

Куликов Александр Евгеньевич

**Фортепианные сонаты Карла Черни
и их место в истории музыки.**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Москва – 2015

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П.И. Чайковского».

Научный руководитель: доктор искусствоведения,
профессор
Кокорева Людмила Михайловна

Официальные оппоненты: **Ромащук Инна Михайловна**,
доктор наук, профессор,
ФБГОУ ВПО «Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М.Ипполитова-Иванова»,
проректор по научной работе

Егорова Марина Алексеевна,
кандидат искусствоведения, доцент,
ГОБУ ВПО «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»,
доцент кафедры теории и истории музыки

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»

Защита состоится 29 октября 2015 года в 17 часов на заседании диссертационного совета 210.009.01 при ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского», 125009, Москва, Б. Никитская ул. д. 13/б.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан «___» _____ 2015 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Переверзева М. В.

Общая характеристика работы

Представление о том, что композиторское наследие Карла Черни (1791-1857) сводится исключительно к жанру этюда, широко распространено в музыкальной среде. Как профессиональные музыканты, так и любители не знакомы с творчеством этого композитора во всей полноте. Помимо многочисленных этюдов, уже более ста лет составляющих один из краеугольных камней фортепианной педагогики, огромный творческий багаж Черни, насчитывающий более 860 только опубликованных опусов, включает в себя мессы, симфонии, камерные ансамбли, инструментальные концерты.

Особое значение для композитора имел жанр фортепианной сонаты. Именно в нем Черни смог в полной мере раскрыть свое яркое музыкальное дарование и реализовать себя как смелый новатор.

Актуальность исследования. В настоящее время наблюдается значительный рост интереса к малоизвестным страницам фортепианной музыки первой половины XIX века как со стороны музыковедов, так и исполнителей. Имена Мошелеса, Гуммеля, Вебера, Фильда все чаще встречаются и в концертных программах пианистов, и на страницах фундаментальных монографий. В ряду этих композиторов имя Карла Черни должно по праву занимать одно из главных мест, но в мировой музыкальной науке его наследие до сегодняшнего дня изучалось преимущественно в контексте педагогической деятельности. В связи с этим возникает насущная необходимость во всестороннем и систематическом анализе творчества композитора в различных жанрах. Актуальность данной диссертации и состоит в том, что она посвящается фортепианным сонатам Карла Черни.

Объектом исследования являются фортепианные сонаты, созданные Карлом Черни: двенадцать сонат для фортепиано соло и шесть сонат для фортепиано в четыре руки.

Материалом исследования послужили прежде всего нотные тексты сонат. В процессе работы над диссертацией использовались все доступные немногочисленные издания этих произведений. Отметим, что большинство сонат публиковалось лишь однократно при жизни композитора.

Важнейшим материалом являлись и прижизненные источники: методические труды самого композитора, рецензии на сонаты, размещенные в музыкальной прессе того времени, а также высказывания старших и младших современников композитора, встречающиеся в их письмах и статьях. Помимо этого, были исследованы и имеющиеся звукозаписи рассматриваемых произведений.

Разработанность темы в научной литературе. Единственной фундаментальной работой на русском языке на сегодняшний день является вышедшая недавно (в 2010 году) книга С. Айзенштадта «Учитель музыки»¹. Её автор внимательно исследует биографию композитора, анализирует его педагогические принципы.

Существует ряд публикаций, рассматривающих отдельные проблемы, связанные с деятельностью Черни. Небольшая книга Н. Терентьевой² систематизирует и анализирует этюдное наследие композитора. Этой же теме посвящены работы Л. Булатовой³ и В. Володиной⁴. Вопрос о редакторской

¹ Айзенштадт, С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М.: Композитор, 2010.

² Терентьева, Н. А. Карл Черни и его этюды. СПб.: Композитор, 1999.

³ Булатова Л. Б. Этюды Карла Черни как основа виртуозного мастерства : учебное пособие для преподавателей музыкальных школ и музыкальных училищ. – Тула: Приокское книжное издательство, 1988.

⁴ Володина В. М. Развитие художественной техники пианиста на материале этюдов К. Черни. – Минск: Министерство культуры БССР, Методический кабинет по учебным заведениям искусств, 1981.

деятельности Черни рассмотрен в пособии В. Михалевой⁵, а С. Тихонов в своей статье⁶ убедительно показывает влияние Черни и его учеников на русскую фортепианную школу.

Среди литературы на иностранных языках следует отметить прежде всего наиболее значительную на данный момент монографию Греты Вемайер⁷, в которой детально прослежен жизненный и творческий путь композитора, дан глубокий анализ его педагогической, исполнительской, научной и редакторской деятельности. Диссертация Ганса Штегера⁸ комплексно исследует творчество Черни в целом, хотя рассмотрение носит формально-описательный характер.

Особо необходимо отметить единственную на сегодняшний день в мировом музыкознании работу, полностью посвященную фортепианным сонатам композитора – диссертацию Рэндалла Шитса (Randall Sheets)⁹. Музыковедом проработан значительный объем литературы, приведена ценная информация, касающаяся исторического контекста исследуемых произведений. В то же время, анализ фортепианных сонат в этой работе отличается поверхностным, формальным характером. Рэндалл Шитс недостаточно объективно оценивает художественные достоинства произведений Черни, высказывая подчас излишне радикальные, бездоказательные утверждения об их незначительной эстетической ценности.

Более подробно существующая научная литература рассмотрена во введении к настоящей диссертации.

⁵ Михалева В. В. И.-С. Бах «Инвенции и симфонии». Особенности редакций и интерпретаций К. Черни и Ф. Бузони : методическое пособие для студентов, обучающихся специальности «Музыкальное образование». Пенза: Издательство ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2006.

⁶ Тихонов С. И. Черни и русские пианисты. К вопросу о генеалогии отечественной фортепианной школы // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Науч. тр. МГК. Вып. 6. М.: НТИЦ «Консерватория», 1994. С. 93–106

⁷ Wehmeyer G. Carl Czerny und die Eisenhalt am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Kassel etc. Zürich: Bärenreiter: Atlantis, 1983.

⁸ Steger H. Beitrage zu Karl Czernys Leben und Schaffen. Dr. Phil. Dissertation. Muenchen, 1924.

⁹ Sheets R. The Piano Sonatas of Carl Czerny. Doctor of Musical art dissertation. College park, 1987.

Цель данной работы: всесторонне исследовать жанр сонаты в творчестве Черни и доказать их высокую художественную значимость.

Основные задачи диссертации:

- провести музыкально-теоретический анализ всех двенадцати сольных и шести четырехручных сонат Черни в широком контексте истории фортепианной музыки первой половины XIX века;
- рассмотреть сонаты в хронологическом порядке, проследив эволюцию музыкального языка;
- показать, в чем состоит уникальность сонат Черни как явления в истории жанра;
- определить роль традиций и новаторства в этих сочинениях;
- раскрыть достижения Черни в области фортепианной фактуры и техники, реализованные им в сонатах;
- рассмотреть взаимосвязь между фортепианными этюдами и сонатами композитора;
- исследовать эти произведения с позиций музыканта-исполнителя, опираясь как на анализ всех имеющихся записей, так и на осмысление собственного исполнительского опыта автора данной работы, неоднократно включавшего сонаты Черни в программы своих сольных концертов.

Методология исследования основана на сочетании различных подходов. Исторический метод применялся при рассмотрении конкретных произведений и был нацелен на выявление их связей с творчеством предшественников и последователей Черни. Теоретический метод, базирующийся на трудах классиков отечественного музыкознания, использовался при анализе формы, гармонического языка, фактуры сонат. Исполнительский метод применялся при

исследовании эмоционально-образного строя данных произведений, определения интерпретационных проблем, связанных с их сценическим воплощением.

Научная новизна заключается в том, что данная диссертация является первой работой на русском языке, посвященной фортепианным сонатам Карла Черни. В зарубежном музыкознании исследовано лишь педагогическое наследие композитора, т. е. этюды и методические труды; рассмотрение же фортепианных сонат носит фрагментарный, поверхностный характер и не отличается системным подходом, к которому мы стремились в данной работе.

Практическая ценность диссертации во многом определяется её новизной. Фортепианные сонаты Карла Черни практически отсутствуют в репертуаре современных пианистов. Их возрождение в повседневной концертной жизни нашего времени является важной и насущной задачей. Осознание исторического значения и художественной ценности сонат Черни во всей полноте, безусловно, вдохновит молодых музыкантов на их глубокое изучение. Знание данных произведений позволит по-новому взглянуть на историю жанра сонаты в XIX веке.

Апробация. Диссертация выполнена на кафедре истории зарубежной музыки ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского», обсуждалась на заседании кафедры 9 декабря 2014 года и была рекомендована к защите. Материал диссертации отражен в статьях, в том числе в рекомендованных ВАК изданиях. Автор диссертации выступал с лекцией-концертом «Неизвестный Черни» для педагогов московских ДМШ, на которой были представлены теоретические результаты настоящего исследования.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

- Фортепианные сонаты Карла Черни как уникальный исторический тип этого жанра, без изучения которого история жанра сонаты в XIX веке не может быть осознана во всей её полноте.
- Поэтапная характеристика всех сольных и четырехручных сонат Черни в аспекте эволюции его творчества.
- Стилиевые особенности произведений, относящиеся к различным периодам творчества композитора, их эстетические параметры.
- Новаторство сонат, расширяющее представление об эволюции жанра в современном музыковедении.
- Фортепианный ансамбль в творчестве Черни в аспекте исторического прогресса этого жанра.

Структура работы основывается на хронологическом принципе и обусловлена стремлением продемонстрировать эволюцию стиля Черни в рамках одного жанра.

Исследование состоит из *Введения*, шести глав, *Заключения*, *Списка использованной литературы* и *Приложения*.

В первой главе раскрыты основные вехи творческой биографии Карла Черни, его педагогическая и научная деятельность, дается периодизация его творчества.

Вторая глава посвящена анализу Первой и Второй сонат как началу творческих исканий композитора в этом жанре, ярко продемонстрировавшему его огромный потенциал новатора.

Третья глава охватывает исследованием Третью, Четвертую, Пятую и Шестую сонаты в контексте взаимодействия в них традиционных и новаторских элементов.

Четвертая глава посвящена Седьмой, Восьмой и Девятой сонатам, названным композитором «Большими фантазиями в форме сонаты». В ней детально рассматривается, каким образом соединяет Черни два различных жанра.

В пятой главе три последние сонаты (Десятая, Одиннадцатая и «Соната в стиле Скарлатти») описаны как итог творчества Черни в этом жанре.

Шестая глава направлена на анализ четырехручных сонат композитора в контексте истории и традиций жанра фортепианного ансамбля.

В *Заключении* автор в сжатом виде излагает основные выводы исследования.

Список использованной литературы состоит из 130 наименований, из них 68 – на иностранных языках.

В *Приложении* дан список нотных изданий, которыми автор пользовался в процессе работы над исследованием.

Основное содержание диссертации

Во *Введении* формулируются основные цели и задачи работы, обосновывается её актуальность и новизна, дается общая характеристика научной литературы, связанной с предметом исследования.

В *Первой главе* – «**Карл Черни – композитор и педагог**» - изложены ключевые факты биографии, дана периодизация творчества, определено место жанра сонаты в наследии Черни, поставлен вопрос о судьбе этих произведений в XX веке.

Именно соната стала для Черни жанром, в котором он смог наиболее многогранно раскрыть свой оригинальный дар, органично соединить свои смелые новаторские идеи с опорой на традицию, прежде всего – на творчество Бетховена.

Не менее важным для композитора было фортепианное творчество Мошелеса, Гуммеля и Вебера, точнее, их достижения в сфере фортепианной техники и фактуры, связанные с особым вниманием к тембровой стороне инструмента.

Гармонический язык сонат Карла Черни, основывающийся на традициях Бетховена, в то же время содержит в себе и множество чисто романтических черт, таких, как красочность гармоний, тонкая выразительность, ярко проявившаяся в медленных частях. Отдельные сонаты композитора в этом контексте представляют собой подлинные «прорывы» в новую музыкальную эпоху, предвосхищающие гармонический язык Брамса и Листа.

Новаторство Карла Черни проявилось и в аспекте сонатного цикла. Лишь четыре фортепианные сонаты (Третья, Четвертая, Десятая и Одиннадцатая, не считая одночастной Сонаты в стиле Скарлатти ор. 788) написаны в традиционном четырехчастном цикле. Пять сонат состоят из пяти частей, одна соната (Девятая) – шестичастная, а Шестая включает в себя семь частей. Из этого можно сделать вывод о стремлении Черни к увеличению количества частей в сонатном цикле.

Не менее удивительно и само разнообразие структуры внутри сонат. Композитор часто использует приемы, усиливающие тематическое единство (и связность) как отдельных частей, так и всего цикла. В этом контексте следует отметить широкое применение лейттем внутри одной сонаты. Особо выделим элементы монотематизма в Девятой сонате.

Значителен вклад Черни в развитие фортепианной фактуры. Само введение в «серьезные» произведения для фортепиано многочисленных сверхтрудных скачков, терцовых и октавных пассажей, головоломных аккордовых последовательностей, имеющих явно «этюдное» происхождение, являлось подлинной революцией, сыгравшей решающую роль в дальнейших судьбах фортепианной музыки и исполнительства. Не подлежит сомнению, что развитие

этого направления в творчестве Листа во многом основывалось на идеях, заложенных ещё в творчестве его учителя Карла Черни.

Особо следует отметить и роль Черни в развитии жанра фортепианного ансамбля. Композитор смог найти в «привычном» фортепианном дуэте новаторские фактурные приемы, благодаря которым жанр смог подняться на новую высоту, обогащенный как с содержательной, так и красочной стороны.

Судьба сонат Черни после кончины композитора сложилась неудачно: их постигло практически полное забвение. В первую очередь это можно объяснить тем, что Черни практически не выступал как концертирующий пианист с начала двадцатых годов XIX века, и, соответственно, не имел возможности пропагандировать таким способом собственное творчество. Второй важной причиной стала сложившаяся репутация композитора как выдающегося педагога и автора знаменитых этюдов. Как профессиональные музыканты, так и любители знали и высоко оценивали по большей части лишь эту сторону его деятельности.

Подлинная значимость фортепианных сонат Карла Черни не осознана до сих пор. Без детального анализа всех новаторских решений в сонатном творчестве композитора невозможно понимание истории развития жанра сонаты во всем богатстве и полноте. Одной из задач данного исследования и является восполнение этого пробела в музыкознании.

Во *Второй главе - Начало творческого пути: Первая и Вторая сонаты* – рассматриваются первые опыты обращения композитора к жанру, раскрывшие его стремление к смелому новаторству.

Первая соната op. 7 As-dur написана Черни в 1819 году. В ней уже можно найти целый ряд черт, присущих сонатному творчеству композитора в целом. Так, цикл в ней разрастается до пяти частей вместо традиционных трех-четырёх.

С другой стороны, имеется ряд параллелей между этим произведением и поздними сонатами Бетховена: в Первую сонату op. 7 Черни вводит фугу

подобно тому, как это делал Бетховен, и широко использует приемы контрапунктического развития тем.

Непосредственно с сонатой op. 101 Бетховена сонату op. 7 роднит вполне определенное сходство в цикле: как и Бетховен, Черни использует прием тематической арки, вводя реминисценцию главной партии первой части в финал сонаты.

Уже первая часть сонаты op. 7 (*Andante, As-dur*) по своему характеру очень отличается от традиционных сонатных *allegri*. В ней царит лирическое, безмятежное, умиротворенное настроение, характерное для всех тем экспозиции.

Вторая часть (скерцо в *cis-moll*) представляет собой синтез классических и новаторских элементов. Оригинальная идея минорного скерцо в мажорной сонате была актуальна в тот период и для Бетховена: достаточно вспомнить сонату op. 109 (созданную примерно в одно время с сонатой Черни) и сонату op. 110 (написанную двумя-тремя годами позже). В этой части использование бетховенского опыта сочетается с явными предвосхищениями романтического стиля Шумана, Брамса.

Третья часть (*Adagio* в *Des-dur*) поражает прежде всего своей глубиной. Удивительно, что Карлу Черни, непревзойденному мастеру инструктивного этюда, всегда особенно удавались именно глубокие и проникновенные темы. При знакомстве с музыкой этого *Adagio* сразу вспоминается гениальное *Andante sostenuto* фортепианной сонаты Шуберта *B-dur* (D. 960), но соната *B-dur* была написана в 1828 году, т.е. позже Первой сонаты Черни.

Четвертая часть, рондо-соната в *As-dur*, достаточно традиционная по характеру и форме, привлекает к себе изяществом и изысканной легкостью её тематизма. Тему центрального эпизода в *as-moll* Черни избирает в качестве темы фуги – пятой части. Этот прием (наряду с тематической аркой между первой частью и финалом) свидетельствует о стремлении композитора к усилению тематических связей внутри сонатного цикла.

Стиль фуги можно определить как новаторский для своего времени – в отдельных моментах он приближается к позднеромантическому. Отметим, что само по себе появление полифонической формы в качестве финала сонатного или симфонического цикла не являлось в то время чем-то необычным. Но если у венских классиков финальная фуга олицетворяла некое позитивное начало, фуга Черни, напротив – драматическое. Композитор тем самым расстается с классицистской оптимистической концепцией и предвосхищает концепции романтические, в частности, минорные финалы некоторых мажорных циклов Брамса.

Первая соната получила широкое признание ещё при жизни Черни. Известно, что это произведение ценил и неоднократно включал в свои программы Лист. Многие музыковеды XX века, зачастую предвзято рассматривающие сонаты Черни в целом, музыкальные достоинства этого произведения оценивают высоко.

Вторая соната ор. 13 a-moll написана в 1819 – 1820 году одновременно с Первой сонатой. Их сходство в структуре цикла очевидно: обе состоят из пяти частей, где пятая часть является фугой. Однако цикл Второй сонаты, с выдержанной в темпе *Allegro* первой частью, представляется более традиционным. Данная соната имеет иное стилевое направление, отличающее ее от Первой: она в большей степени перекликается с фортепианной музыкой Мошелеса и Гуммеля. Помимо этого, в фактуре и тематизме ощущается влияние стиля фортепианных сочинений Вебера.

Вторую сонату, по нашему мнению, нельзя отнести к безусловным творческим удачам композитора. Автору не удалось наполнить её глубоким музыкальным содержанием, и она выглядит с художественной точки зрения не столь убедительно. Подтверждением этому служит формальный, подчеркнута «объективный» характер финальной фуги Второй сонаты, чей полифонический

стиль, в сравнении с драматичной, диссонансной фугой Первой сонаты, можно охарактеризовать как «упрощенный».

В Третьей главе – От традиций – к новаторству: Третья, Четвертая, Пятая и Шестая сонаты – мы рассмотрели эволюцию стиля Черни в перечисленных произведениях.

Третья соната op. 57 f-moll и Четвертая соната op. 65 G-dur были созданы Черни практически одновременно в 1823-1824 годах. Оба произведения включают в себя традиционные четыре части, но по своему образному строю они контрастны и отражают противоположные стороны музыкальной личности Черни: Третья соната олицетворяет собой его внутренний, интровертный мир, а Четвертая – внешний, экстравертный.

Третья соната является одним из самых искренних и экспрессивных произведений Карла Черни, в котором композитору удалось с особой силой выразить свои личностные переживания. Образную сферу этого сочинения отличает возвышенная трагедийность. Её эмоциональный накал постепенно возрастает к финалу сонаты: первой части присуща отрешенная, величественная скорбь, для скерцо характерен решительный, волевой драматизм, финал же, насыщенный резкими, внезапными контрастами, являет собой кульминационную вершину трагедийности в этой сонате. Таким образом, цикл сочинения разворачивается по направлению к финалу: подобный перенос «центра тяжести» сонаты на заключительную часть представляет собой достаточно смелый шаг для 1824 года.

Необычна и форма скерцо (f-moll) – сложная трехчастная с трио, где крайние разделы – в сонатной форме, как и в скерцо Девятой симфонии Бетховена. Важно подчеркнуть, что эта симфония создавалась в одно время с Третьей сонатой.

Особо выделяется в цикле изящная, танцевальная, отчасти «кукольная» вторая часть (Andante con moto, Des-dur). Тематизм её напоминает немецкие

мелодии, исполняемые музыкальными шкатулками. Фольклорный тематизм *Andante* обыгрывается здесь композитором с тонкой, изысканной иронией. В то же время, ироничность композиторского взгляда сочетается здесь с подчеркнuto светлым и безмятежным колоритом этой музыки. Данное *Andante* занимает особое место в трагедийной концепции всего сонатного цикла как некий светлый проблеск, вызывающий легкую улыбку. Безусловно, юмор как категория музыкального содержания активно использовался и многими композиторами предшествующих эпох, но подобное сочетание иронии с искренним, несколько наивным характером мелодизма этой части было уникальным.

Четвертая соната олицетворяет собой салонное направление творчества Черни. К нему относятся бесчисленные блестящие парафразы на популярные оперные темы, вариации, фантазии, танцевальные пьесы.

Быстрые части цикла (первая часть, скерцо и финал) в целом не претендуют на глубину эмоционального содержания, однако Черни демонстрирует в них искусное владение фактурными выразительными средствами и доскональное знание разнообразных приемов фортепианной техники. Настоящим откровением здесь является вторая часть (*Adagio molto espressivo, Es-dur*) – подлинный «прорыв» в будущую музыкальную эпоху. Своим изысканным гармоническим языком она предвосхищает стиль Шопена, Шумана и Листа. Впечатляет богатство и яркость эмоциональных оттенков в *Adagio*. Парадоксальность подобного контрастного сочетания блестящей салонности быстрых частей с психологической глубиной и яркой выразительностью *Adagio* в рамках единого цикла, на наш взгляд, является зримым отражением парадоксальности самой личности композитора, в которой трансцендентное стремление к новаторским решениям сочеталось с сухим, дидактическим складом ума, демонстрируемым Черни как в бесчисленных сборниках этюдов, так и в фундаментальных методических трудах.

Пятая соната E-dur op. 76 в пяти частях, созданная композитором в 1824 году, привлекает к себе светлым, безмятежным колоритом и безыскусным мелодизмом в пасторальном духе. Очевидны «переклички» со стилем Шуберта. Необычным для Черни является отсутствие контрастов между частями: сохраняя неизменным общий пасторальный настрой, композитор с исключительным мастерством раскрывает различные его грани и оттенки. Оригинальны и структуры отдельных частей – ни одна из них не написана в сонатной форме.

Шестая соната op. 124 d-moll была задумана композитором ещё в 1825 году, а создавалась на протяжении 1826-1827 годов. Её семичастный цикл – своеобразный «рекорд» не только в творчестве Черни, но и, возможно, во всей истории жанра сонаты в XIX веке. Концепцию этого цикла отличает многоплановость и глубина, в отдельных аспектах она значительно опережает своё время. Соната включает в себя два скерцо (IV и VI часть), что является радикальным новаторством для первой трети XIX века (впоследствии два скерцо появятся во Второй и Девятой симфониях Малера). Вариации на тему богемского хорала (V часть) своим богатым гармоническим языком предвосхищают стиль зрелого романтизма, при этом неожиданно звучит само сочетание суровой, аскетичной темы церковного песнопения (*Non troppo adagio*) и красочно гармонизованных вариаций на неё.

Соната была завершена в год смерти Бетховена. Сам по себе обширный семичастный цикл данного произведения мог возникнуть под впечатлением от грандиозного семичастного струнного квартета Бетховена op. 131 cis-moll. Между двумя произведениями, действительно, можно провести некоторые параллели: так, в обоих произведениях одна из частей – вариации, а первые части написаны в темпе *Adagio*.

Эту сонату можно охарактеризовать как музыкальный «памятник», воздвигнутый Черни Бетховену. В первую очередь, ряд тем содержат в себе явные аллюзии на темы из бетховенских произведений. В этом контексте не

случайным может быть и введение в сонату вариаций на тему божьего хора «Отче наш». Использование подлинной церковной темы начала XVI века для варьирования в фортепианном произведении является новаторством, но здесь можно увидеть и особый символический смысл: хорал «Отче наш» как молитва по ушедшему из жизни учителю Черни.

Четвертая глава – Большие фантазии в форме сонаты: Седьмая, Восьмая, Девятая сонаты – посвящена анализу произведений в контексте соединения двух различных жанров.

Истоки подобного синтеза можно найти в методических трудах самого Черни. В «Школе практической композиции» оп. 600 её автор посвящает жанру фантазии отдельную главу. Черни трактует его достаточно широко, выделяя как одночастные, так и многочастные фантазии¹⁰. Последние, по мысли композитора, могут быть написаны на одну или несколько тем. Их строение при этом отчасти напоминает сонату, с той лишь разницей, что варианты одной темы (или нескольких) используются в различных частях: главная партия I части может стать темой скерцо, темой вариаций, появиться в рондо. Черни указывает, что одним из первых значительных образцов такой фантазии в истории музыки была фантазия оп. 18 Es-dur Гуммеля (1805 год), но сама идея синтеза двух жанров нашла отражение несколькими годами ранее в творчестве Бетховена – в сонатах «quasi una fantasia» оп. 27 (созданы в 1801 году). Рассматриваемые в данной главе произведения Черни были созданы в 1827 году.

Подчеркнем, что в полной мере «Фантазией в форме сонаты» у Черни является лишь шестичастная Девятая соната оп.145 h-moll, она же – наиболее удачная из трех. Седьмая соната оп.143 g-moll и Восьмая соната оп. 144 Es-dur, обе пятичастные, оказались менее оригинальными. Они несколько схематичны

¹⁰ См.: Czerny C. School of practical composition; or, Complete treatise on the composition of all kinds of music: together with a treatise on instrumentation. The whole enriched with numerous practical examples; op. 600 /Transl. and preceded by a memoir of the author, and a complete list of his works, by John Bishop. Vol. 1.London: Robert Cocks, 1848. P. 82-89.

по форме и банальны по музыкальному языку. Более обоснованно «фантазией в форме сонаты» могла бы называться не Седьмая или Восьмая, а любая из других сонат Черни. Доподлинно неизвестно, почему композитор решил предпослать данное заглавие всем трем сочинениям.

В Девятой сонате «фантазийность» (в понимании Черни) выражается в использовании им двух лейттем. Первая лейттема (главная партия I части) в трансформированном виде становится главной партией V части, а затем завершает своим проведением финал (фугу). Вторая лейттема (тема первого раздела II части (скерцо)) превращается в тему среднего раздела (trio) этой же части, затем вводится в V часть и, наконец, становится темой фуги (финала). Преобразование второй лейттемы в рамках II части можно трактовать как монотематическое. Сам факт использования такого приема предвосхищает монотематический метод Листа.

Девятая соната оп. 145 является, наряду с Третьей сонатой, одним из самых ярких и художественно убедительных произведений Карла Черни. В рамках одного сочинения композитору удалось достичь удивительного стилового и образного разнообразия. Стремительная, романтическая, порывистая I часть здесь сочетается с классически-строгим Adagio (III часть), а изящное, утонченное Allegro V части соседствует с «барочной» фугой. Два скерцо этой сонаты также противопоставлены друг другу: первое (II часть) – имитирует полновесное оркестровое звучание скерцо из симфоний Бетховена, а второе (IV часть) – предвосхищает причудливые, фантастические образы Мендельсона и Шумана. Благодаря использованию лейттем этот разнородный материал органично объединяется в один цикл, впечатляющий своими контрастами и неожиданными сопоставлениями.

В Пятой главе – Последние обращения к жанру: Десятая и Одиннадцатая сонаты, Соната в стиле Скарлатти – рассматриваются произведения, завершающие творческий путь Черни в жанре сонаты.

Десятая соната op. 268 B-dur была создана композитором в 1831 году. Её полное название – «Большая соната-этюд». Именно в начале 30-х годов XIX века Черни приступил к активной работе над созданием сборников фортепианных этюдов, позднее прославивших его во всем мире. Неудивительно, что новое направление творчества отразилось в попытке синтеза двух столь разноплановых, на первый взгляд, жанров – сонаты и этюда. Такое соединение, безусловно, оригинально и отражает интерес Черни к обоим жанрам.

Соната в отличие от большинства предшествующих выдержана в классическом четырехчастном цикле с Adagio и скерцо. Произведение по своей сути является настоящей энциклопедией технических приемов романтического пианизма, многообразие которых раскрыто здесь со всей полнотой. Большинство тем в сонате (за исключением II части (Adagio)) по характеру выдержаны в одном ключе. Черни применяет здесь оригинальный способ сопоставления различных элементов формы, вполне соответствующий «этюдности» этого сочинения. Контраст между темами основан прежде всего на противопоставлении различных видов фортепианной техники. Соната от начала до конца представляет собой головокружительный калейдоскоп виртуозных приемов, она требует от исполнителя исключительных пианистических возможностей и изрядной смелости.

Неожиданным контрастом в рамках цикла данного произведения выглядит Adagio g-moll (II часть) – подлинная лирическая жемчужина в сердцевине этюдного вихря этой сонаты. В этой части Черни осуществляет синтез стилей различных эпох. «Колоратурная», насыщенная мелизмами мелодическая линия перекликается в стилевом отношении с творчеством Шопена и Листа. Отдельные мелодические обороты, однако, ведут свое происхождение от клавирного стиля раннего классицизма: заметно определенное сходство с сочинениями К. Ф. Э. Баха. Кроме того, в образном строе этого Adagio

ощущается влияние возвышенной патетики, характерной для лирики фортепианных сонат Вебера.

Одиннадцатая соната op. 730 Des-dur в четырех частях, вышедшая в свет в 1843 году, относится к позднему периоду творчества композитора. От предыдущей сонаты её отделяет двенадцать лет (вспомним, что свои первые девять сонат Черни создал на протяжении лишь восьми лет). После всех новаторских решений, реализованных композитором в предыдущих сонатах, композитор в этом произведении опирается прежде всего на классическую традицию. Подлинно романтическая новизна, однако, проявляется здесь в мелодическом складе, развивающем шубертовское направление. Произведение Черни наполнено умиротворением и гармонией, ему присущ светлый, безмятежный, подлинно «венский» колорит.

Соната в стиле Скарлатти *fis-moll* op.788 (одночастная) занимает особое место в ряду фортепианных сонат Черни. Произведение это, впервые опубликованное в качестве нотного приложения к *Wiener Allgemeiner Musikzeitung* от 30 января 1847 года, было воспринято тогдашней публикой как забавная и элегантная музыкальная шутка, своего рода «Kunststück». Очевидно, что и сам композитор не намерен был ставить эту короткую пьесу в один ряд со своими «серьезными» произведениями в жанре сонаты. Как известно, Черни был первым в истории редактором произведений Скарлатти, подготовившим к публикации фундаментальный сборник, включающий в себя двести сонат. Предполагаем, что собственный опыт редактирования вдохновил Черни на создание рассматриваемого произведения.

Несмотря на кажущуюся простоту данной пьесы, в ней искусно сочетаются черты, присущие Скарлатти, с чертами романтического фортепианного стиля. Черни практически в неизменном виде использует старинную сонатную форму. Барочным является и тематизм, и мотивное развертывание в этом произведении; характерны и приемы имитационной полифонии, сочетающиеся с

безостановочным фигурационным движением шестнадцатыми в духе *Perpetuum mobile*. Вместе с тем фортепианная фактура здесь близка к черниевским этюдам: так, некоторые элементы фортепианной техники, используемые композитором в этой сонате, были бы немыслимы в первой половине XVIII века. Таким образом, композитор стремится к широкому синтезу черт, типичных для барочной клавирной музыки, с чертами, характерными для его собственного стиля. Подобное произведение, появившись оно в начале XX века, могло бы быть названо неоклассическим, но для той эпохи подобный подход следует рассматривать как подлинно революционный.

Шестая глава посвящена **Сонатам для фортепиано в четыре руки.**

В творческом наследии композитора сочинения для фортепианного ансамбля занимают весомое место. Среди них существенная часть является музыкой, не обладающей подлинной художественной ценностью: к подобным произведениям относятся разнообразные поурри и фантазии на модные оперные темы, многочисленные блестящие вальсы, галопы, марши и т. д. На их фоне выделяются шесть сонат для фортепиано в четыре руки. Именно в этих произведениях Черни раскрыл себя как новатор жанра фортепианного ансамбля.

Все четырехручные сонаты выдержаны в традиционном трех-четырёхчастном цикле с классическим набором частей: сонатным *allegro*, *Andante* или *Adagio*, скерцо (в четырехчастных сочинениях) и финалом. При анализе данных произведений внимание в первую очередь уделялось фактурным и пианистическим новациям как наиболее важным для настоящего исследования.

Особое значение в этом контексте имеют сонаты *op. 10 c-moll* и *op. 178 f-moll*, в которых Черни наиболее ярко проявил себя как мастер владения фактурой фортепианного ансамбля. Соната *op. 331 B-dur* своим виртуозно-бравурным характером перекликается с Десятой фортепианной сонатой (Сонатой-этюдом), но, в отличие от неё, в четырехручном произведении ощутимо влияние блестящего салонного стиля, популярного в ту эпоху. Это направление присуще

и трем трехчастным сонатам ор. 119, 120 и 121, каждой из которых предпослано заглавие («военная», «пасторальная», «сентиментальная»), явно свидетельствующее о «несерьезном» характере этих сочинений.

Главное достижение Черни в области фортепианного ансамбля заключается в осмыслении на новом уровне его фактурных и выразительных возможностей. Композитор трактует этот жанр не в качестве «салонного», а как полностью самостоятельную сферу фортепианной музыки, обладающую своими богатейшими выразительными средствами и не уступающую в этом плане сольным произведениям. Будучи исключительным знатоком природы инструмента и его звукового потенциала, Черни применяет в своих четырехручных сонатах новаторские приемы. Примером может служить часто встречающееся в них перекрещивание рук исполнителей, на первый взгляд необоснованное, так как зачастую такие фрагменты можно изложить и без подобного «переплетения». Композитор, однако, учитывает различия в *touchér* правой и левой руки, присущие в незначительной степени даже наиболее известным пианистам. Результатом этого является поистине уникальное тембровое единство: 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. Черни демонстрирует и умелое владение регистрами фортепиано: благодаря выверенному соединению пластов мелодии и аккомпанемента звучание инструмента преобразуется, появляются неожиданные звуковые оттенки.

Исследователь П. Руменхеллер считает, что именно с Черни следует начинать историю подлинного фортепианного ансамбля как полноценного

самобытного жанра¹¹. По его мнению, Моцарт, Бетховен, Шуберт и другие мастера внесли бесценный вклад в сокровищницу жанра, но неоспоримо и огромное, решающее значение творчества Черни в историческом прогрессе фортепианной ансамблевой музыки.

В *Заключении* в сжатом виде формулируются основные выводы исследования.

Фортепианные сонаты Карла Черни – совершенно особый исторический тип этого жанра. Композитор гармонично сочетает в данных произведениях верность традиции и яркое новаторство. Важным аспектом является уникальность и неповторимость сонат Черни. Фактически они занимают обособленное положение в истории жанра, так как последующее поколение композиторов-романтиков трактовало сонату в ином контексте, и многие идеи Карла Черни не нашли своего развития в их творчестве.

Удивительной чертой этих произведений является синтез стилей различных эпох. Композитор обращается к бетховенским традициям, для него характерны стилевые и тематические переключки с фортепианным творчеством Вебера, Мошелеса и Гуммеля. Одновременно с этим Черни подчас совершает настоящие «прорывы» в новую романтическую эпоху, предвосхищая стиль композиторов последующих поколений. Важно отметить и многие радикально новаторские приемы, введенные Черни: увеличение числа частей в сонатном цикле, оригинальные решения в плане формы, принципиально иное осознание значения фортепианной фактуры и технических приемов. Все это позволяет говорить о Черни как о композиторе, чей вклад в историю жанра сонаты трудно переоценить.

Исследование его сонат сопряжено со значительными трудностями, отпугивающими, по нашему мнению, многих интересующихся музыкантов.

¹¹ Rummenhoeler P. «...um der Idee die gehoerige Energie und Vollstimmigkeit zu geben». Zur vierhandigen Klaviermusik von Carl Czerny//Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge / Hrsg. von H. von Loesch. Mainz: Schott, 2010. S. 244.

Прежде всего, ноты некоторых сонат практически недоступны. Не прибавляет оптимизма и предубеждение, сопровождающее фортепианные сонаты Черни в массовом сознании.

Тем не менее ситуация постепенно изменяется в лучшую сторону. Появляются новые публикации, раскрывающие историческое значение творчества композитора. Впервые была осуществлена запись всех сонат Черни британским пианистом Мартином Джонсом. Настоящим событием стал и проведенный пианистом Антоном Куэрти международный конгресс в Эдмонтоне (Канада, 2002), посвященный исключительно творчеству Карла Черни.

Посильный вклад, в меру собственных возможностей, вносит и автор данной диссертации, неоднократно исполнявший сонаты композитора в своих сольных концертах. Отметим, что они всегда встречали самый теплый прием у широкой публики. Все это, однако, только первые шаги на пути признания за фортепианными сонатами Карла Черни подобающего им места.

Публикации по теме диссертации:

1. Куликов, А. Е. Первая фортепианная соната ор. 7 Карла Черни: между классицизмом и романтизмом [Текст]/ А. Е. Куликов // Музыкальная академия. – 2013. – № 3. – С. 155-159. [0,7 п.л.]
2. Куликов, А. Е. Черни! Вы ведь не только Гермер! [Текст]/ А. Е. Куликов // «PianoФорум». – 2011. – №1. – С. 29-30. [0,35 п.л.]
3. Куликов, А. Е. Знакомый «незнакомец»: штрихи к творческому портрету Карла Черни [Текст] / А. Е. Куликов // Музыкальная жизнь. – 2015 – № 1. – С. 76-77. [0,4 п.л.]
4. Куликов, А. Е. Черни как новатор жанра фортепианного дуэта [Текст] / А. Е. Куликов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики – 2015. – № 3. – Ч. 1. – С. 135-139. [0,6 п.л.]