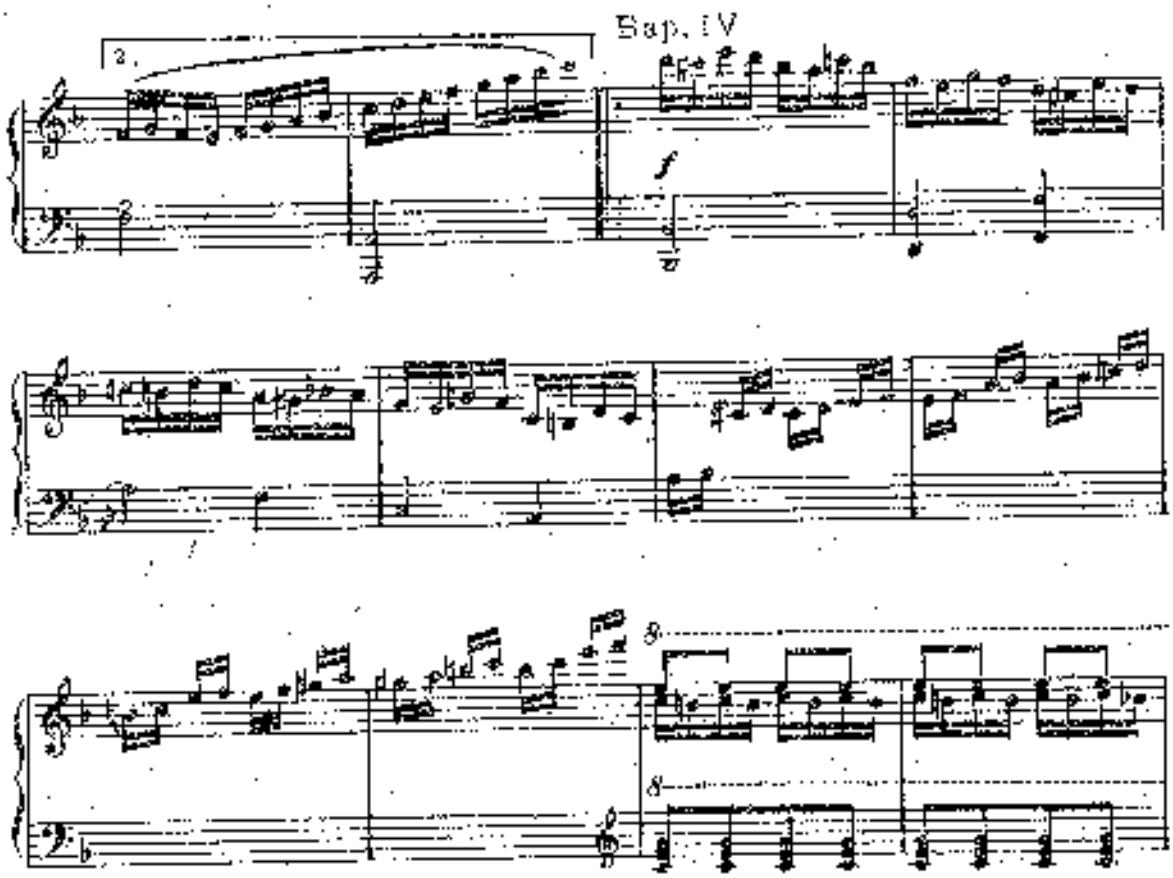


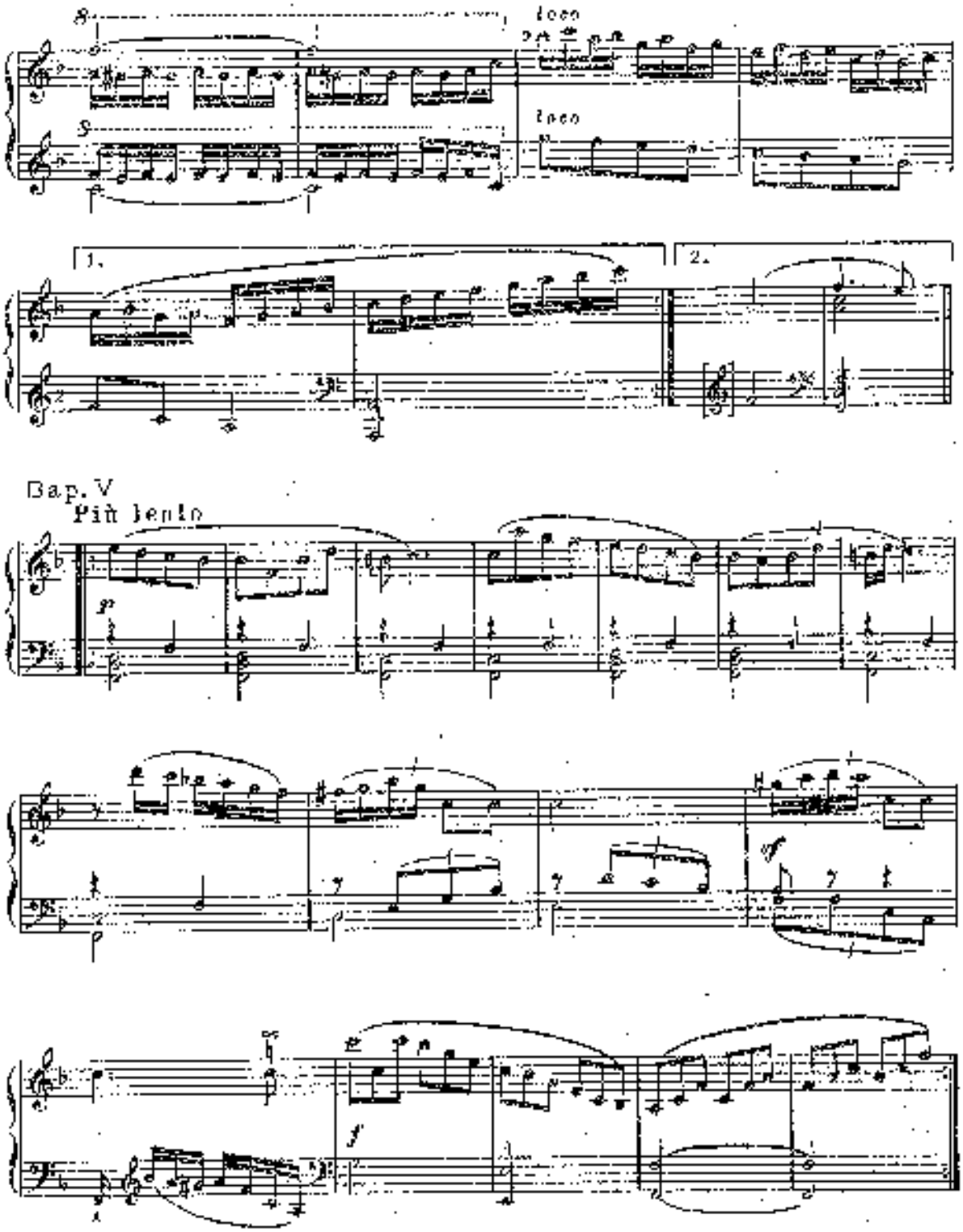

1.
2.
Вар. II
ritenuto

Зар. III



Зар. IV

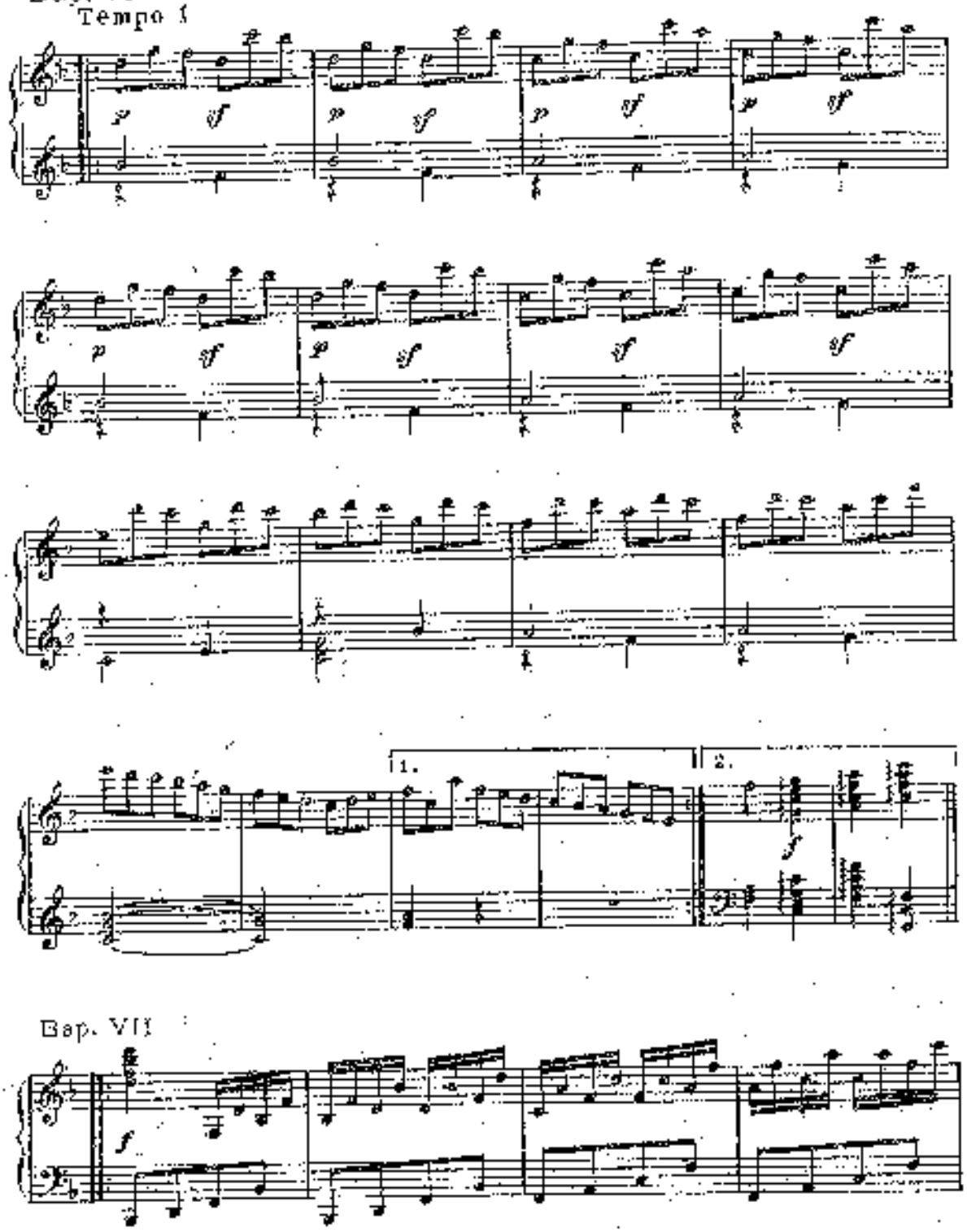



8
loco
8
loco
1.
2.
Bap. V
Più lento
p
f

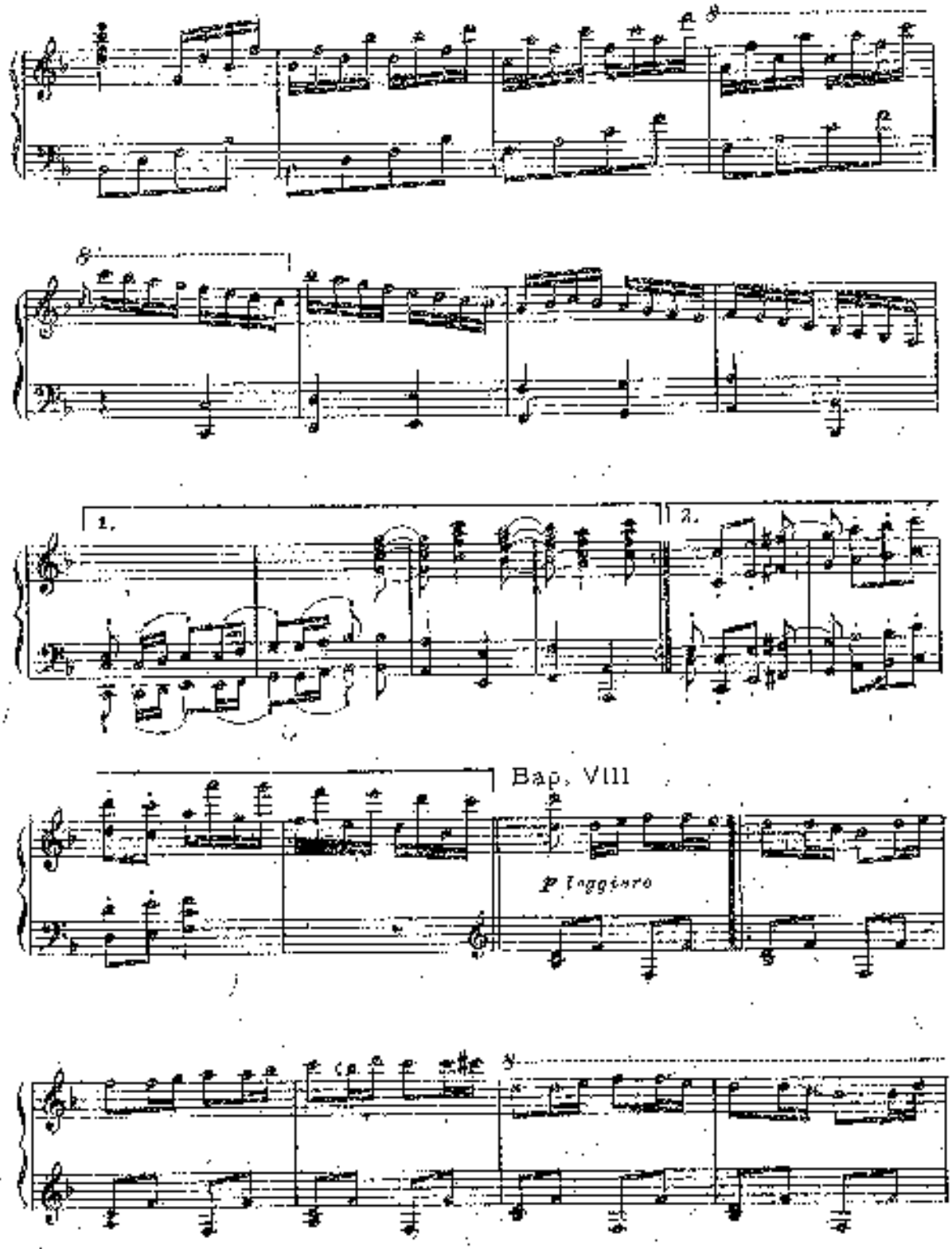
2ds volte un 8 più basso

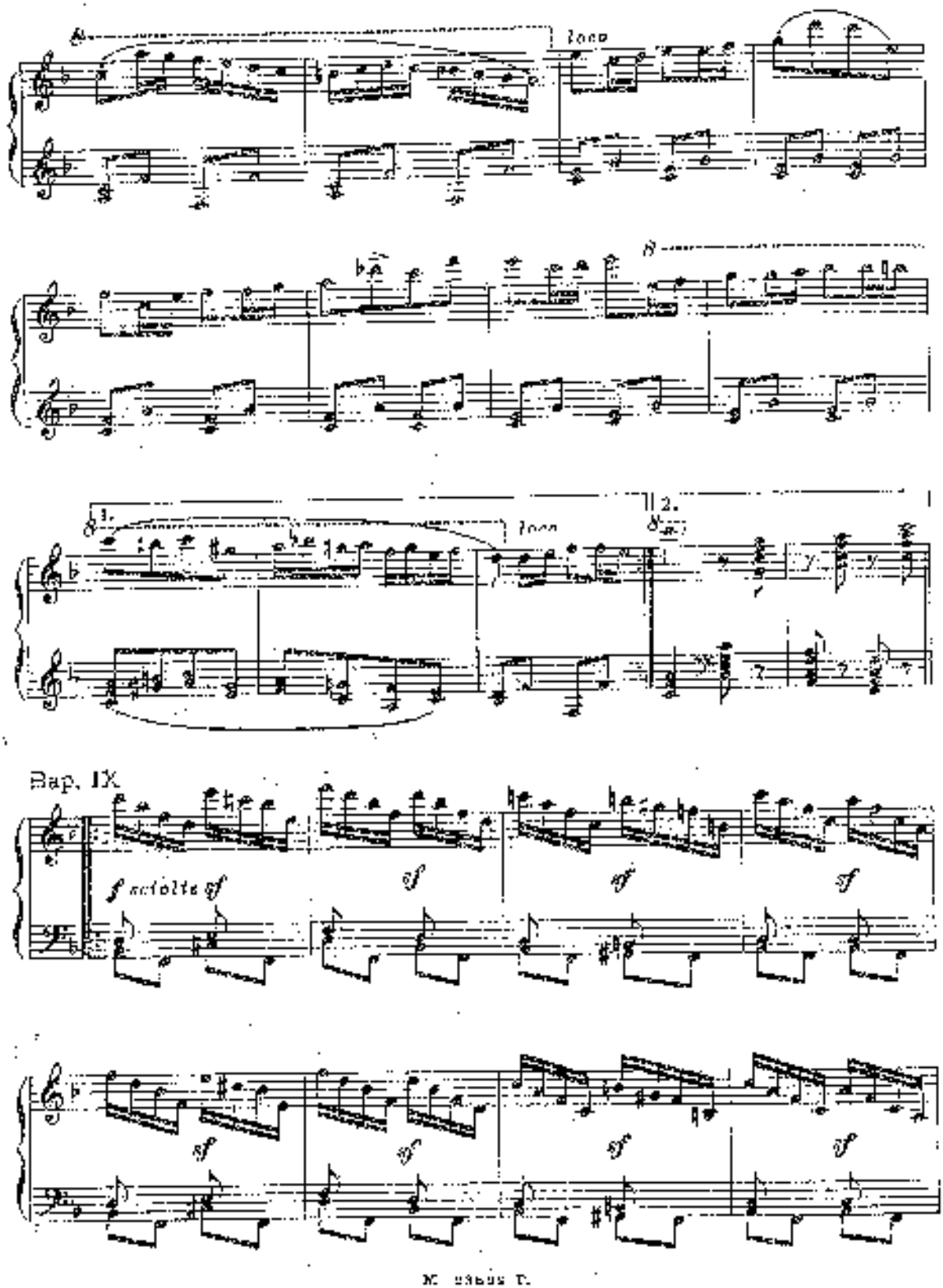
Bap. VI

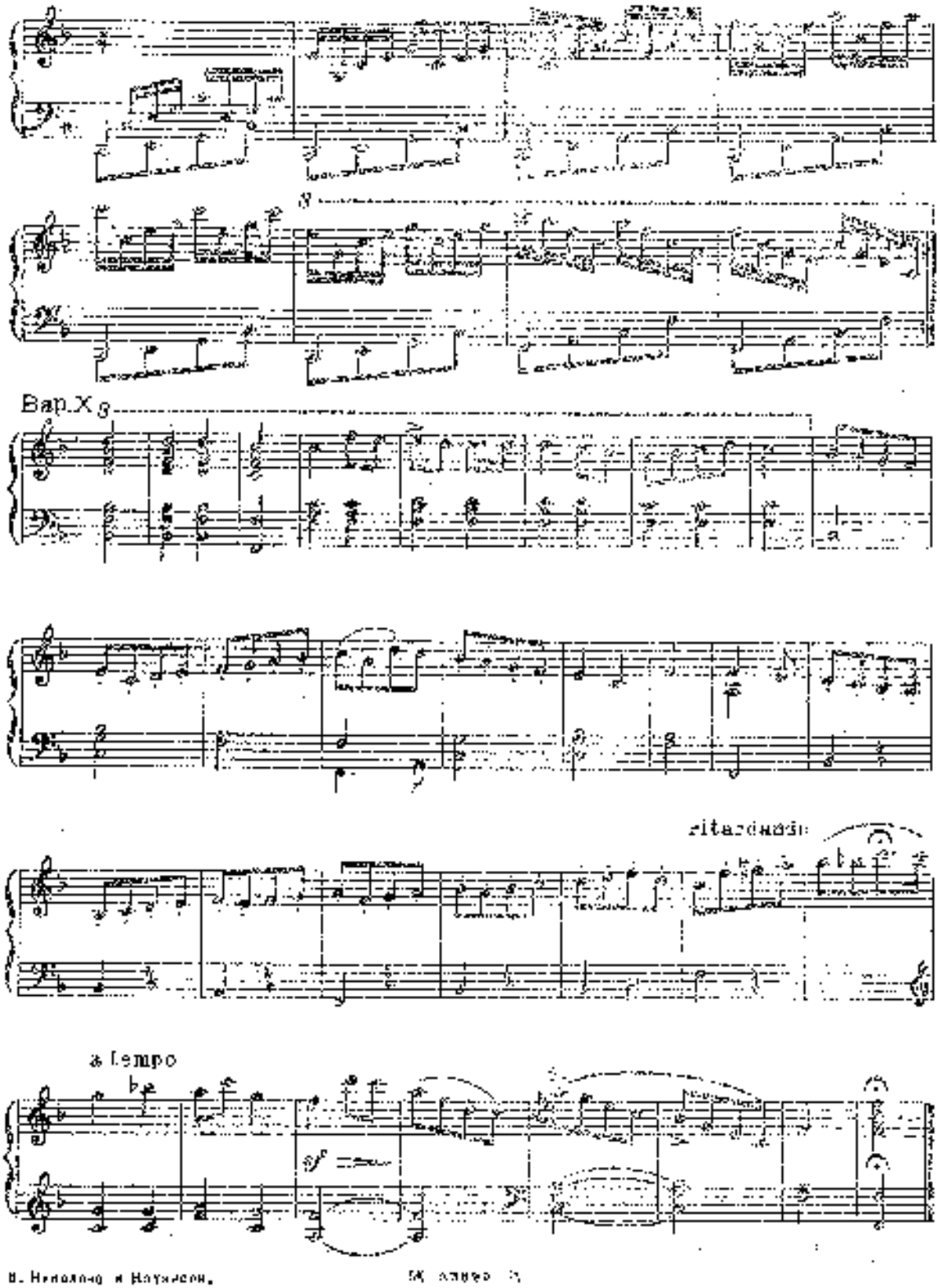
Tempo 1



Bap. VII


1.
2.
Bap. VIII
p leggiero


loco
1.
loco
2.
Bap. IX
f sciolte sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

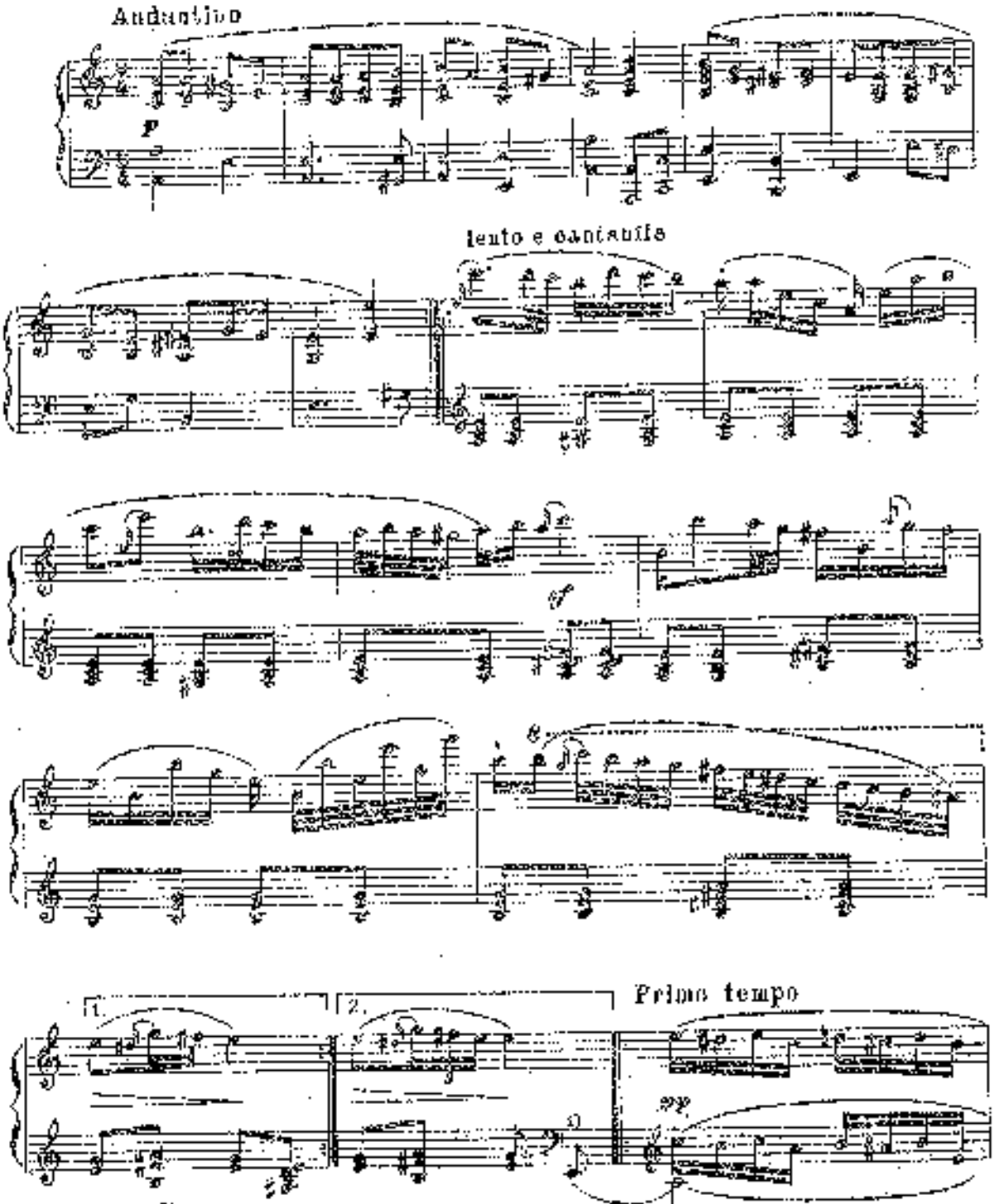

Вар. X
ritardando
a tempo

РУССКАЯ ПЕСНЯ

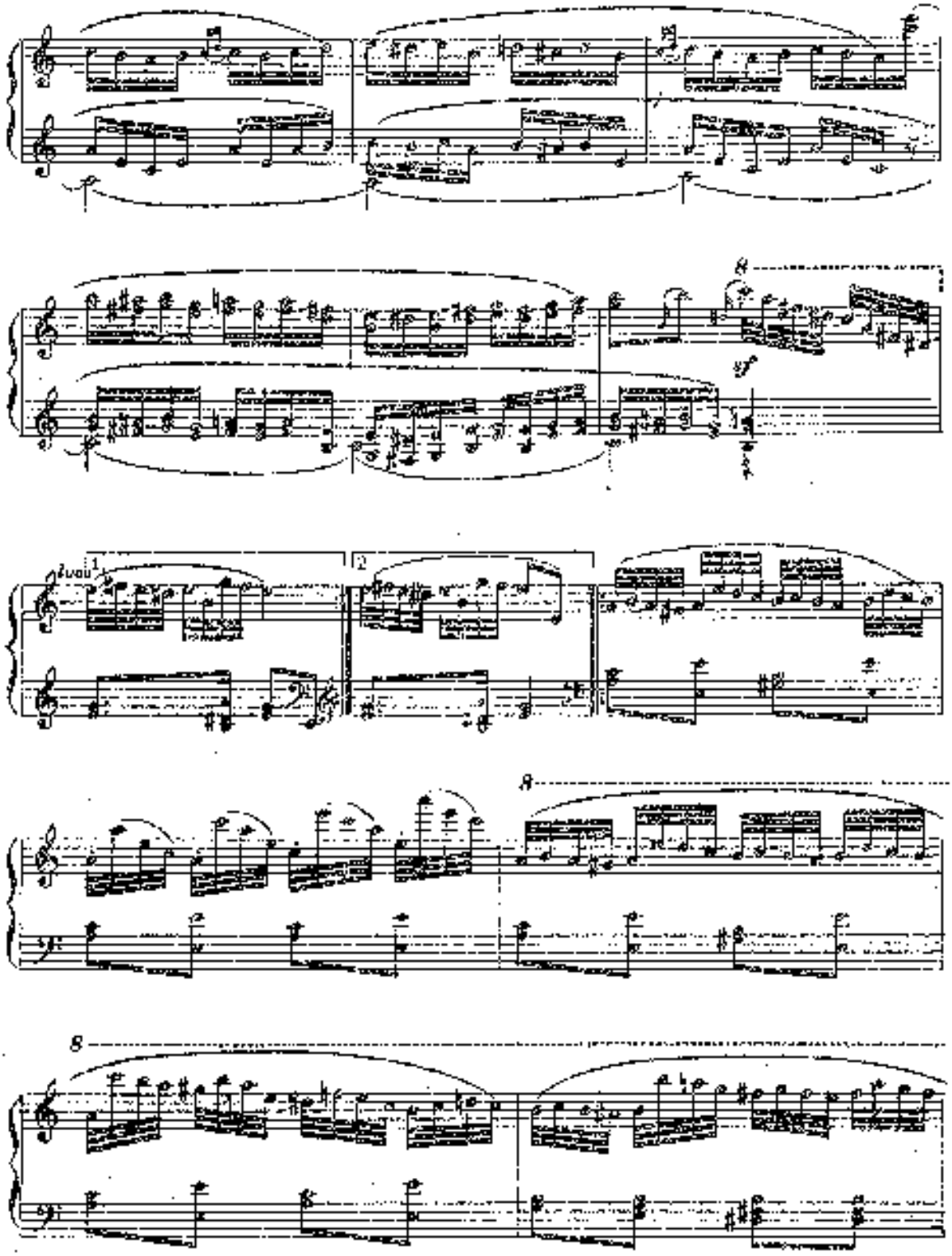
„Во саду ли в огороде девица гуляла"

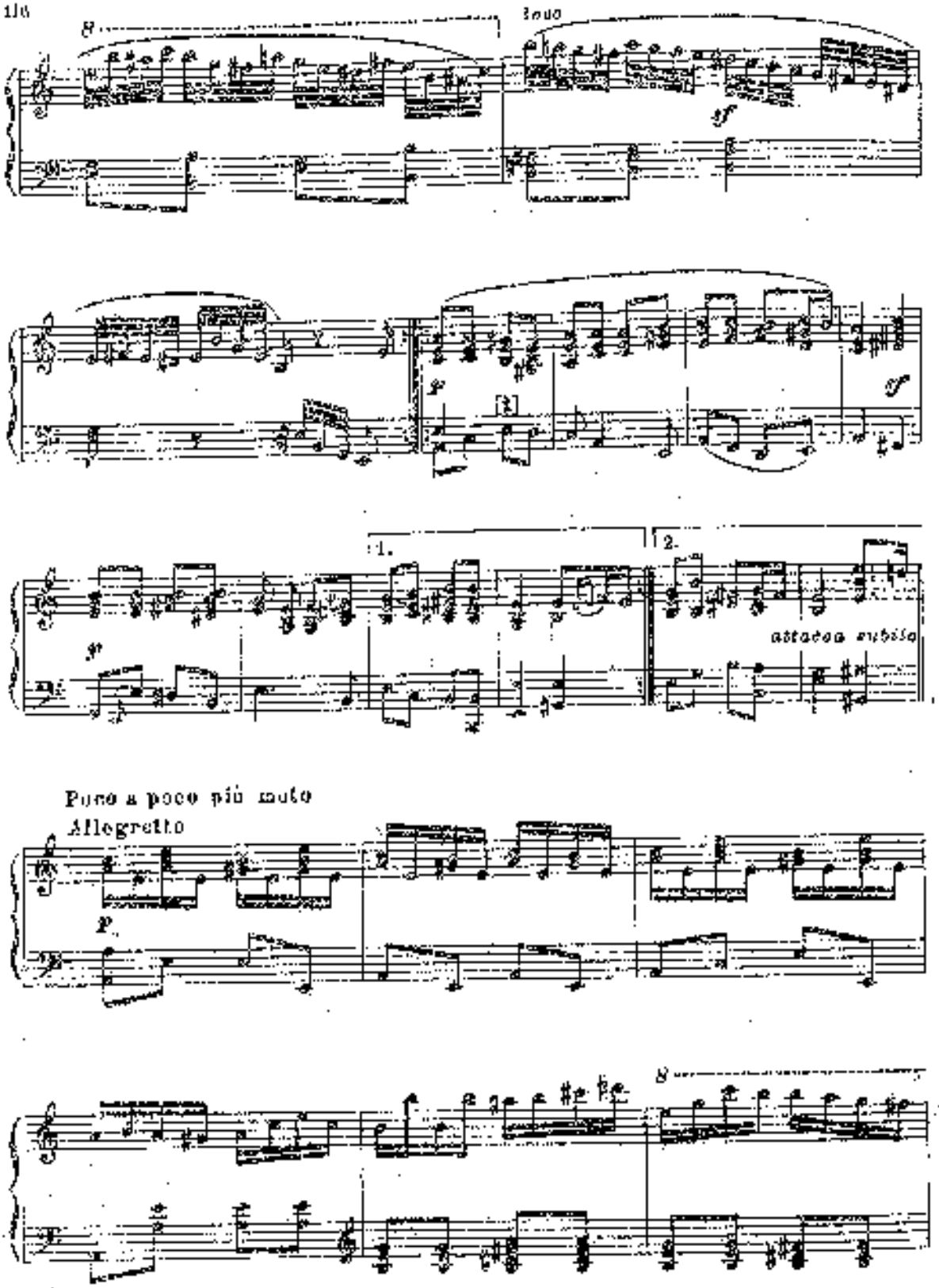
с вариациями

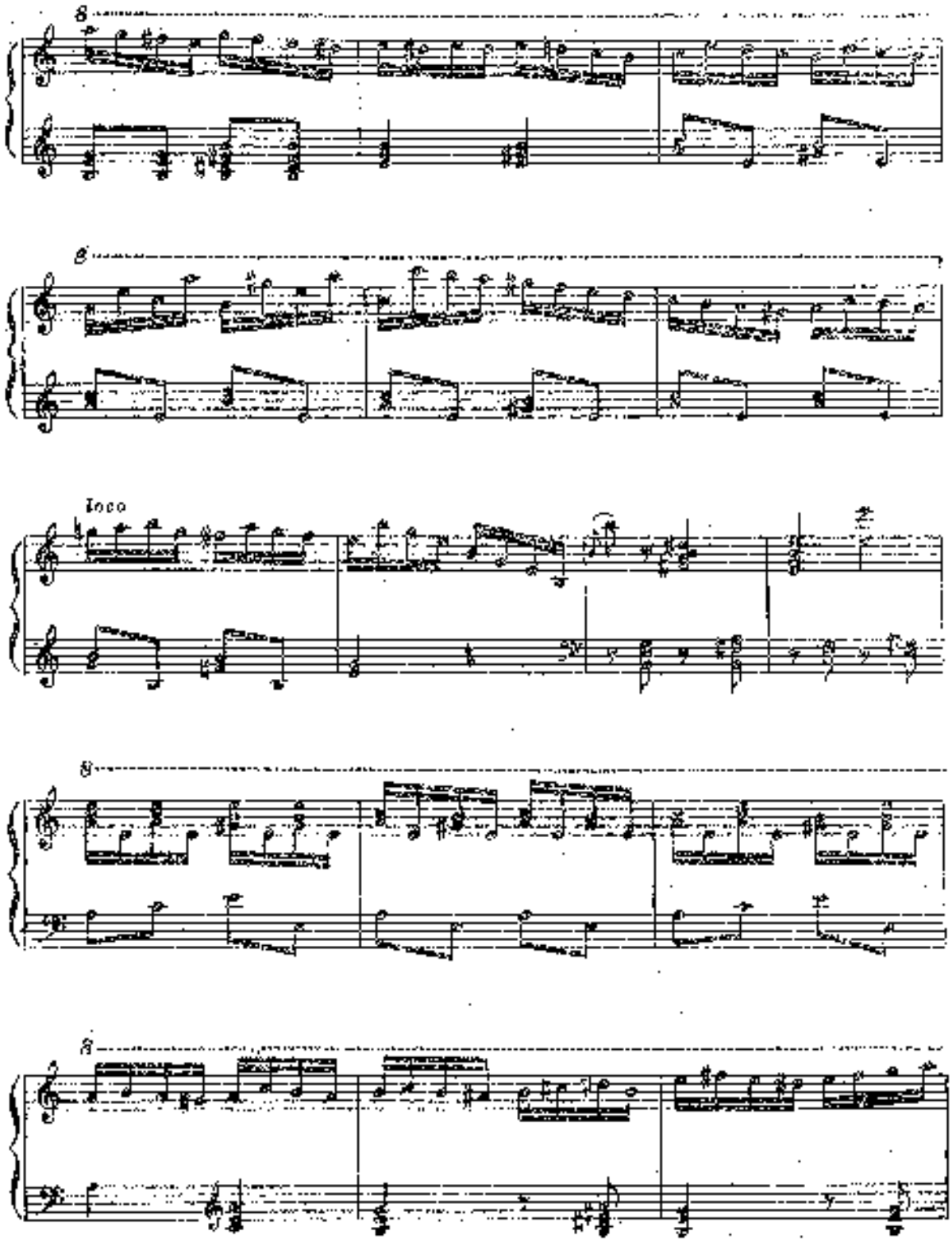
М. БАЛАКИРЕВ

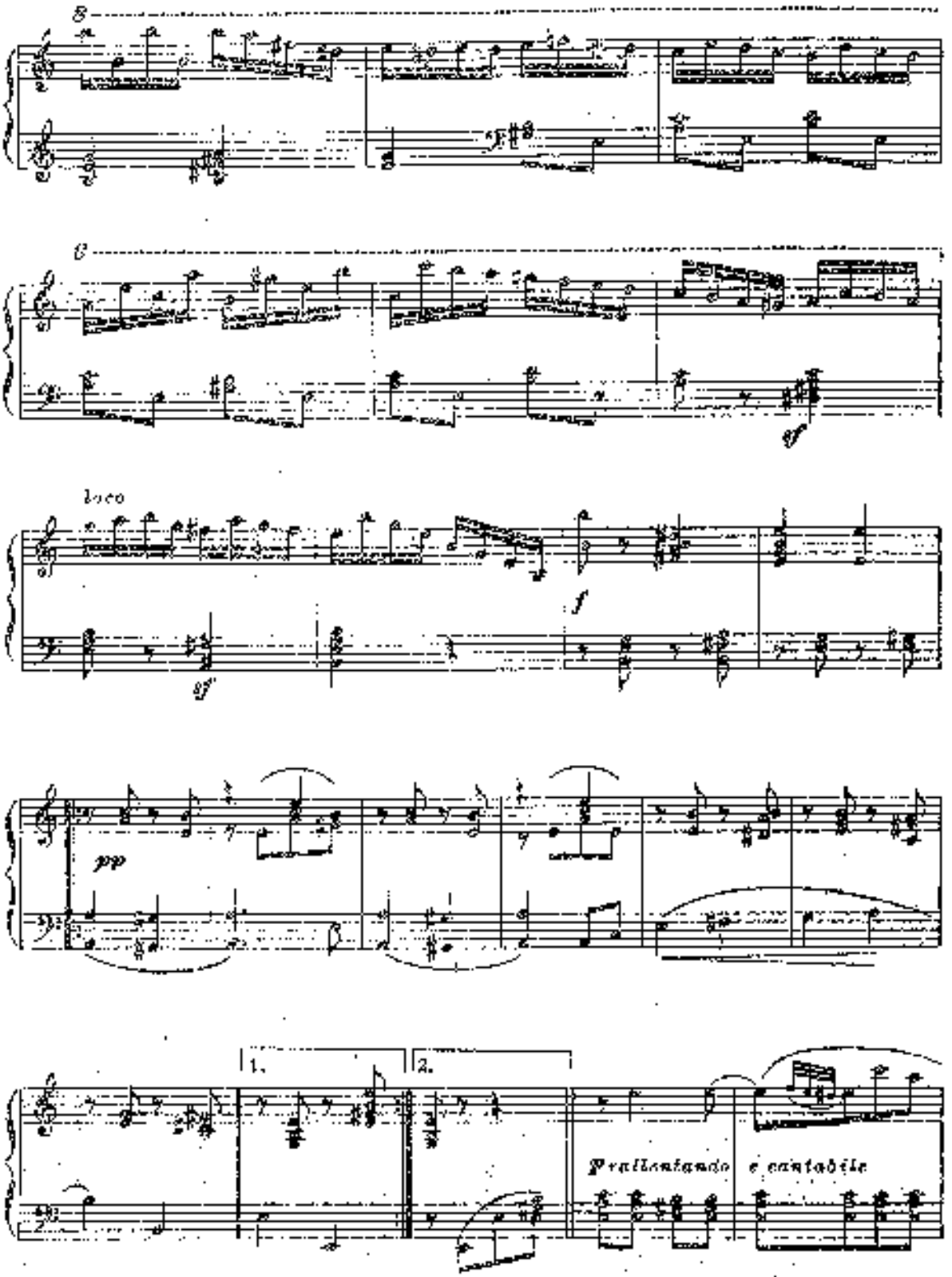


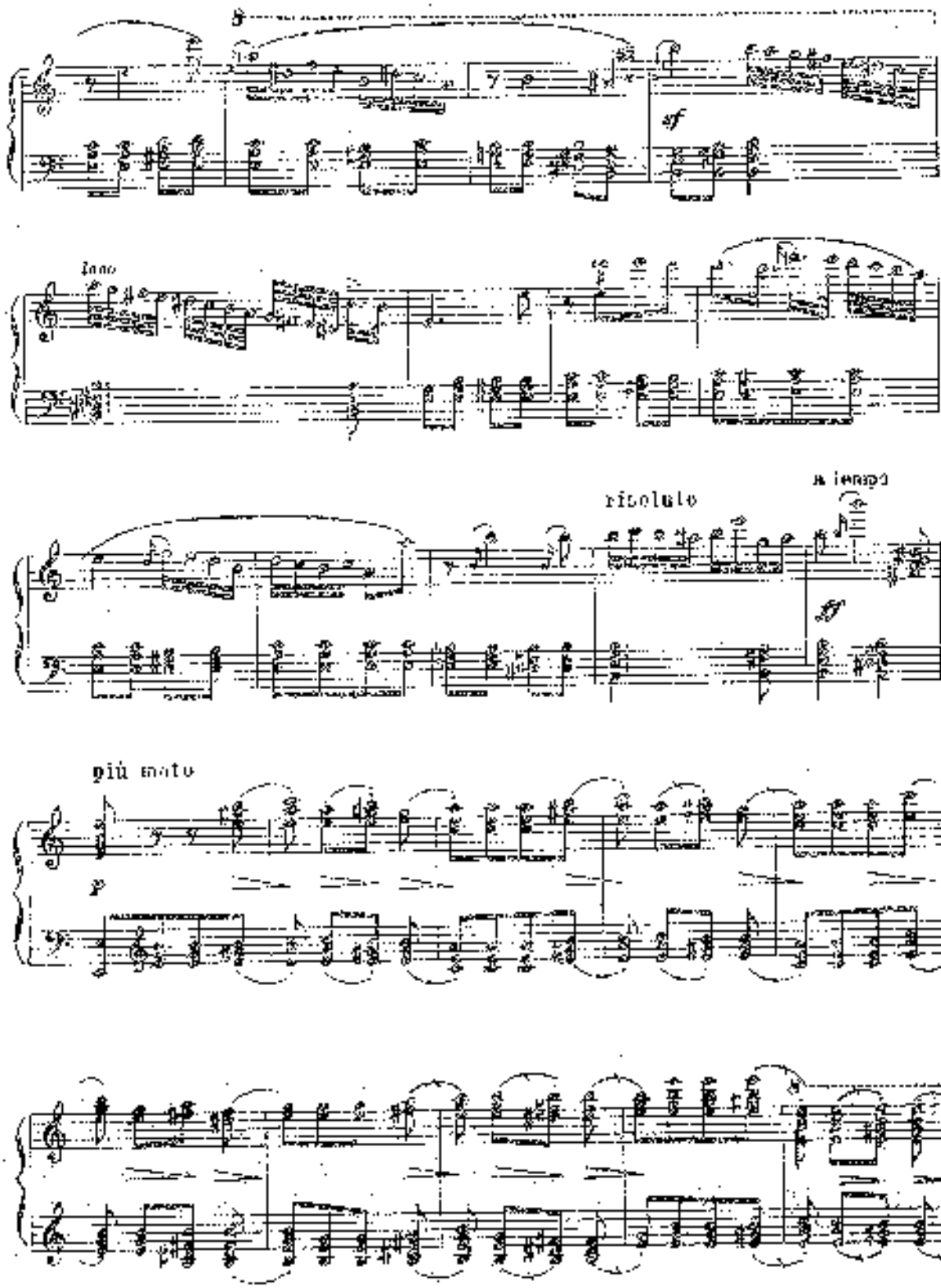
*) Басовый ключ относится только к следующему звуку *Ми*.

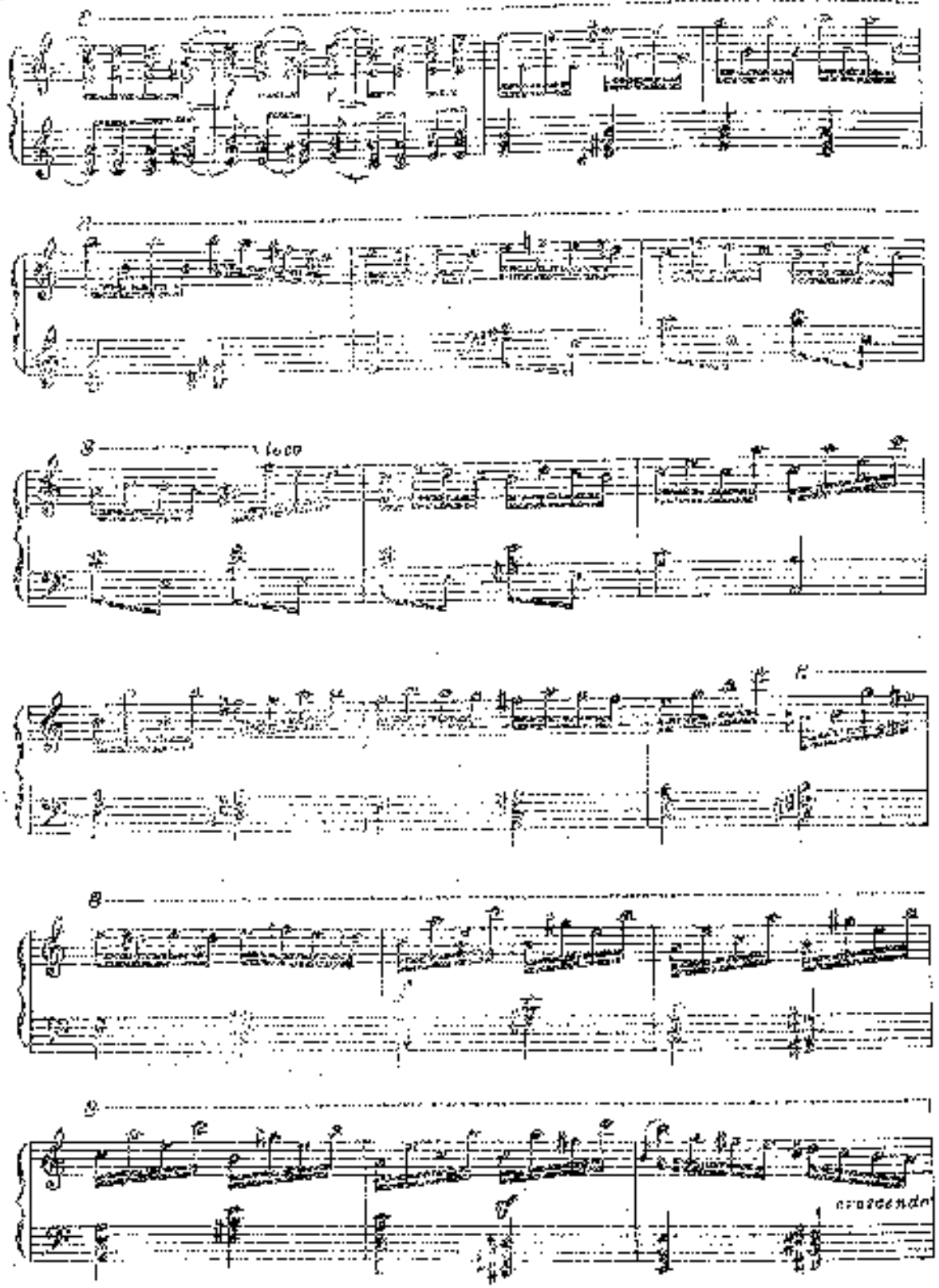

8
1
2
8
8

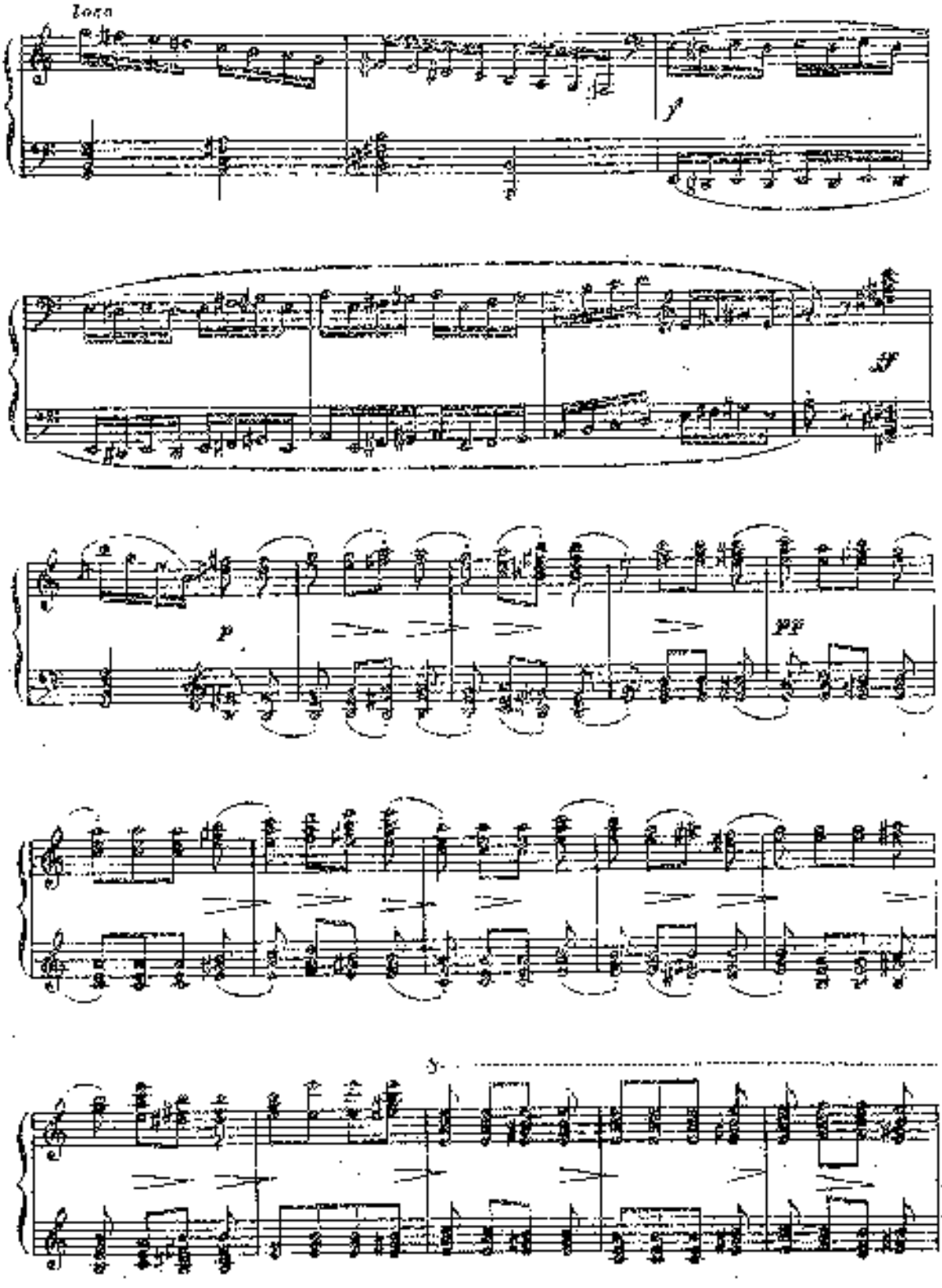

8
loco
sf
p
sf
1.
2.
attacca subito
Poco a poco più moto
Allegretto
p
8

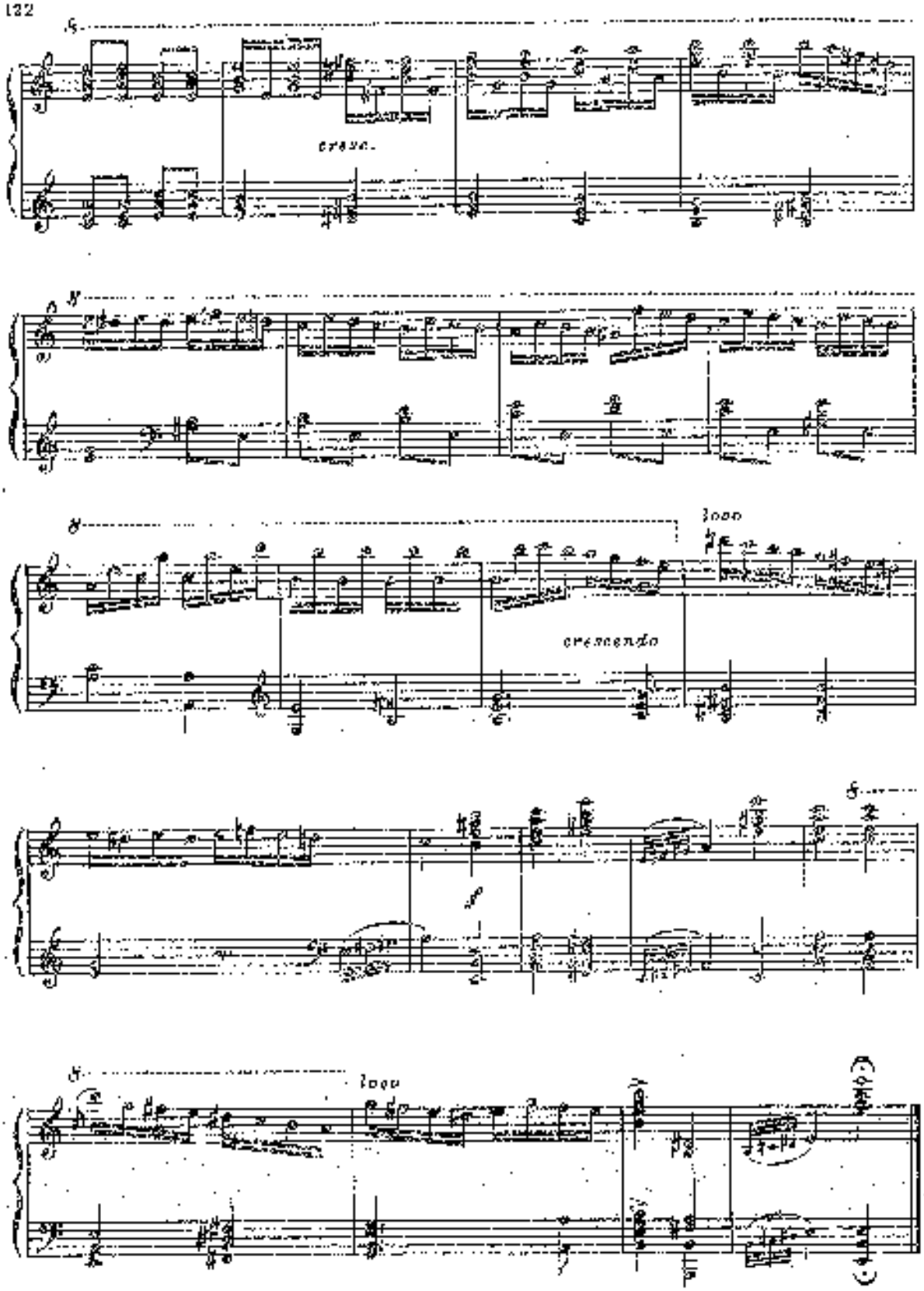

8
8
loco
8
8


B
C
loco
f
ff
pp
1.
2.
Prallentando
e cantabile


sf
lano
risoluto
a tempo
ff
più moto
p

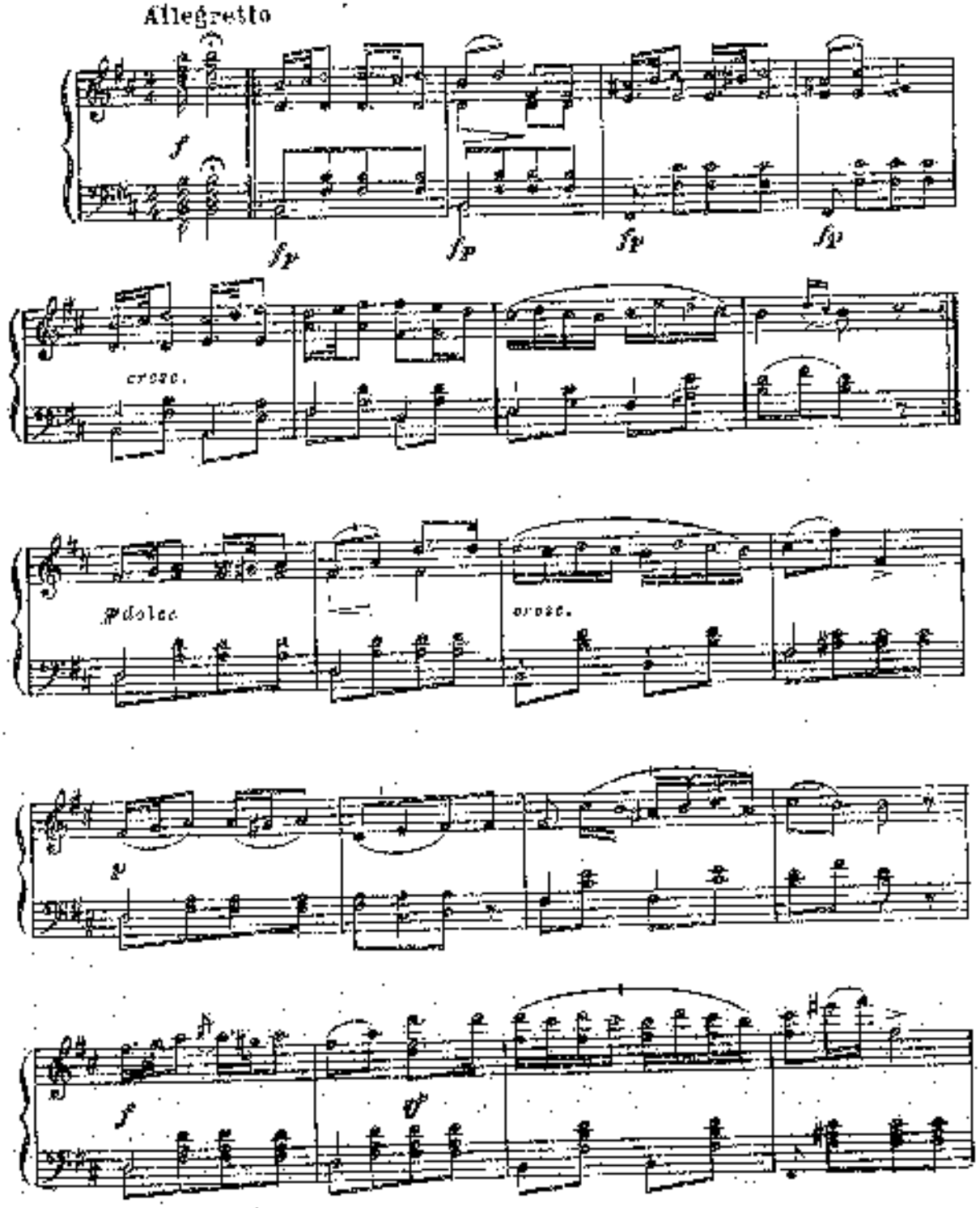

loco
crescendo

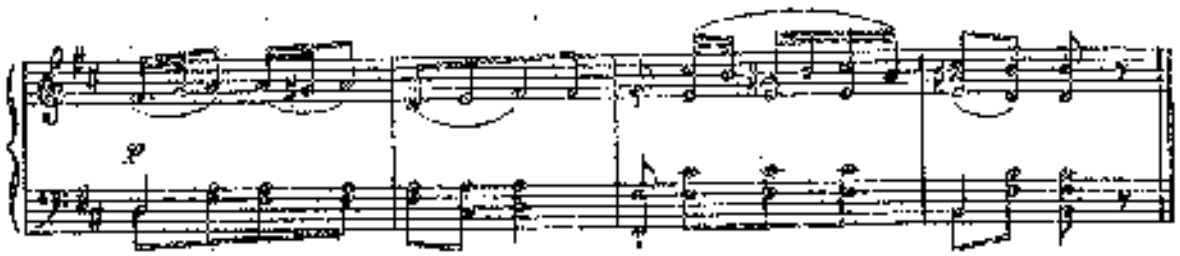

Loco
f
ff
p
pp
ff


cresc.
loco
cresc.
loco

„Я ГОНЯЛА В ПОЛЕ СТАДО"

Д. КАШИН





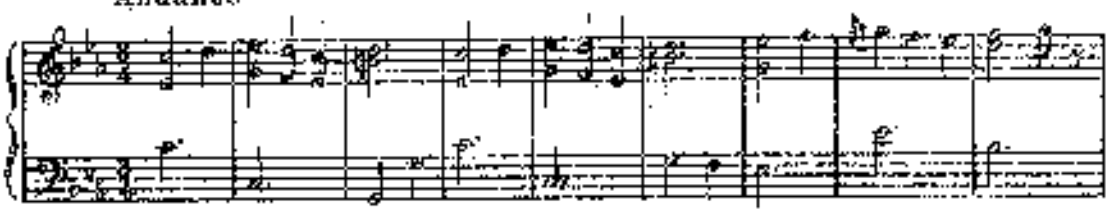
„КАК НА ДУБЧИКЕ ДВА ГОЛУБЧИКА"

Русская песня с вариациями

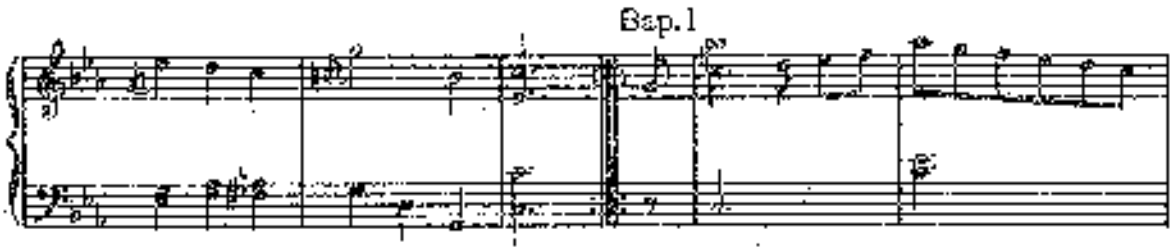
А. ЖИЛИН

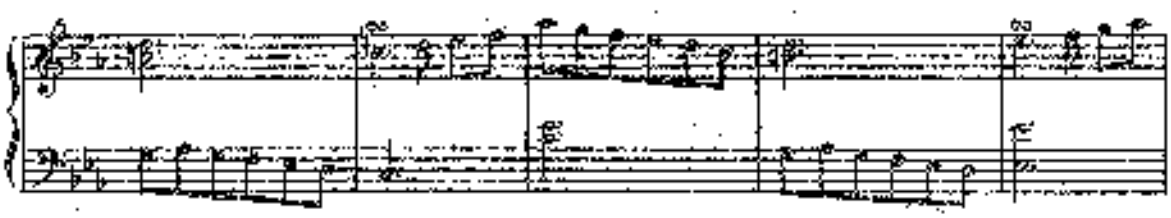
[Тема]

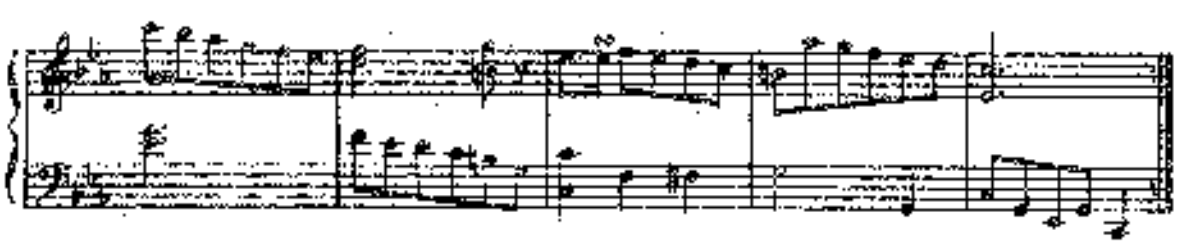
Andante

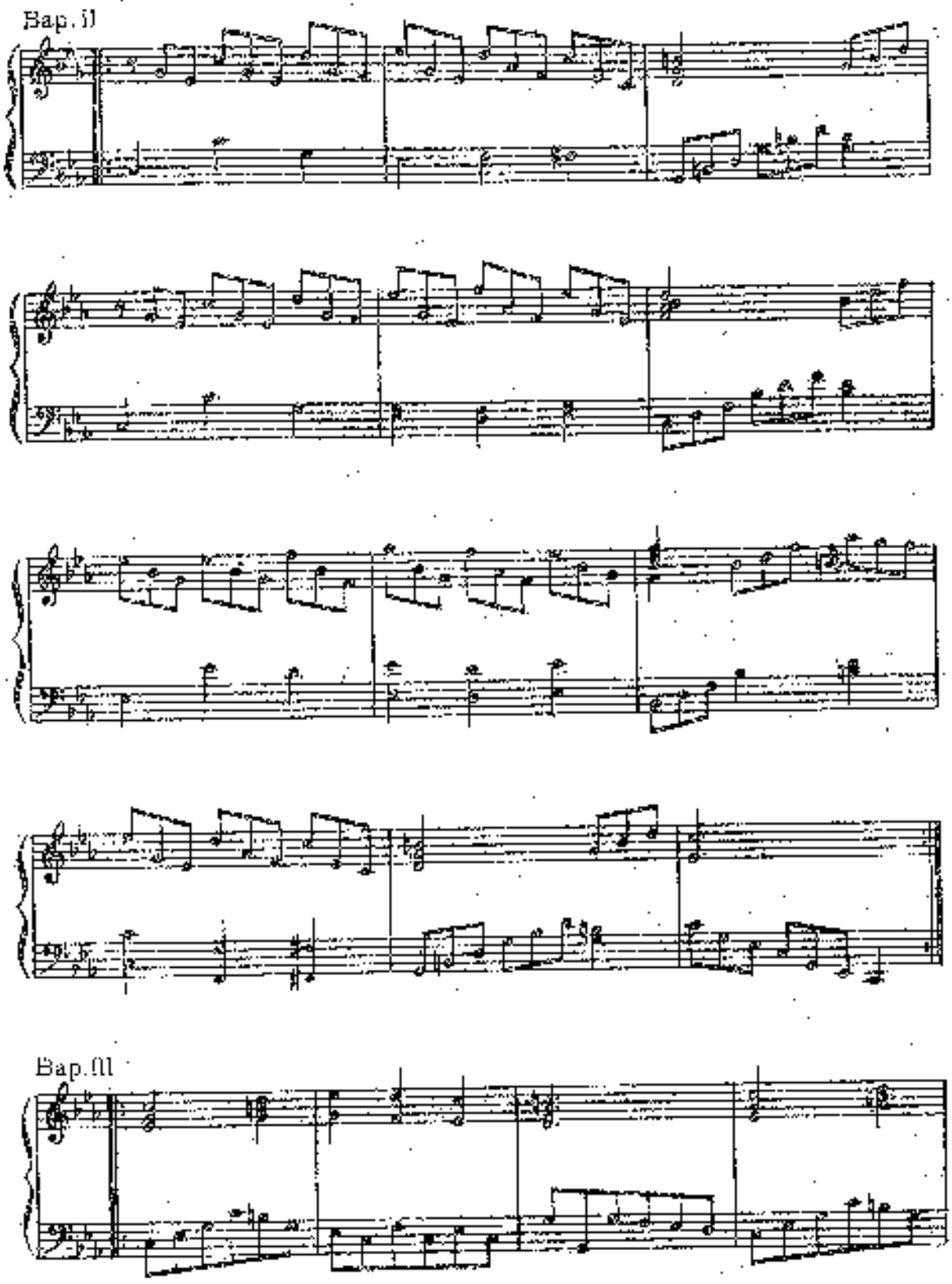


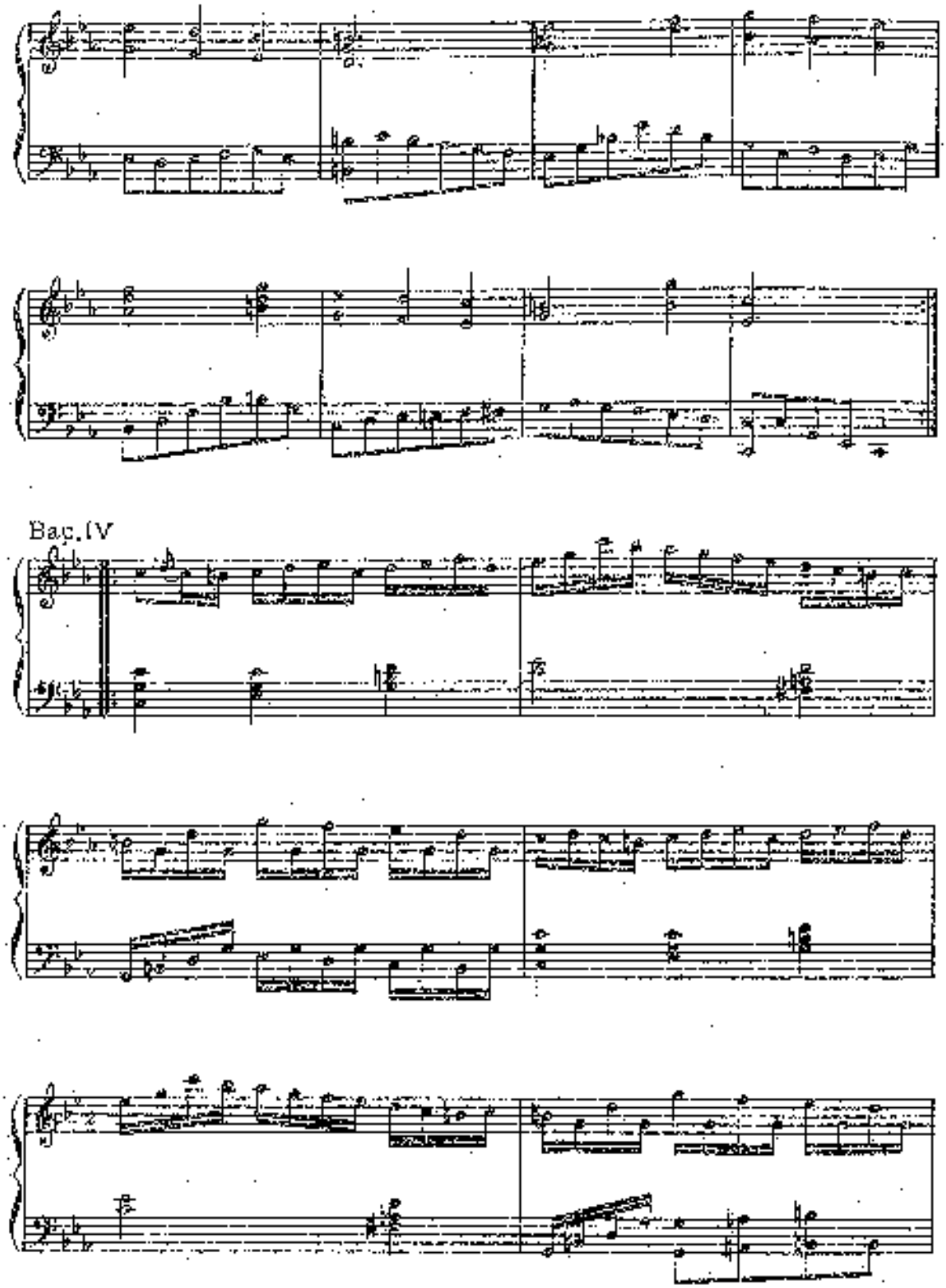
Var. 1

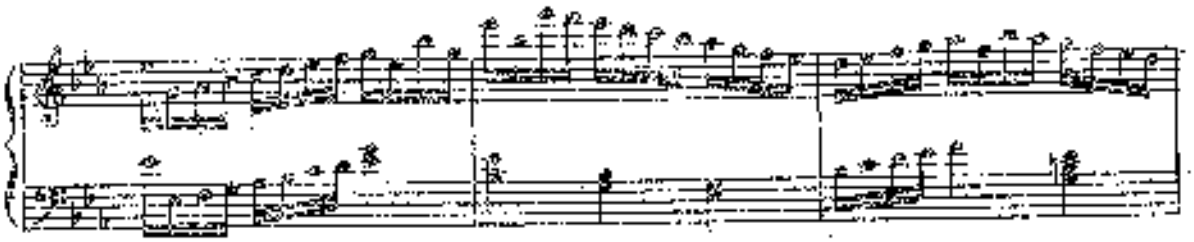


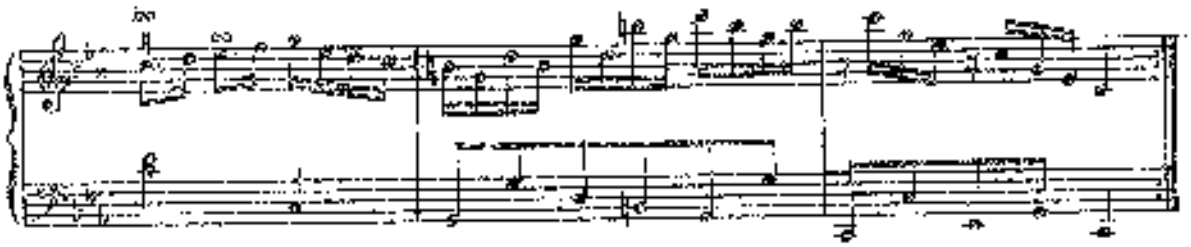


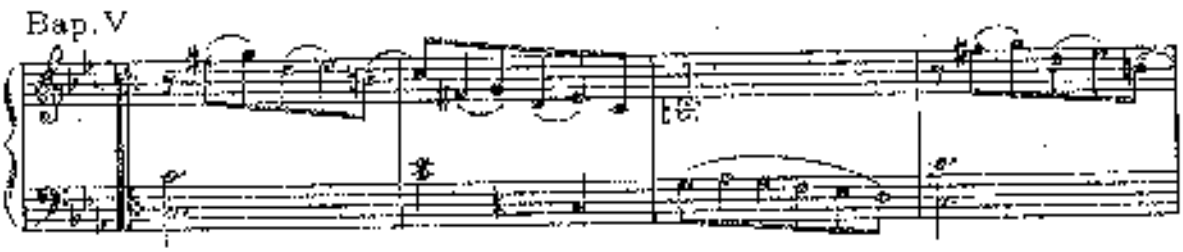


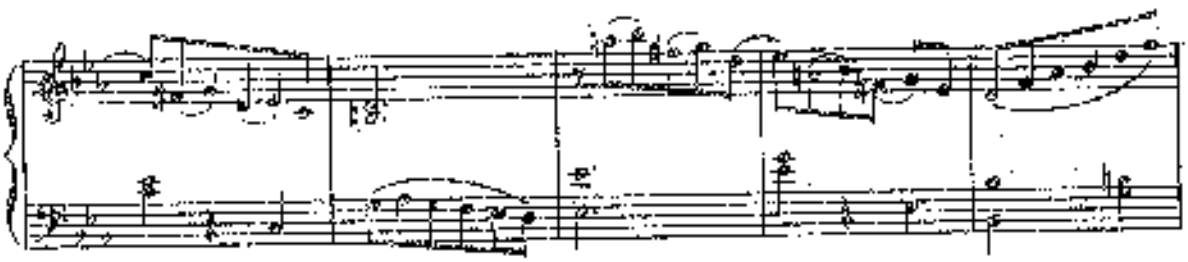

Вар. II
Вар. III

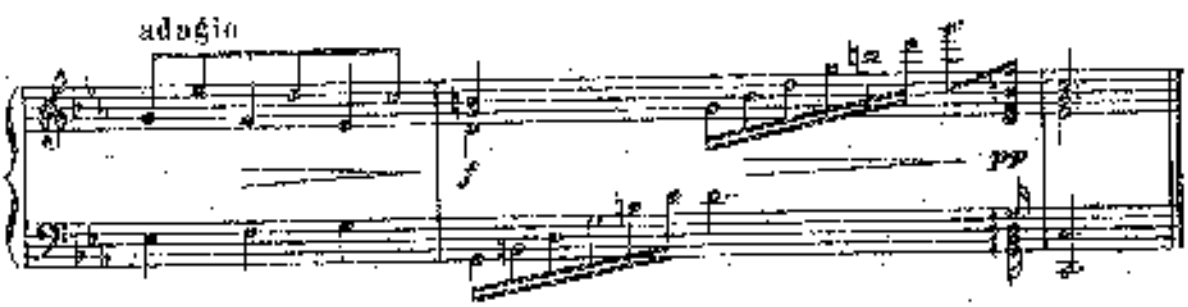

Bac. IV






Bap. V



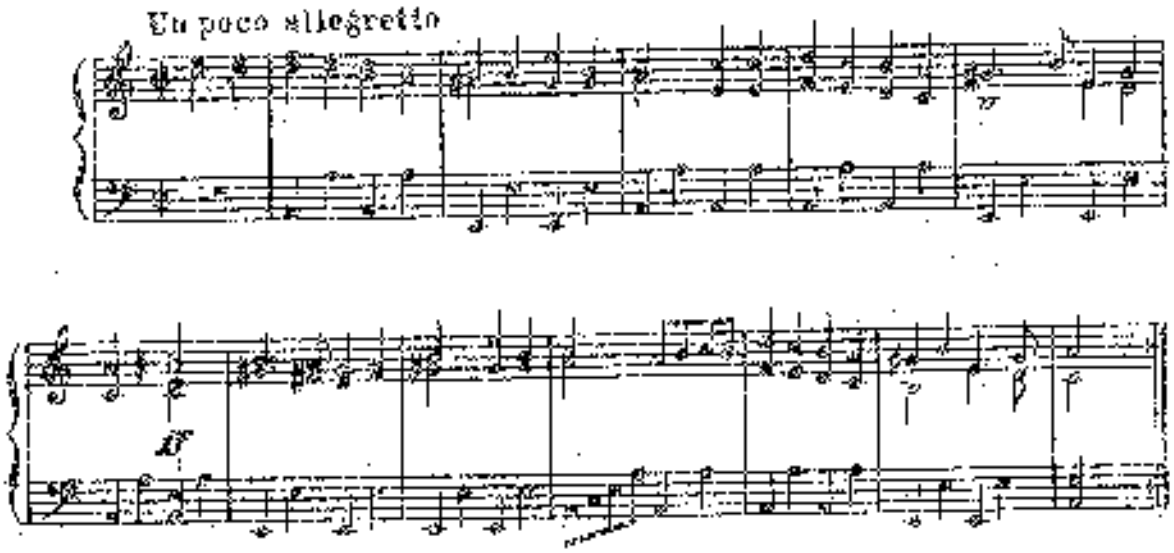

adagio
pp

„Ты шей, моя коробушка, домой"

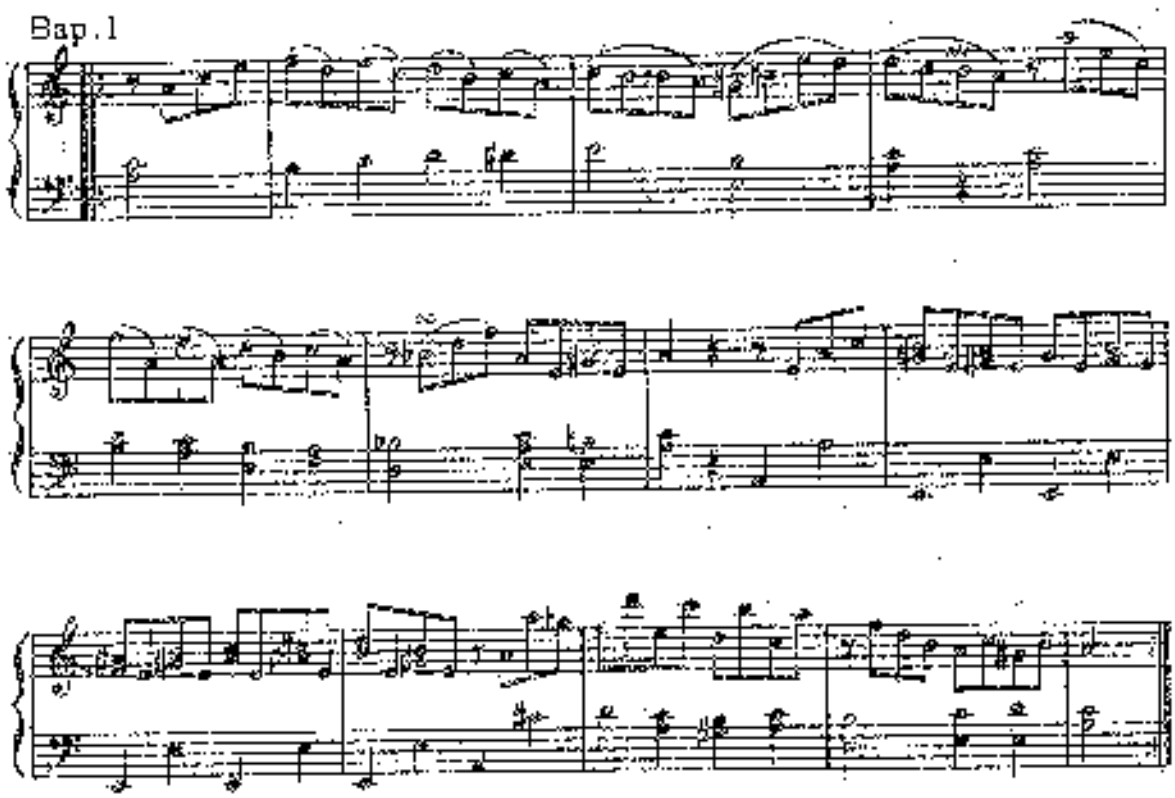
Русская песня с вариациями

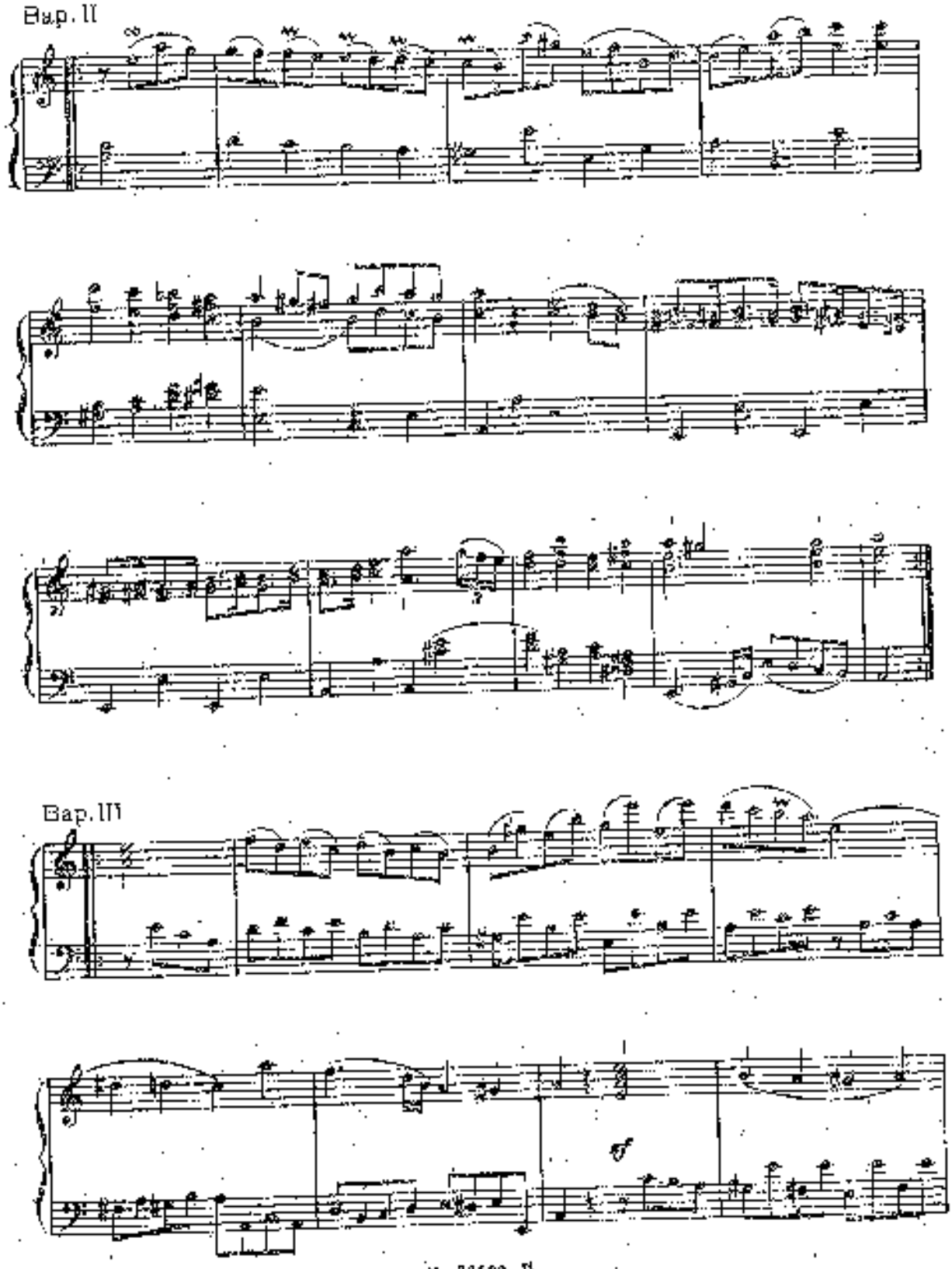
И. ПРАЧ, соч. 15

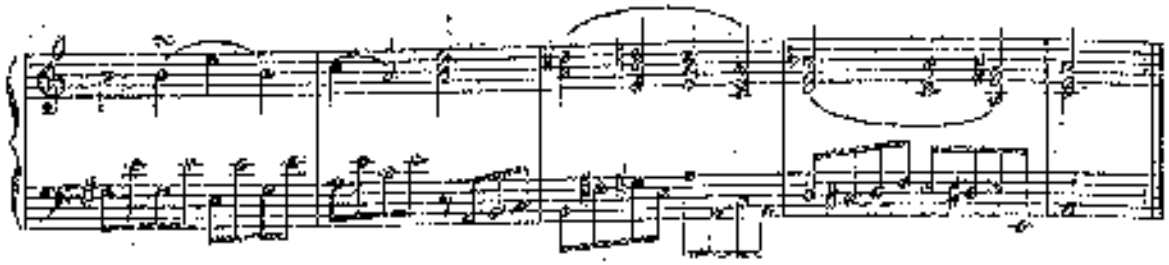
Тема



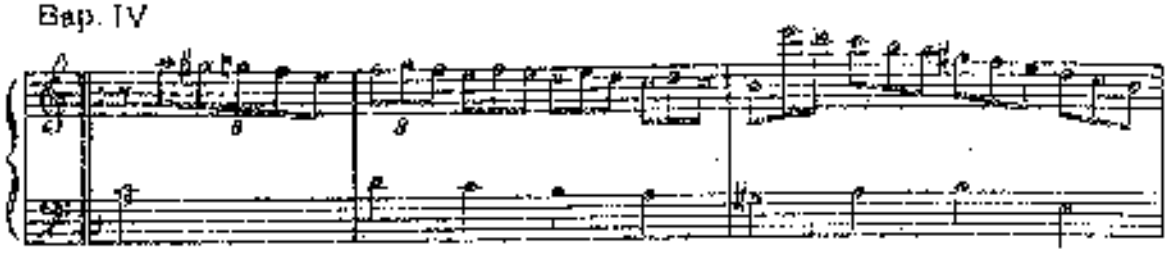
Var. 1

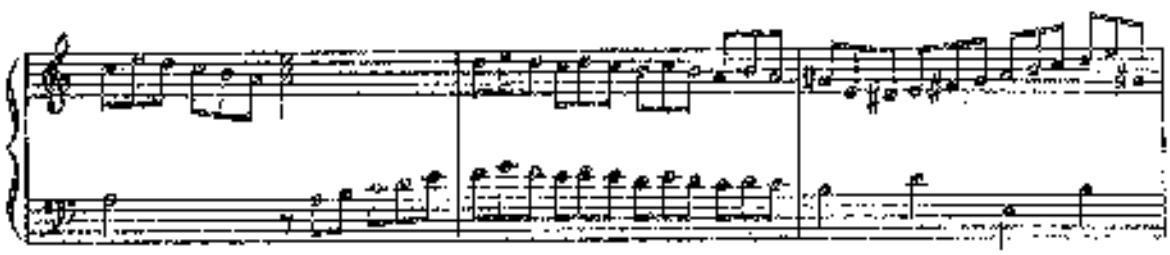


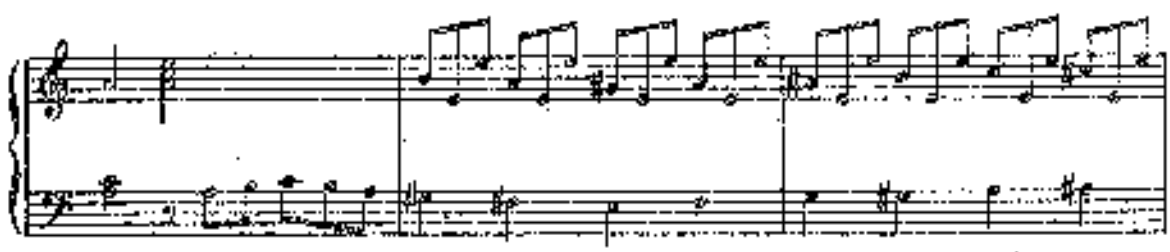

Вар. II
Вар. III

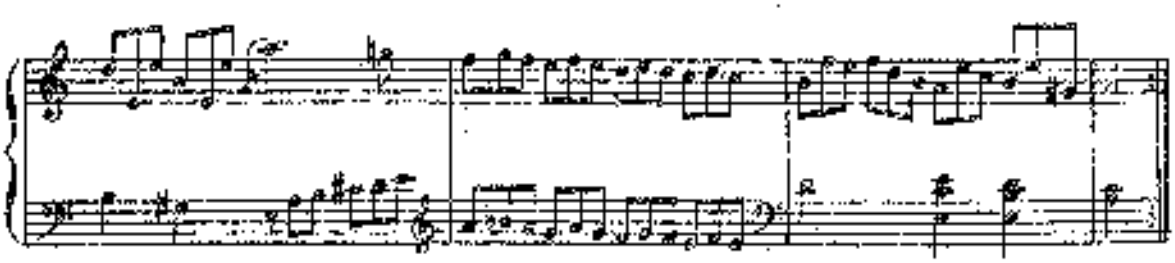


Bap. IV

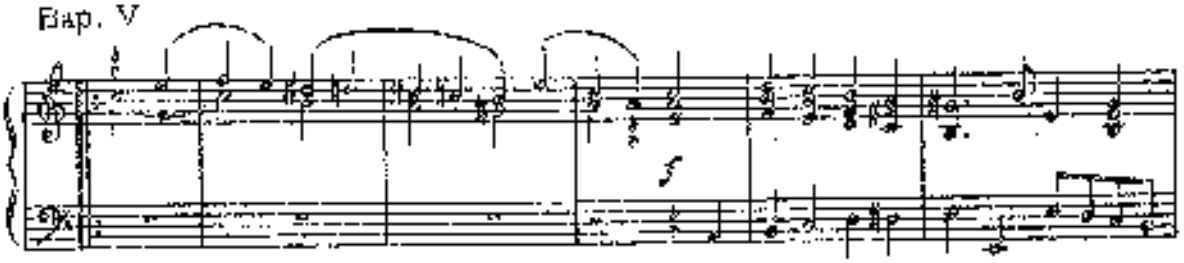


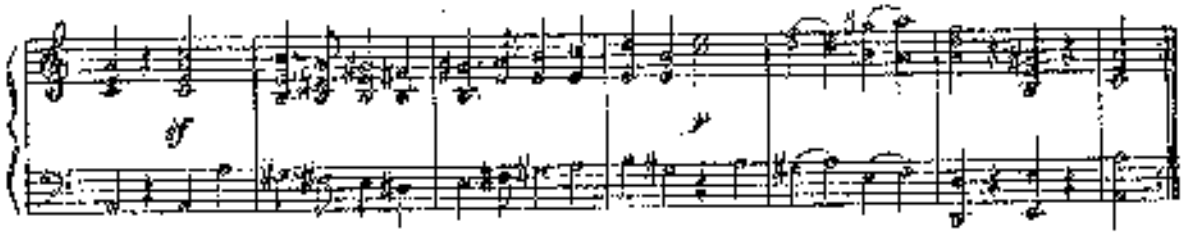




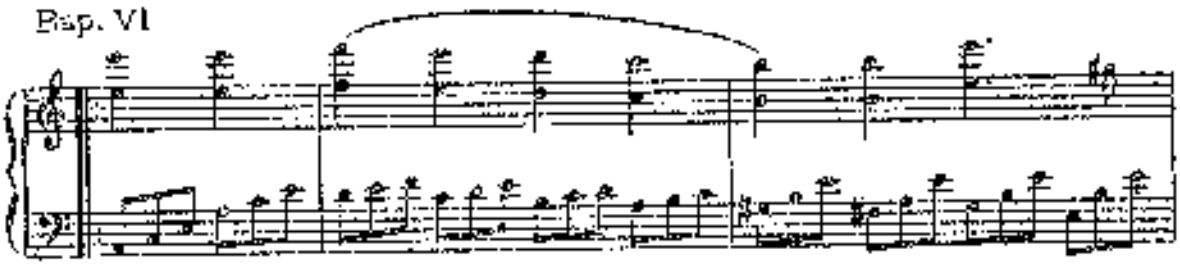


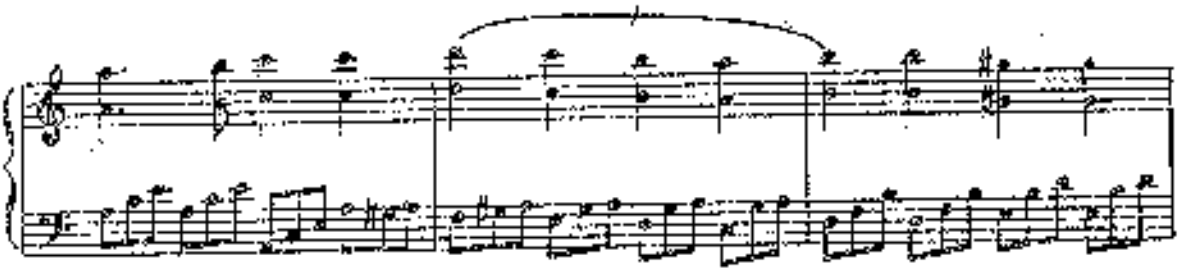
Exp. V

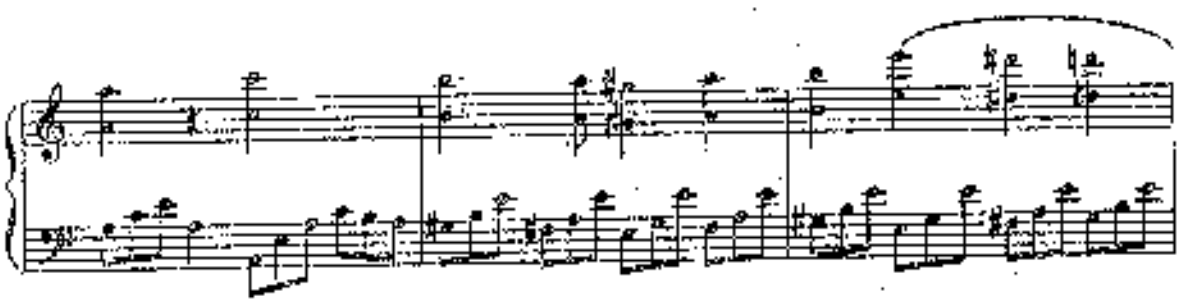


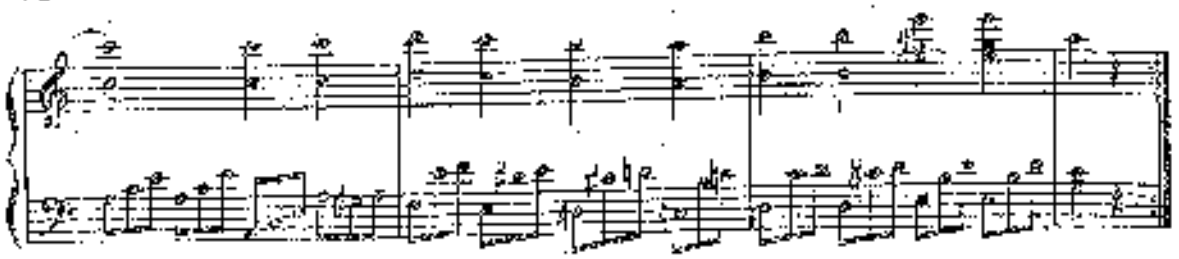


Exp. VI



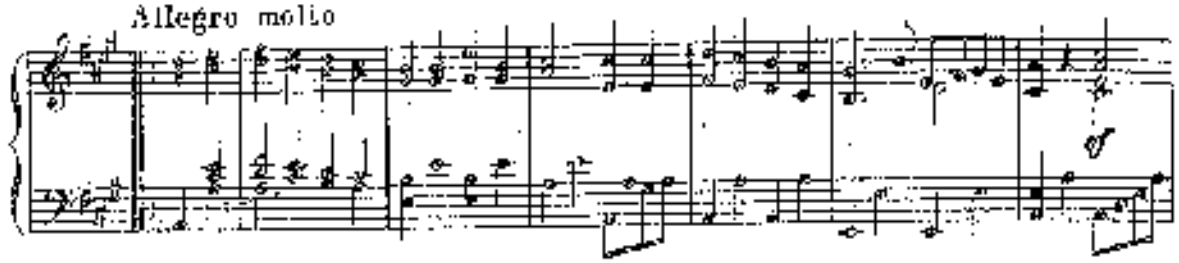


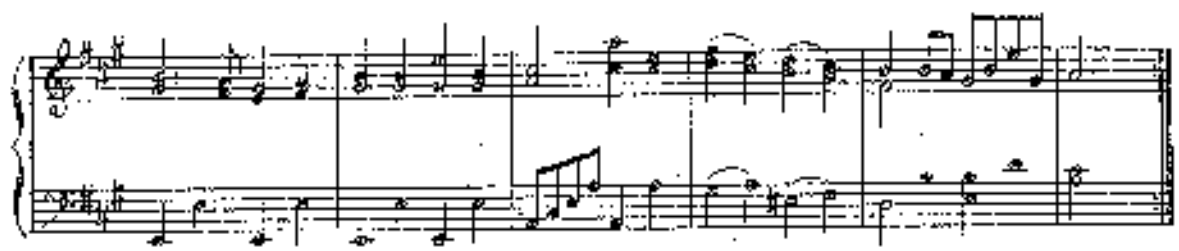




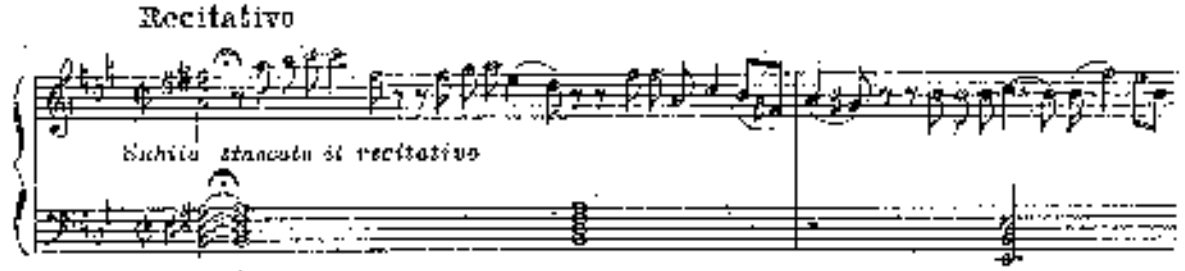
Cap. VII

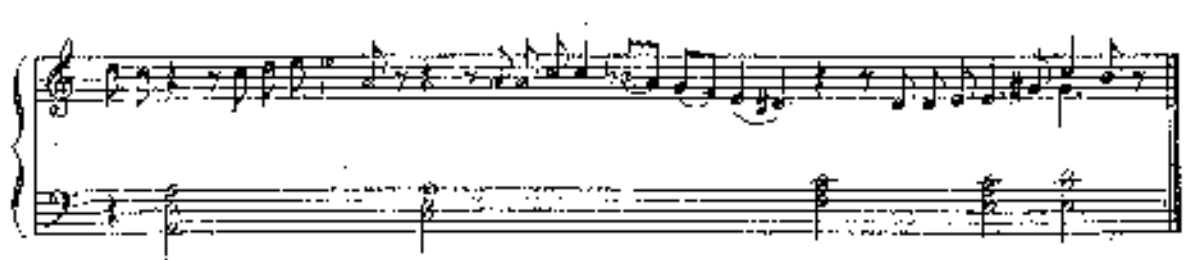
Allegro molto



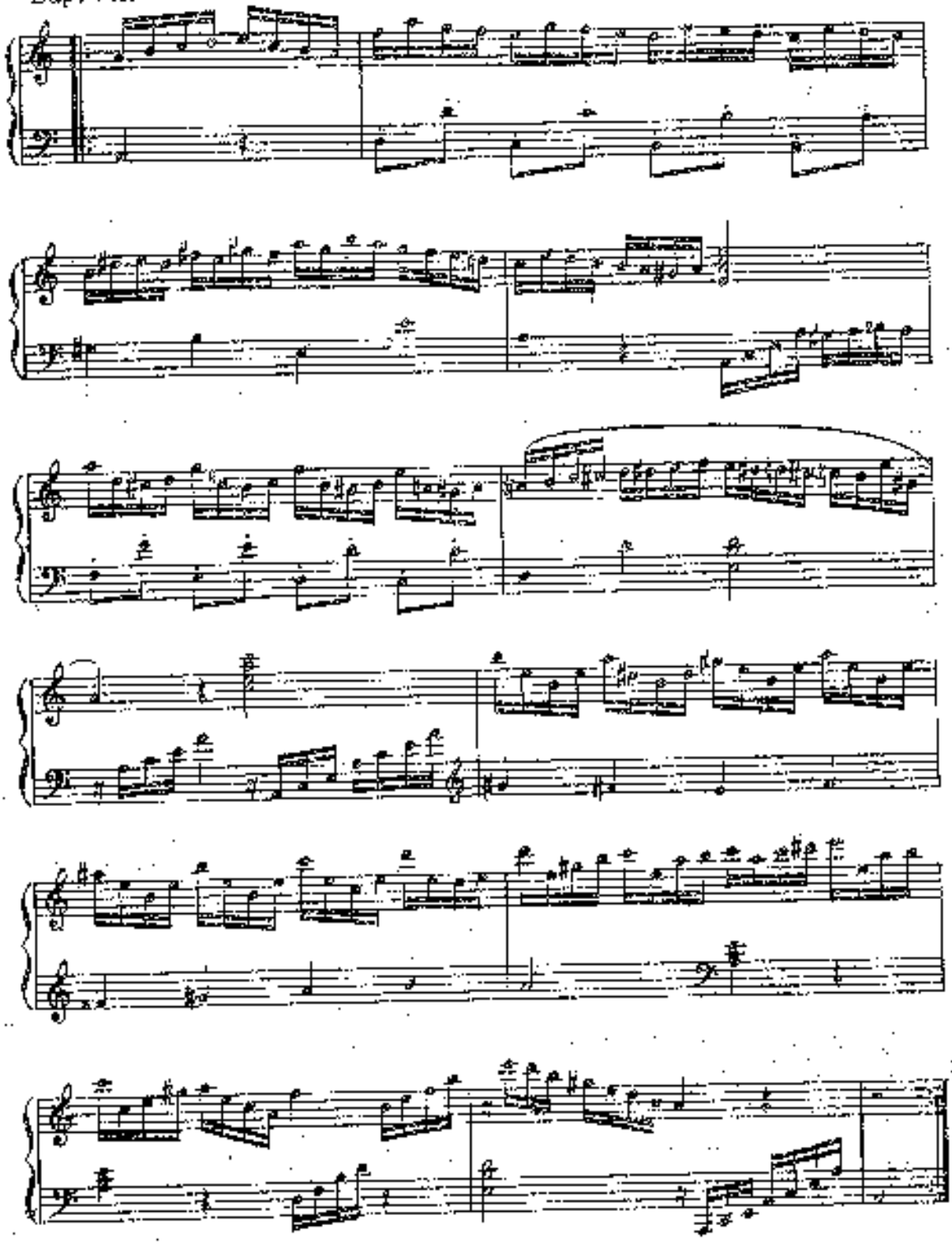


Recitativo





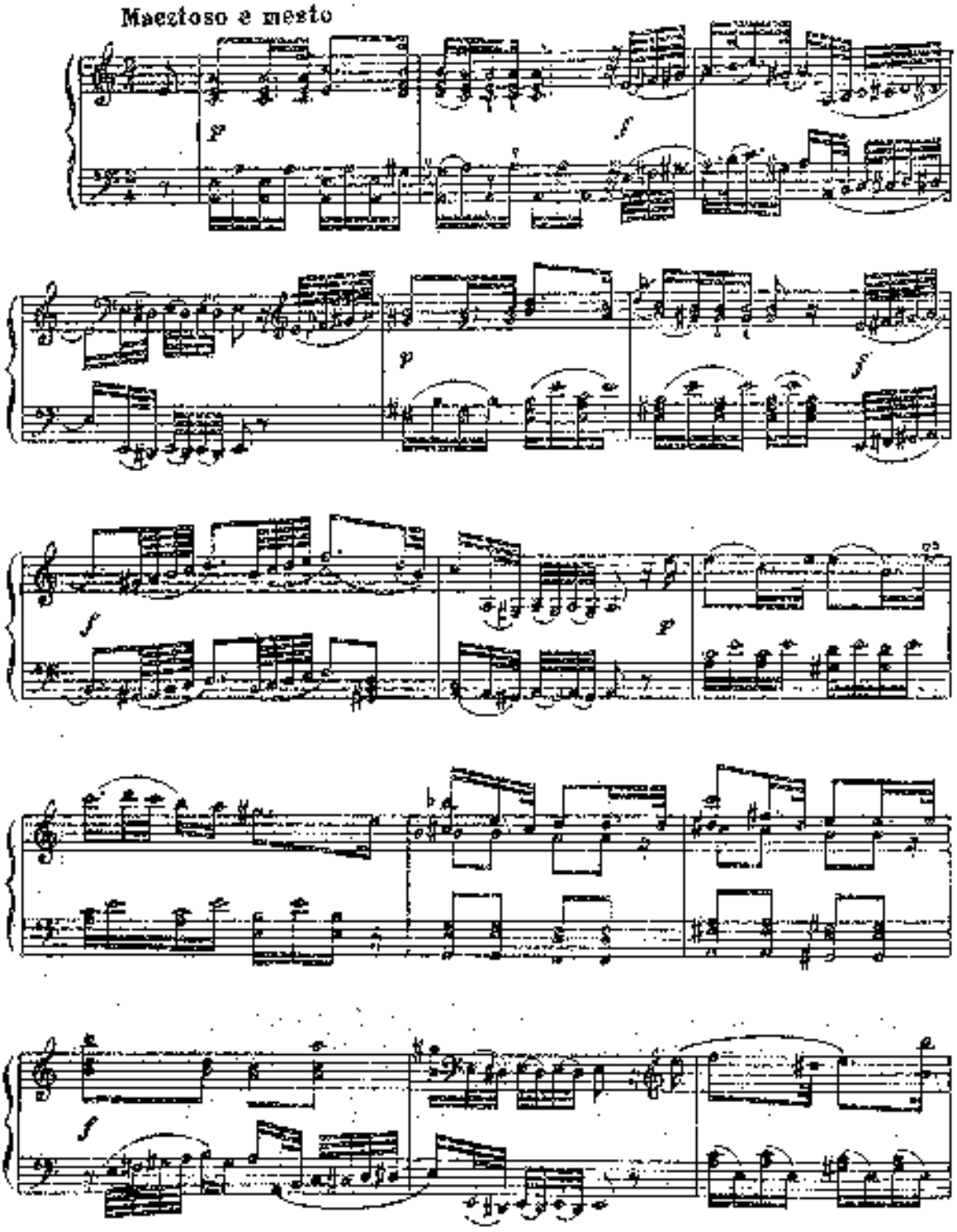
Вар. VIII

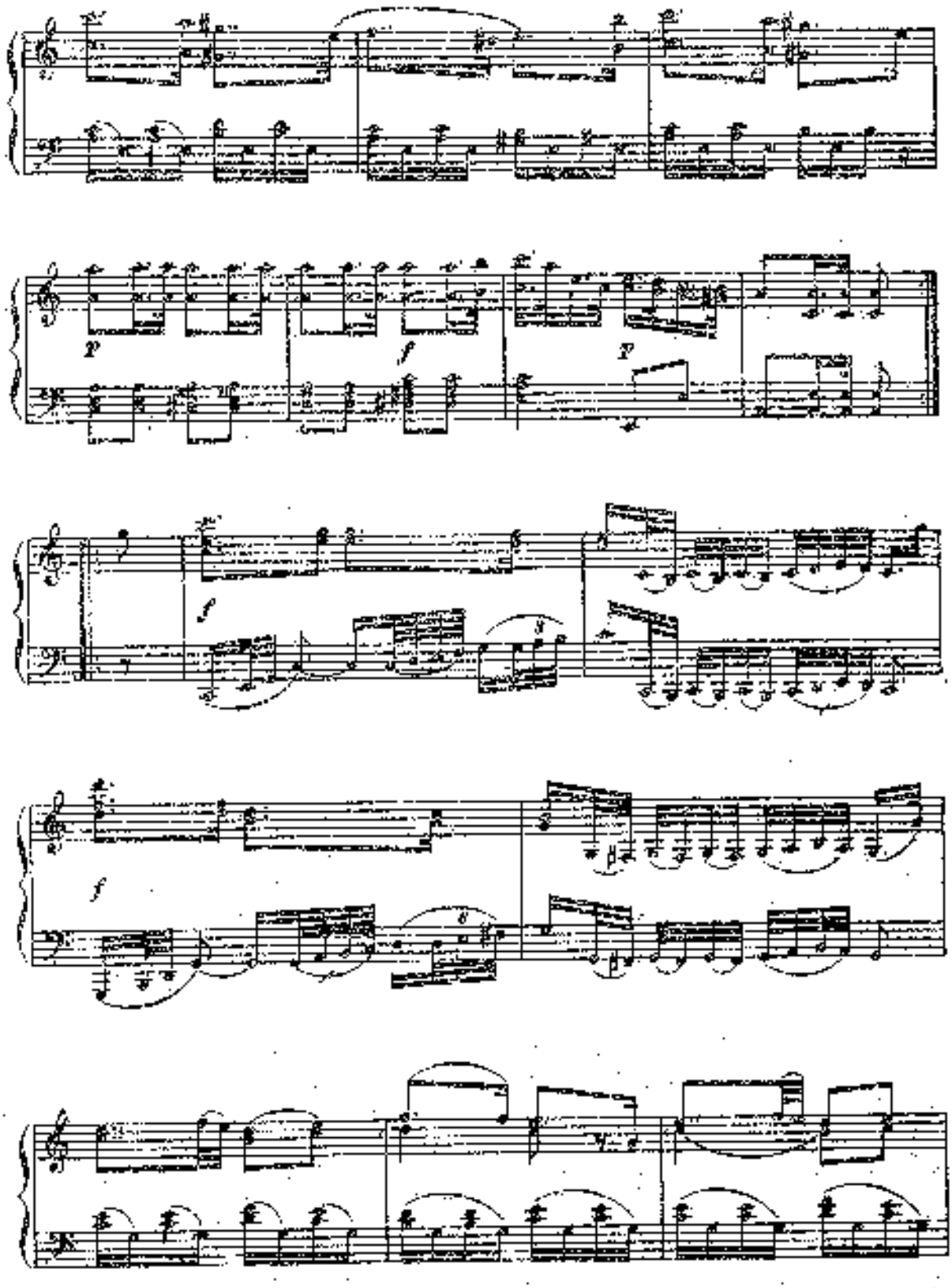


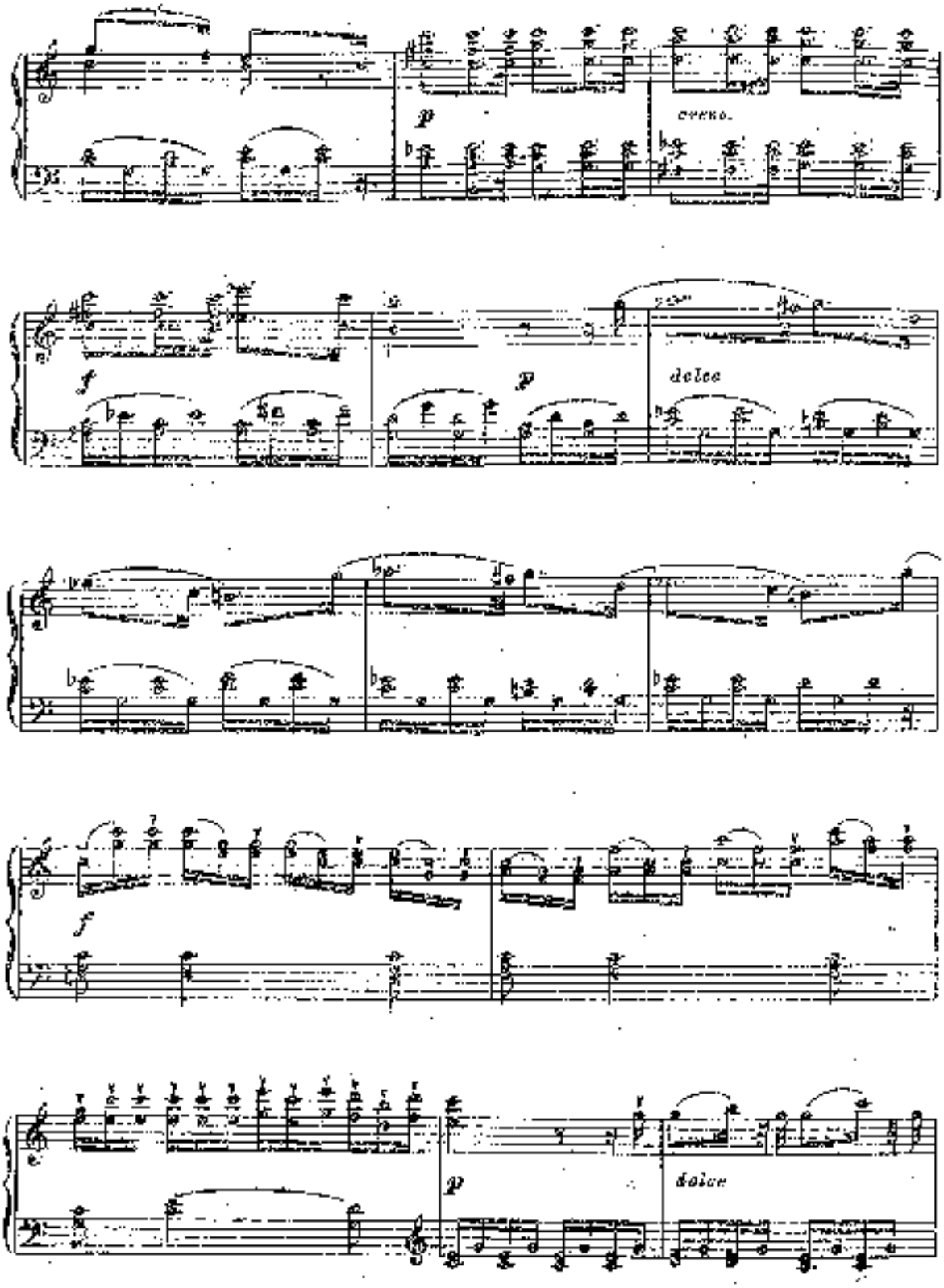
№ 25099 Ф.

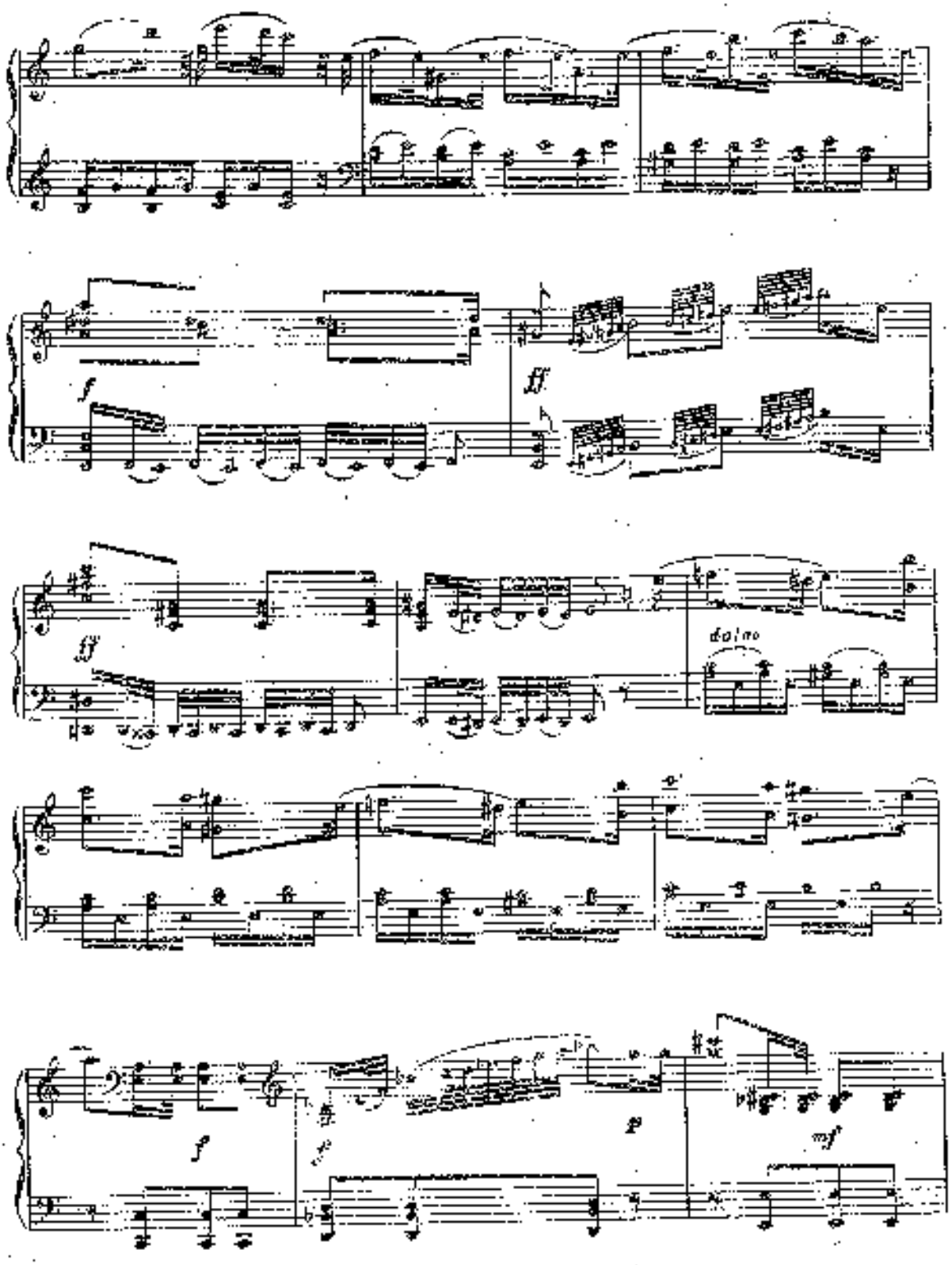
ПЕЧАЛЬНЫЙ МАРШ

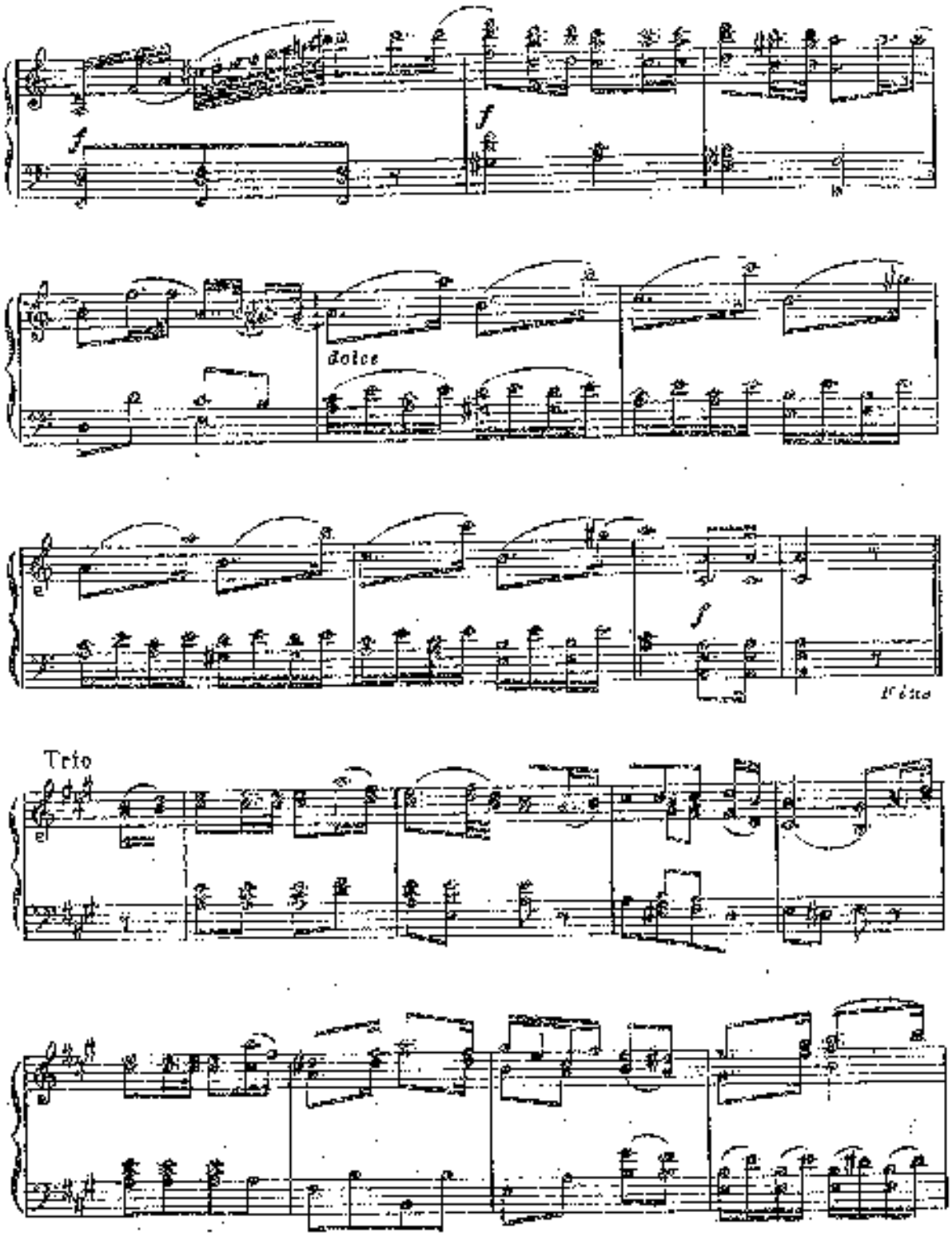
Л. ПРАЧ

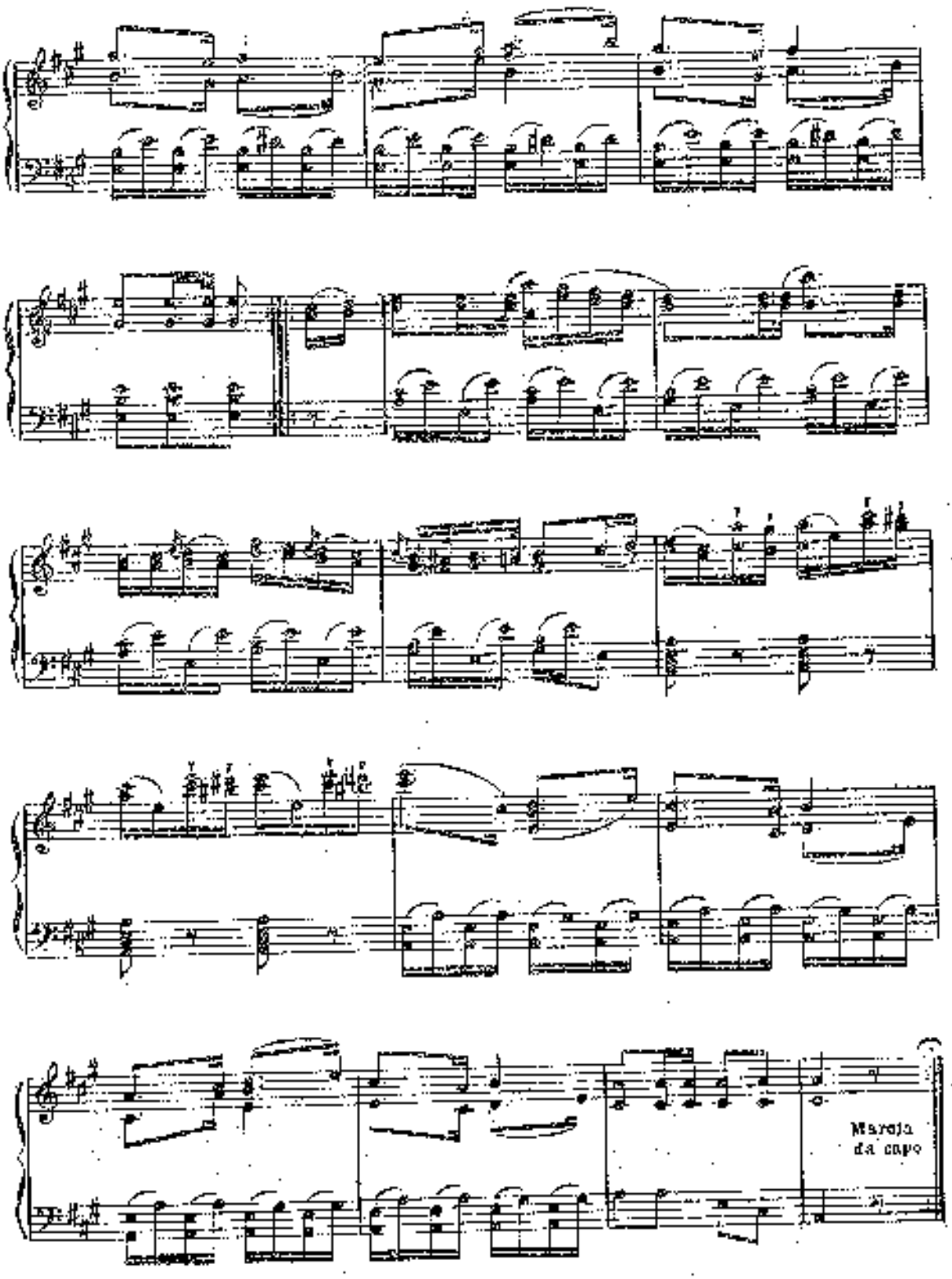



p
f
f
f


p
cresc.
f
p
dolce
f
p
dolce


f
ff
ff
dolce
f
f
p
mf

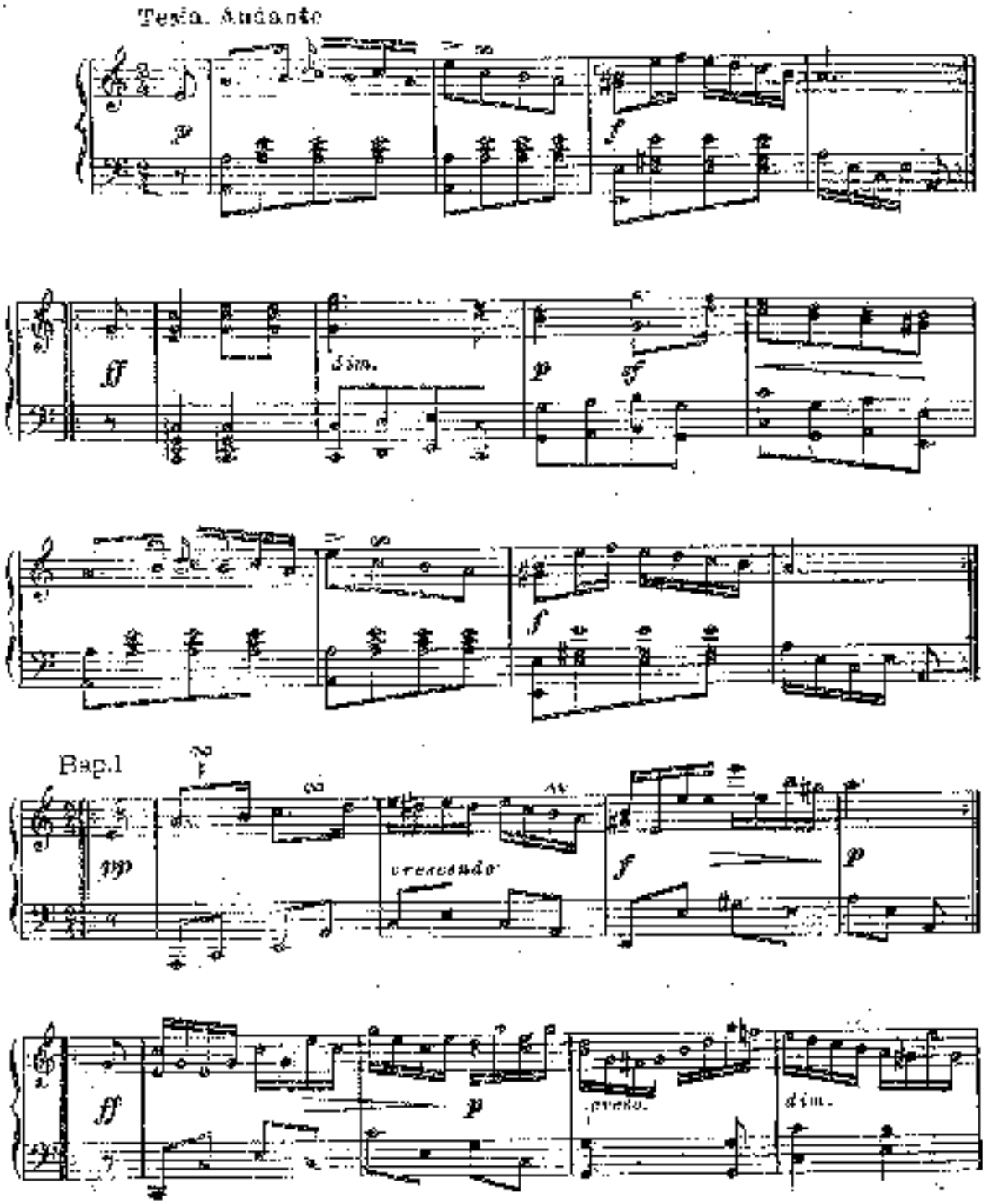

f
f
dolce
f
Trio

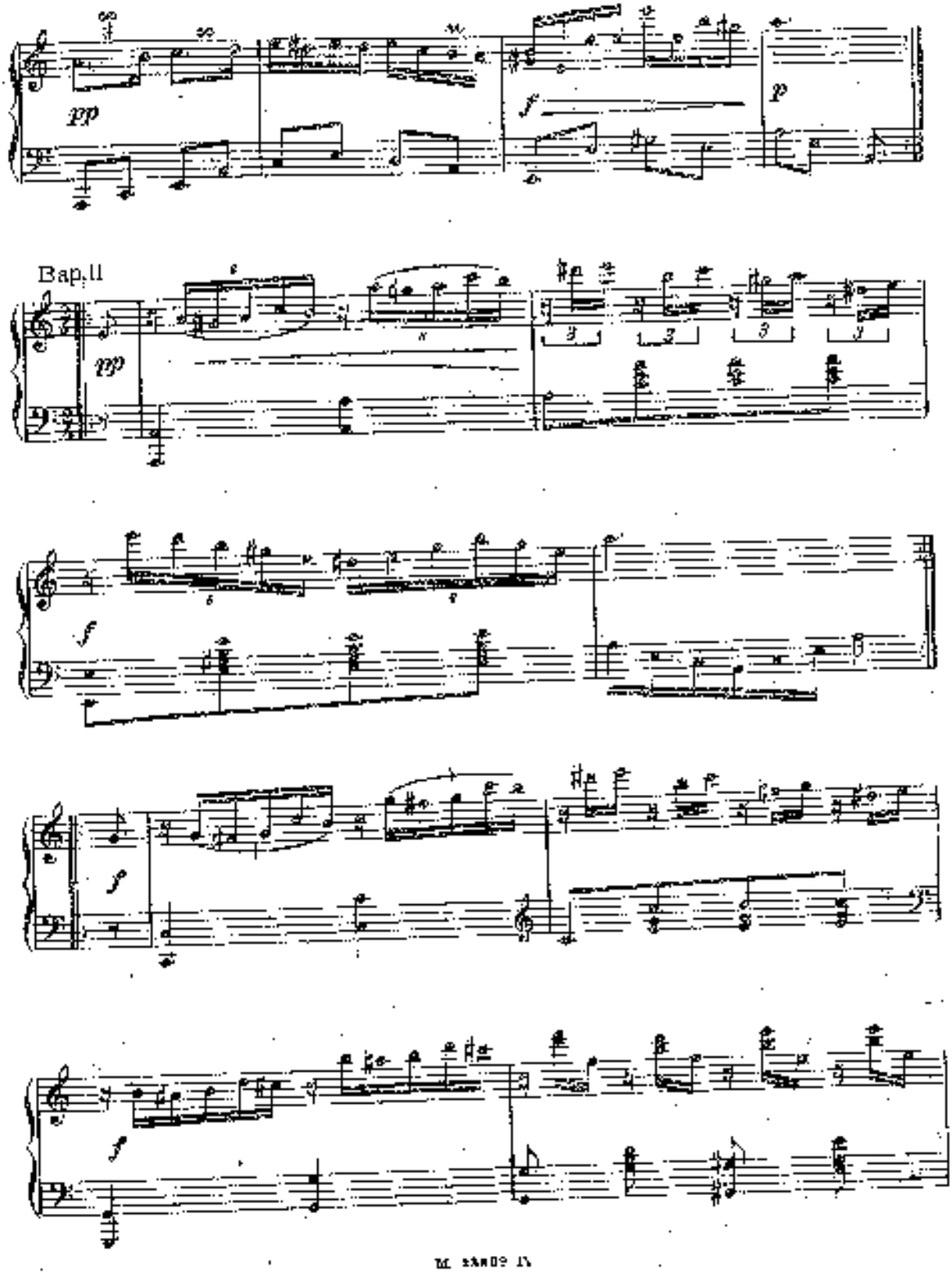

Marcia
da capo

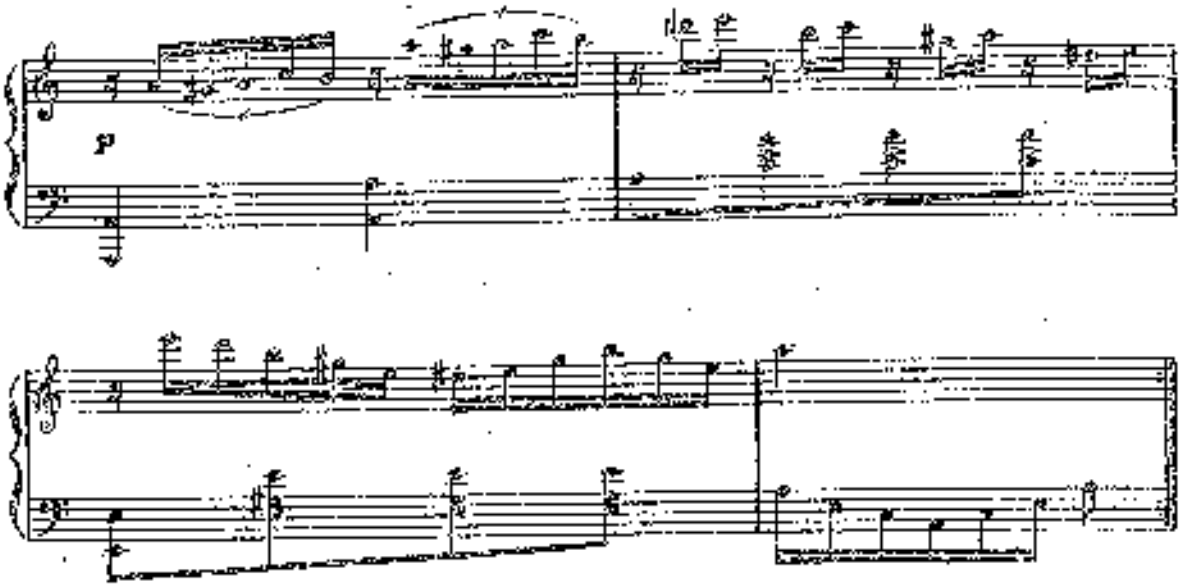
„НЕ ХОДИ, ГРИЦУ, НА ВЕЧЕРНИЦУ"

Украинская песня о запорожцах

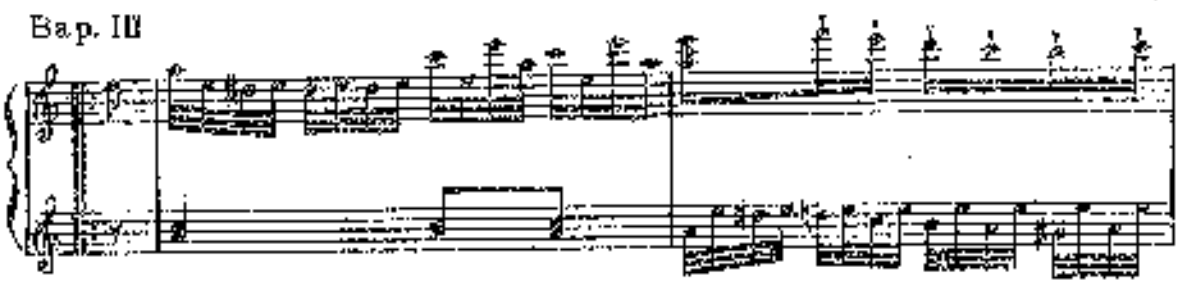
А. ЛЯДОВ

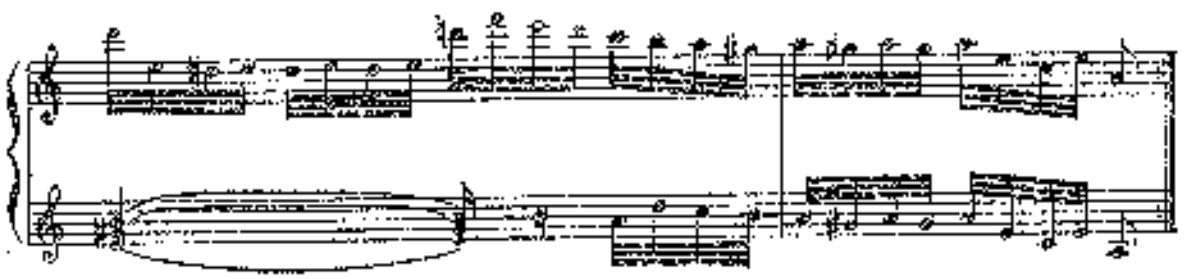


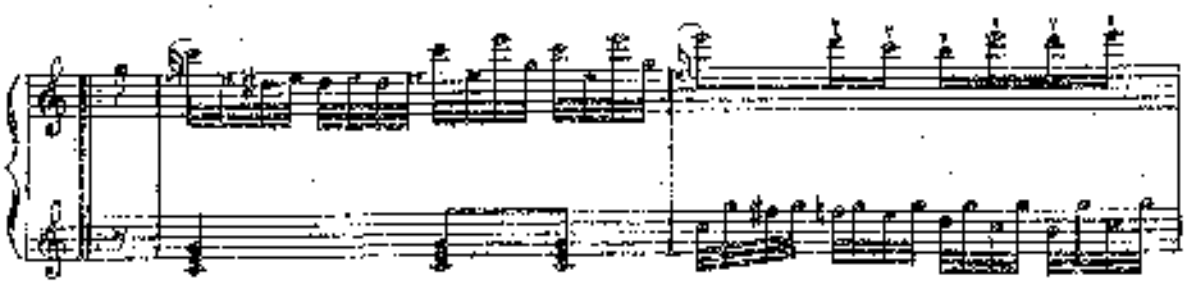

pp
f
p
Bap. II
mp
f
f
f

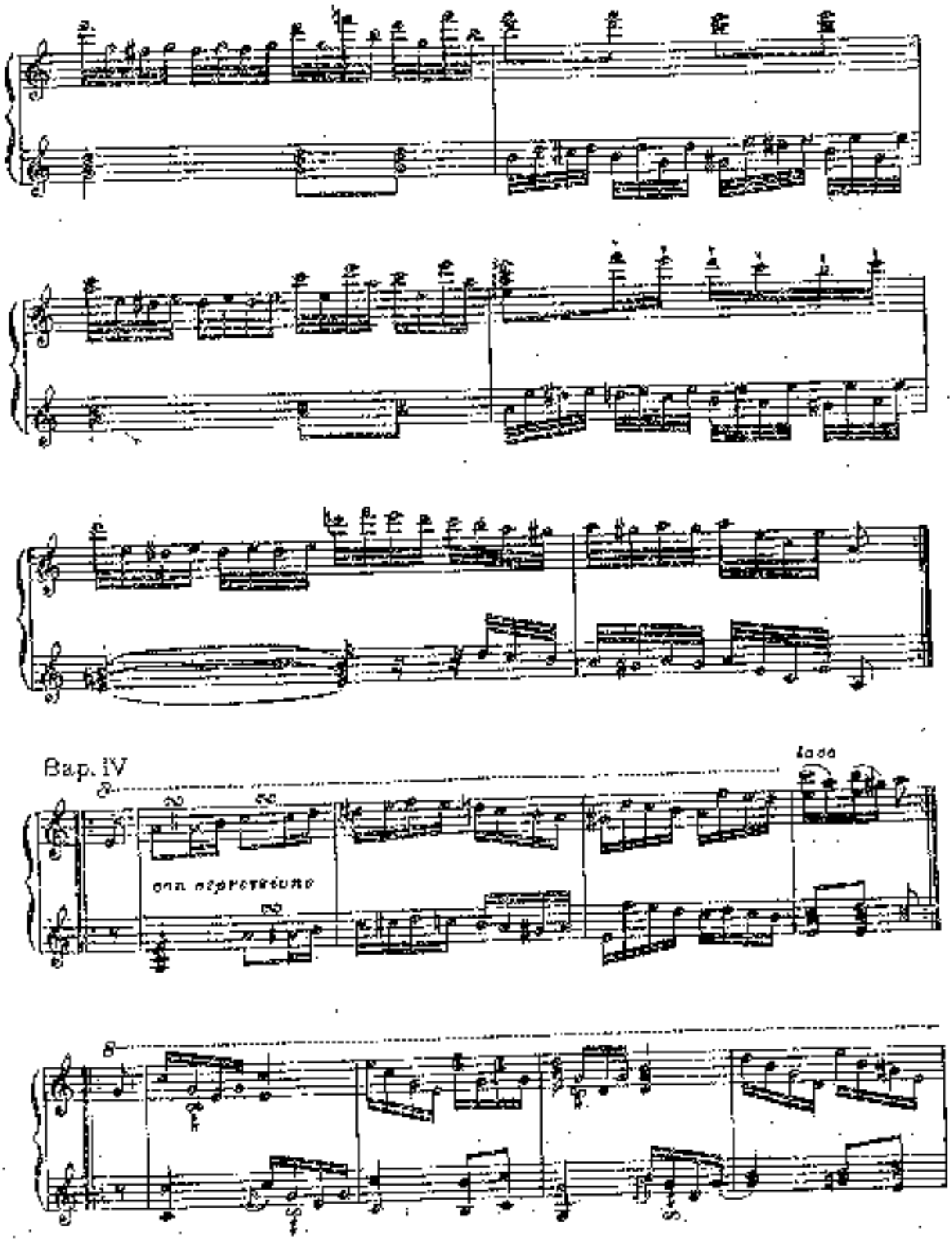


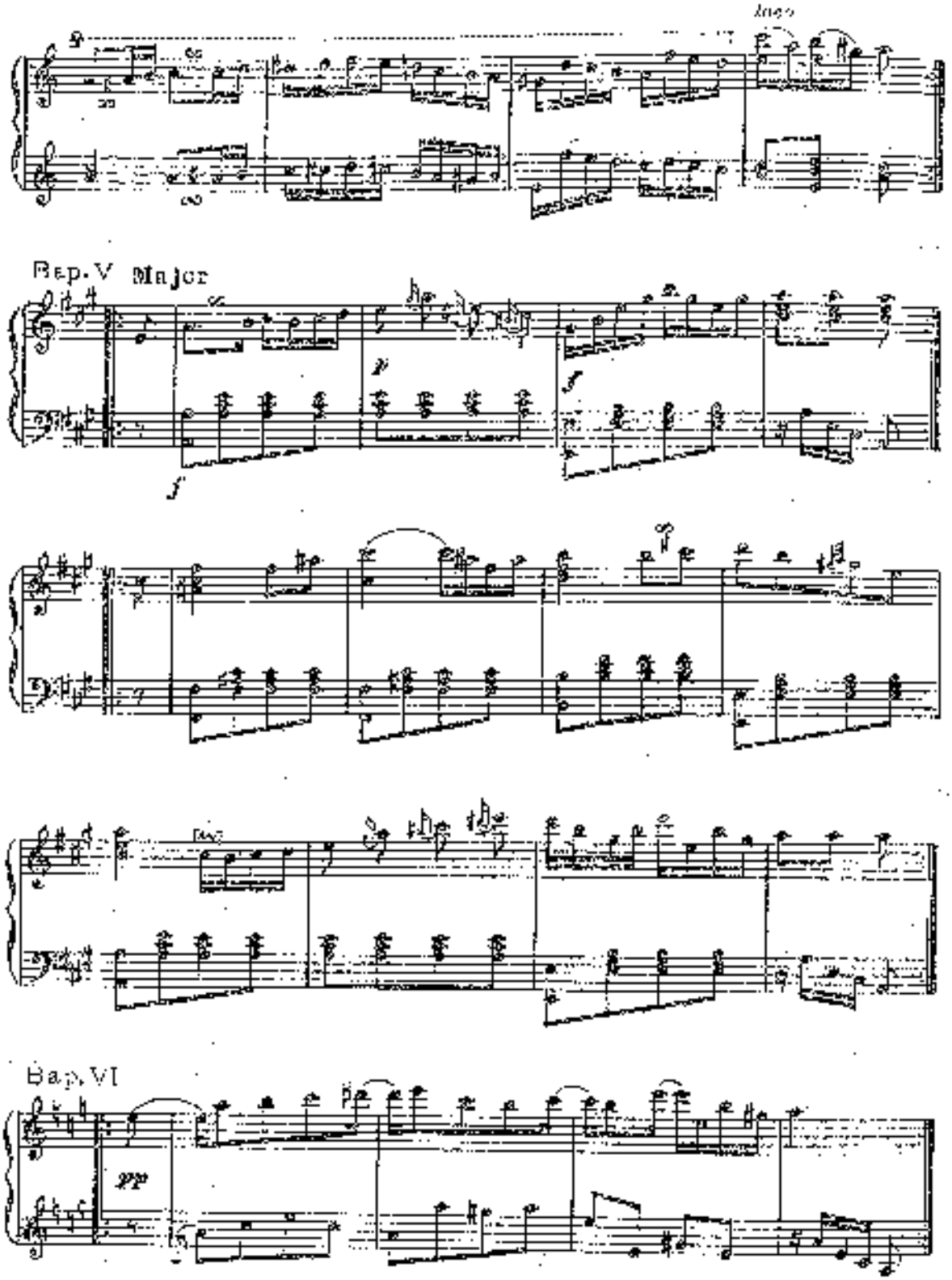
Вар. III

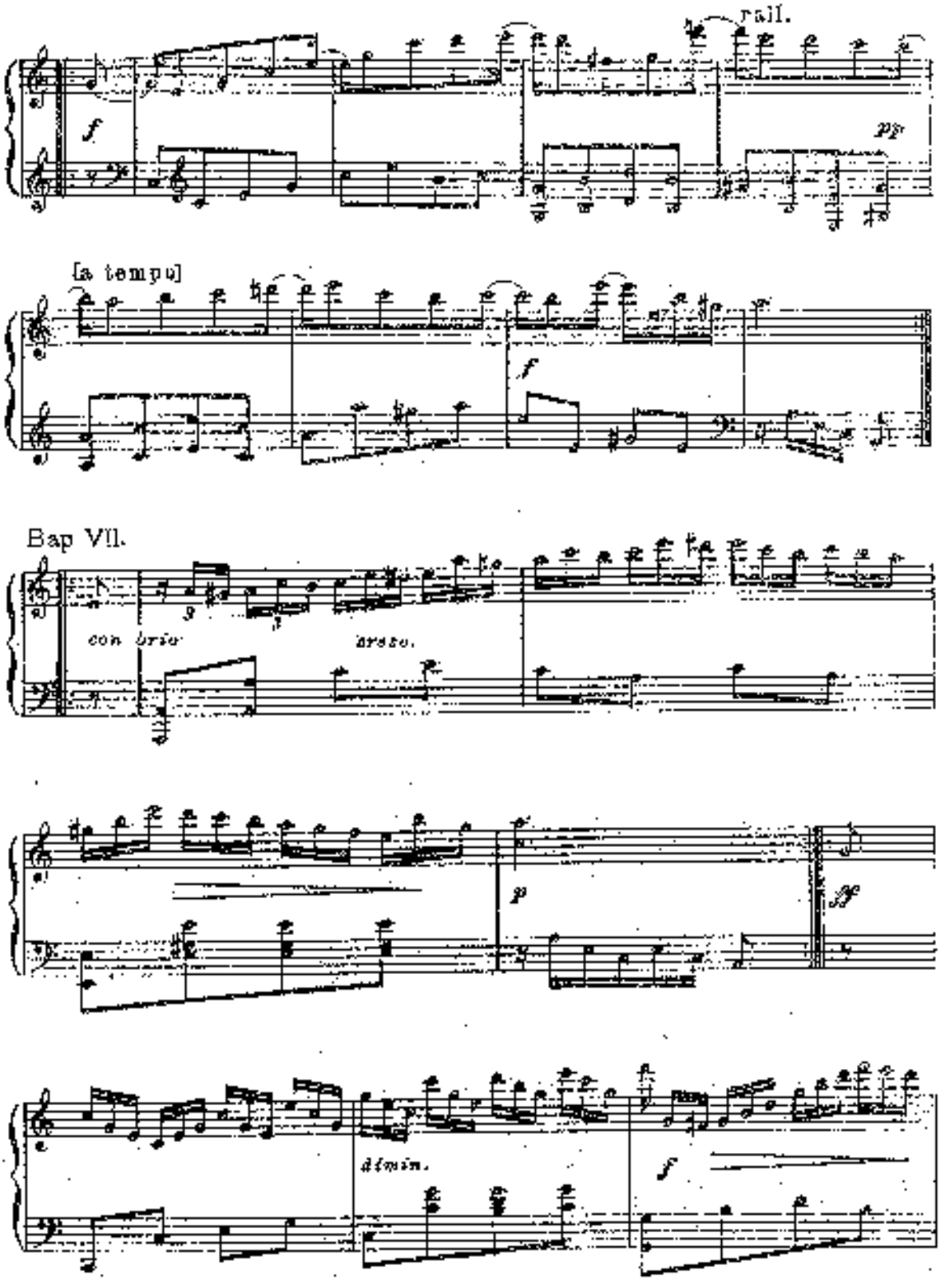


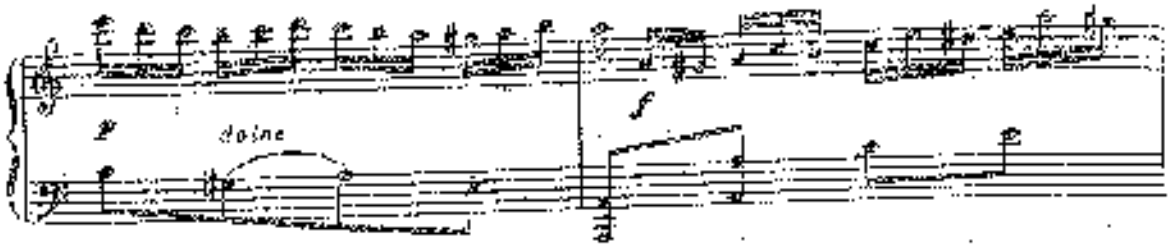


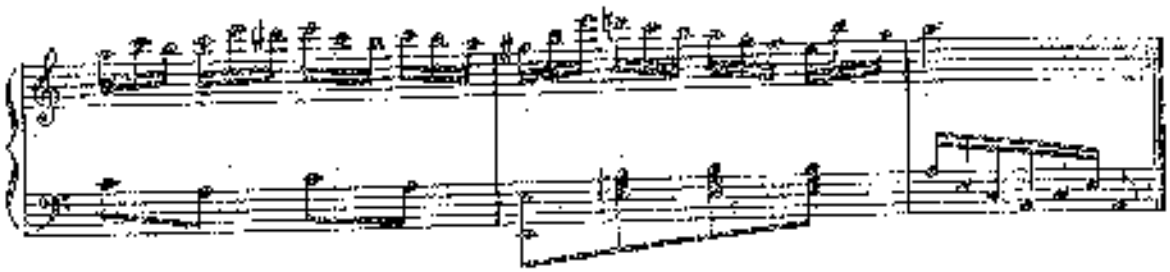



Вар. IV
8
con espressione
8

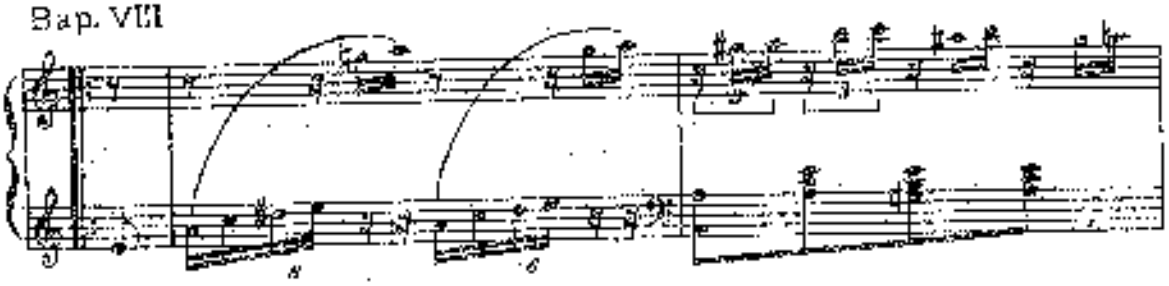

Bap. V Major
Bap. VI

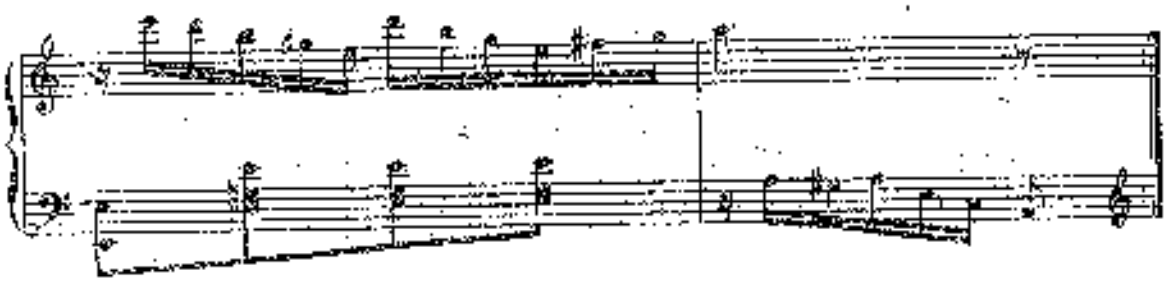

rall.
f
pp
[a tempo]
f
Вар VII.
con brio
stretto.
p
ff
dimin.
f

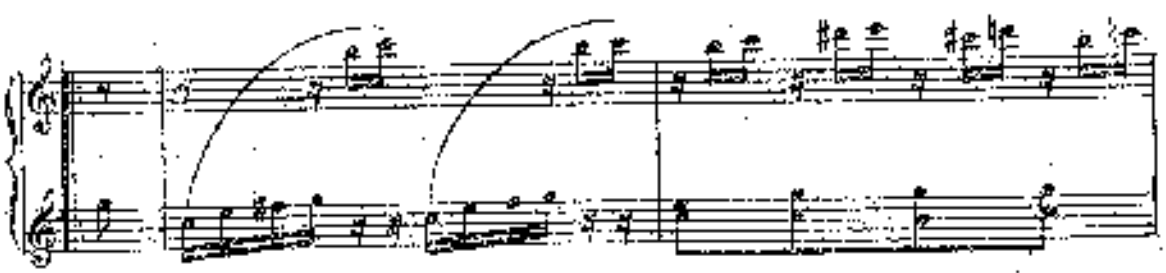


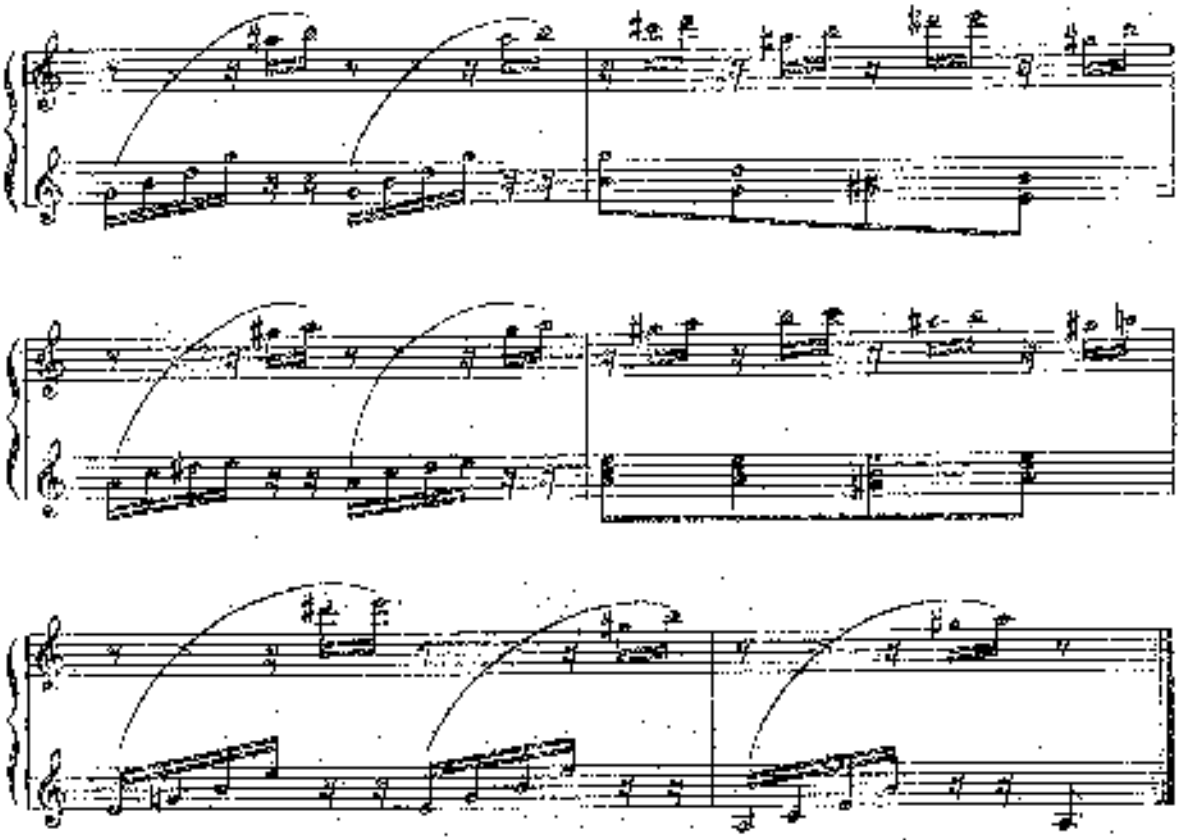


Bap. VIII

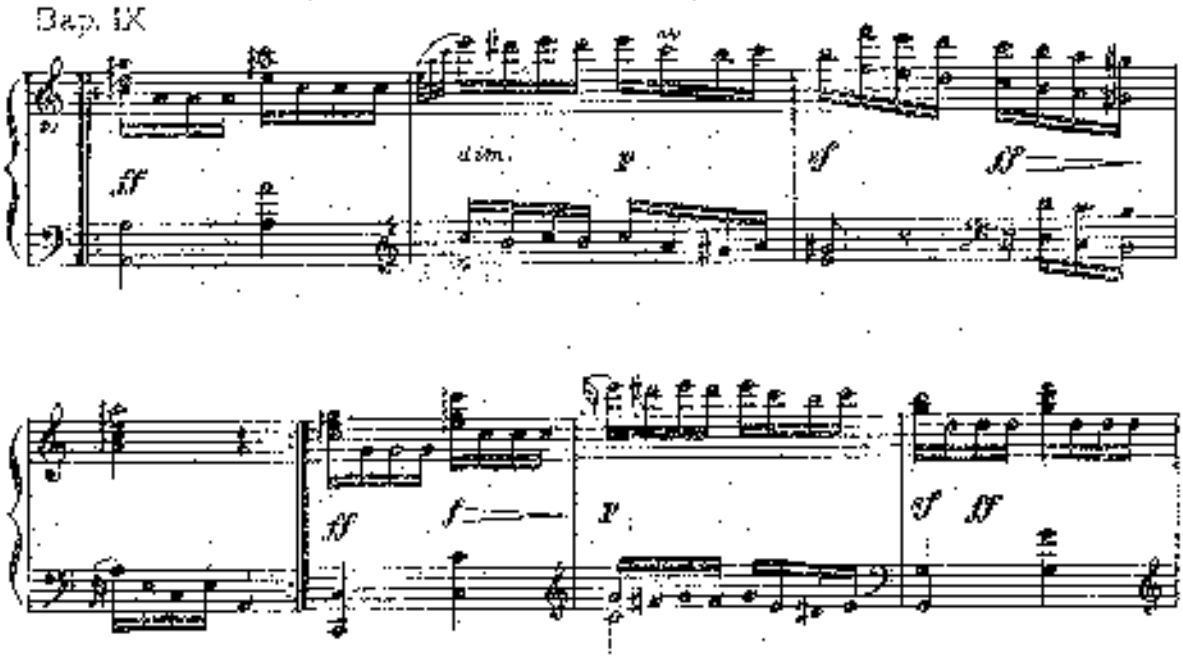


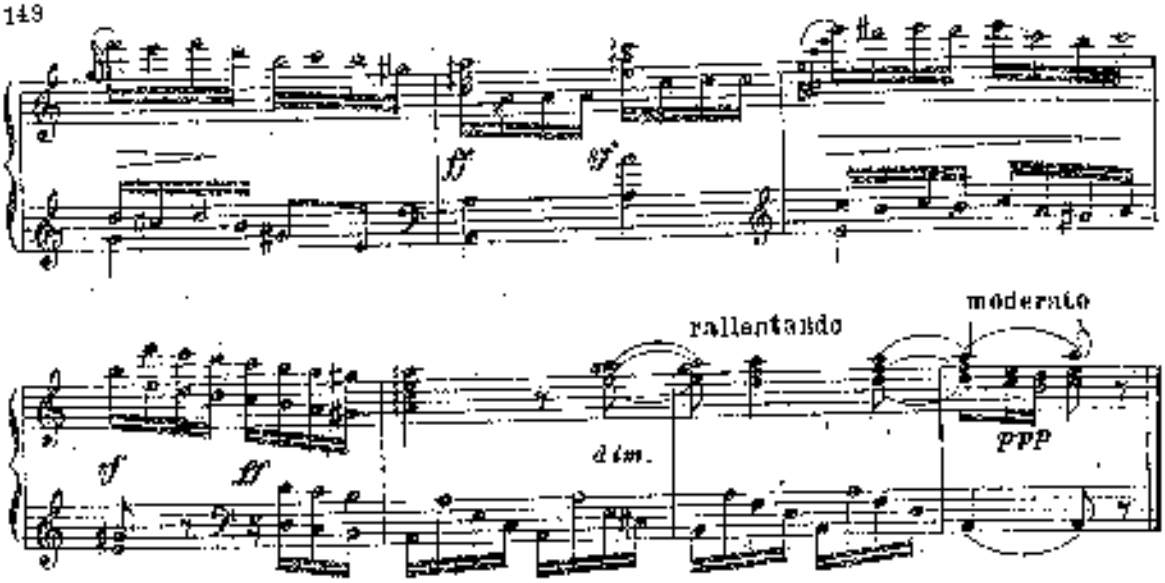






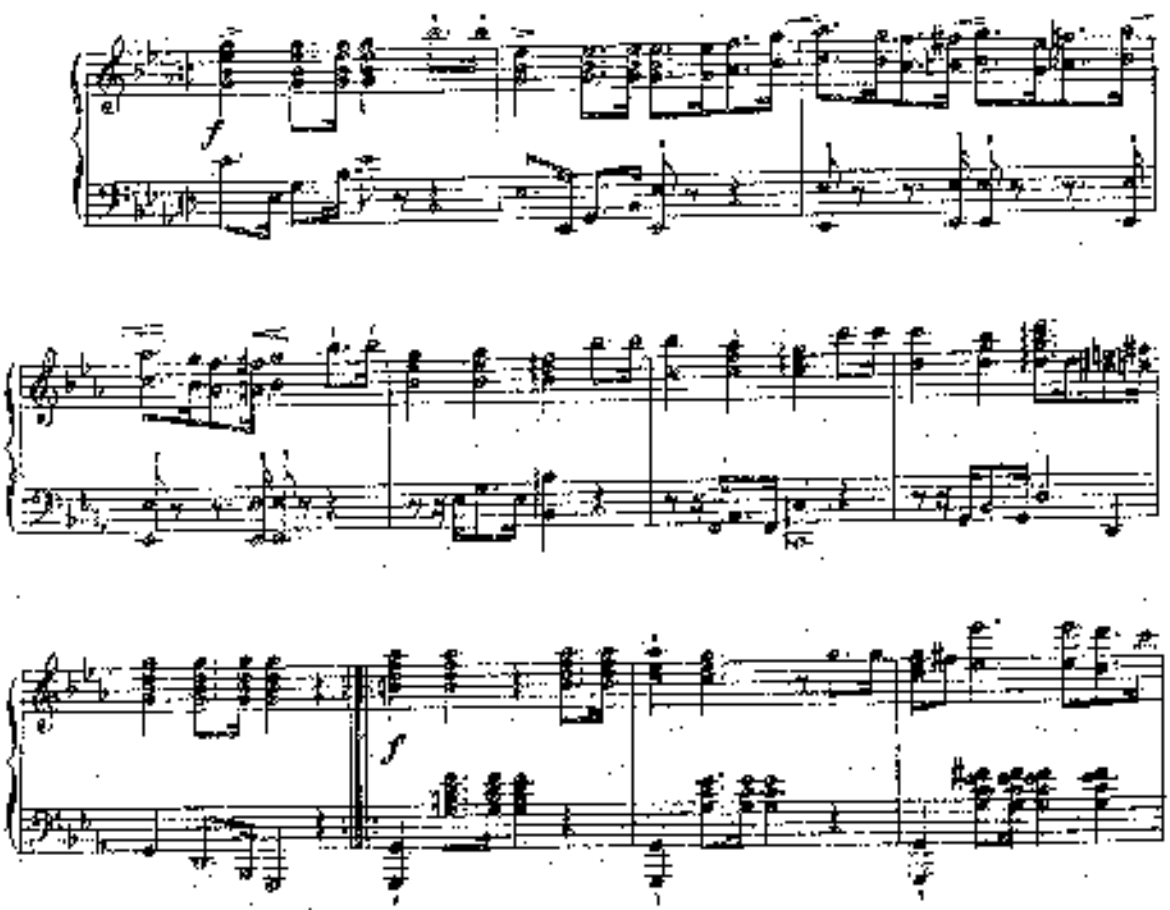
Bap. IX

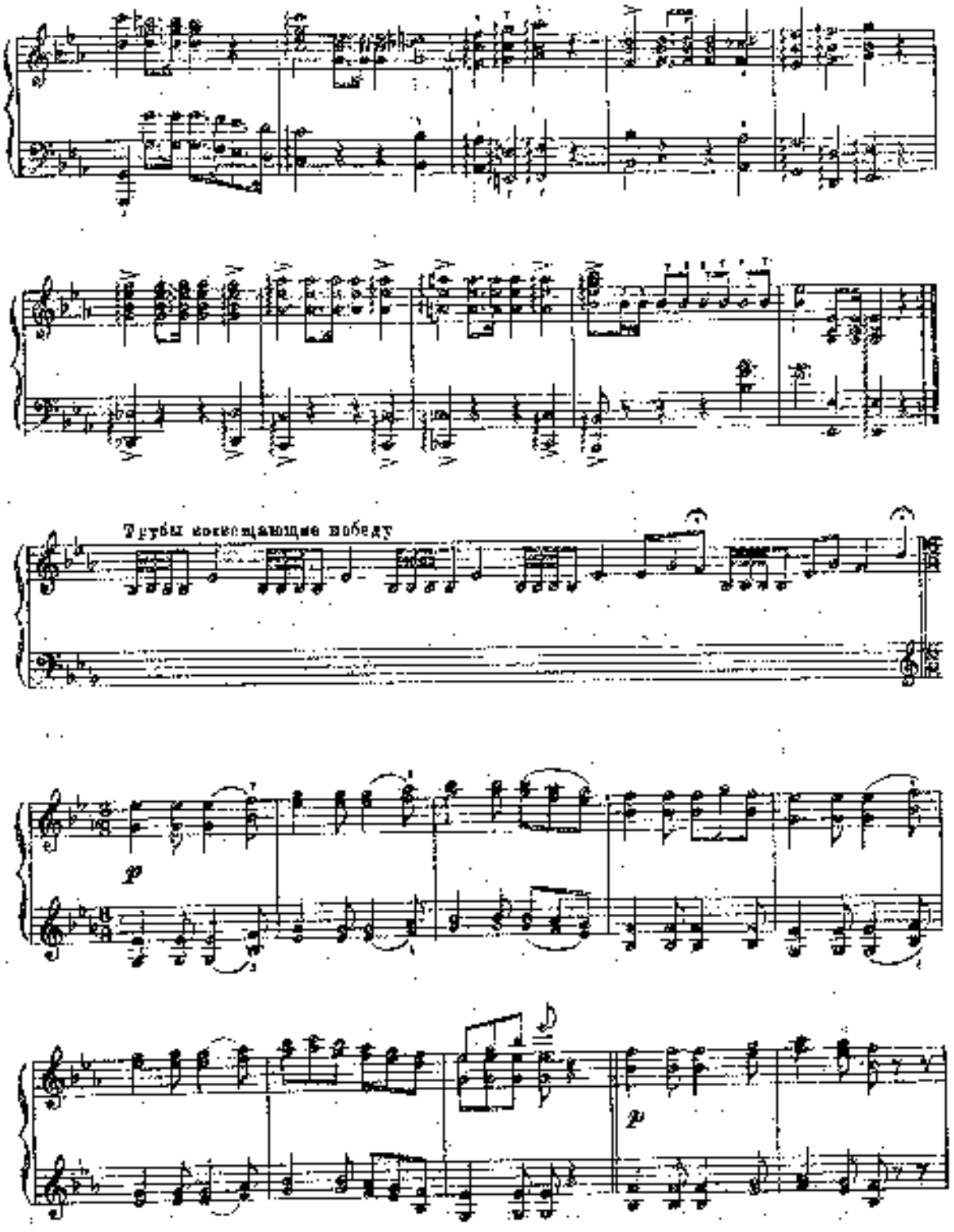


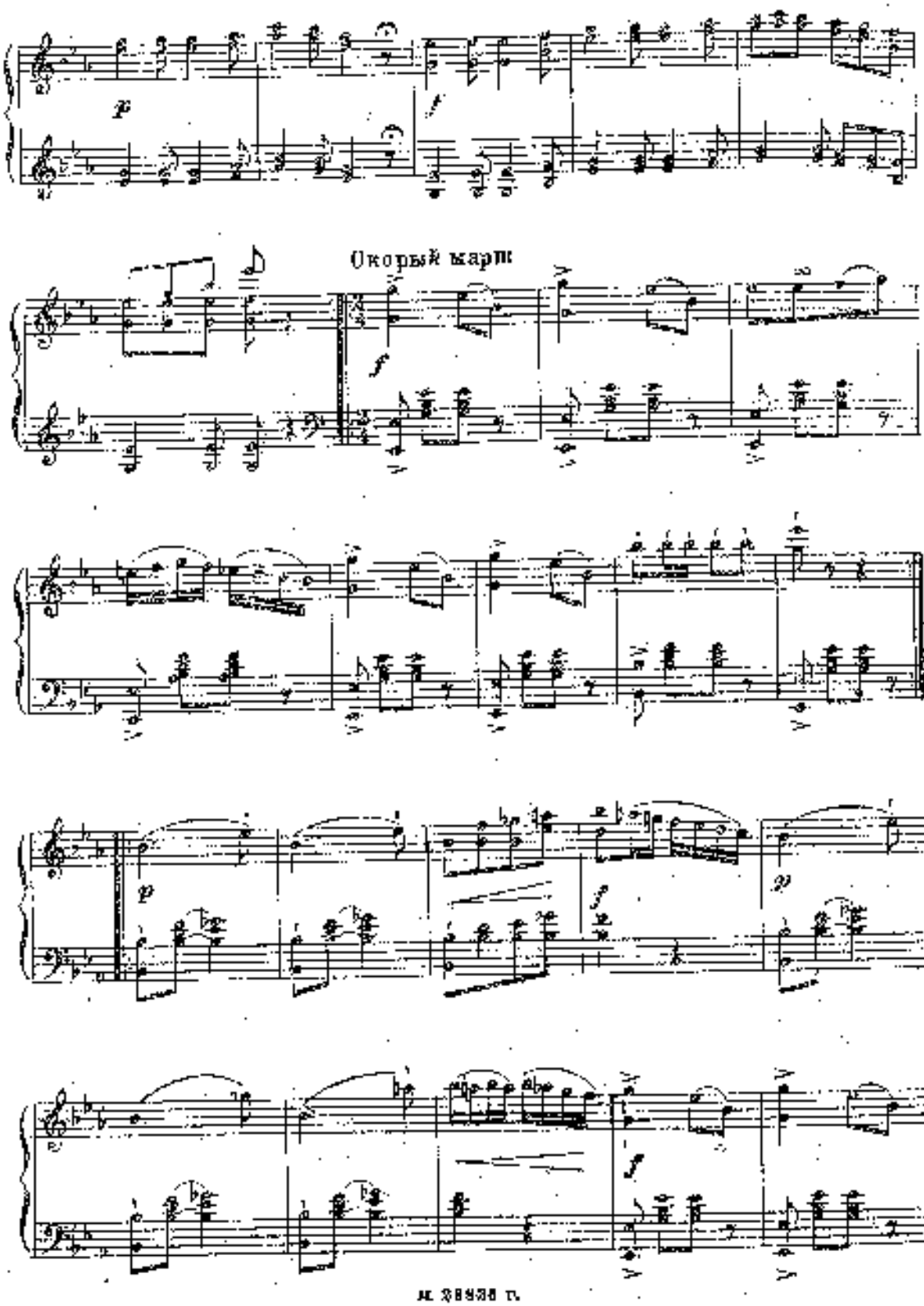


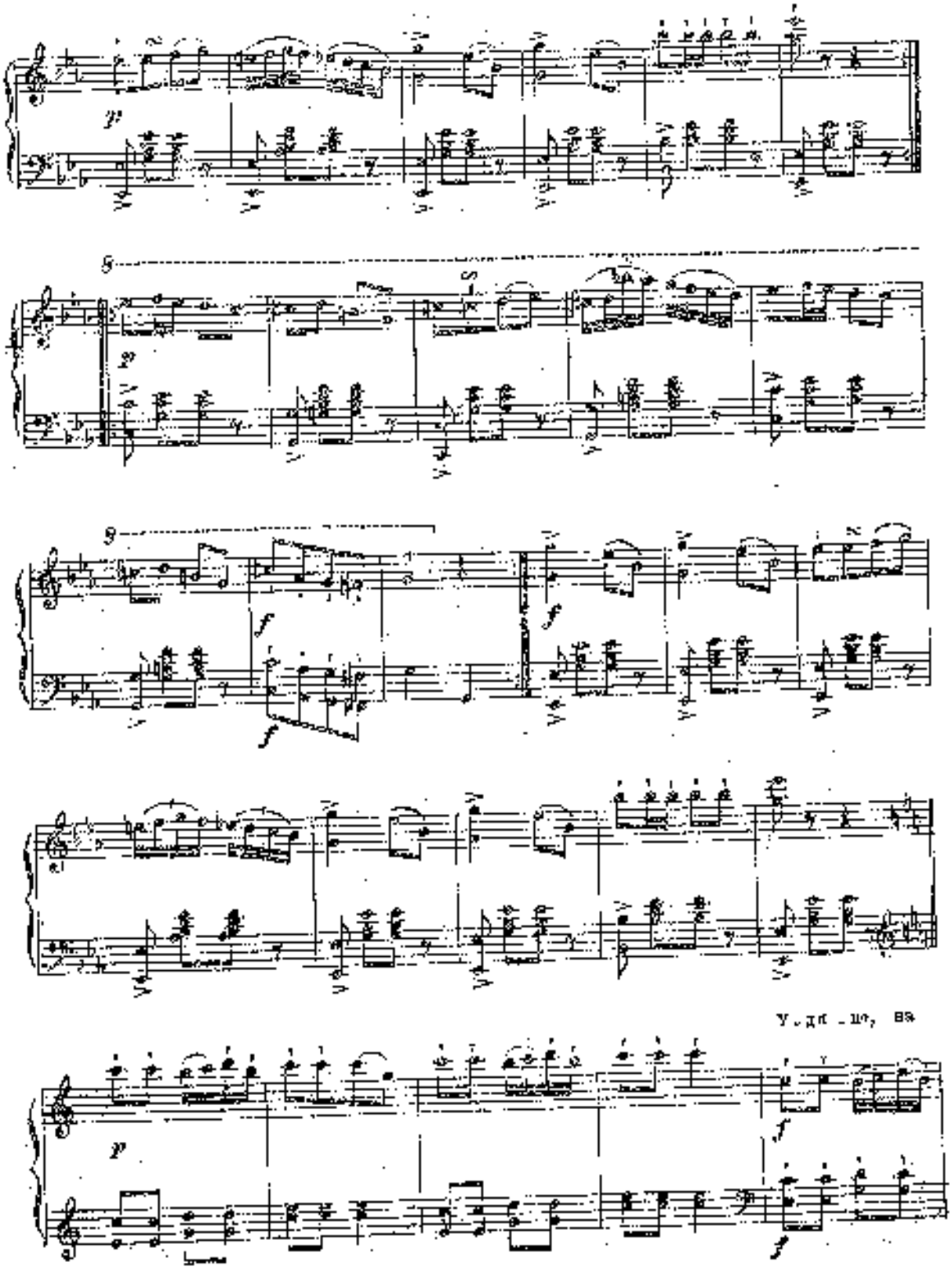
МАРШ НА ВЗЯТИЕ РОССИЙСКИМИ ВОЙСКАМИ ПОЛОЦКА

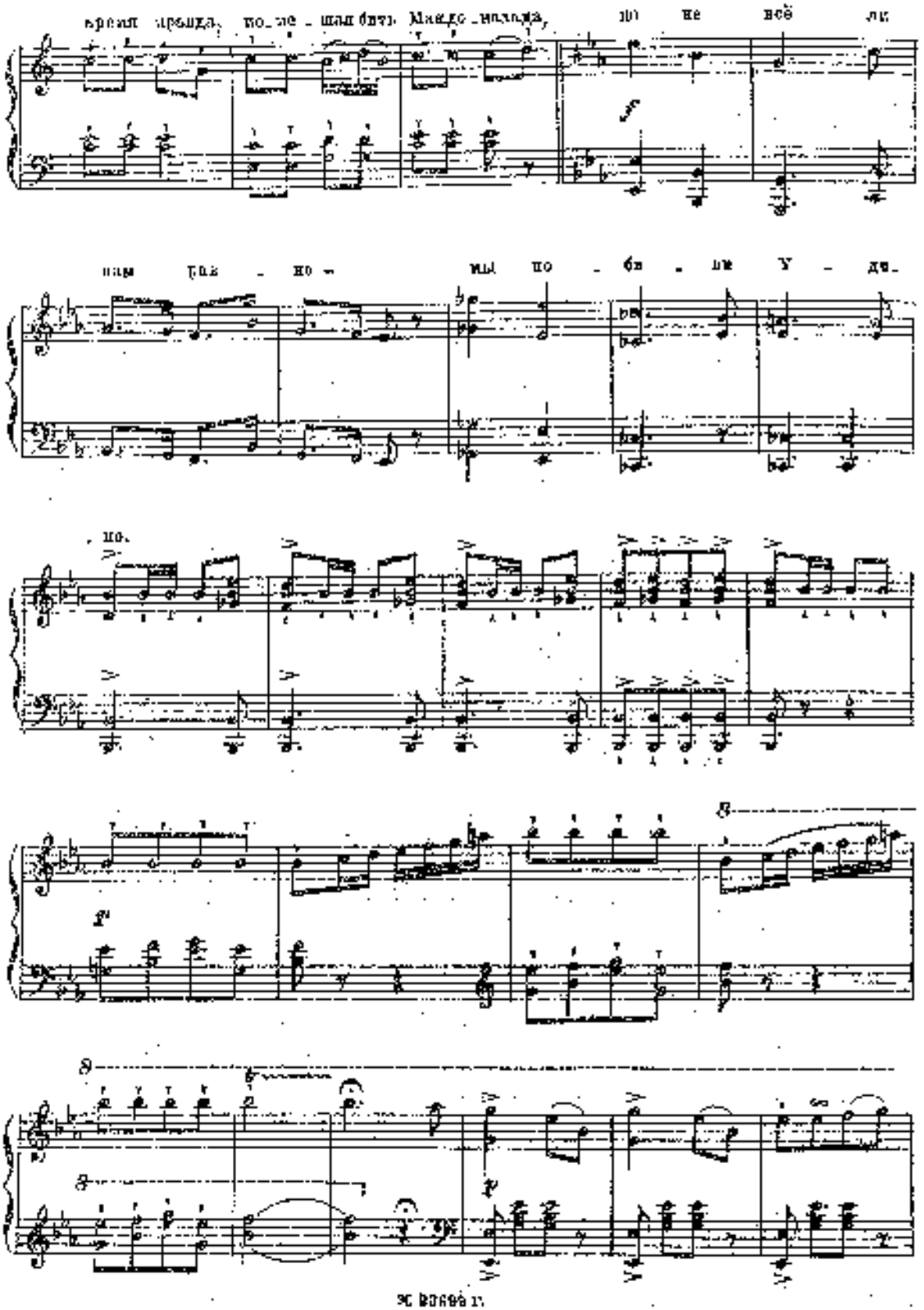
П. ДОЛГОРУКИЙ

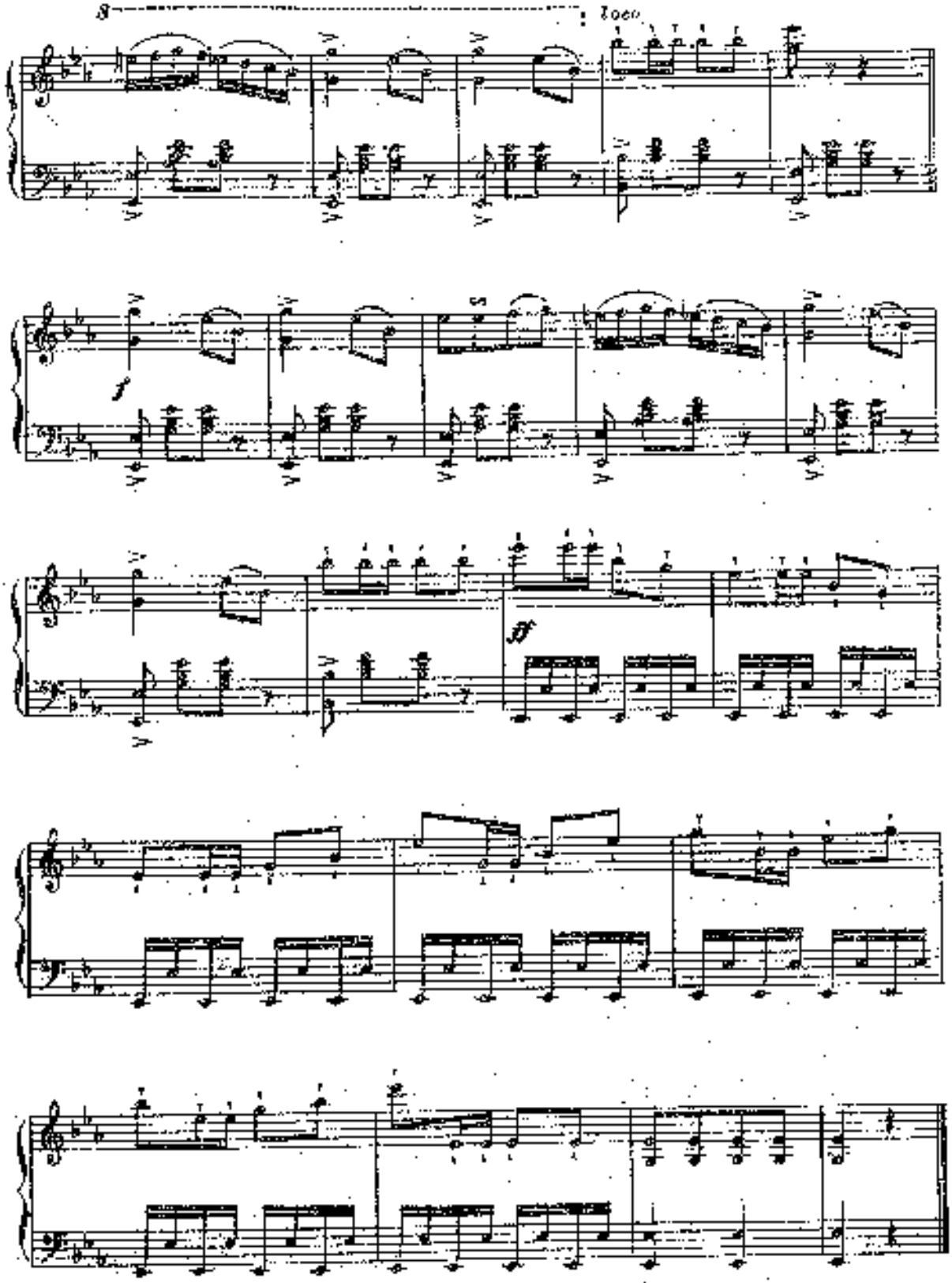



Трубы возвещающие победу
p
p


Скорый марш




время правда, но не шал быть Мандо-малада, но не всё ли
нам раз - но - мы по - би - ли У - ди-
но.

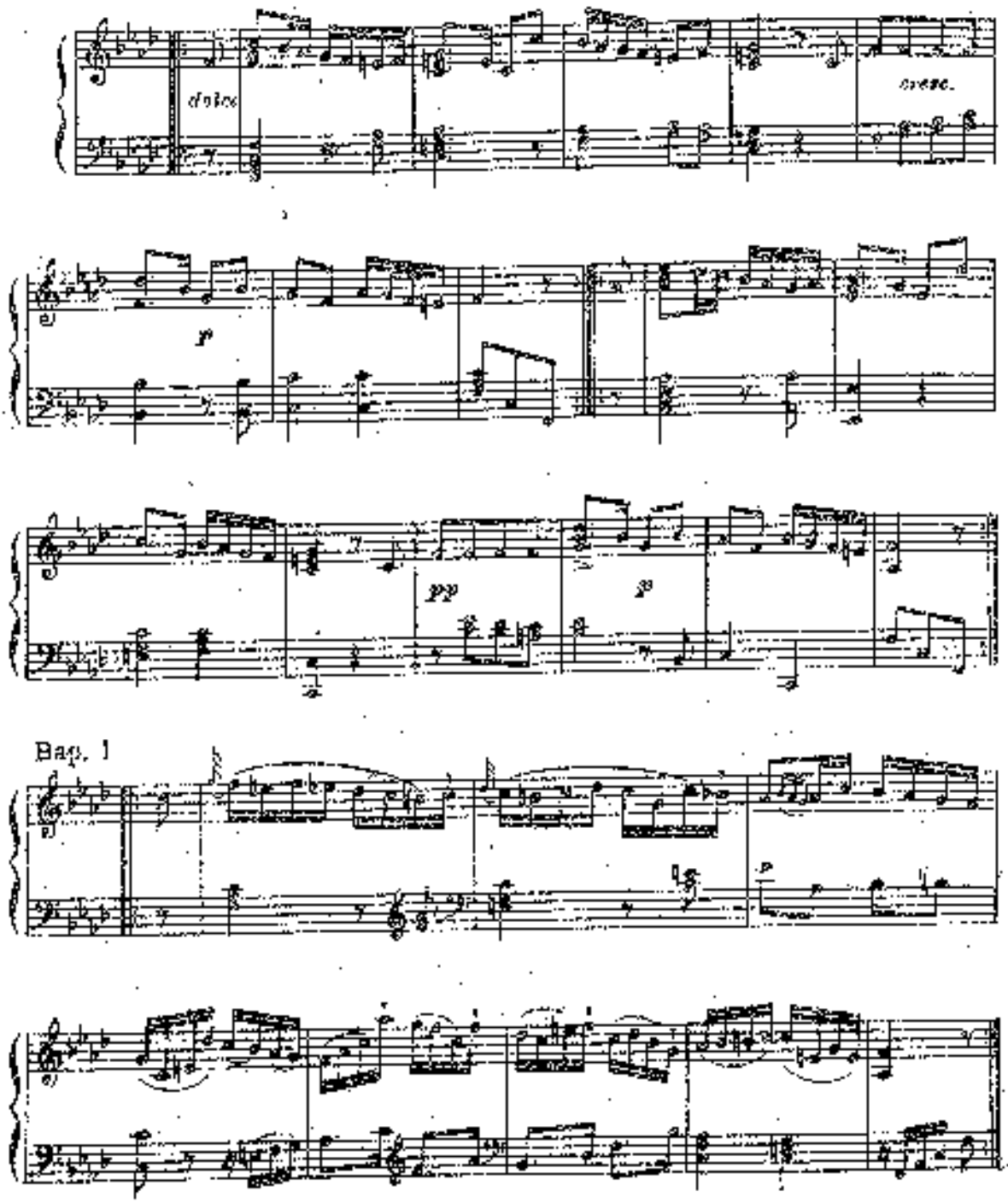

8
Loco
f
ff

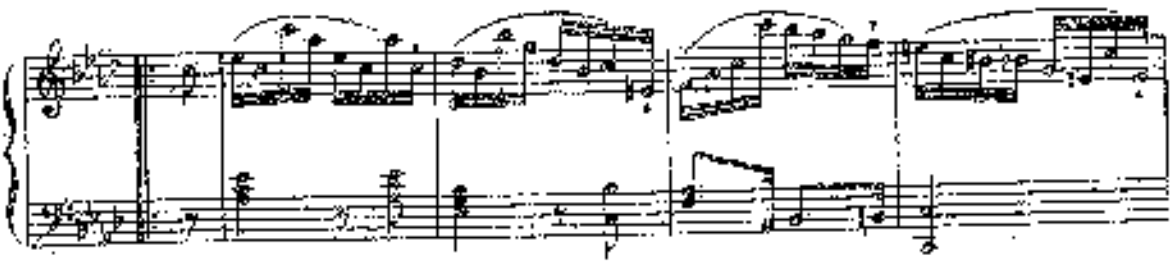
„ВИНЯТ МЕНЯ В НАРОДЕ"

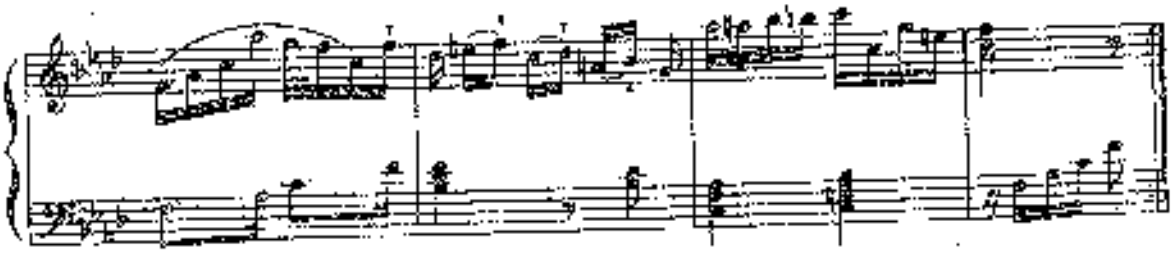
Русская песня с вариациями

А. ИВАНОВ

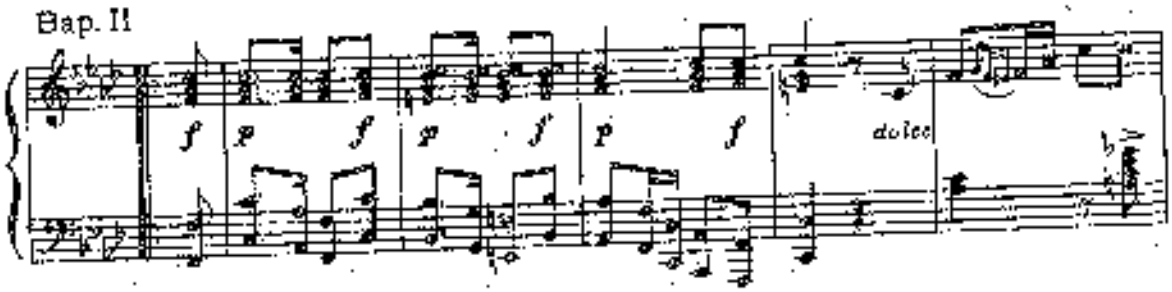
Тема

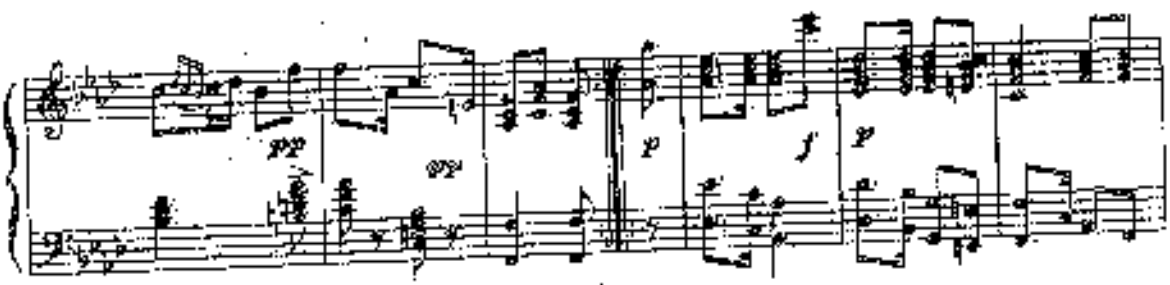


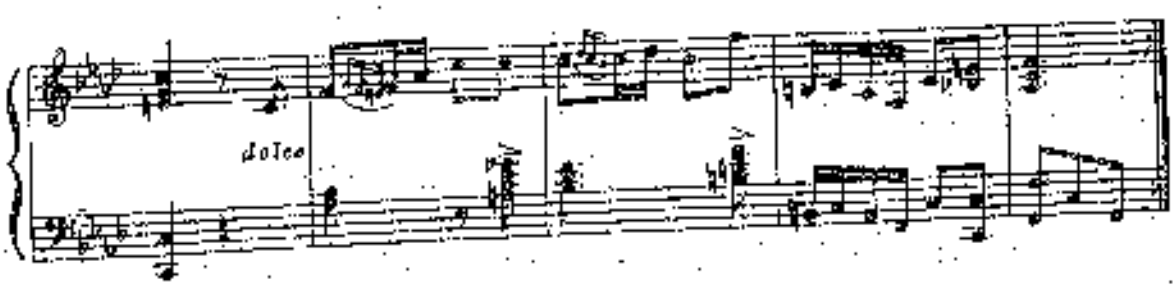




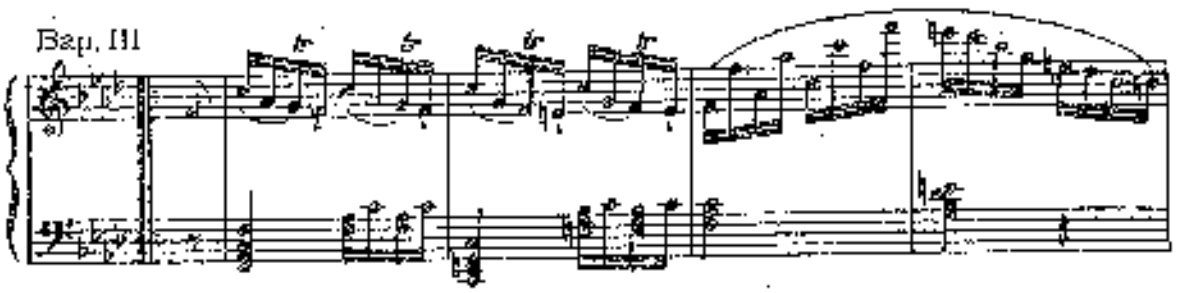
Вар. II

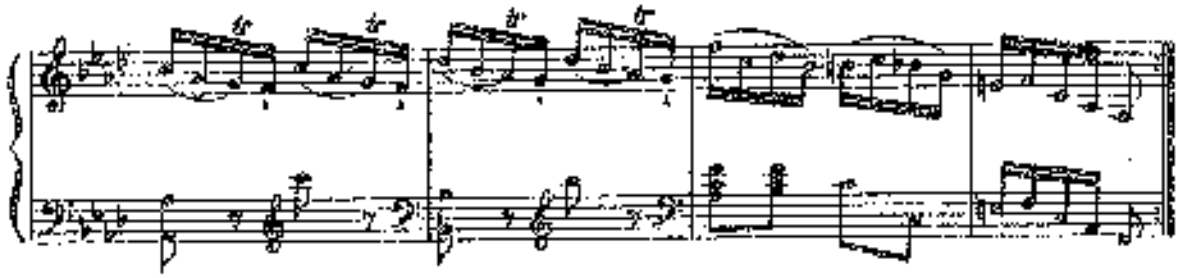


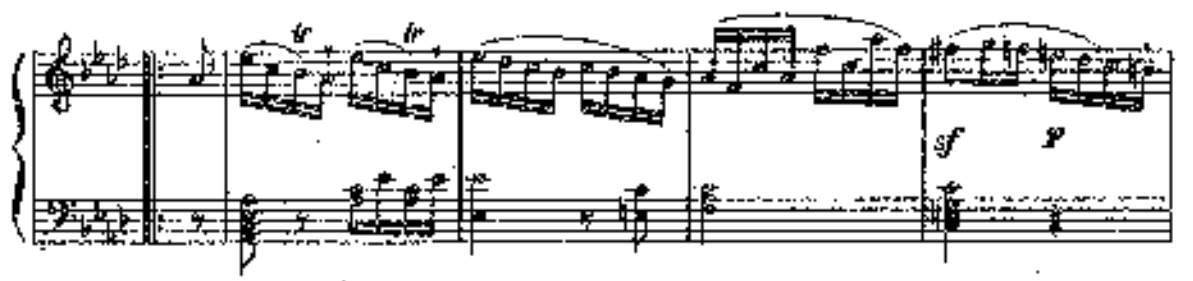


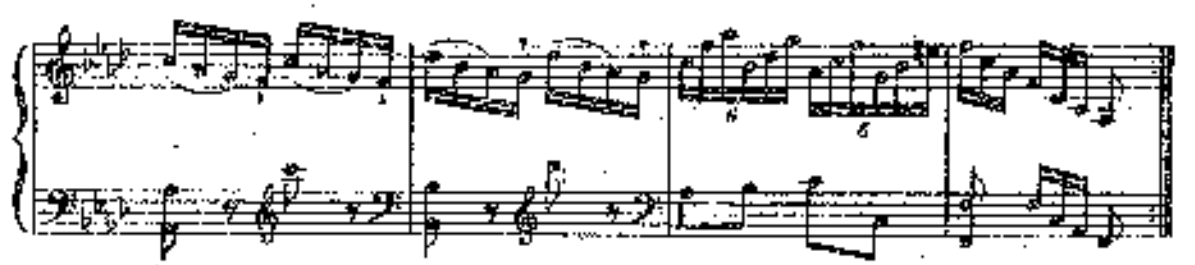


Bap. III

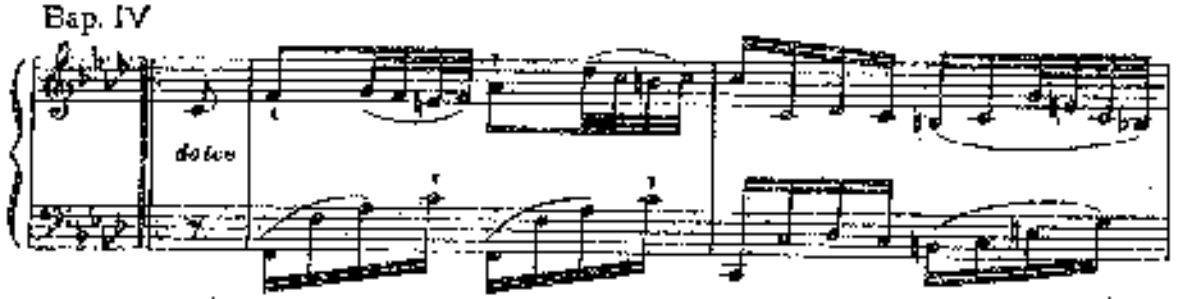


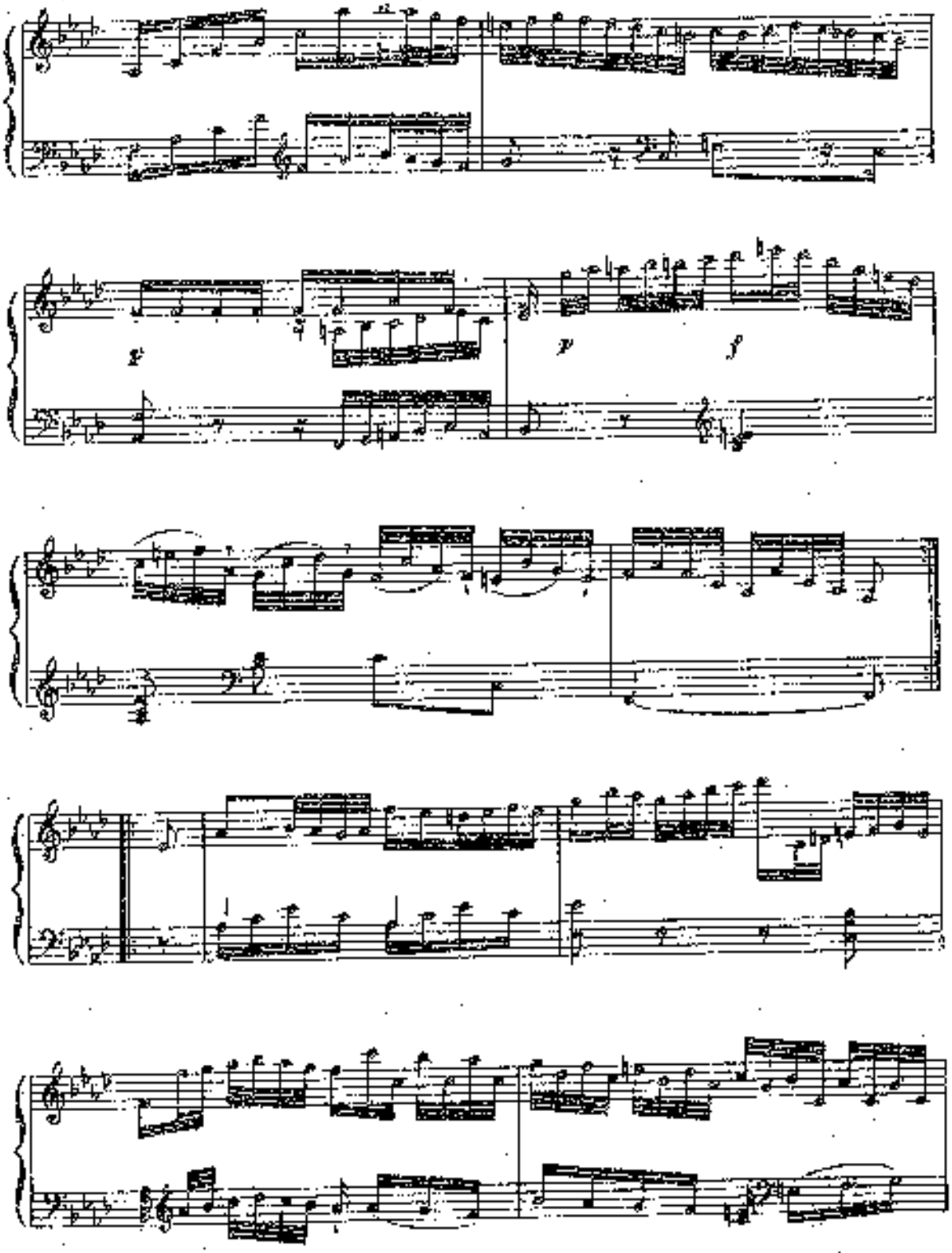


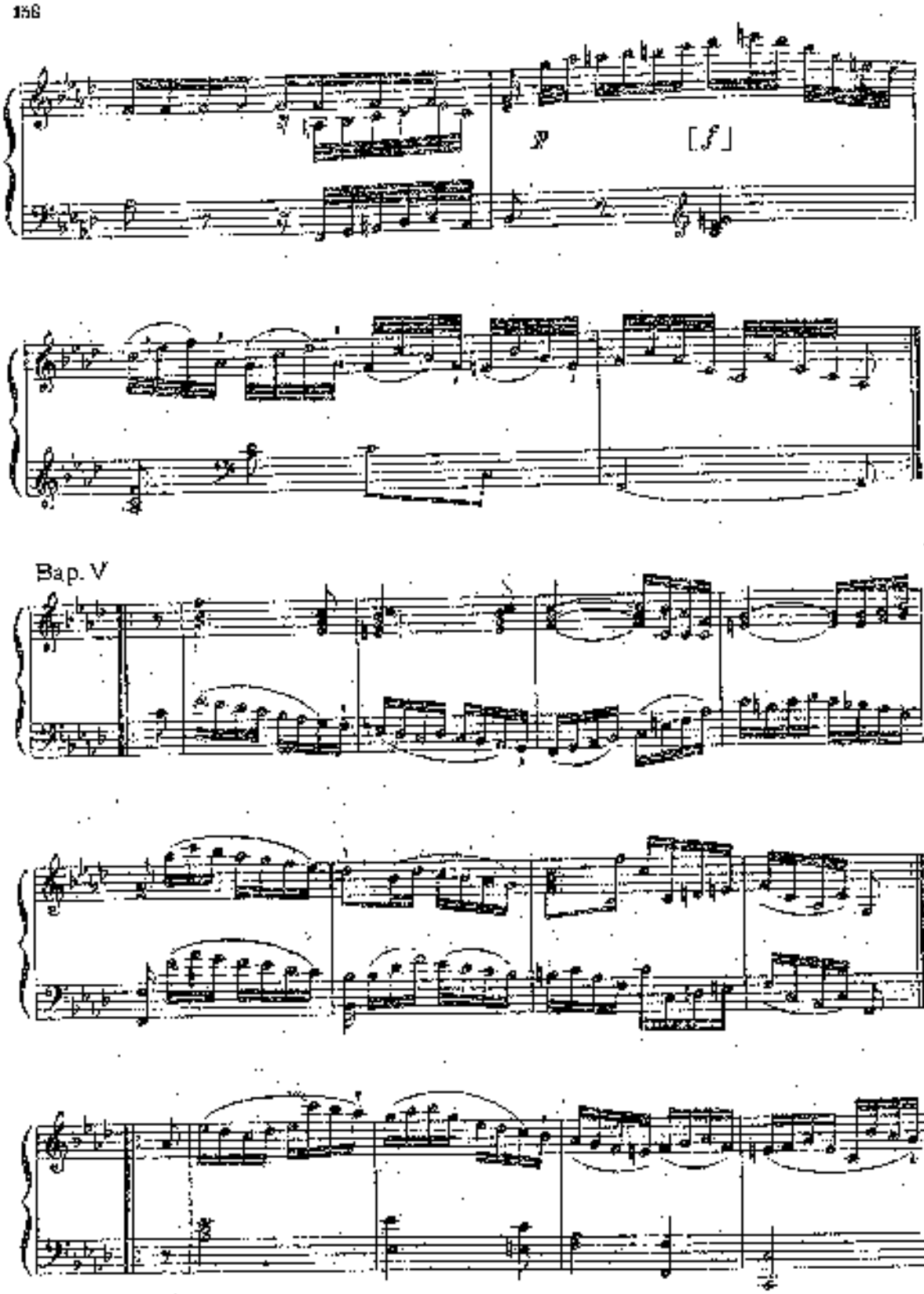


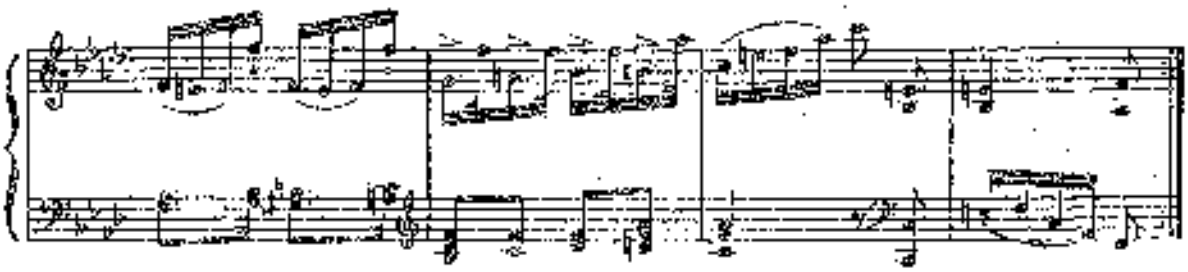


Bap. IV

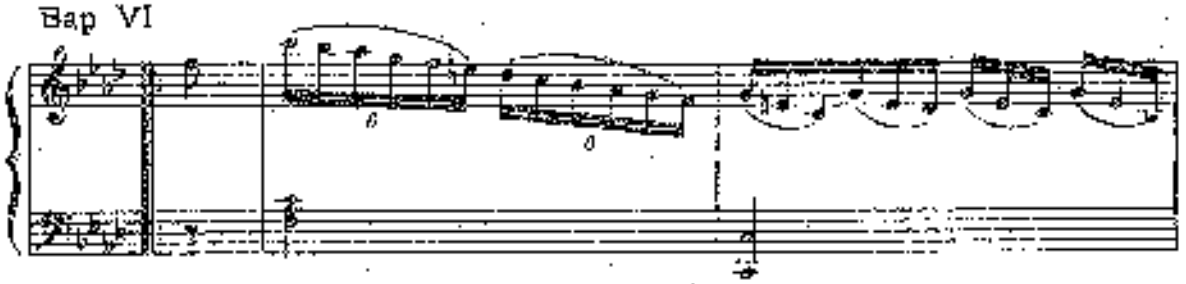


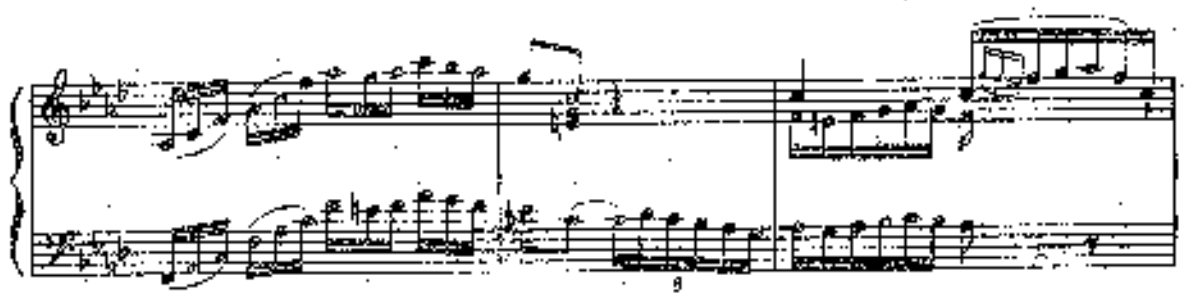

p
p
f

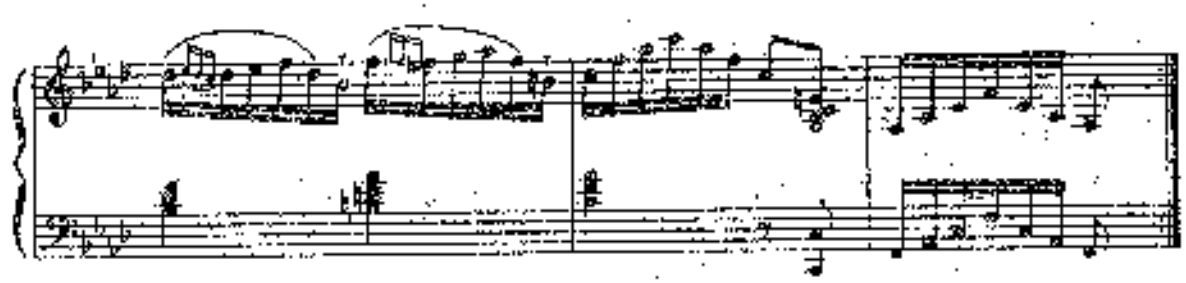

p
[f]
Bap. V

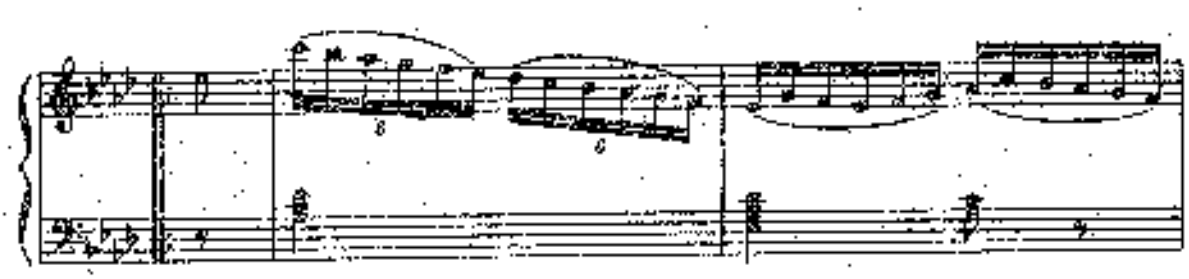


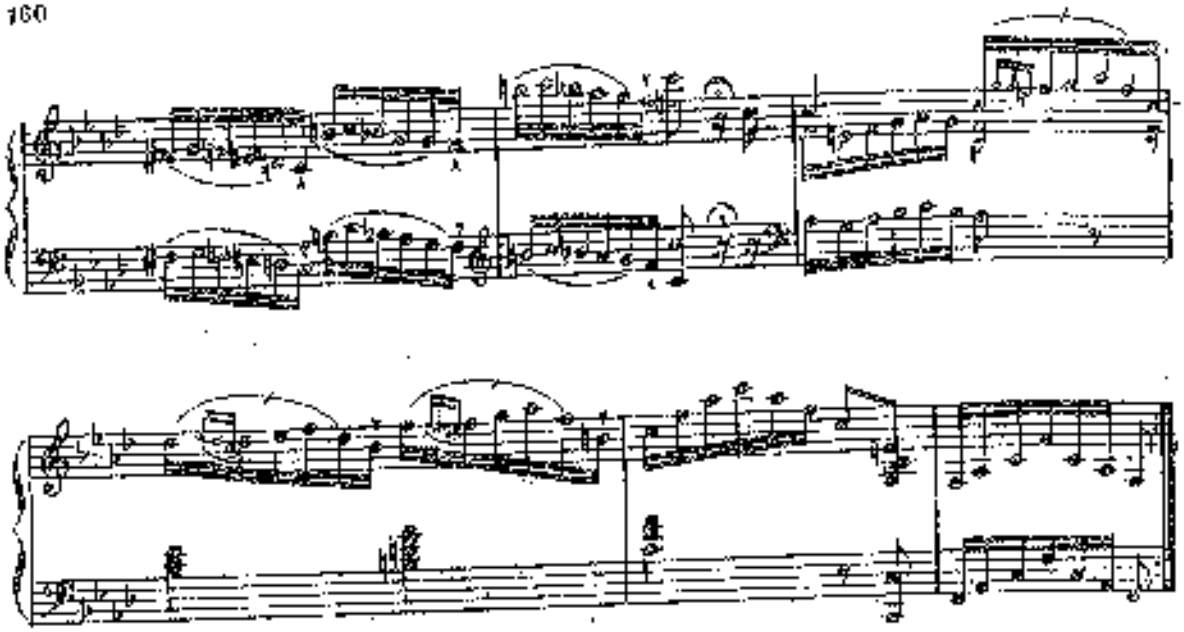
Bap VI





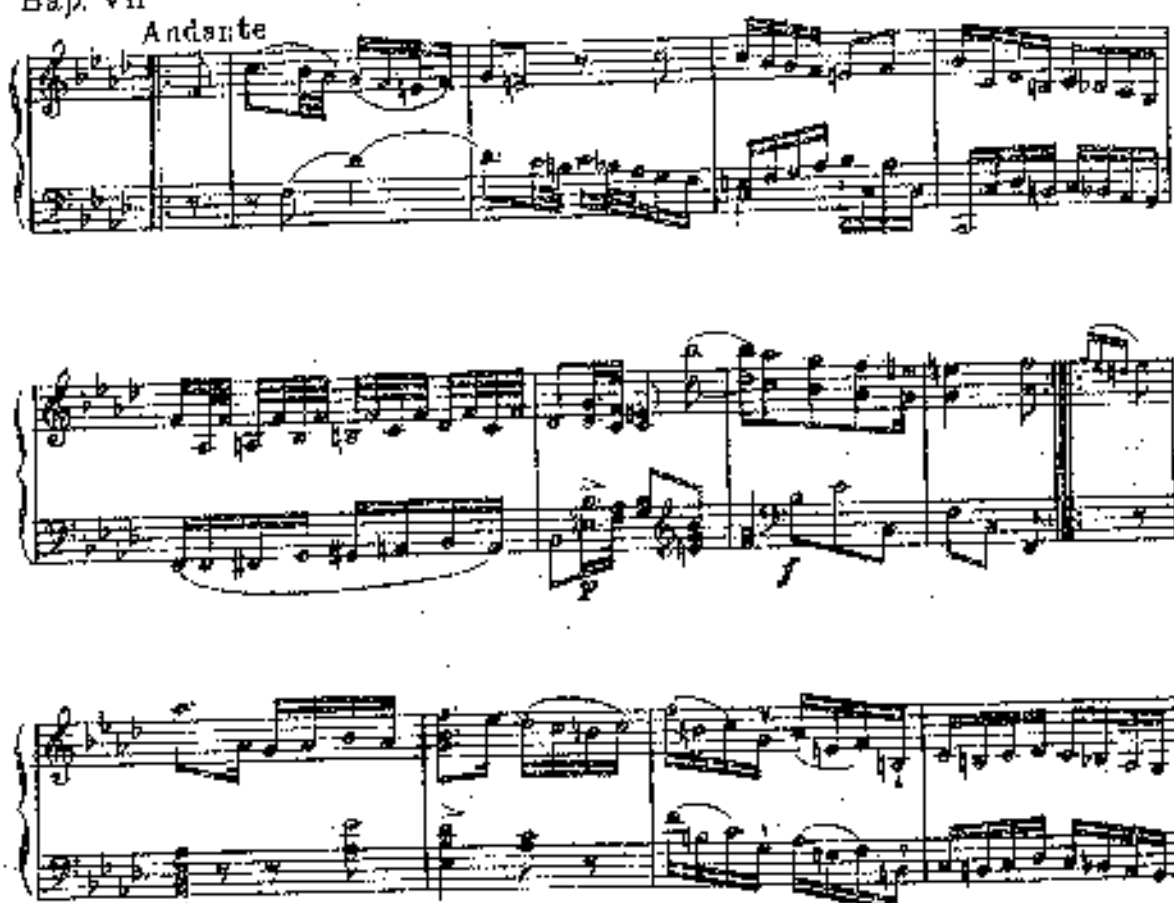


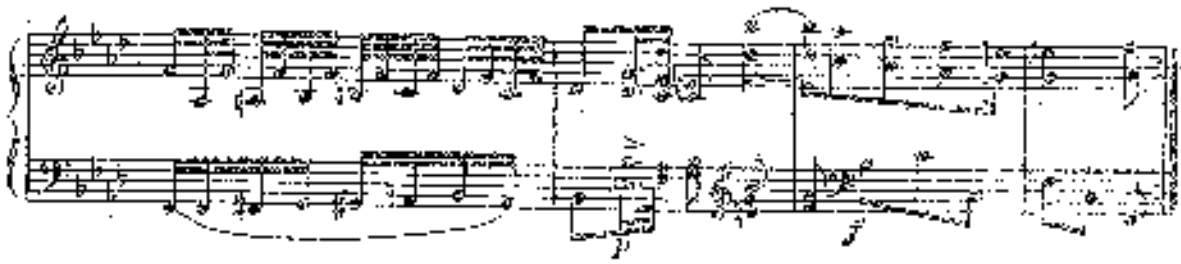




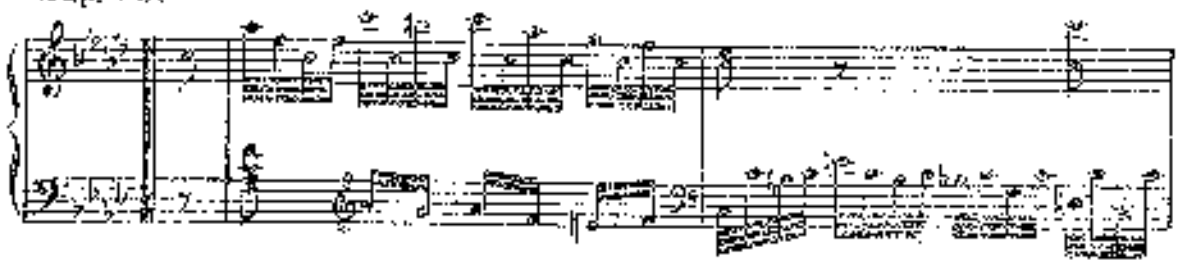
Bap. VII

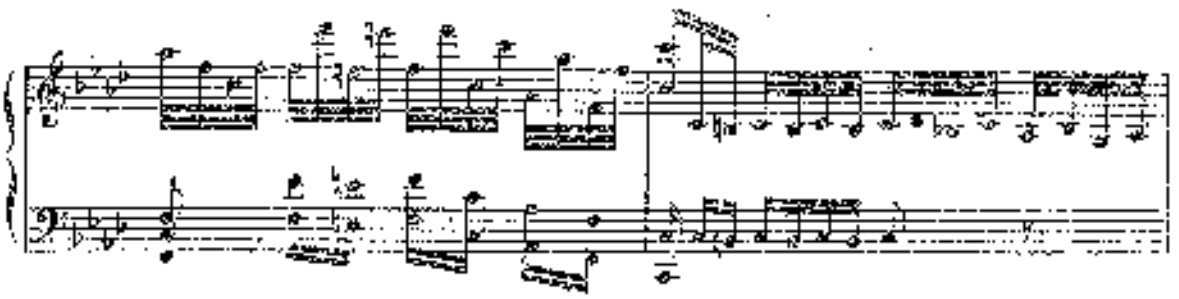
Andante

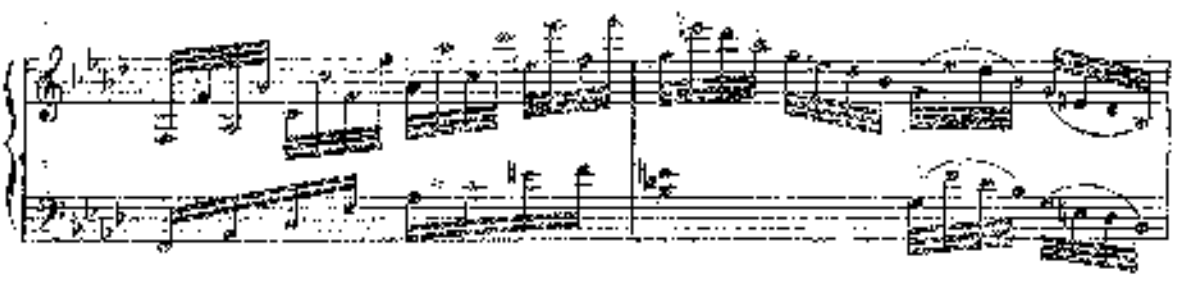


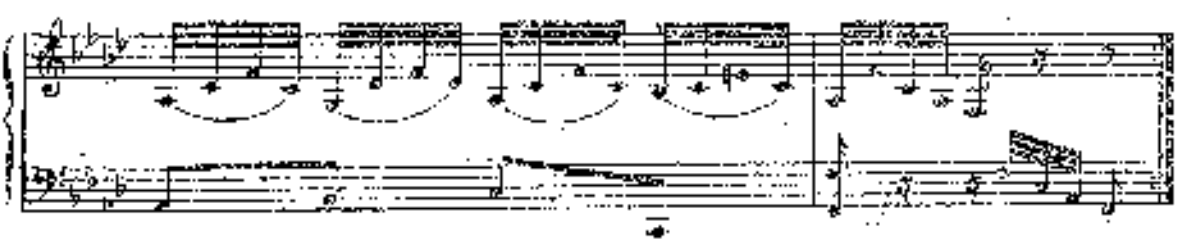


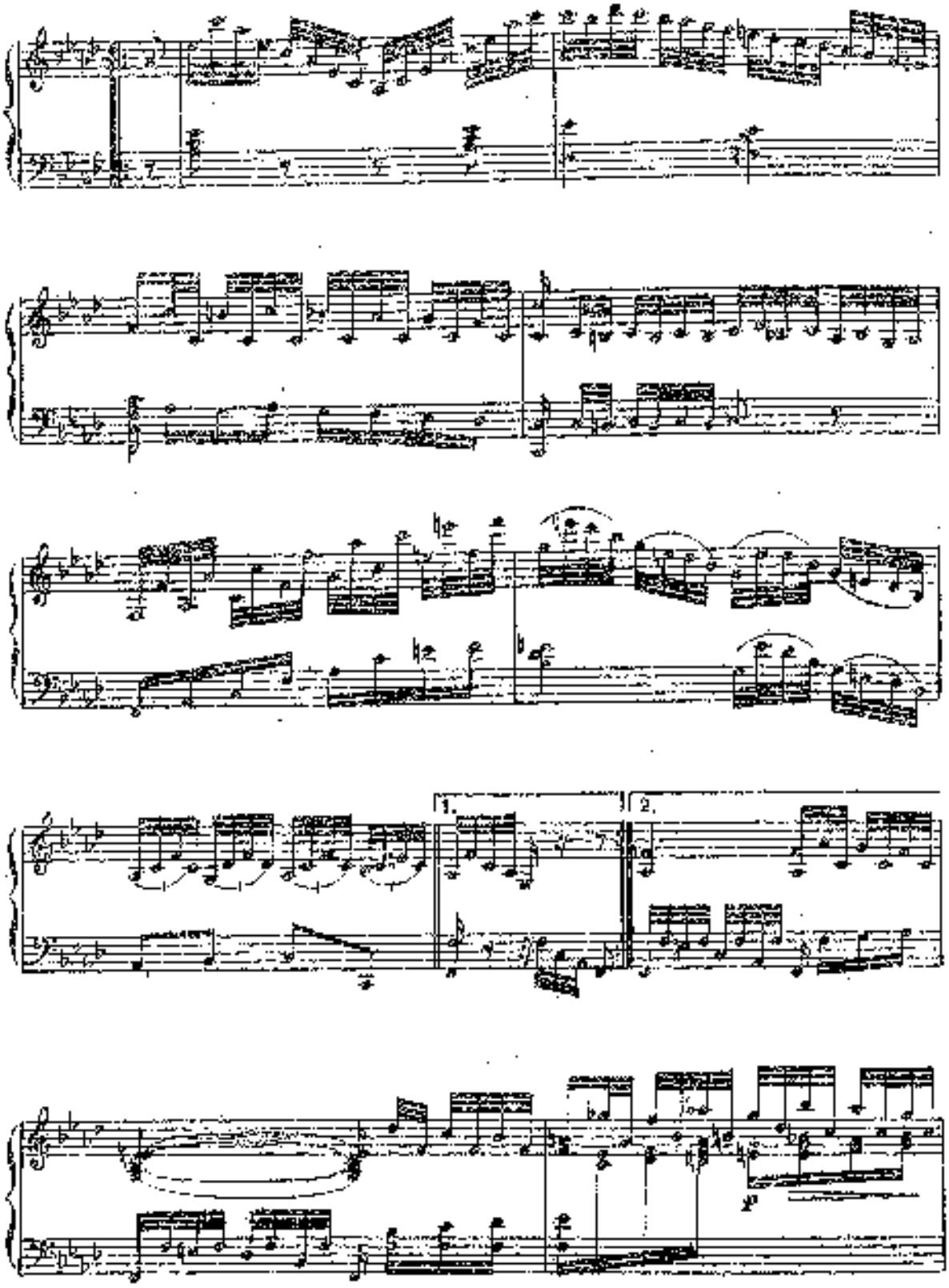
Вар. VIII

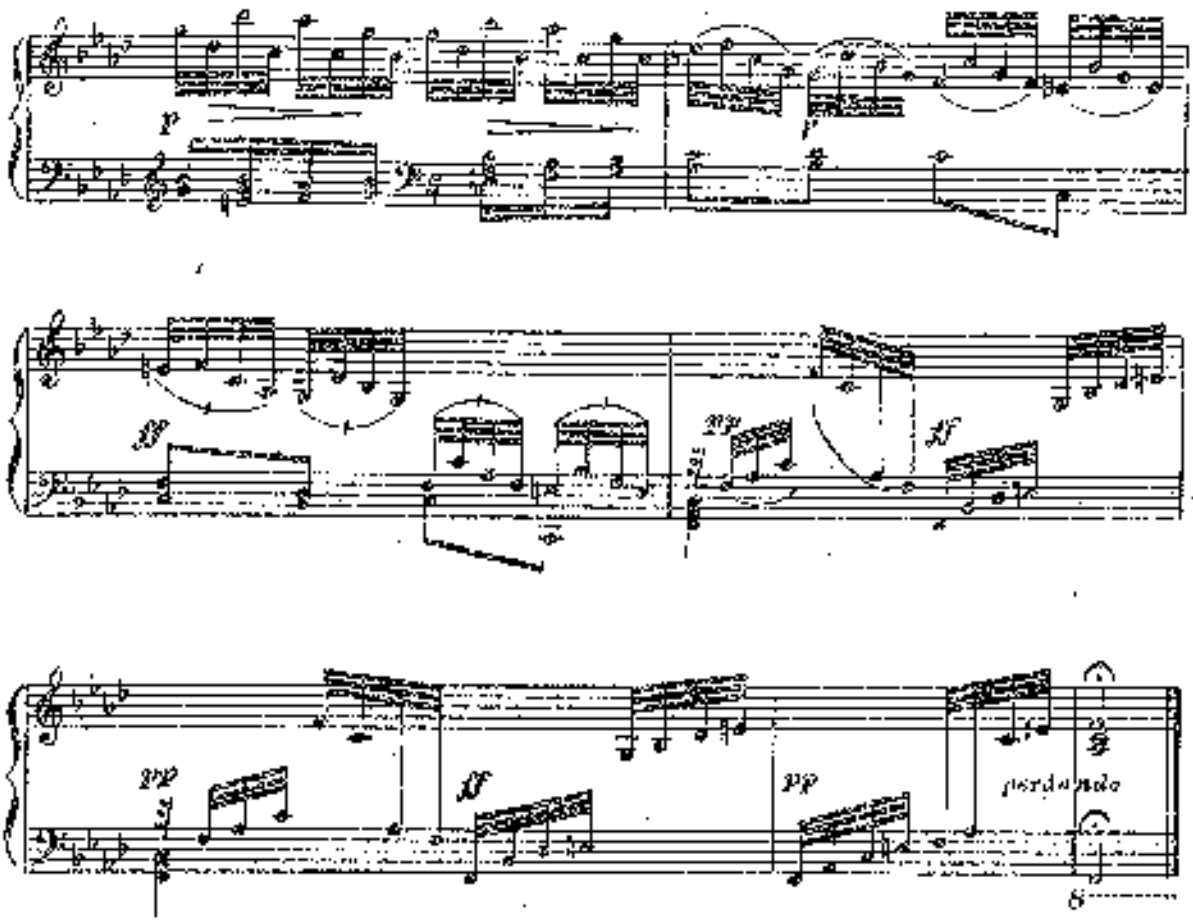








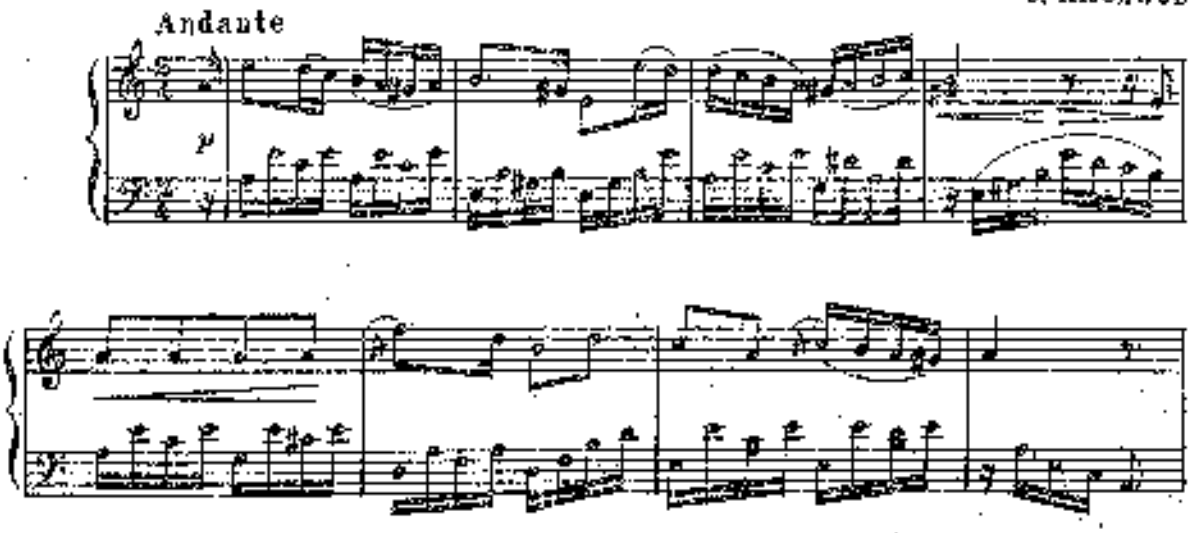

1.
2.
p

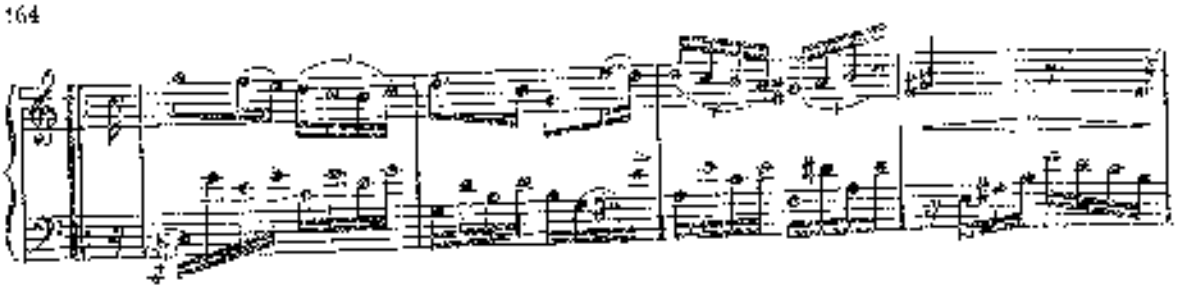


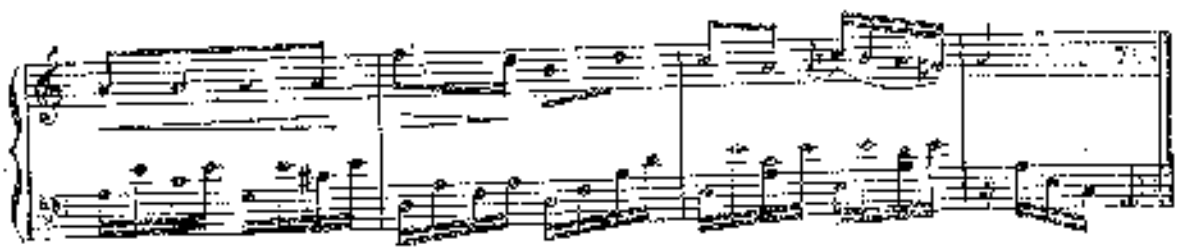
„ВИНЯТ МЕНЯ В НАРОДЕ"

Русская песня, гармонированная для семиструнной гитары и переложенная для фортепиано

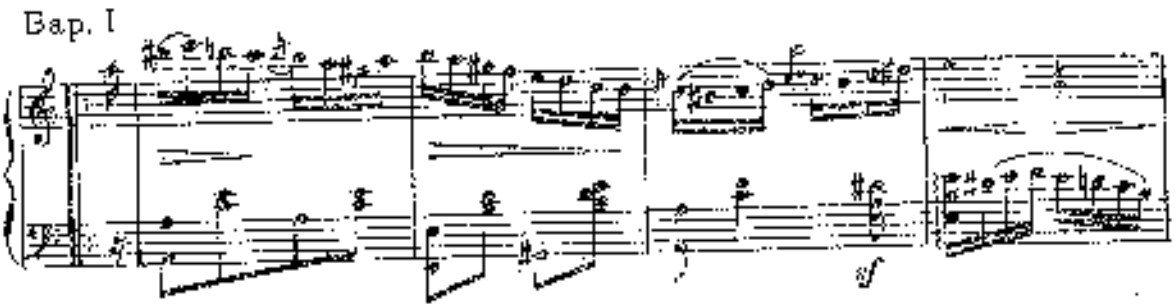
С. АКСЕНОВ

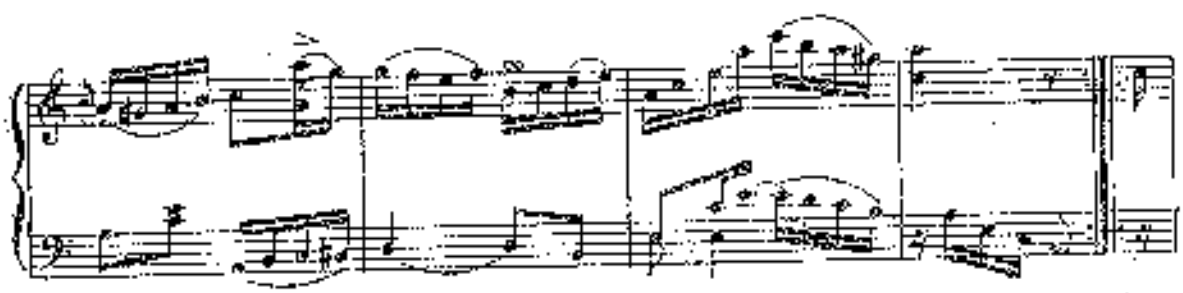


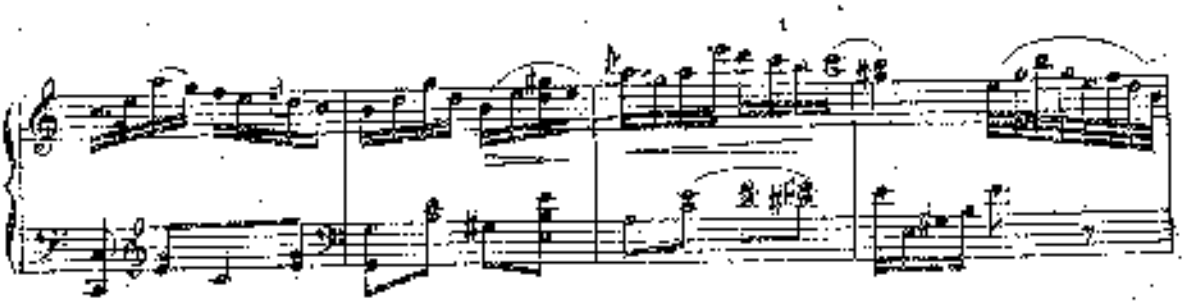


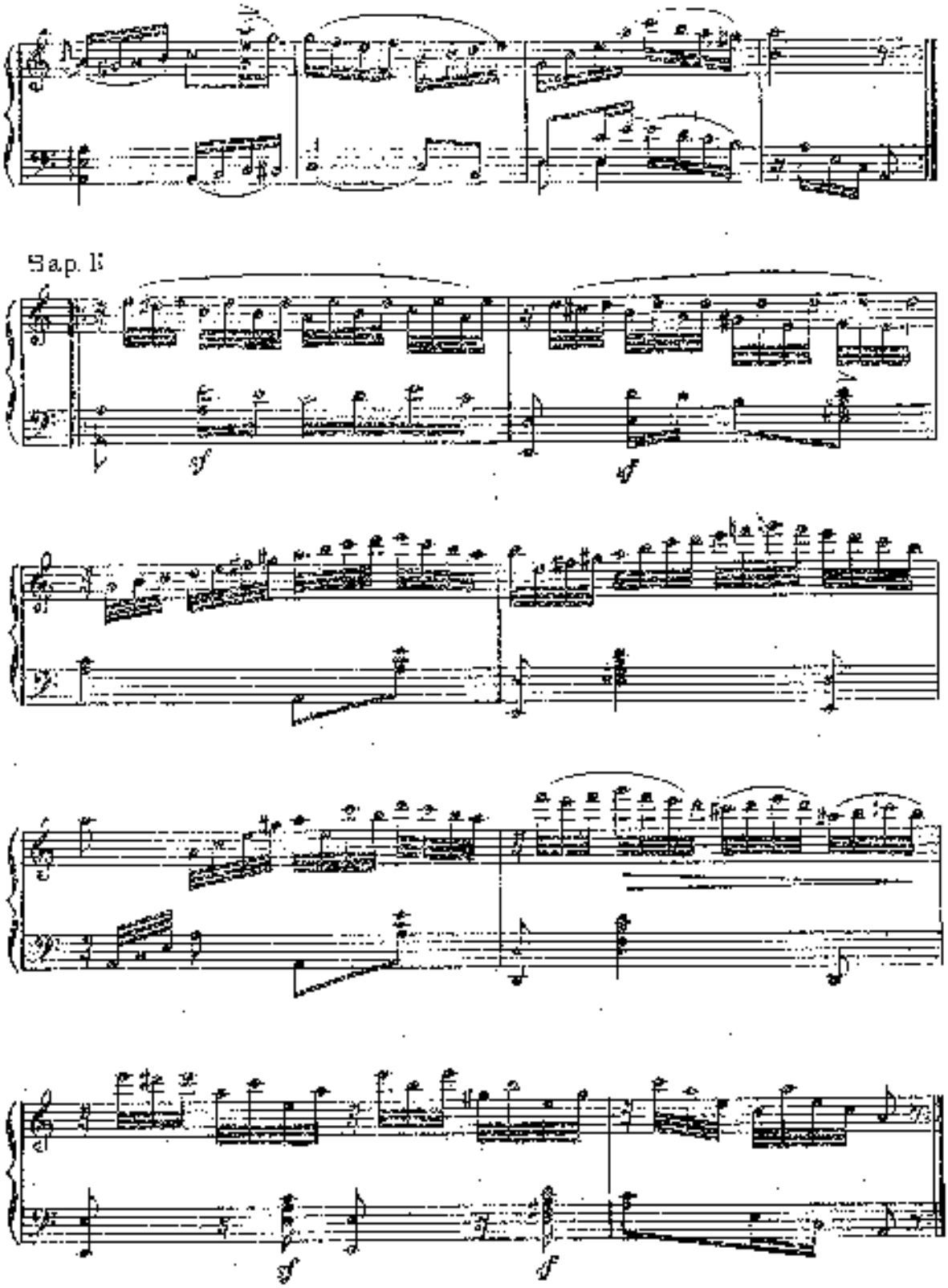


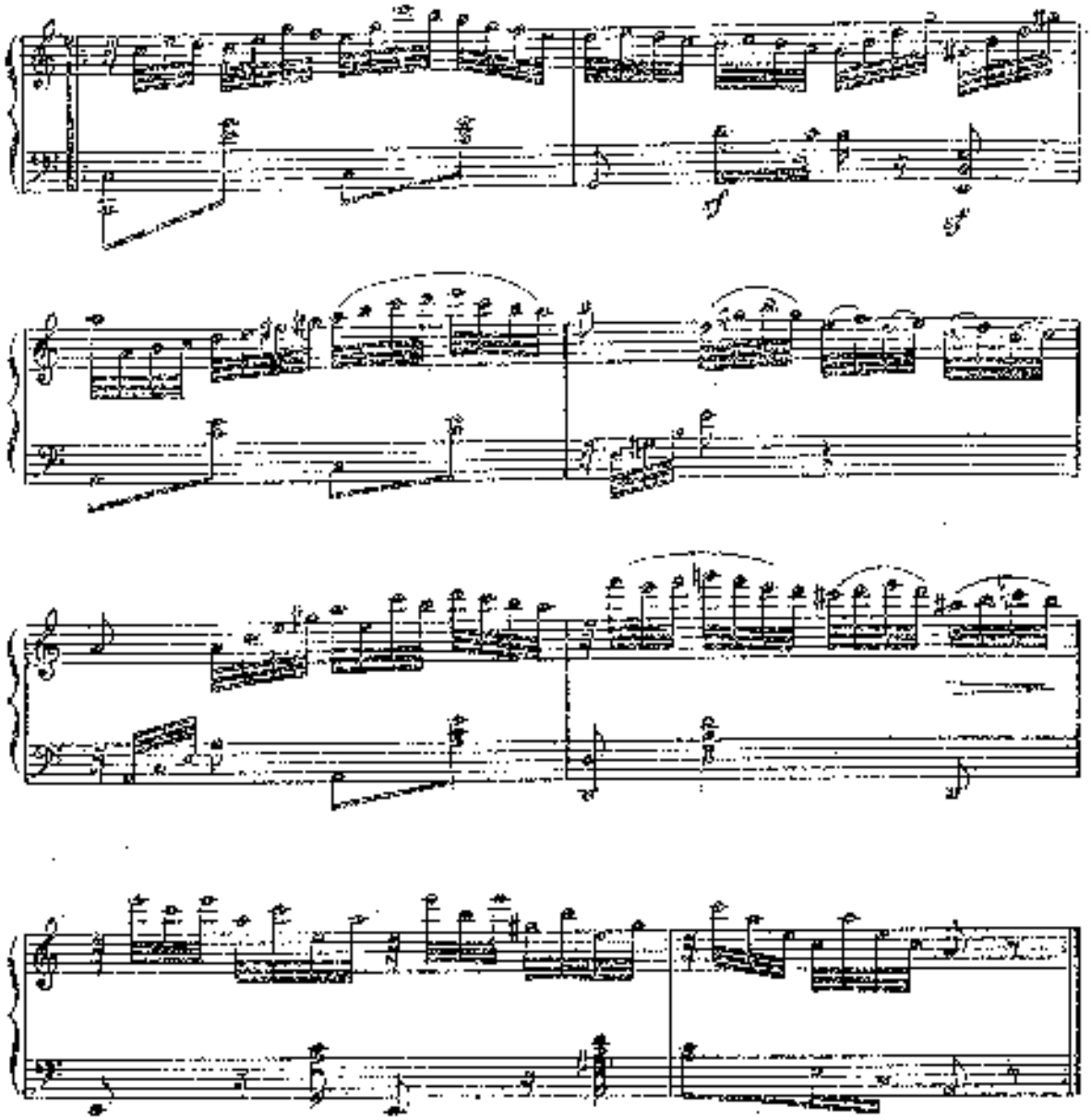
Вар. I





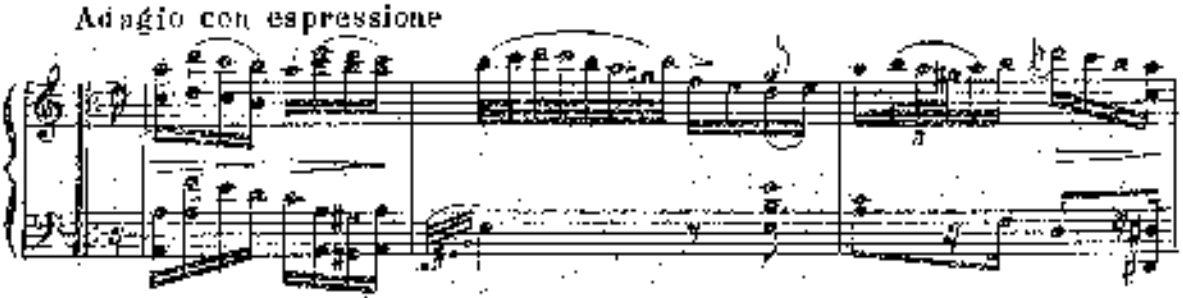


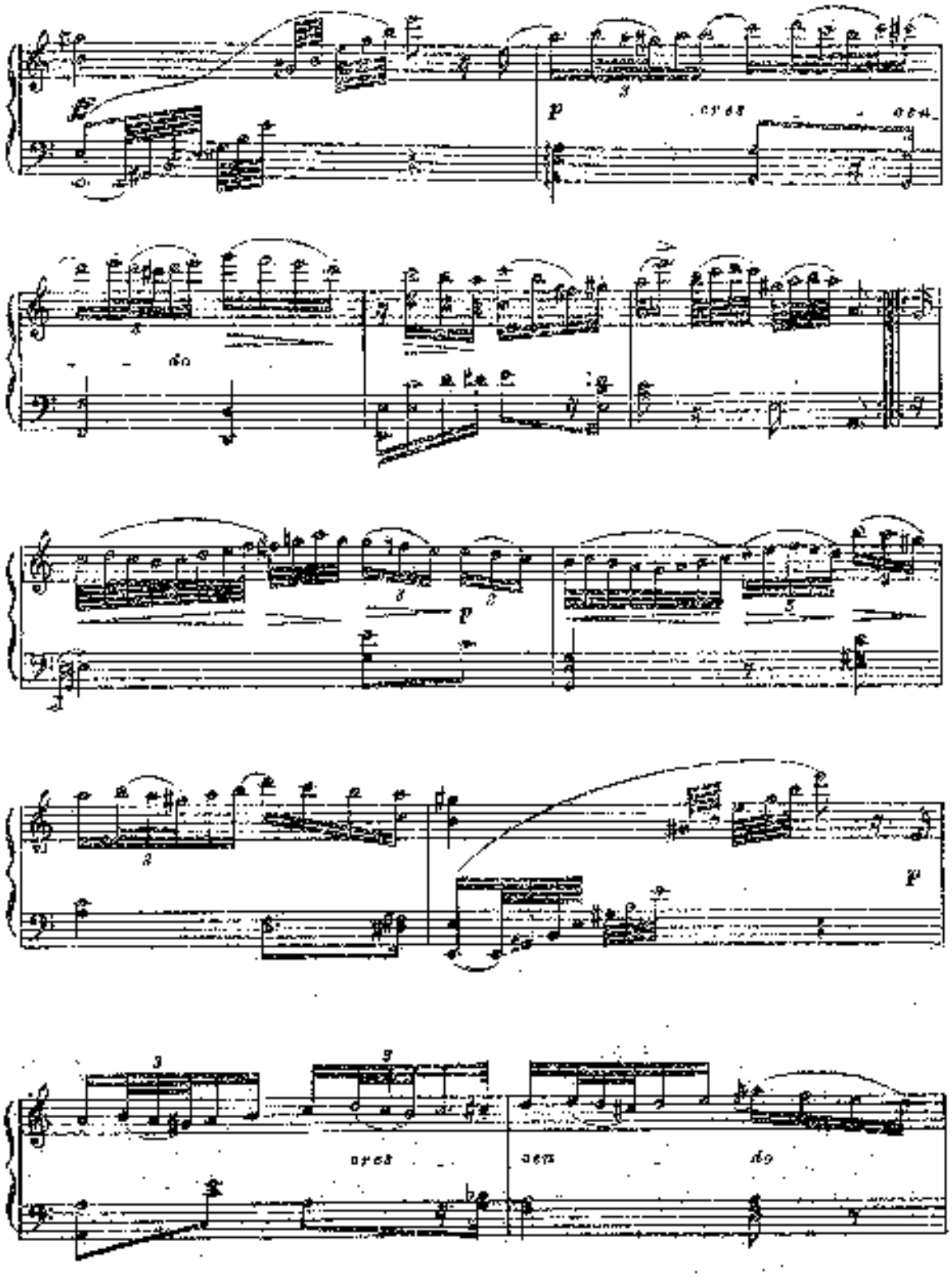

Sap. II

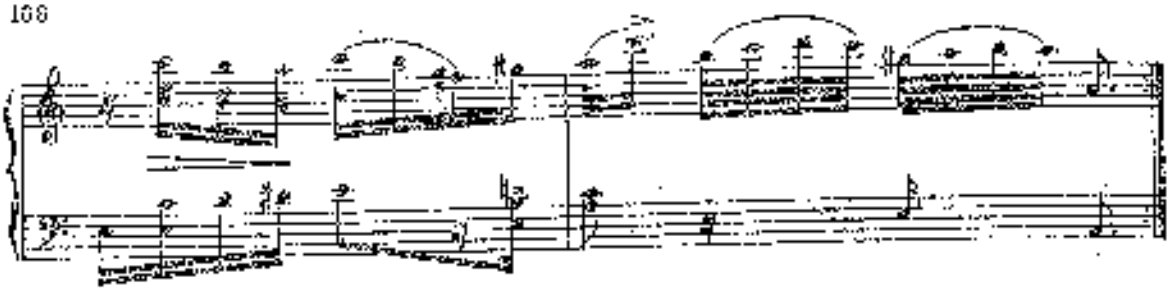


Band III

Adagio con espressione

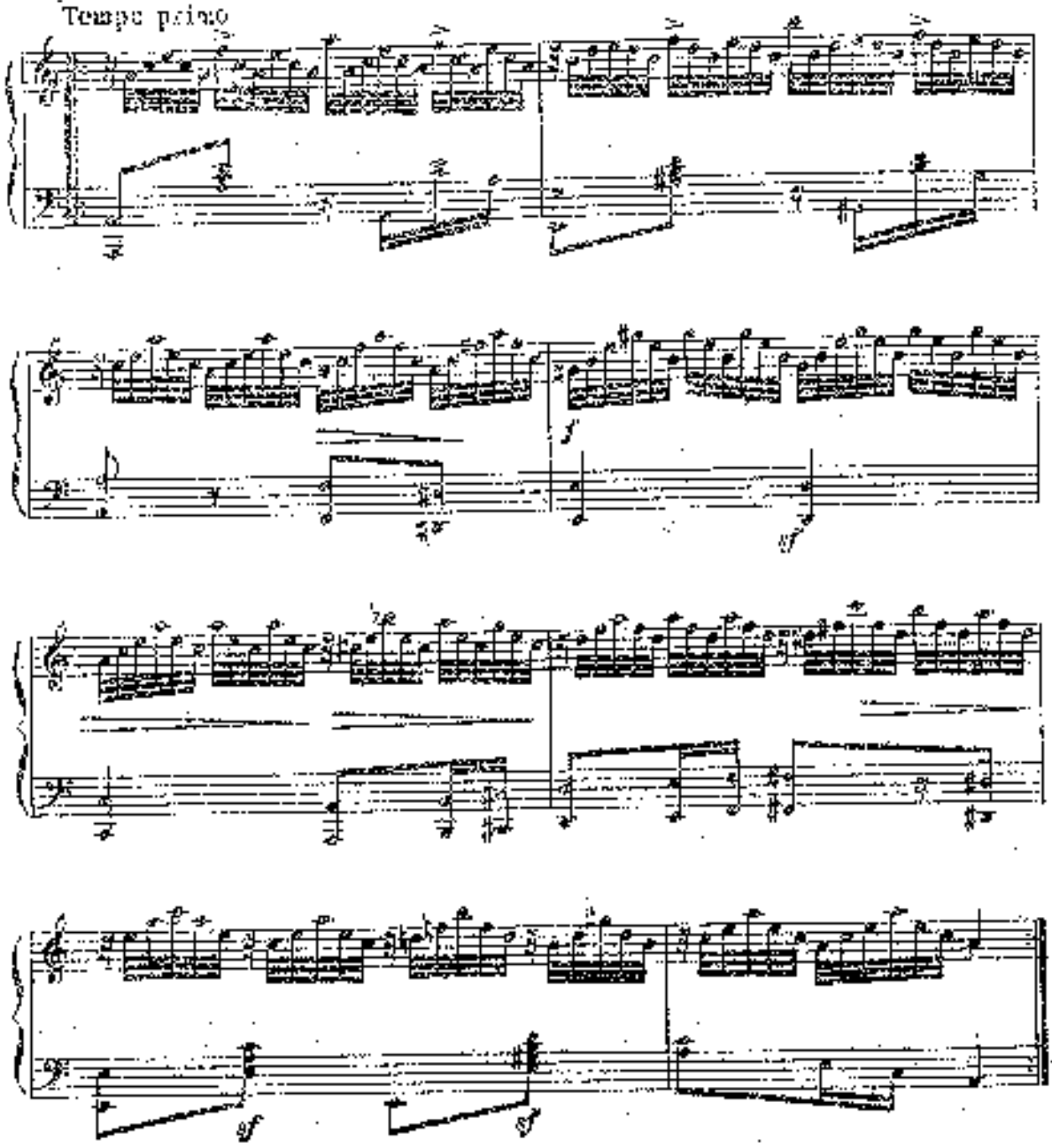


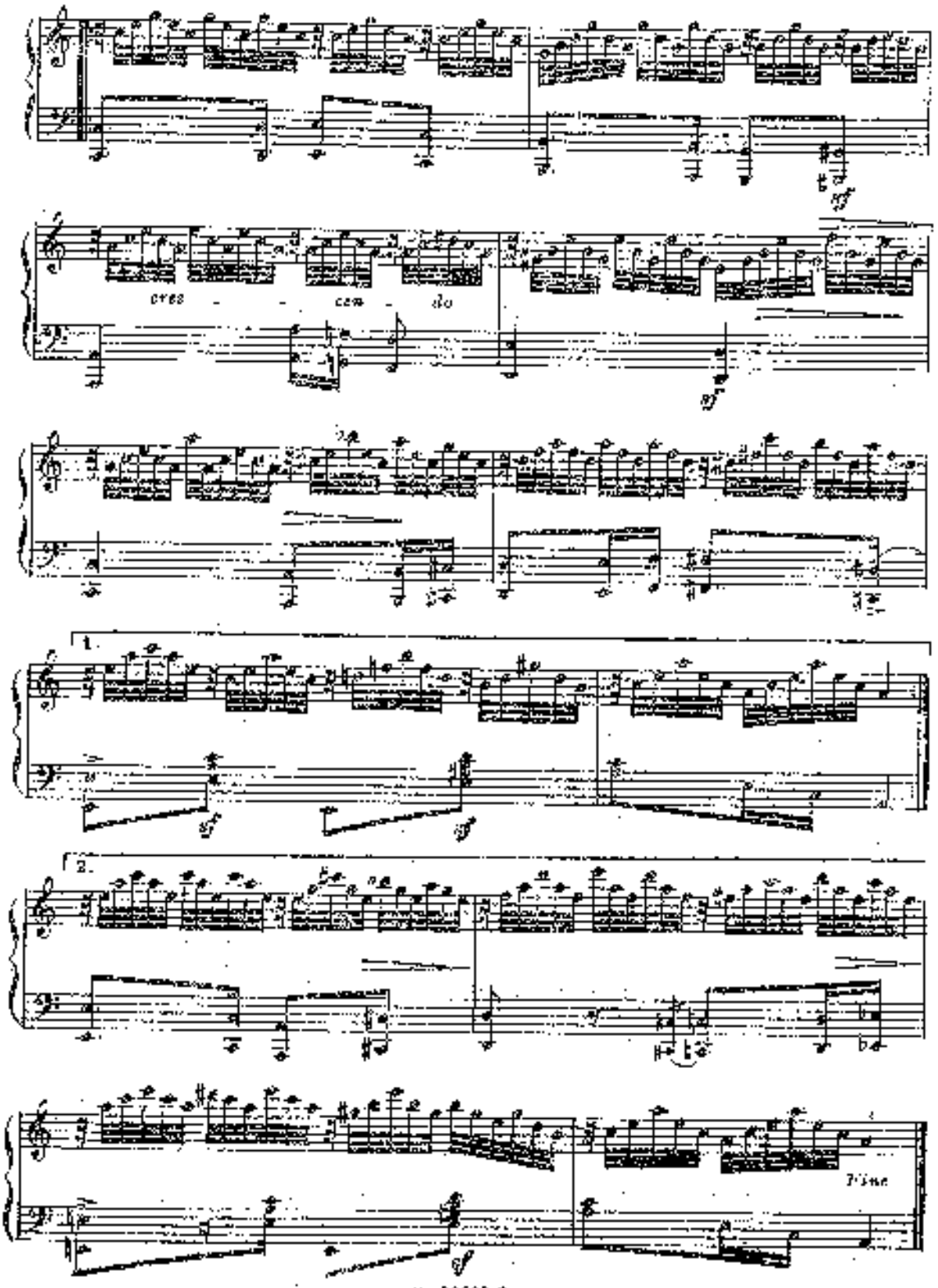




Bsp. IV

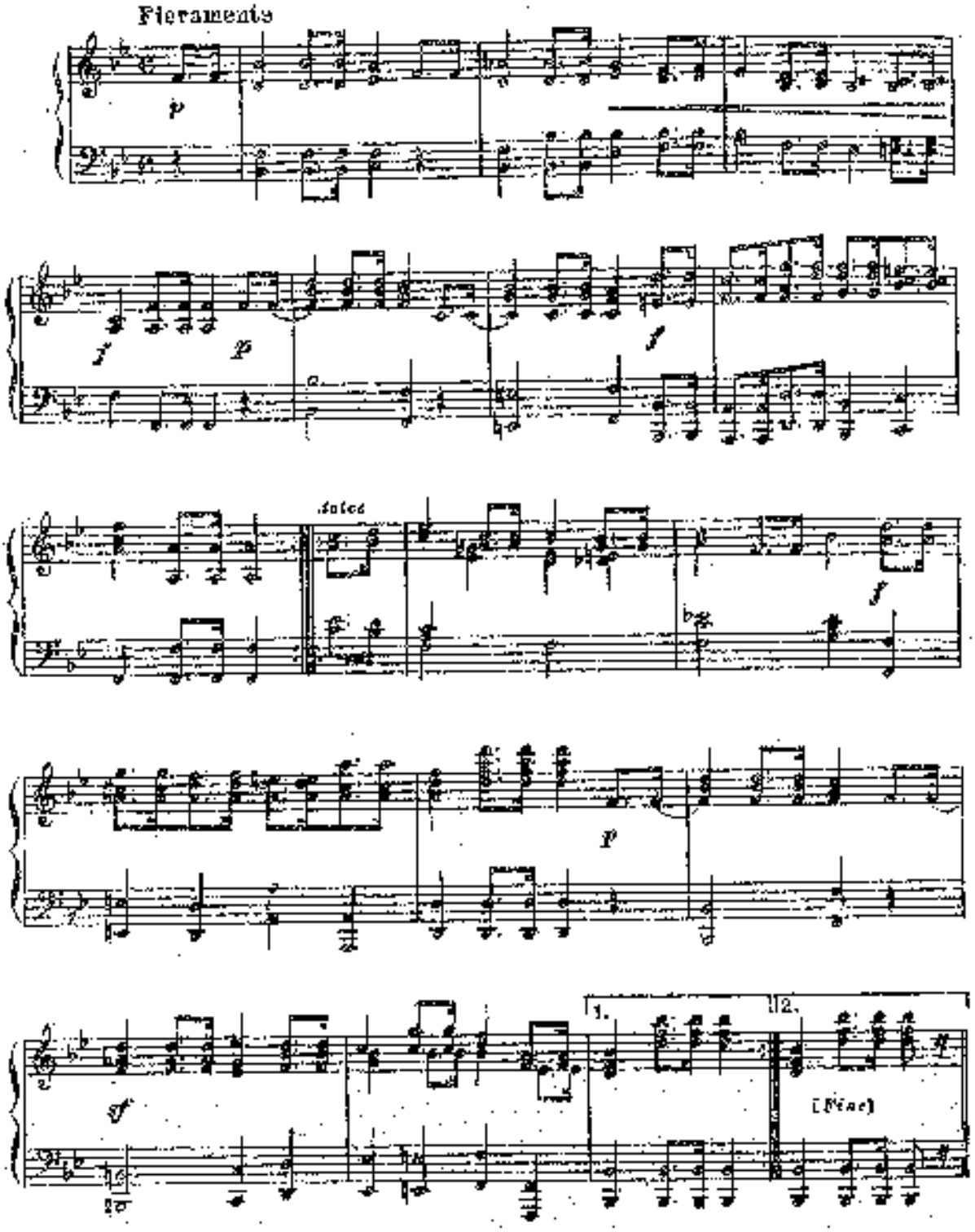
Tempo primo

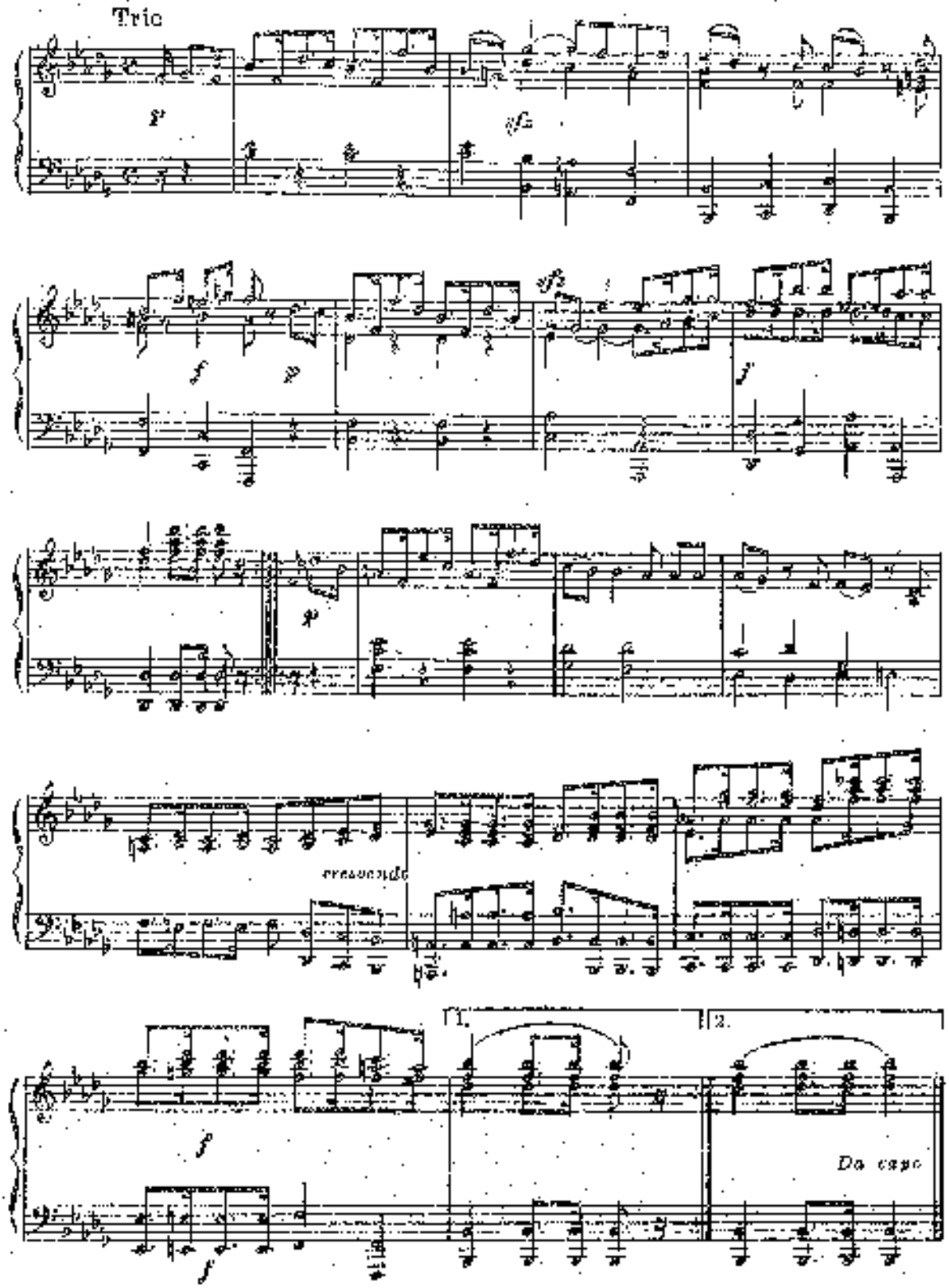



cres - - cen - do
1.
2.
Fine

ТРИУМФАЛЬНЫЙ МАРШ

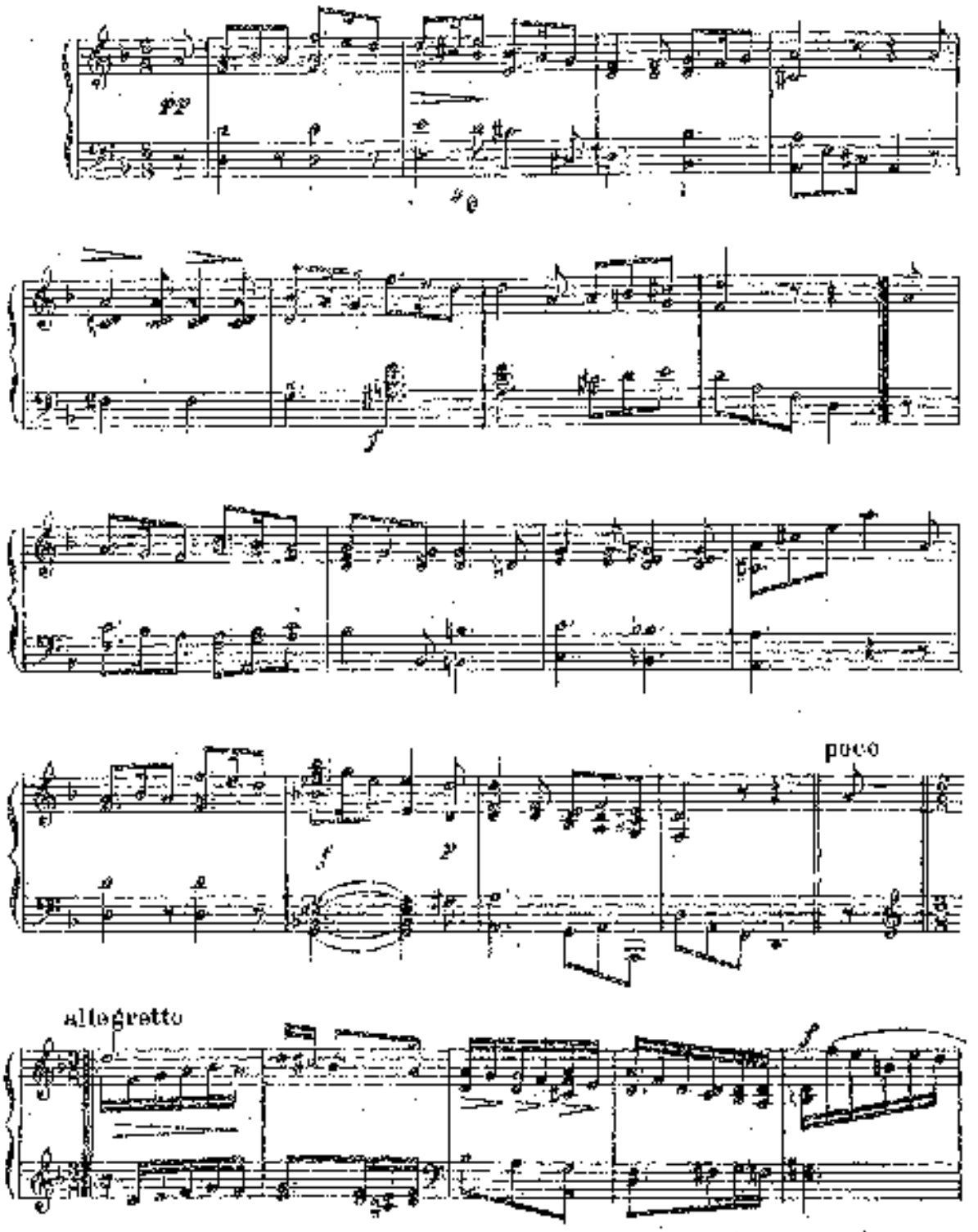
Д. САЛТЫКОВ

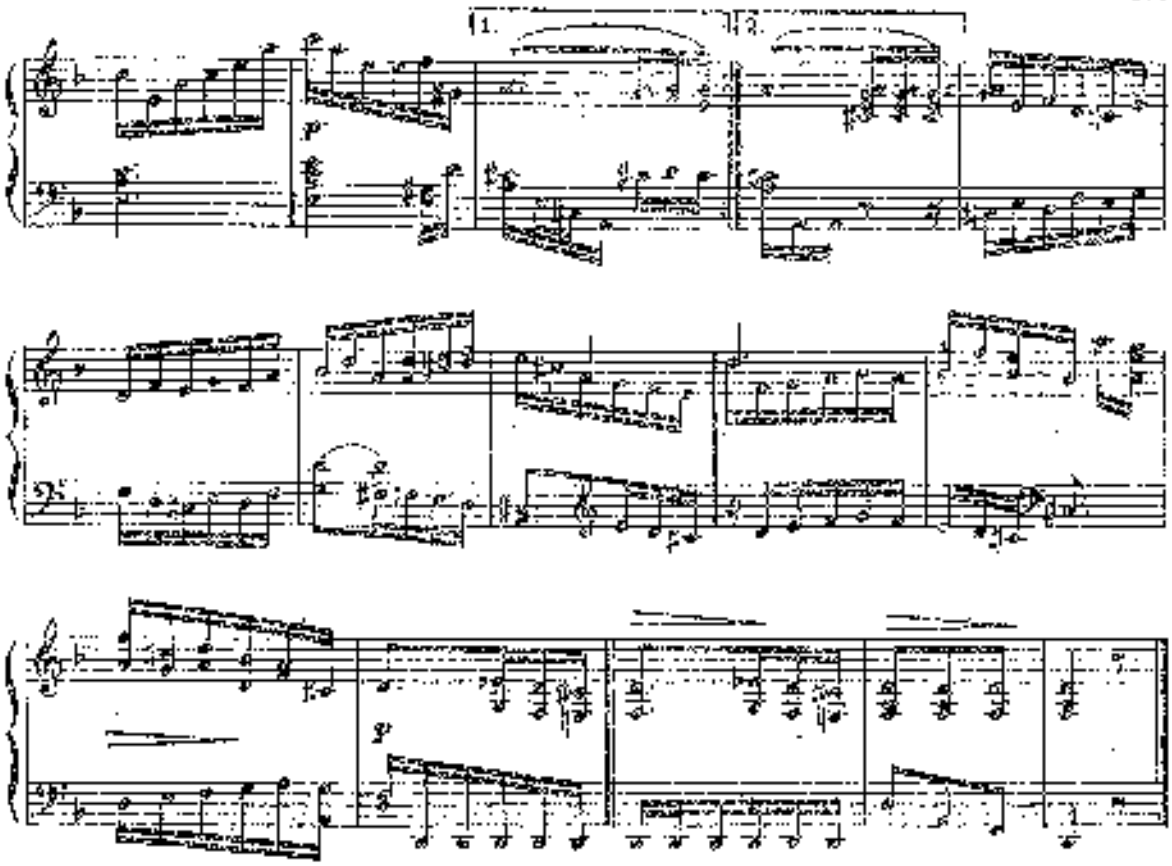



Trio
p
sfz
f
p
sfz
f
p
crescendo
f
f
1.
2.
Da capo

СИЦЕЛИАНА

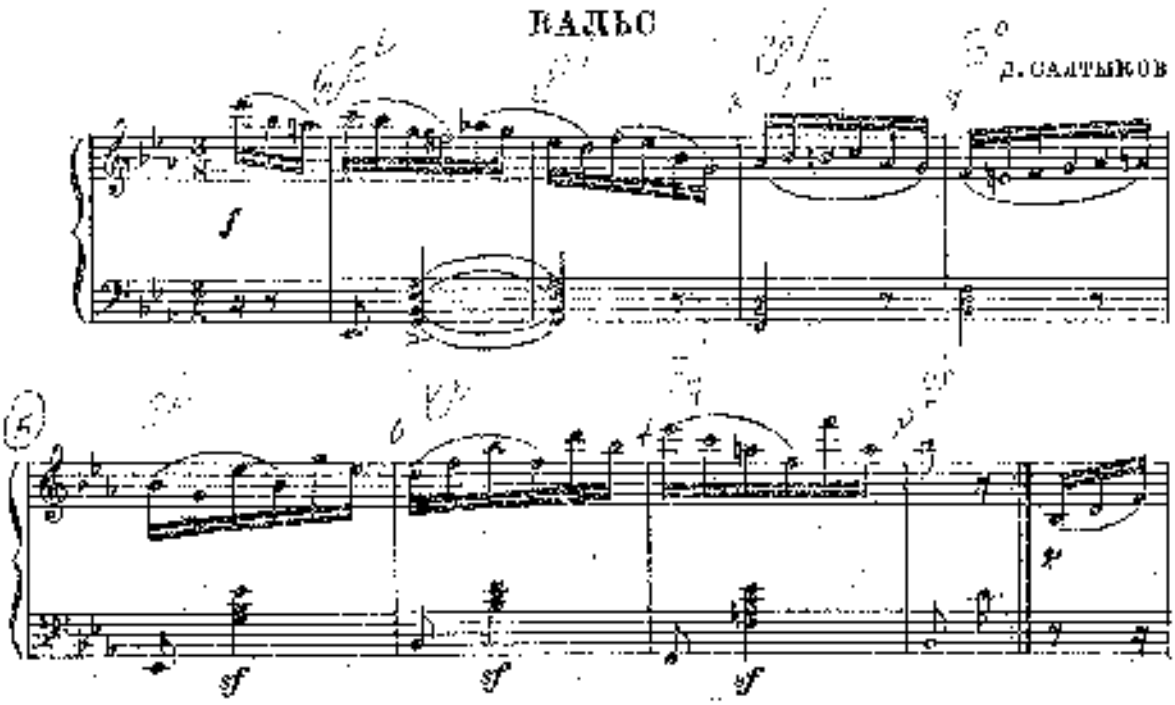
Н. САРТИНОВ

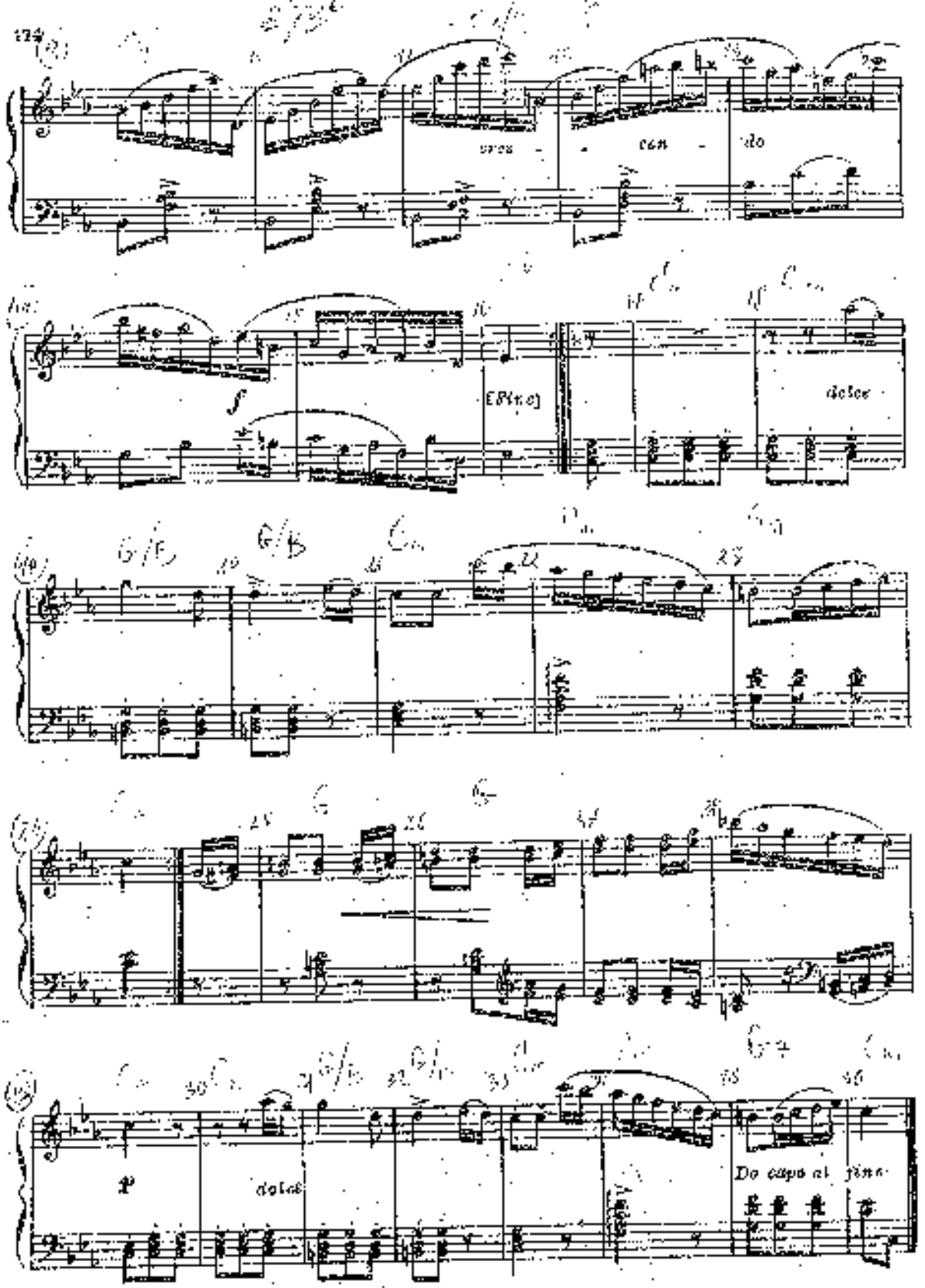




ВАЛЬС

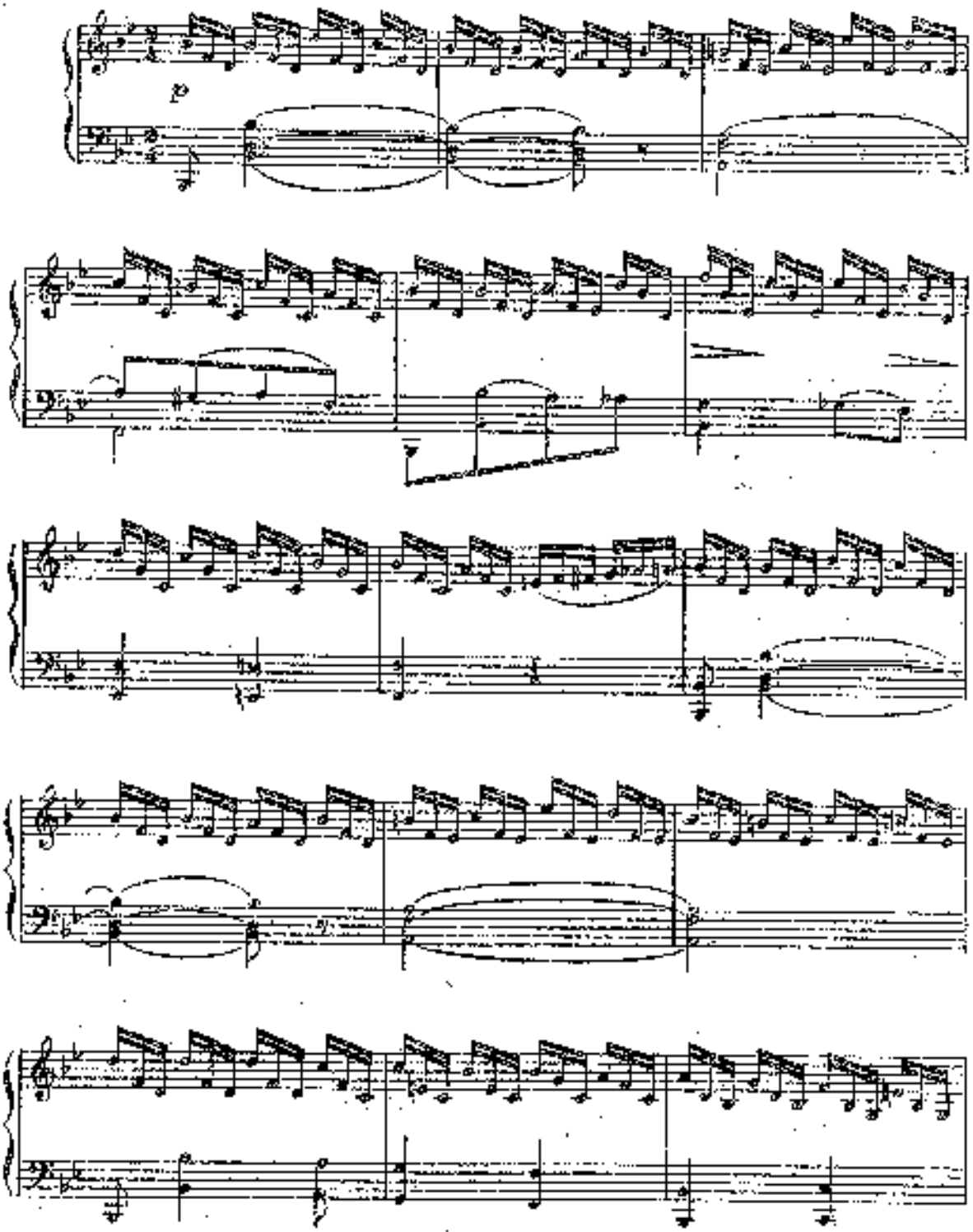
Д. САЛТЫКОВ

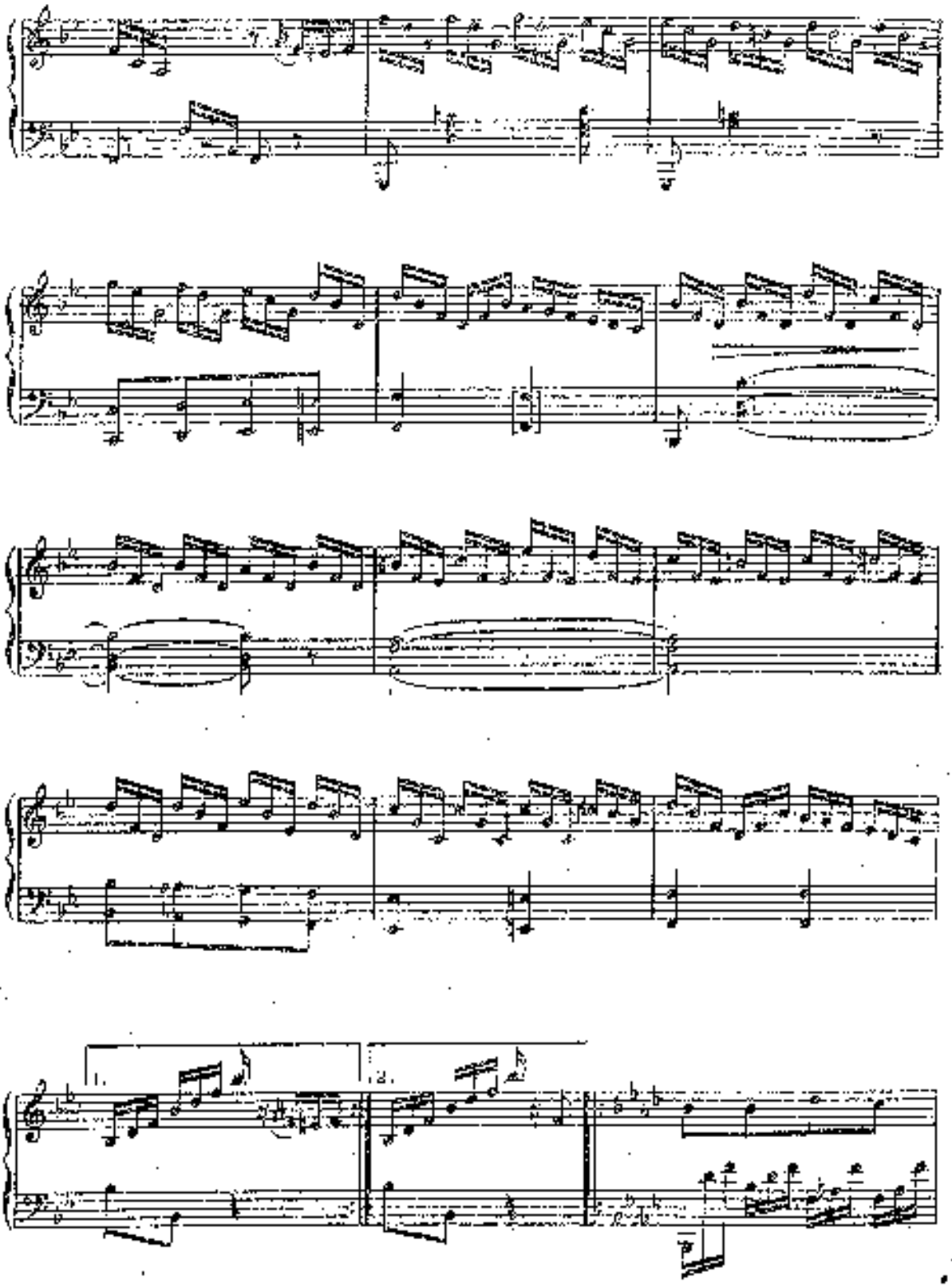


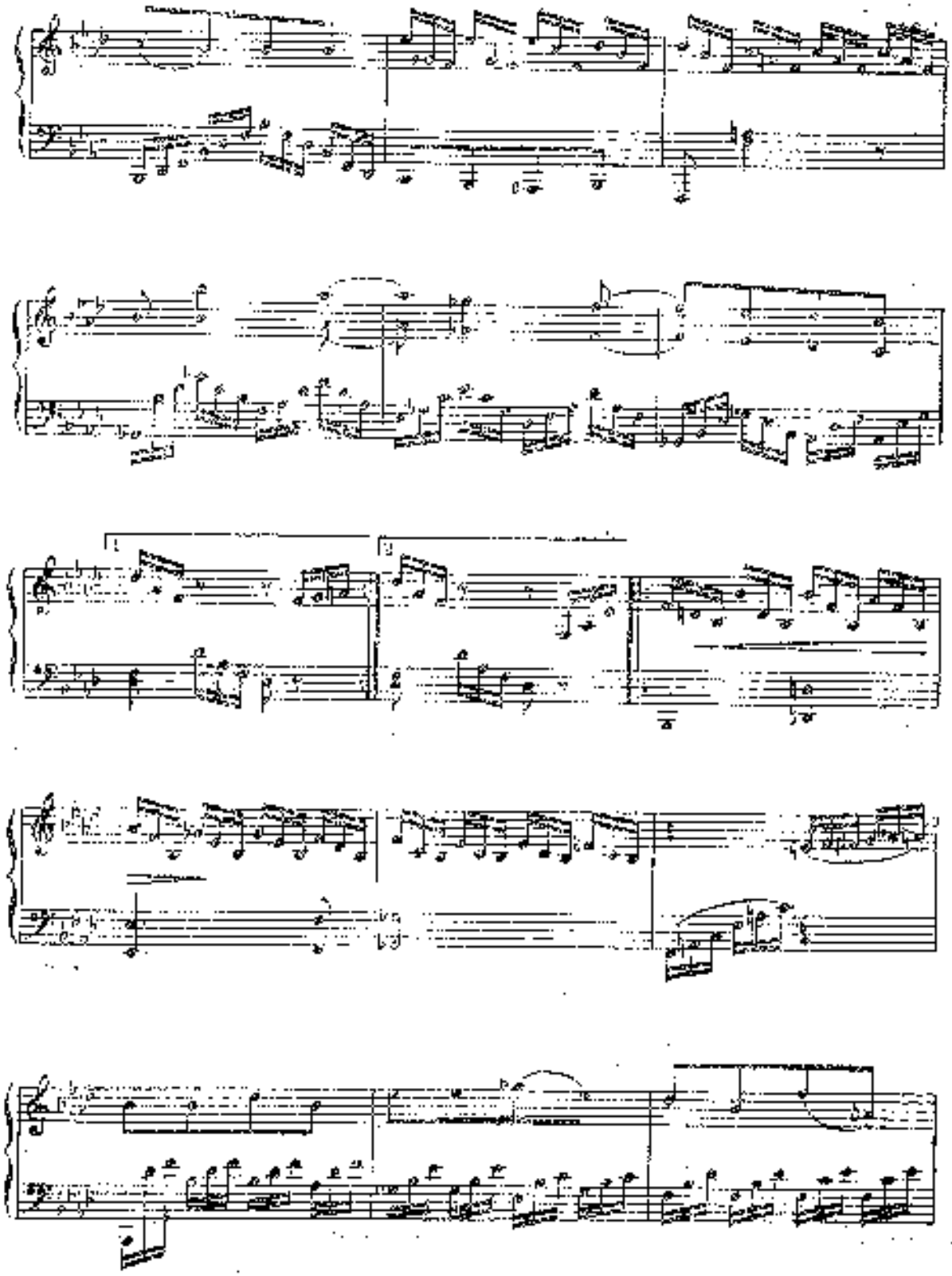

cres - cen - do
f
[Fine]
dolce
p
dolce
Da capo al fine

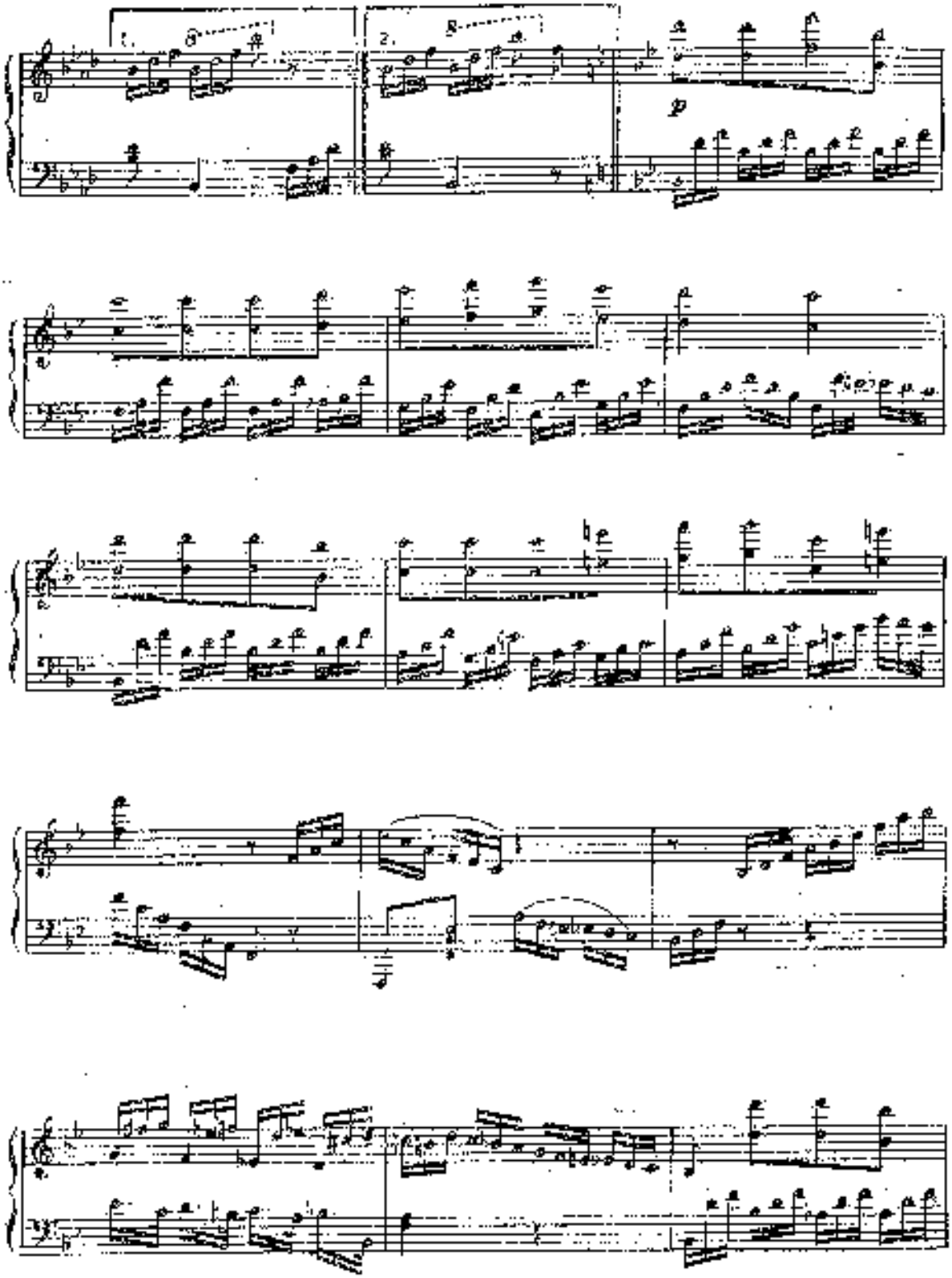
АЛЛЕГРЕТТО

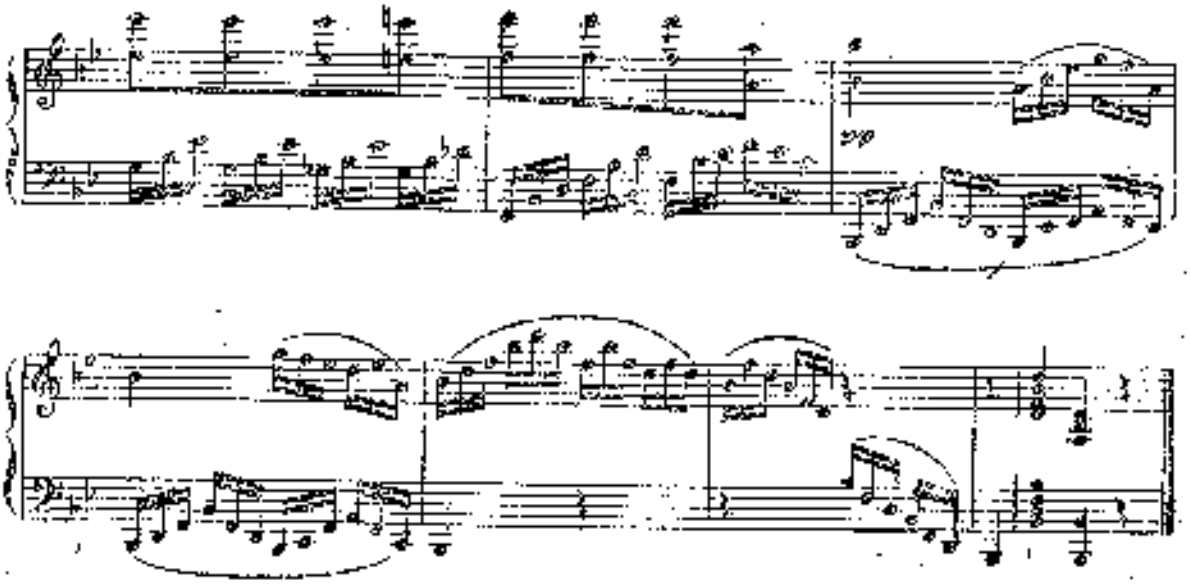
А. САЛТЫКОВ



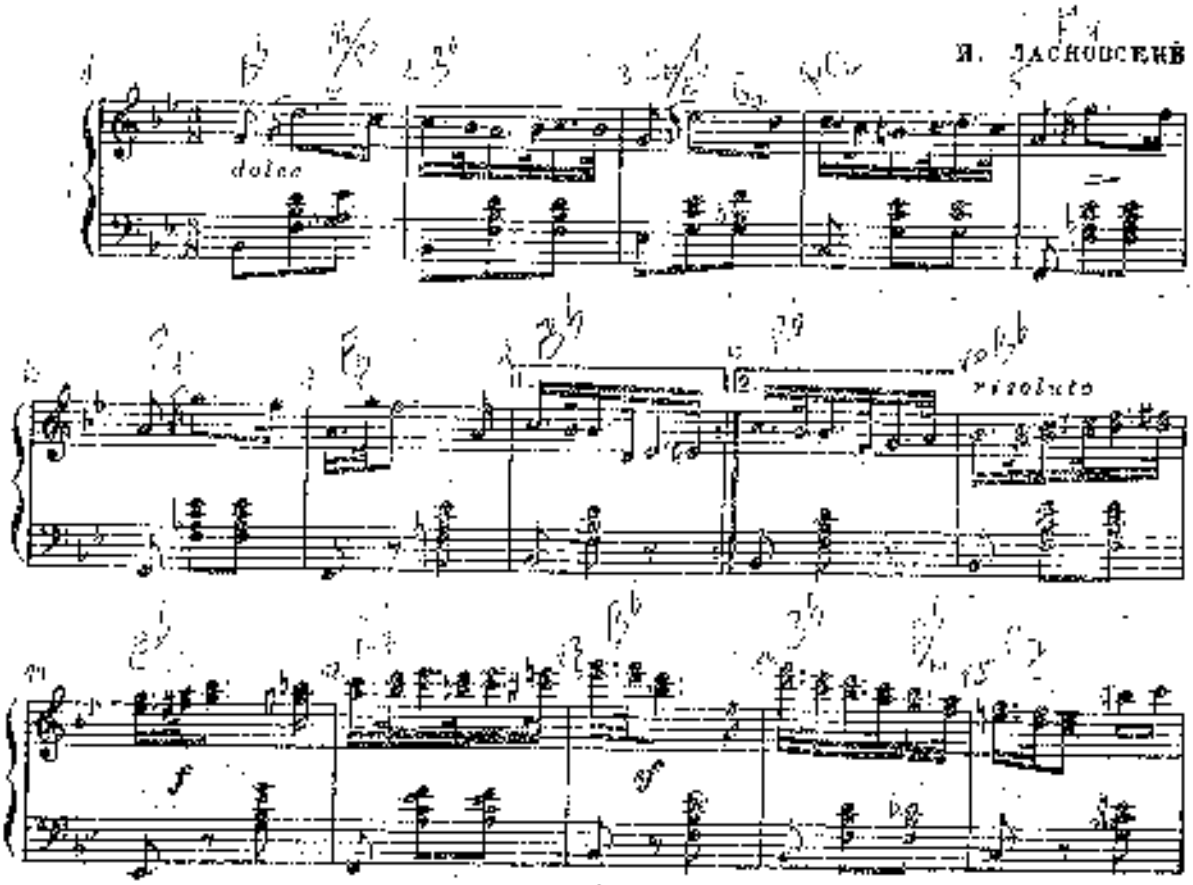

1.
2.

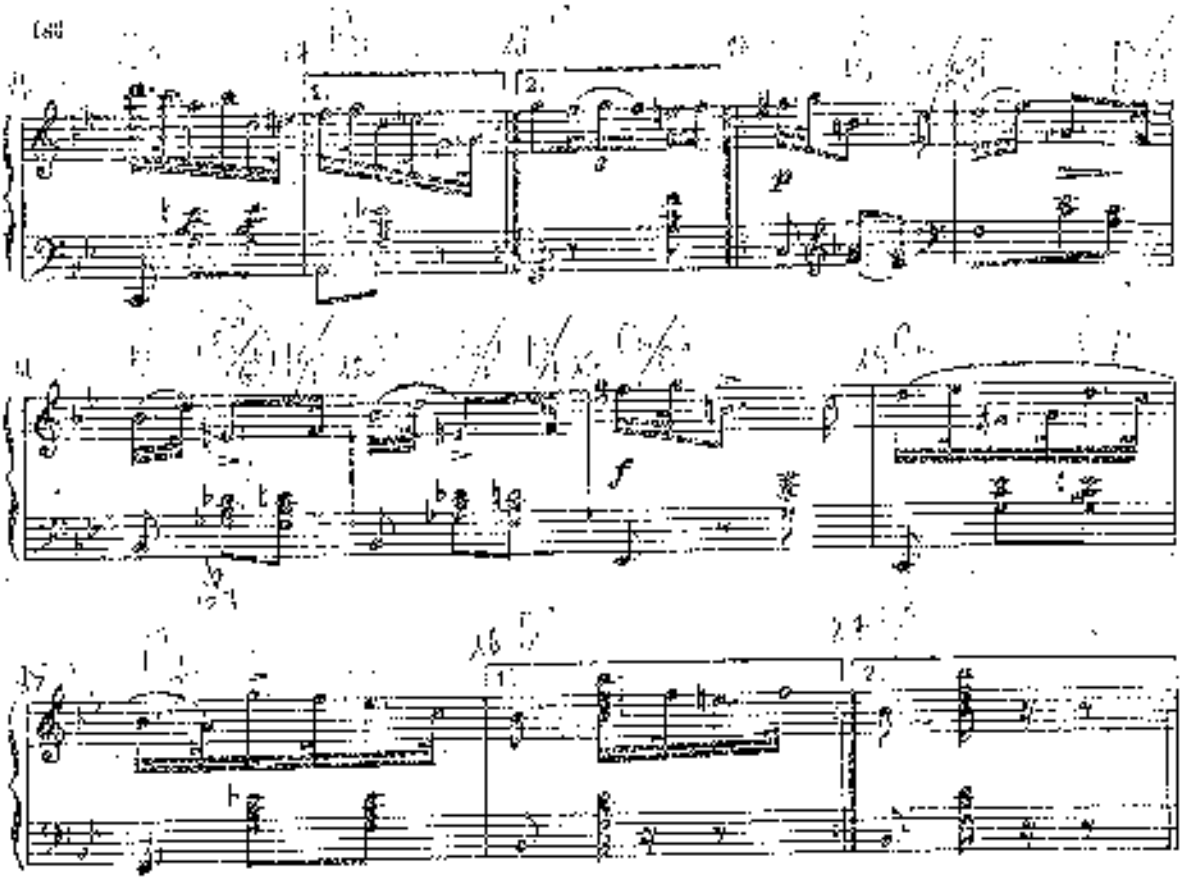



1.
2.
p

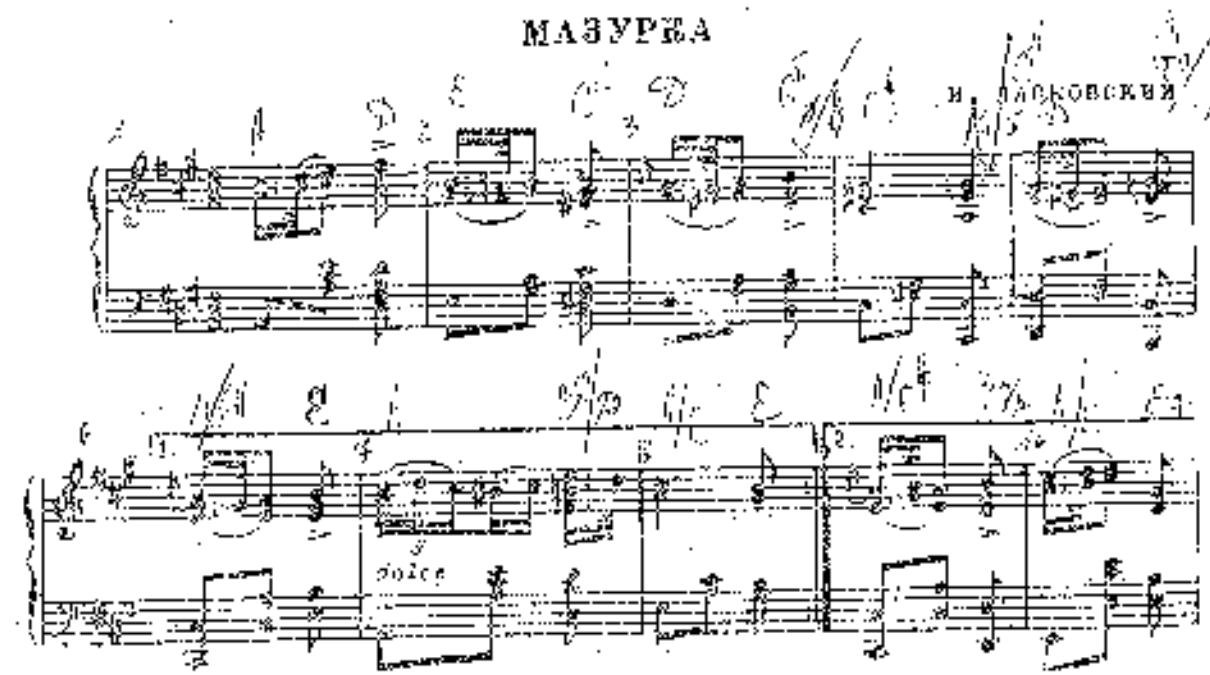


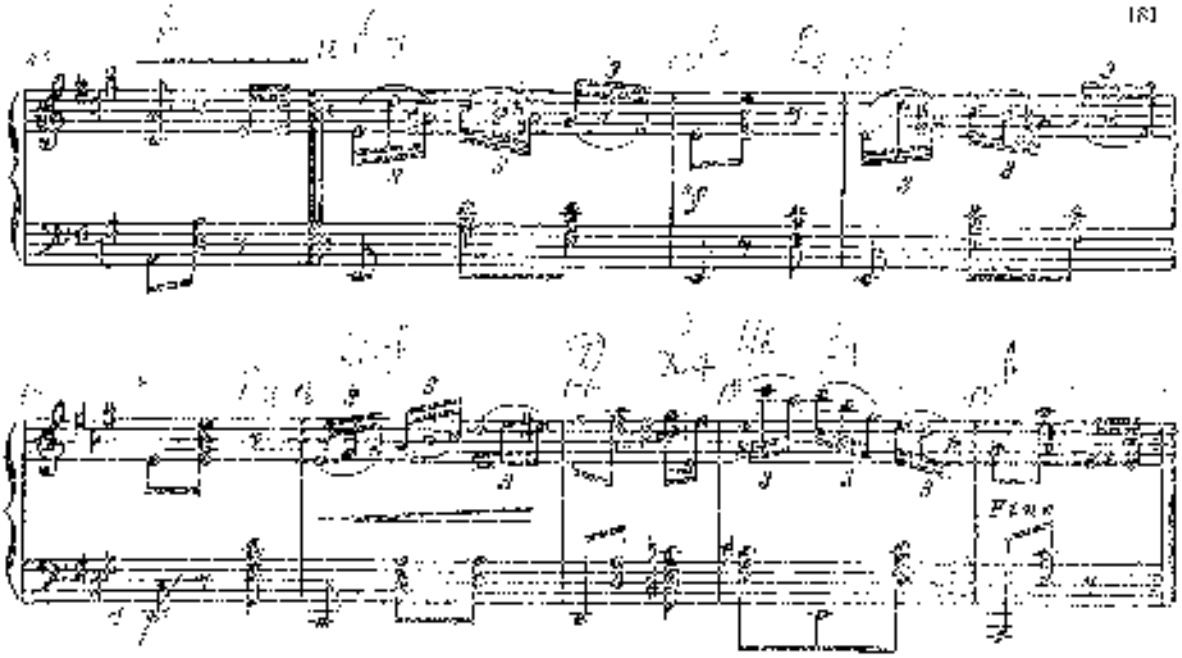
МАЗУРКА





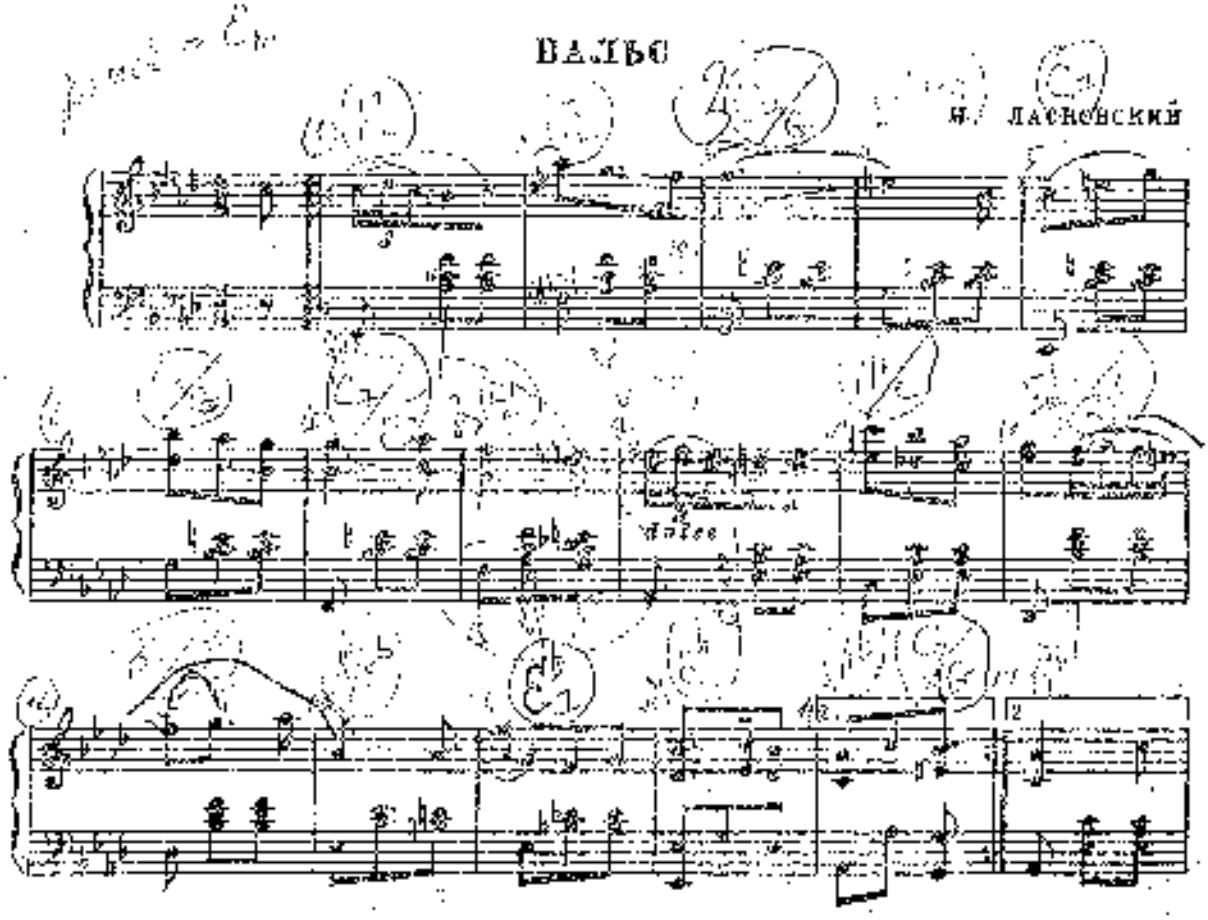
МАЗУРКА

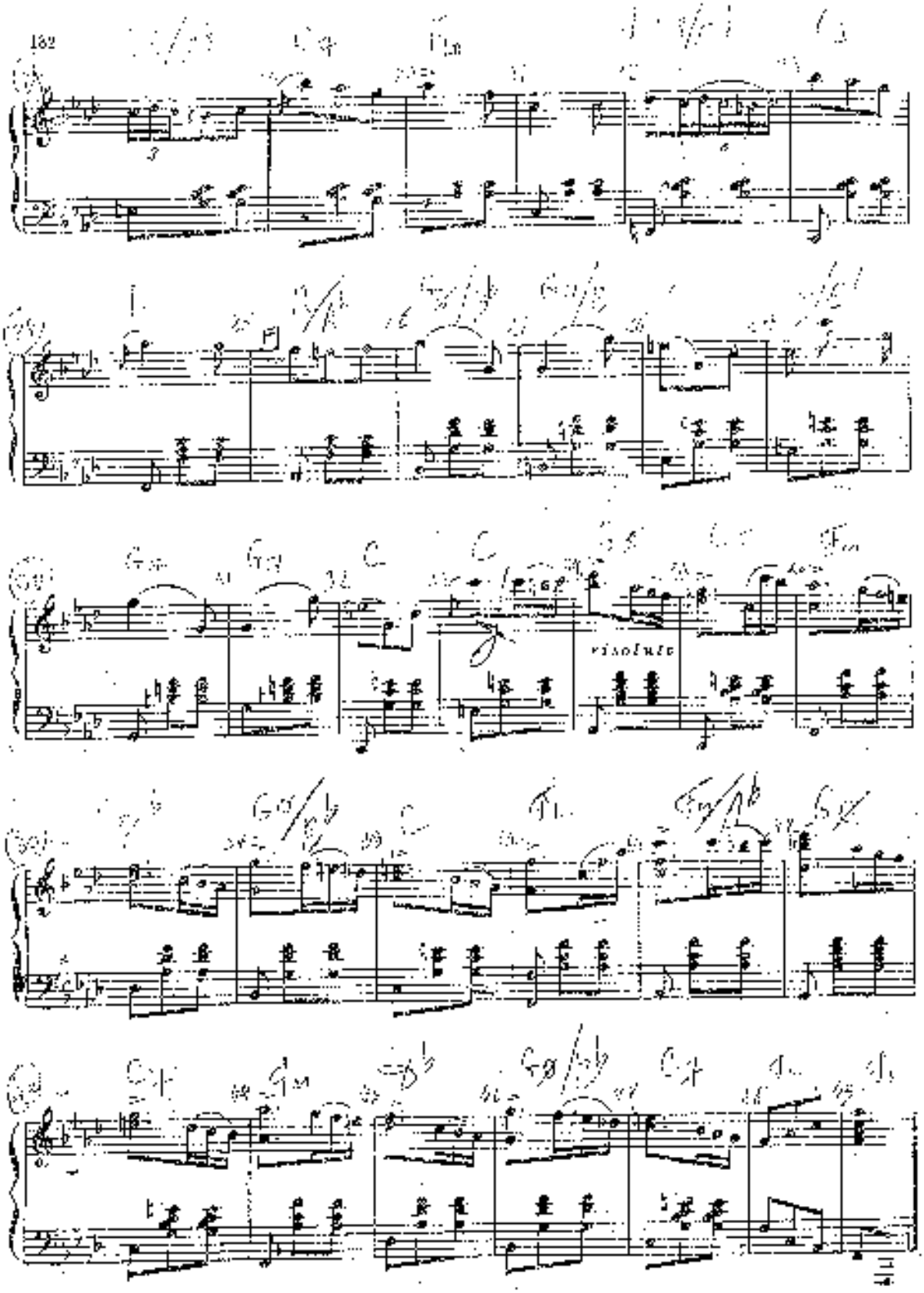




ВАЛЬС

М. ЛАСКОНСКИЙ





КРАТКИЕ БИОГРАФИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

Д. С. БОРТНЯНСКИЙ

(1751—1825)

Дмитрий Степанович Бортнянский родился на Украине в городе Глухове. Обладал с детства выдающимися музыкальными способностями и отличными голосовыми данными.

Семилетним ребенком в 1758 году был привезен в Петербург и определен в певчие Придворной капеллы. Обучаясь у придворного капельмейстера Галуппи, Бортнянский оказал огромные успехи в своем музыкальном образовании. Интенсивные занятия Бортнянского музыкой и пением продолжались и после отъезда Галуппи в Италию. В 1768 году Бортнянский был отправлен в Италию для продолжения занятий с Галуппи. По возвращении на родину в 1778 году он был назначен капельмейстером Придворной капеллы и преподавателем музыки при дворе наследника, а с 1795 года — директором капеллы. Умер Бортнянский 28 сентября 1825 года.

Творческое наследие Бортнянского состоит из опер, культовой музыки, романсов, камерно-инструментальных и клавирных произведений. В «Очерках по истории музыки» Финдейзен описывает следующие клавирные сочинения Бортнянского: 8 сонат, Larghetto cantabile, Rondo F-dur, Allegro, концерт, Rondo C-dur. Как известно, эти рукописи, которыми располагал Финдейзен, до сих пор не обнаружены. Из восьми сонат Бортнянского в советской печати были опубликованы две: *До мажор* и *Фа мажор*.

Включенная в настоящий сборник одночастная соната Бортнянского *Си-бемоль мажор* печатается по следующему изданию: «Собрание пьес и этюдов для фортепиано, распределенных по степени трудности, в инструктивной обработке А. В. Абуткова, преподавателя регентских классов Придворной певческой капеллы, 3-я ступень (нетрудная), Муз. магазин «Симфония» А. Федорова, Москва. (Хранится в Ноттине Музгиза).

Л. С. ГУРИЛЕВ

(1770—1844)

Лев Степанович Гурилев (Гурылев) родился в семье крепостных крестьян. Музыке обучался у Сарти. Был дирижером крепостного оркестра в подмосковном имении Орловых — «Отрада». По данным, приведенным А. Н. Дроздовым, занимался также фортепианной педагогикой в женских учебных заведениях Москвы. Помимо церковной музыки и хоровых композиций, Гурилев сочинил и издал большое количество фортепианных произведений [1].

[1] Впервые обратил внимание на фортепианное творчество Л. С. Гурилева А. Н. Дроздов, опубликовавший в сборнике «Русская старинная фортепианная музыка» (Музгиз, 1946) часть из 24-х прелюдий, фугу и вариации на песню «Что девушке сделалось».

Среди них — 24 прелюдии к фуге (1810), несколько полонезов и свыше двадцати тем с вариациями, в большинстве известных нам лишь по газетным объявлениям и нотным каталогам. Это:

«Ах, что же ты, голубчик, не весел сидишь».
«К тебе приехали ходить».
«Ивушка плачу, ивушка лесу».
«Я не знала ни о чем в свете тужить».
«Ах! по ягоду, молодку».
«Что девушке досталось».
«Почему ль ночь мой свет».
«Скажу, пусть знает».
«За горами, за долами или У сыгранка коли дочь».
«Сударыня, барыня, пожалуйте ручку».
«Я по зеленой поля».
«Всех цветочков боле грущу я любви».
«Знает меня в народе».
«Зефир бил с ним тонкой дарю»
«Хожу я по улице».
«Вздохнуть к тебе резвый».
«Не ходи, Грицу, на вечерницу» и др.

Эти вариации были изданы Гурилевым в период с 1807 по 1814 год[1] — время наибольшей творческой активности и растущей популярности композитора.

Обнаруженная недавно нами в Отделе письменных источников Государственного исторического музея рукописная тетрадь сочинений Л. Гурилева существенно дополняет сведения о его фортепианном творчестве. Тетрадь включает следующие произведения: вариации на песню «То теряю, что люблю», «Скажу, пусть приметят», «Русский танец», «Русская песня с вариациями», сонату и вариации «Как у нашего широкого двора». Указания фамилии автора музыки имеются только в вариациях «То теряю, что люблю» (Л. Гурилев) и «Как у нашего широкого двора» (Пальшау). Принадлежность настоящей «Скажу, пусть приметят» Л. Гурилеву устанавливается путем сличения с печатным экземпляром, хранящимся в Государственном историческом музее. Принадлежность остальных произведений (Русский танец, Русская песня с вариациями и Соната) Л. Гурилеву устанавливается с большой долей вероятности на основании их стилистического анализа. Из этой тетради нами публикуются в данном сборнике следующие сочинения:

1. Вариации на песню: «То теряю, что люблю» (издание вариаций на эту песню относится к 1807 году. См. публикацию о продаже вариаций в «Московских ведомостях» от 5 апреля 1807 года). Издание не обнаружено, и текст произведения печатается по рукописной копии.

2. Русская песня с вариациями. На титульном листе сочинения, так же как и в других случаях, не расшифровывается название песни, а дано общее заглавие: «Chanson Russe avec Variations». Сведениями об издании этих вариаций мы не располагаем. Примерная дата их сочинений — первое десятилетие XIX века.

3. «Русский танец». В рукописном экземпляре этого названия: «Danse russe».

4. Соната. В нотных каталогах и в газетных публикациях мы не могли найти упоминания об этом произведении. Весьма возможно, что оно осталось неопубликованным. Дату сочинения сонаты предположительно можно отнести к первому десятилетию XIX века.

Текст рукописных произведений Гурилева воспроизводится без редакторских изменений, за исключением поправок в начертании нот и некоторого количества добавленных ...

[1] В книге В. И. Музалевского «Русская фортепианная музыка», Музгиз, 1949, автор ошибочно относит фортепианное творчество Гурилева к 20-м годам XIX века.

Д. Н. КАШИН

(1760—1841?)

Данилой Никитичем Кашиным происходил из крепостных крестьян Г. Бибикова. Обучался музыке у известного композитора Сарти. Первый свой концерт Кашин дал в Москве в 1790 году. В дальнейшем, с конца 90-х годов, он вел интенсивную музыкальную деятельность, часто выступал в концертах в качестве пианиста и дирижера, а также являлся организатором концертов, составленных из «лучших, единственно российских музыкантов», в которых исполнялись его оригинальные

[1] Во многих биографиях Кашина приводятся различные даты его рождения. Такие же противоречивые сведения содержат и в себе хранящиеся в Архиве Московского государственного университета формулярные списки Д. Н. Кашина, составленные в период его службы в университете. Сообщенная нами дата рождения композитора взята из некролога 1841 года («Русский вестник», 1842, № 1).

сочинения в обработке народных песен. Усиленная работа Кашина по изучению и собиранию народных песен в эти годы нашла свое отражение в упущенных им с 1806 по 1809 год отдельных «собраниях русских народных песен под названием «Журнал отечественной музыки». В двенадцати тетрадях, наряду с песнями для голоса, были напечатаны также ряд песен с вариациями для фортепиано.

Особый размах приобрела творческая и педагогическая деятельность Кашина в связи с Отечественной войной 1812 года. Созданные им в эти годы песни «Защитникам Петрова Града», «Маленькая песнь» — пользовались огромным успехом и славой по всей стране.

С большим успехом проходили музыкальные концерты, устраиваемые Кашиным в Москве и Петербурге, программы которых обычно посвящались героям Отечественной войны 1812 года.

В 20-х годах исполнительская деятельность Кашина несколько более ограниченный характер: он выступает в концертах лишь в качестве пианиста-ансамблиста.

В начале и в конце 30-х годов Кашин устраивает свои авторские вечера в Петербурге. Большое внимание уделял Кашин педагогике, занимаясь ею на протяжении всей своей жизни. «Уже в 1791 году,— пишет Т. Н. Ливанова,— Д. Т. Кашин в содружестве с другими обучал русских музыкантов пению, музыкальной теории и даже правилам сочинения» (Педагогическая деятельность русских композиторов-классиков. Музгиз, 1951).

В течение 35 лет (с 1800 по 1835) Кашин был связан с Московским университетом, где состоял на службе в должности сочинителя музыки и являлся бессменным организатором и участником всевозможных музыкальных мероприятий университета.

Повидимому, Кашин долгое время не мог быть официально зачислен в университет, так как только в 1812 году он был «исключен из воздушного склада с утверждением в службе по учебной части».

Результатом многолетней педагогической работы Кашина явился «Музыкальный класс», открытый им в Москве в 1840 году. В нем преподавались теоретический, игра на фортепиано и пение. Весьма возможно, что дети Кашина — сын Николай Данилович и дочь Надежда Даниловна,— бывшие отличными пианистами, принимали участие в организации класса и вели там педагогическую работу. Это учебное заведение просуществовало недолго. В конце 1841 года Кашин умер.

Творческое наследие композитора обширно. Им сочинены несколько опер, большое количество хоров, романсов, фортепианных произведений, а также сделаны многочисленные обработки народных песен, изданные им в 1833—1838 годах под названием «Русские народные песни, собранные и нацанные для пения с ф-п. Даниилом Кашиным».

Общее количество его фортепианных сочинений пока не установлено. Главное место среди них занимают песни с вариациями. Помимо включенных в настоящий сборник вариаций, в различных библиотеках Москвы и Ленинграда хранятся изданные сборники, содержащие вариации и обработки песен Кашина[1]:

«Сидел, мой милый, ты куда, куда исчезнул».
«Как у наших у ворот»
«Не одна в саду дорожка пролегала».
«У ворот дева стоит».
«У нас было на улице, на улице широкой».
«По горам, по холмикам, по горам зеленым».
«По улице мостовой».
«Кукушка, кукушка, вылетай злою».
«Ах! не будите меня молодую».
«Подружки, голубушки, внемлите мне».
«Сатонце и сатонце».
«Не белы то снеги во чистом поле забелелися».
«Поехал я по добру по здорову».
«Чем тебя я огорчила».
«Ах как этот же садок зеленешенек стоит».
«Вдоль реки, вдоль моста».
«Прилетала я в тереме к тому молодцу».
«Прялки, мои прялки, почто вы летите».
«Ты с ненаглядным моим покупаешься каждый».

Кроме этих, дошедших до нас обработок песен, судя по газетным публикациям, Кашиным были изданы песни с вариациями: «Ты гори, моя коровушка, домой», «Лучина, лучинушка», «Ах ты, Белюшка, Иваш» и др.

Известно также о существовании фортепианного концерта и трио-сонаты, исполнявшихся Кашиным в своих концертах и, повидимому, оставшихся неопубликованными[2].

[1] Некоторые из этих вариаций были опубликованы в «Журнале отечественной музыки».

[2] Интересно отметить, что в «Необходимых дополнительных положениях к надгробному слову» Ф. Толстого, СПБ, 1838, утверждается, что Кашин сочинил несколько «музыкальных концертов для фортепиано».

Включенные в настоящий сборник произведения Кашина печатаются по следующим изданиям:

1. Вариации на песню «Ах, сени мои, сени, сени новые мои» напечатаны в Recueil des chansons Russes nationales avec des variations pour le piano-forte par M. Kachin, à Moscou (Хранятся в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории, а также в том же отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

Впервые «Ах, сени мои, сени» были напечатаны в 1806 году в 5-й тетради «Журнала отечественной музыки».

2. Вариации «Во саду ли в огороде» напечатаны в Recueil des chansons Russes nationales avec des variations pour piano-forte par M. Kachin, Cah. 1, à Moscou.

Год издания этой тетради установить не удалось. Название этих вариаций мы не могли найти ни в печатных каталогах, ни в периодической печати того времени. Весьма возможно, что вариации были созданы в первом десятилетии XIX века—в период интенсивной творческой деятельности композитора и сохраняют стилистические особенности его фортепианного письма (экземпляр вариаций хранится в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории).

3. Три песни, петые г-жою Зонтаг.

Я сегодня с вами сегодня,
Солнцей, мой соловей, от меня далеко.
Ночей мрачна песня,

аранжированные для фортепиано. Москва, Грав. печ. у К. Вешнеля (экземпляр этот хранится в Государственном историческом музее). Год издания 1806. См. «Каталог напечатанных музыкальных сочинений, продающихся в музыкальном у инструментальном магазине Гресснера и Миллера в Москве». М., 1806.

А. Д. ЖИЛИН

Алексей Дмитриевич Жилин родился около 1760 года. Происходил из небогатых дворян Курской губернии. Вскоре после рождения шестимесячным ребенком он лишился зрения.

Его исключительные музыкальные способности проявились в раннем детстве. Играл на фортепиано, скрипке, виолончели и гитаре.

В 1809 году был приглашен руководителем оркестра и учителем музыки в петербургский Институт рабочих слепых. Сравнительно недолгое пребывание Жилина в Институте (до 21 июня 1818 г.) было отмечено быстрыми успехами его учеников.

При Жилине были организованы еженедельные, публичные экзамены Института.

В этот период Жилин вел интенсивную концертную деятельность в Петербурге. Сохранившиеся отзывы современников характеризуют его как выдающегося пианиста, обладавшего великолепной памятью, творческой фантазией и большой виртуозностью.

В 1818 году Жилин концертировал в Москве.

В конце 20-х годов, по некоторым сведениям, он проживал у себя на родине в Курске.

В 1831 году с успехом выступал в Одессе.

В 1837 году Жилин переехал в Москву. В Москве он, уже будучи глубоким стариком, продолжал свои публичные выступления.

Дата смерти этого талантливого музыканта не установлена, однако, известно, что в 1846 году он был еще жив. По-видимому, Жилин умер в период с 1848 по 1850 год.

Творческое наследие Жилина невелико. Им написано несколько оркестровых сочинений, романсов и небольшое количество фортепианных произведений.

Большая часть его фортепианных пьес не дошла до нас и известна нам лишь по программам его концертов. Возможно, что они остались ненапечатанными. К этим произведениям относятся: 1. Адажио и рондо, 2. Фантазия «Невские струнные», 3. Концерт для фортепиано (исп. в 1815 г.), 4. Фантазия на русские песни.

Напечатанное в сборнике вариации публикуется по изданию: Journal de musique pour le piano-forte composé... par A. de Gilin, maître de chapelle de l'Institut Impérial des aveugles, à St. Petersbourg, gravé et imprimé chez I. Paets. (1810).

(Отдел редкостей библиотеки Московской государственной консерватории).

ИВАН ПРАЧ

(17... — 1818)

Иван (Иоганн-Готфрид) Прач — чех по происхождению, родился на Украине[1].

Впоследствии Прач переехал в Петербург, где быстро выдвинулся как композитор и первоклассный педагог. С 1780 по 1790 год и вновь с 1791 по 1795 год он преподавал музыку на клавикордах в Смольном институте, а также был одним из первых учителей фортепианной игры в Петербургской театральной школе (1794—1796).

С 1810 по 1813 год преподавал в Петербургском воспитательном доме. Богатый педагогический опыт Прача был им обобщен в виде изданной в 1816 году «Полной школы для фортепиано». Ценным вкладом в русскую музыку явилось «Собрание русских народных песен», подготовленное им совместно с П. А. Ямовым и изданное впервые в 1790 году. Фортепианное наследие Прача довольно велико. Однако большинство его произведений пока не удалось обнаружить. Помимо сочинений, напечатанных в данном сборнике, и сонаты До мажор (1787), опубликованной в «Хрестоматии по истории фортепианной музыки в России» Л. Переспбина и В. Мухаделянского (Москва, 1949)[2], известно об издании Прачем следующих фортепианных произведений: Аллеманда Мартини с шестью вариациями (1794), Фандango для клавесина или пиано-форте с легкою аккомпанементом скрипки (1796), Две русские песни для клавесина (1796), 12 вариаций для фортепиано (1802), 12 вариаций на песню «Ах ты, Ванька, ты Ванька-танка» (1813).

Умер Прач в Петербурге в 1818 году.

Помещенные в данном сборнике произведения Прача относятся по основанию следующих изданий:

1. Huit variations sur l'air russe «Ты поди, моя коровушка, домой» composées pour le piano-forte et dediées à monsieur le Baron de Schlitter.... par son très humble serviteur I. G. Prach. пр. XV à St. Petersbourg.

2. Печатный марш на погребение тела Его Светлости генерал-фельдмаршала князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова-Смоленского, положенный для фортепиано Иваном Прачем.

В С.-Петербурге у Пеля, в Большой Морской под № 125 (Хранится в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории).

Год издания обеих публикаций (1813) установлен по публикации в «Московских ведомостях», 1814, № 9.

А. И. ЛИЗОГУБ

(ок. 1790 — 18..)

Александр Иванович Лизогуб получил общее образование в Благородном пансионе Московского университета, где неоднократно выступал в качестве пианиста на торжественных актах и публичных экзаменах. Первые композиторские опыты Лизогуба, повидимому, относятся к 1808—1809 годам — ко времени издания им нескольких тем с вариациями для фортепиано. В дальнейшем Лизогуб совмещал занятия музыкой с военной службой. В 30-х годах он приобрел большую известность как пианист и совм., выступал главным образом в домах московских любителей музыки.

Центральное место в его творчестве занимают фортепианные произведения и романсы; некоторые из них пользовались популярностью в течение длительного времени. Среди его фортепианных сочинений: вариации на украинские песни «Да будь я у мене жена» (1808), «Об ты, дивчина, горлица» (1809) и др., вариации на песни «Среди долины ровныя», а также кадрили, мазурки, полонезы, экосезы и другие. О существовавшей боль-

[1] Некоторые биографы Прача считают его выходцем из Силезии, происходили переехавших в Россию. Принадлежит ноты данные, взятые из статьи Ю. Арнольда, «Возможно ли в музыкальном искусстве установление характеристических самостоятельной, русской, национальной школы и в каких данных должна она основываться» («Пчела», 1860, № 29) и сообщение, что одна из музык Прача, представляющая нам более интересными.

[2] Кроме того, в «Сборнике фортепианных пьес, издаваемый Ф. Шольцем», т. II, М.—Л., 1935, была помещена пьеса И. Прача «Тема и вариации».

листов на этих инструментах известно по различным публикациям в периодической печати.

Включенные в сборник журнала Лядова публикуются по изданию: Chants populaires russes «Не ходи, Грешу, на вечерницу», variés par Alexandre Ad. Glogoub [Glogoub]. [...] et édités à tous ceux qui les aiment. A Moscou chez H. Rühnsdorp.

Предположительное время издания сборников — первое десятилетие XIX века. (Хранится в отделе редкостей Библиотеки Московской государственной консерватории).

П. И. ДОЛГОРУКИЙ

(1797— ?).

Павел Иванович Долгорукий (родился 21 ноября 1787 года) — сын известного писателя Ивана Михайловича Долгорукого и издатель его записок. По некоторым сведениям, обучался в Благородном пансионе Московского университета. Был хорошим пианистом.

В период с 1809 по 1820 год интенсивно занимался композицией. В дальнейшем, очевидно, служебная деятельность прервала композиторские опыты Долгорукого.

С 1822 года служил в Кишиневе. Вскоре был переведен за границу. В 40-х годах жил в Москве, где умер 5 февраля 1845 года.

П. И. Долгорукому принадлежит ряд фортепианных произведений и романсов. Среди фортепианных произведений Долгорукого вариации на народные песни «Что сердце устремилось», «Мне маркитки молоденькие» (1814), «Выду ль я на реченьку» и «Голова болит», 3 полонеза соч. 7, 8 и 12, шесть вальсов соч. 13, 3 детских марша — один из них на смерть Кориолана и трагедии Шекспира (1809). Кроме этих двух маршей, им написано еще 6 маршей, посвященных героям Отечественной войны 1812 года.

Инструментовал и обработал марш публикуется по изданию: Марш на взятие Российскою конницею Полоцка, посвященный господину генералу от кавалерии графу Петру Христиановичу Витгенштейну, всем храбрым сподвижникам его. К. Г. Л. В Спб. у Пеца...

(Марш хранится в отделе редкостей библиотеки Московской государственной консерватории.

А. ИВАНОВ

Биографические сведения об А. ИВАНОВЕ не обнаружены.

Печатаемые в данном сборнике варианты Иванова печатаются по следующему изданию: Huit variations sur l'air «Вышла ивушка в народ», composées pour le forte-piano par A. D'Ivanoff.... Gravé et imprimé à St. Petersbourg chez Dalmas, éditeur de musique de Mr le Colonel Schikonin № 11 sur Canal de Moika à Moscou chez Mintelly, près de porte d'Hiversky. Предположительное время издания — 1814—15 год. (Экземпляр нотный хранится в Нотном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

С. А. АКСЕНОВ

Семен Николаевич Аксенов родился около 1784 года, умер в 1840-х годах. Известный гитарист, ученик Сихры. Издал большое количество произведений для гитары, кроме того, сам переработал и отпубликовал «Школу для 7-струнной гитары» Гельда (1819).

Включенные в настоящий сборник вариации Аксенова печатаются по следующему изданию: Русская песня «Вышел молодец в поход», варированная для семиструнной гитары и переложенная для фортепиано С. Аксеновым. За всех любезнейшего почитателя посвящает сочинитель Ее Высокоблагородию Милостивой Государыне Наташе. в Санктпетербурге. Продается и у музыкопродавца гитарные у Ф. Клименка в доме католической церкви под № 8. (Экземпляр первый — хранится в Государственном центральном музее музыкальной культуры. Предположительное время их издания с 1810 по 1820 год.)

Д. Н. САЛТЫКОВ

(1767—1826)

Дмитрий Николаевич Салтыков—старший сын фельдмаршала Н. И. Салтыкова. Был от рождения слепым. Музыке учился у известного петербургского композитора Н. Г. Миллера. Страстно любил музыку и отлично играл на фортепиано. Заметную роль в музыкальной жизни Петербурга первой половины XIX века играли концерты, устраиваемые Д. Н. Салтыковым в своем доме в Петербурге, где выступали известные виртуозы того времени: Фильд, Дин, Ромберг и др. В этих концертах, в которых преимущественно исполнялась классическая инструментальная музыка, Салтыков часто выступал в качестве солиста.

В 1817 году Салтыков был избран почетным членом Петербургского Филармонического общества. Помимо напечатанных в данном сборнике фортепианных пьес Салтыкова, известно об изданиях им еще нескольких фортепианных произведений.

Среди них: Рондо, Экзерсис, Серенада, Фантазия, Токката и др.

Включенные в сборник пьесы Салтыкова воспроизводятся по следующим источникам:

1. Marche triomphale composé pour le forte-piano en honneur de victoires du général comte de Wilgenstein. St. Petersbourg... Dalmas.

2. Siciliano. «La Harpe du Nord...» Cahier № 1, St. Petersbourg, 1822.

3. Valse. «La Harpe du Nord...» Cahier № 4, St. Petersbourg, 1822.

4. Allegretto «La Harpe du Nord...» Cahier № 5, St. Petersbourg, 1823.

(Хранятся в нотном отделе Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

И. Ф. ЛАСКОВСКИЙ

(1799—1856)

Иван Федорович Ласковский родился в Петербурге. Общее образование получил в одном из частных пансионов. Сведения о первых музыкальных наставниках Ласковского довольно расплывчаты. Н. А. Титов считал Ласковского учеником Фильда, Ц. Кюи в статье «И. Ф. Ласковский» («СПб. ведомости» 1874, № 326) пишет: «...неизвестно, у кого он учился первоначальной фортепианной технике. Сам он упоминал, что у него были один за другим три учителя, из которых последним был довольно известный в свое время в Петербурге теоретик Габернеттель» (автор «Таблиц всех аккордов для облегчения учащимся гармонии и сочинения», 1840).

Ласковский не был музыкантом-профессионалом; его занятия музыкой шли параллельно с военной службой — сначала в Преображенском полку, а потом — в Военном министерстве. Свои ранние фортепианные сочинения пьесы танцевального характера — Ласковский помещал в выходившем в 30-х годах журнале «Северная Арфа». Этот журнал, вокруг которого группировались видные петербургские музыканты (Д. Салтыков, И. Миллер и др.), заметно выделялся серьезностью своего направления и художественным качеством печатаемых в нем произведений. Фортепианные миниатюры Ласковского быстро распространялись и становились популярными в кругах любителей музыки, о чем можно судить по содержанию рукописных тетрадей и альбомов того времени.

В начале 30-х годов Ласковский близко сошелся с скрипачом и музыкальным деятелем А. Лыковым; через него он, познакомившись с Бюльгерским, попадает в центр тогдашнего лучшего, самого образованного общества[1]. Весьма возможно, что как раз в эти годы установились творческие и дружеские связи Ласковского с М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским и В. Ф. Одоевским. Творческое содружество с Глинкой нашло отражение в совместном участии в подготовке издания музыкального журнала в 30-х годах. Известно также, что Глинка включил в издававшийся им в 1839 году «Сборник музыкальных пьес» ряд фортепианных сочинений Ласковского.

[1] «Спб. ведомости» 1874, № 326.

Высоко ценил Ласковского А. С. Даргомыжский, считавший его одним из «лучших и истинных артистов». Ласковский был превосходным пианистом. По отзывам современников, игра его отличалась мягкой и задушевным характером. Свою исполнительскую деятельность Ласковский ограничивал выступлениями главным образом в домашних концертах петербургских любителей музыки.

При жизни Ласковского его фортепианные сочинения издавались сравнительно редко. Некоторые из них были напечатаны в издававшемся Ласковским совместно с Норовым «Лирическом альбоме на 1832 г.», в «Музыкальном альбоме на 1833 г.» И. Ромашова, в «Музыкальном альбоме на 1834 г.» К. Майера и др., а также выходили отдельными изданиями. В большей своей части фортепианное творчество композитора оставалось неизвестным широкой публике. Лишь после его смерти, по инициативе и под редакцией М. А. Балакирева, были изданы два тома фортепианных сочинений Ласковского, куда были включены вальсы, баллады, этюды, вариации, мазурки и др.

Однако целый ряд фортепианных сочинений Ласковского не вошел в это издание. Среди них фортепианная соната, сочиненная композитором в начале 40-х годов, о которой сохранился упоминания в периодической печати этих лет.

Помещенные в сборнике фортепианные пьесы Ласковского публикуются по следующим изданиям:

1. Mazourka composée par m-r de Laskowsky.

«La Harpe du Nord...» Cahier № 2, St. Petersbourg, 1828.

2. Mazourka composée par m-r de Laskowsky.

«La Harpe du Nord...» Cahier № 11, St. Petersbourg, 1826.

3. Valse composée par m-r de Laskowsky.

«La Harpe du Nord...» Cahier № 10, St. Petersbourg, 1825.

(Нотный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).

СОДЕРЖАНИЕ

От составителей 3

Вступительный очерк 5

Избранные фортепианные произведения . . . . . 4.

Д. Бортнянский. Соната 43
Л. Гурилев. „То теряю, что люблю". Русская песня с вариациями 48
[Л. Гурилев]. Русская песня с вариациями 62
[Л. Гурилев]. Русский танец 78
[Л. Гурилев]. Соната 82
Д. Кашин. „Ах, сени мои, сени, сени новые мои". Русская песня с вариациями 106
Д. Кашин. Русская песня „Во саду ли в огороде девица гуляла" с вариациями 114
Д. Кашин. „Я гоняла в поле стадо" 124
А. Жилин. „Как на дубчике два голубчика". Русская песня с вариациями . . . 124
И. Прач, соч. 15. „Ты пода, моя пороушка, домой". Русская песня с вариациями 128
И. Прач. Печальный марш 134
А. Лядогуб. „Не уоди, Грицу, на вечерницу". Украинская песня с вариациями . 140
И. Долгорукий. Марш на взятие Российскими войсками Полоцка 148
А. Иванов. „Видит меня в народе". Русская песня с вариациями 154
С. Алексеев. „Видит меня в народе". Русская песня, варьированная для семиструнной гитары и переложенная для фортепиано 168
Д. Салтыков. Триумфальный марш 170
Д. Салтыков. Сицилиана 173
Д. Салтыков. Вальс 173
Д. Салтыков. Аллегретто 175
И. Лисковский. Мазурка 179
И. Лисковский. Мазурка 180
И. Лисковский. Вальс 181

Краткие биографические сведения 183