

Куликов Александр Евгеньевич

ЧЕРНИ КАК НОВАТОР ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА

В статье рассматривается творчество Карла Черни в жанре фортепианного ансамбля в широком контексте истории клавирной музыки XVIII-XIX веков. Особое внимание уделяется сонатам для фортепиано в четыре руки. Автор анализирует новаторство композитора в фактуре фортепианного дуэта, дает художественно-эстетическую оценку произведений, определяет место сонат в истории жанра фортепианного дуэта. Исследуются вопросы, связанные с интерпретацией рассматриваемых сочинений.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/32.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 3 (53): в 3-х ч. Ч. I. С. 135-139. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/3-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

SOCIAL SUPPORT OF STATE OF AUTOCHTHONIC POPULATION OF THE FAR EAST OF RUSSIA AT THE TURN OF THE XIX-XX CENTURIES

Kuz'mina Ol'ga Aleksandrovna, Ph. D. in History
Komsomolsk-on-Amur State Technical University
petr0va@mail.ru

The article provides an analysis of the measures of the social support of the state of the autochthonic population of the Far East of Russia in the second half of the XIX – at the beginning of the XX century. The author identifies the basic trends of the activity of the Russian authorities in the sphere of the registration and control of the natives, characterizes medical service for this category of persons, focuses on the basic reasons for the poor organization of this process. Special attention is paid to measures aimed to solve the problem of the alcoholization of the Far East natives.

Key words and phrases: the Far East; autochthonic population; social support; financial assistance; alcoholization of the non-Russians.

УДК 78.072.2

Искусствоведение

В статье рассматривается творчество Карла Черни в жанре фортепианного ансамбля в широком контексте истории клавирной музыки XVIII-XIX веков. Особое внимание уделяется сонатам для фортепиано в четыре руки. Автор анализирует новаторство композитора в фактуре фортепианного дуэта, дает художественно-эстетическую оценку произведений, определяет место сонат в истории жанра фортепианного дуэта. Исследуются вопросы, связанные с интерпретацией рассматриваемых сочинений.

Ключевые слова и фразы: Черни; фортепианный ансамбль; фортепианный дуэт; соната; фортепианная фактура; история фортепианной музыки.

Куликов Александр Евгеньевич

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
alexkoulikov@mail.ru

ЧЕРНИ КАК НОВАТОР ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА

Первая половина XIX века была временем подлинного расцвета жанра фортепианных ансамблей: их ноты присутствовали во всяком культурном доме, а совместное музицирование было одной из важнейших форм досуга образованной молодежи. Многие композиторы стремились внести посильный вклад в сокровищницу этого жанра.

Само по себе явление фортепианного ансамбля не было чем-то из ряда вон выходящим и в эпоху барокко: достаточно вспомнить разнообразные музыкальные игры и упражнения, практиковавшиеся в семье Бахов. Тем не менее, клавирный дуэт все же не воспринимался как всецело самостоятельный отдельный жанр.

Ко второй половине XVIII века вместе с прогрессом, достигнутым в конструкции инструментов и расширившим диапазон клавиатуры, новую жизнь обретает и фортепианная ансамблевая музыка.

Однако развитие данного жанра было сопряжено со значительными трудностями. Связано это с чисто техническими особенностями ансамблевого исполнения, точнее говоря, с нахождением баланса между верхним и нижним регистрами клавиатуры. Дело в том, что исполнители и первой, и второй партий не занимают за роялем идеальную позицию: первый сидит слишком высоко, а второй – слишком низко. В типичном гомофонно-гармоническом классическом произведении мелодия чаще исполняется правой рукой, над аккомпанементом. В применении к четырем рукам фортепианного дуэта это означает её перемещение в область второй-третьей октав (или ещё выше), а аккомпанемента, соответственно, – в область глубоких басов. Вследствие определенной тембровой неровности противоположных регистров фортепиано (характерной в различной степени как для молоточкового клавира начала XIX века, так и для современных инструментов), это может привести к неприятным с акустической точки зрения сочетаниям.

Другим важным аспектом проблемы было то, что многие музыканты воспринимали фортепианный ансамбль как своего рода заменитель оркестра. В условиях отсутствия технологии звукозаписи невозможно переоценить роль фортепианных дуэтов в деле пропаганды новых симфонических сочинений. Такой подход имел своим следствием распространение устойчивого взгляда на данный жанр как на нечто неполноценное в сравнении с симфонической или сольной фортепианной музыкой. Кроме того, попытки буквально изобразить оркестр зачастую приводили к чисто пианистическим неудобствам в фактуре, крайне неприятным даже для профессионалов, не говоря уже о недостаточно подготовленных любителях, которые и составляли в то время основную целевую аудиторию данных сочинений.

Таким образом, жанр фортепианного ансамбля к двадцатым годам XIX века (т.е. началу композиторского пути Черни) ещё находился в стадии формирования, в поиске решения описанных выше трудностей. Петером Румменхелером чрезвычайно удачно описан образ идеального фортепианного дуэта, актуальный для того времени: «К первому условию идеального четырехручного произведения относится отсутствие впечатления, что нам представлено фортепианное переложение оркестрового произведения (под девизом: “Четыре руки могут больше, чем две”). В равной степени не должно возникать ощущения двух независимых виртуозов, играющих каждый в своей части клавиатуры. Вместо этого идеальный дуэт должен звучать будто бы исполняемый одним пианистом, располагающим двадцатью пальцами, партии должны быть неотделимы друг от друга, а мелодия и аккомпанемент – пребывать в абсолютном звуковом единстве» [6, S. 245]. Исследователь считает, что именно с Черни следует начинать историю подлинного фортепианного ансамбля, близкого к вышеописанному идеалу [Ibidem, S. 244]. Это мнение представляется на первый взгляд излишне радикальным, но, с нашей точки зрения, оно во многом справедливо.

В целом, в творческом наследии композитора сочинения для фортепиано, в четыре и более рук занимают весомое место, однако, среди них большая часть является салонной, легкой музыкой. Сюда относятся разнообразнейшие попури и фантазии на оперные темы, многочисленные блестящие вальсы, галопы и другие танцы, сентиментальные, путевые зарисовки и т.д.

На этом фоне особо выделяются шесть сонат для фортепиано в четыре руки.

Приведем их список:

- I. *Grande Sonate brillante c-moll* op. 10 в четырех частях;
- II. *Sonate militaire et brillante C-dur* op. 119 в трех частях;
- III. *Sonate sentimentale G-dur* op. 120 в трех частях;
- IV. *Sonate pastorale F-dur* op. 121 в трех частях;
- V. *Grande Sonate f-moll* op. 178 в четырех частях;
- VI. *Grande Sonate B-dur* op. 331 в четырех частях.

Заметно отличие этих сочинений от сонат, написанных Черни для фортепиано соло. В последних композитор проявляет себя как яркий и смелый новатор самого сонатного цикла (достаточно вспомнить хотя бы семичастную Шестую сонату, оригинальное структурное решение Девятой сонаты и т.д.). В то же время, сонаты для фортепианного дуэта все выдержаны в традиционном трех-четырёхчастном цикле с классическим набором частей: сонатным *Allegro*, *Andante* или *Adagio*, скерцо (в четырехчастных сочинениях) и финалом.

Не все четырехручные сонаты Черни обладают равной художественной ценностью. Так, три трехчастные сонаты op. 119, op. 120 и op. 121 имеют программные названия в раннеромантическом духе. Подобные определения (военная, пасторальная, сентиментальная) были типичны для бравурных пьес того времени, и композитор таким образом подчеркивал салонное направление данных произведений. Соната *B-dur* op. 331, фактура которой до предела насыщена сверхтрудными виртуозными техническими элементами, представляет собой, четырехручный аналог Девятой сонаты (Большой сонаты-этюда) op. 268 для фортепиано соло.

Сонаты op. 10 *c-moll* и op. 178 *f-moll* являются, на наш взгляд, наиболее удачными. Особенно высокую оценку некоторые исследователи дали сонате op. 10. Так, известный специалист по истории фортепианного ансамбля Камерон МакГроу считал это произведение лучшим среди сочинений композитора для фортепианного ансамбля [5, p. 58]. Антон Куэрты в своей статье высказывает мнение, что сонату op. 10 благодаря её необычности, оригинальным гармоническим краскам, вдохновенным темам, поэтической лирике и смелым пианистическим приемам необходимо рассматривать как одно из лучших сочинений, когда-либо написанных для фортепиано в четыре руки, и его одного достаточно для утверждения репутации Черни как выдающегося композитора» [4, p. 142].

На примере этого произведения наглядно видно, в чем именно заключалось новаторство Черни в жанре фортепианного ансамбля.

Соната op. 10 *c-moll* создана композитором в 1819 году практически одновременно с Первой сонатой для фортепиано соло op. 7. Четырёхчастный цикл данной сонаты полностью традиционен: первая часть и финал (*C-dur*) выдержаны в сонатной форме, вторая часть – *Adagio As-dur* в сложной трехчастной форме с эпизодом, а скерцо (*c-moll*) написано в типичной сложной трехчастной форме с трио.

Первая часть уже с начальных тактов открывающей её главной партии очаровывает слушателя своим романтическим флером, вызывающим ассоциации с характерным фортепианным стилем Гуммеля или Мошелеса. Привлекает внимание утонченная, слегка подчеркиваемая танцевальность этой темы. Необычны для Черни и темповые контрасты (*Rallentando* и ферматы), присущие этой части с первых страниц. Фактура главной партии, четко разделяющая мелодию и аккомпанемент, вполне типична для фортепианного ансамбля и пока ничем не примечательна.

В полной мере выдающееся фактурное мастерство композитора впервые в этой сонате раскрывается в побочной партии (*Es-dur*). Поначалу она излагается лишь первым исполнителем и звучит во многом как интонационное развитие главной партии, но в другой окраске – отрешенно-безмятежной. Уже в девятом такте вступает второй исполнитель, тема обогащается разнообразными подголосками и изящными хроматизмами по всему диапазону клавиатуры. Наконец, Черни проводит её в одноименном *es-moll* глубокими хоральными аккордами, сопровождаемыми приглушенной трелью на высоких нотах.

На этом примере мы можем видеть то, что незаметно при прослушивании сонаты ор. 10 без нот. Мелодия (в аккордовом изложении) здесь исполняется правой рукой второго пианиста, а аккомпанемент в малой октаве – левой рукой первого.



Рис. 1. Черни. Соната ор. 10, 1 часть, побочная партия

Головоломное перекрещивание рук кажется на первый взгляд излишним (так как данный фрагмент можно изложить и без подобного, переплетения). Тем не менее, Черни сознательно прибегает к столь неудобному соединению партий обоих исполнителей. Как выдающийся знаток фортепиано, композитор учитывает различия в туше правой и левой руки, присущие в незначительной степени даже наиболее известным пианистам. Результатом этого является поистине завораживающее тембровое единство побочной партии: у слушателя возникает ощущение того, что за инструментом сидит один, многорукий пианист, выровнено и взвешенно показывающий все самые мелкие подголоски. Рояль начинает звучать подобно оркестру, но не буквально, имитируя тембры различных инструментов, а приближаясь к нему по глубине и богатству красок.

Отметим и интересное разделение пластов мелодии, подголосков и аккомпанемента. Так, правая рука первой партии после продолжительной трели исполняет, жемчужные восходящие пассажи, гармонично украшающие основную мелодию, выдержанную в скромной аккордовой фактуре. Глубокий бас, отданный левой руке второй партии, дополняется альбертиевыми басами в левой руке первой партии. Таким образом, композитор, вынуждает двух исполнителей действовать совместно, как одно лицо, исключая возможность распада дуэта на несвязанные друг с другом партии.

В разработке первой части Черни продолжает активно использовать найденные им новаторские фактурные решения. Применяются они и в динамизированной репризе, насыщенной виртуозными скачками и арпеджио, сочетающимися с изощренным контрапунктом.

Вторая часть в *As-dur* выдержана преимущественно в бетховенском духе. В отличие от сольных фортепианных сонат здесь не столь ярко проявляется оригинальное лирическое дарование Черни. В то же время композитор в очередной раз по-новому раскрывает возможности фортепианного дуэта, чередуя отстраненно-объективные реплики, оркестральные и порывистые, блестящие пассажи солиста, имитирующие фактуру фортепианного концерта. В эпизоде композитор вводит в первую партию настоящую, сольную виртуозную каденцию, достойную пера Листа.

Скерцо (*c-moll*, в сложной трехчастной форме с трио) в данной сонате по характеру своему не вполне типично для Черни. Дело в том, что все скерцо в сонатах Черни делятся на «оркестровые» (т.е. имитирующие симфонические скерцо Бетховена) и «фортепианные» (т.е. выдержанные в сугубо фортепианной фактуре), зачастую близкие по духу к типично романтическим образцам жанра. В данном же скерцо уже в теме основного раздела с её приглушенным струнным *pizzicato* и выразительными, шуршащими тремоло мы ясно слышим имитацию оркестровых красок, но сам стиль этой части не бетховенский, а, наоборот, предвосхищает скерцо из симфоний Шумана или Мендельсона. Фактура фортепианного ансамбля предоставляет композитору широкие возможности для убедительной имитации оркестрового стиля.

В данном примере вновь (как и в побочной партии первой части) обращает на себя внимание перекрещивание рук исполнителей. Здесь оно кажется на первый взгляд совсем неуместным, учитывая простую, ясную фактуру темы основного раздела. Тем не менее, такой прием полностью оправдан с точки зрения контроля над ритмом. Тревожное, напряженное *pizzicato* темы требует подчеркнуто ровного, метричного исполнения. Остинатные басовые октавы в левой руке не дают возможности исполнителю второй партии играть основную тему в правой руке с ускорением и организуют строгую ритмическую сетку, на которую, вынужденной ориентируется и исполнитель первой партии.



Рис. 2. Черни. Соната op. 10, III часть

Четвертая часть (C-dur), написанная в свободно трактуемой сонатной форме, представляет собой бравурное, жизнеутверждающее *Allegro*. Его отличает особая техническая трудность: фактура части насыщена виртуозными, чисто , этюдными элементами: пассажами по всей клавиатуре, широкими скачками и т.д. Таким образом, композитор в финале сонаты не делает , скидок на возможный , любительский уровень интерпретации: только хорошо подготовленные пианисты в состоянии должным образом исполнить это произведение.

В завершение отметим, что новаторские фактурные решения, реализованные Черни в своих сонатах для фортепиано в четыре руки, представляются нам достаточно смелыми для первой трети XIX века. К примеру, прием перекрещивания рук в фортепианном дуэте был в значительной степени новаторским (как отмечает П. Румменхелер, в четырехручных фортепианных сочинениях Моцарта не встречается ни одного подобного примера [6, S. 246-247]). Более того, сам подход к фортепианному ансамблю как к жанру, равному по своей значимости сольной фортепианной музыке, означал настоящий переворот в сознании музыкантов того времени.

И Бетховен, и Шуберт в своих четырехручных произведениях стремились к технической легкости и простоте, в сравнении с сольными сочинениями; Черни же, вводя виртуозные элементы высшей трудности в фактуру фортепианных ансамблей, позиционировал их, таким образом, как произведения, достойные профессиональных исполнителей.

Подчеркнем, что новаторство Черни оказало значительное влияние на последующие поколения композиторов. Фактически лишь Дебюсси на рубеже XIX и XX веков сказал действительно новое слово в жанре фортепианного ансамбля (к примеру, в , Шести античных эпиграфх).

Сонаты Черни для фортепиано в четыре руки постигла участь в какой-то степени более благоприятная, чем большинство его творений в других жанрах. Некоторые знаменитые фортепианные дуэты все же включают их в свой репертуар. Можно отметить блестящий дуэт Яры Таль и Андреаса Гротхайзена не только неоднократно исполнявший, но и записавший сонаты op. 10 и op. 178. Дуэт Диана Андерсен – Даниэль Блюменталь выпустил диск с записью трех сонат op. 119, 120 и 121.

Тем не менее, многие пианисты пока ещё с опаской подходят к четырехручным сонатам Черни. Возможно, это связано с их особой технической сложностью, нехарактерной для фортепианных ансамблей того времени. Возможно, сказывается и незаслуженная репутация Черни как , слабого композитора.

Надеемся, что благодаря активному участию будущих поколений пианистов сонаты Черни для фортепиано в четыре руки займут подобающее им место среди золотого фонда репертуара для фортепианного ансамбля.

Список литературы

1. Айзенштадт С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М.: Композитор, 2010. 216 с.
2. Куликов А. Е. Первая фортепианная соната оп. 7 Карла Черни: между классицизмом и романтизмом // Музыкальная академия. 2013. № 3. С. 155-159.
3. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра: исследование. М.: Музыка, 1988. 319 с.
4. Kuerti A. Carl Czerny, Composer // Beyond "The Art of Finger Dexterity": Reassessing Carl Czerny / ed. by D. Gramit. Rochester: Univ. of Rochester Press, 2008. P. 139-144.
5. McGrow C. Piano Duet Repertoire. Music, Originally Written for One Piano, Four Hands. Bloomington: Indiana University Press, 1981. 334 p.
6. Rummenhoer P. „...um der Idee die gehoerige Energie und Vollstimmigkeit zu geben“. Zur vierhandigen Klaviernmusik von Carl Czerny // Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge / hrsg. von H. von Loesch. Mainz: Schott, 2010. S. 243-249.
7. Wehmeyer G. Carl Czerny und die Eisenhalt am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Zürich: Bärenreiter; Atlantis, 1983. 228 S.

CARL CZERNY AS INNOVATOR OF PIANO DUET GENRE

Kulikov Aleksandr Evgen'evich

Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky
alexkoulikov@mail.ru

In the article the creativity of Carl Czerny in the genre of piano ensemble is considered in the wide context of the history of the clavier music of the XVIII-XIX centuries. Special attention is drawn to four-handed sonatas for piano. The author analyzes the innovation of the composer in the style of piano duet, gives the artistic and aesthetic estimation of the works, and determines the place of sonatas in the history of piano duet genre. Issues connected with the interpretation of the considered works are studied.

Key words and phrases: Czerny; piano ensemble; piano duet; sonata; piano style; history of piano music.

УДК 930.2:378

Исторические науки и археология

Работа посвящена анализу теоретических основ исследования истории повседневной жизни вузов. В статье рассмотрены главные аспекты деятельности учреждений высшего образования и особенности академической культуры, которые проявляются на различных уровнях повседневности. Предлагая новый подход к изучению проблемы, автор пытается осмыслить многогранность и многоаспектность повседневности, а также соотнести обыденную жизнь учебного заведения и «жизненный мир» отдельного человека.

Ключевые слова и фразы: повседневность; высшее образование; академическая культура; пространство; темпоральная структура; атрибуты повседневности.

Курасов Сергей Александрович

Владимирский государственный университет им. А. Г. и Н. Г. Столетовых
kurasov-serg@mail.ruТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ИСТОРИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ ВУЗА[©]

Научная публикация подготовлена в рамках государственного задания ВлГУ № 2014/13 на выполнение государственных работ в сфере научной деятельности.

История повседневности становится новой исследовательской программой в современной науке. Жизнь человека и особенно события, связанные с ним, невозможно представить вне рутинной и обыденной обстановки. Поэтому обращение к повседневности позволяет иначе осмыслить исторический процесс, который настолько диалектичен, что изменения в сфере повседневного могут привести к серьезным переменам на макроисторическом уровне, и вместе с тем обратное влияние определяет образ жизни простого человека.

Оформление научного направления, предметом которого выступает повседневность, стало возможно благодаря исследователям разных дисциплин: истории, культурологии, социологии, философии, этнометодологии, антропологии, юриспруденции и т.п. Объем публикаций на сегодняшний день достаточно велик, и его подробный обзор осуществили в своих работах Н. Л. Пушкарёва [9], В. Д. Лелеко [6], И. Б. Орлов [7], С. В. Журавлев [5].

Историческая наука в рамках этого направления обращается к разнообразным сторонам жизни человека и общества. На наш взгляд, история высшего образования сегодня требует особого внимания, т.к. советское наследие переживает кардинальные изменения, и исторический опыт призван осмыслить пути дальнейшего развития высшей школы, сохраняя ее лучшие традиции. Поэтому данная работа имеет цель не просто осмыслить категорию «повседневность», а определить возможности и направления исследования повседневности вузов.