

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

ХРЕСТОМАТИЯ

ПО ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ В РОССИИ

(конец XVIII и первая половина XIX веков)

Составили

Л. А. БАРЕНБОЙМ и В. И. МУЗАЛЕВСКИЙ

*Допущено Главным управлением учеб-
ных заведений Комитета по делам
искусств при Совете Министров СССР
в качестве учебного пособия для кон-
серваторий*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1949 Ленинград

СОДЕРЖАНИЕ

| | <i>Стр.</i> |
|---|-------------|
| Введение | 3 |
| Примечания | 12 |
| Караулов. Русская песня с вариациями f-moll | 18 |
| Караулов. Русская песня с вариациями Es-dur | 24 |
| Д. Бортнянский. Соната F-dur | 29 |
| И. Прач. Соната C-dur | 38 |
| В. Пальшау. Русская песня „Как у нашего широкого двора“ с вариациями | 55 |
| В. Гесслер. Каприччио и вариации на русскую песню | 65 |
| А. Жилин. Русская песня „Всех цветочков боле“ с вариациями | 114 |
| А. Жилин. Вальс As-dur | 122 |
| П. Енгальчев. Русская песня с вариациями | 124 |
| П. Долгорукий. Марш на смерть П. И. Багратиона | 131 |
| П. Долгорукий. Полонез | 135 |
| Н. Титов. „Ответ“ (из „Романа в вальсах“) | 139 |
| Дж. Фильд. Ноктюрн d-moll | 140 |
| Дж. Фильд. Камаринская | 143 |
| М. Шимановская. Прелюдия Es-dur | 149 |
| М. Шимановская. Прелюдия C-dur | 153 |
| М. Шимановская. Прелюдия E-dur | 156 |
| М. Шимановская. Прелюдия Es-dur | 160 |
| А. Есаулов. Вальс E-dur | 164 |
| И. Геништа. Соната f-moll op. 9. | 165 |
| А. Гурилев. „На заре ты ее не буди“. Транскрипция и вариации на ро- манс Варламова | 199 |
| В. Одоевский. Колыбельная песня | 209 |
| И. Ласковский. Мимолетность h-moll | 212 |
| И. Ласковский. Ноктюрн B-dur | 215 |
| И. Ласковский. Мазурка g-moll | 222 |
| И. Ласковский. Баркарола | 225 |
| И. Ласковский. Баллада | 229 |
| М. Глинка. „Соловей мой, соловей“. Вариации на романс Алябьева | 238 |
| М. Глинка. „Разлука“. Ноктюрн | 252 |
| М. Глинка. Тарантелла | 258 |
| М. Глинка. Вариации на шотландскую тему | 262 |
| М. Глинка. Полька (в 4 руки). | 276 |
| М. Глинка. Каприччио на русские темы (в 4 руки). | 292 |

ВВЕДЕНИЕ¹

Интереснейший этап развития русской фортепианной музыки, охватывающий последнюю четверть XVIII и первую половину XIX века, не привлекал до недавнего времени внимания исследователей. Установилось убеждение, — ни на чем не основанное и ничем не подтвержденное, — о недостаточной художественной ценности и подражательности русской фортепианной литературы этого периода. Перечитывая немногочисленные страницы, посвященные Н. Финдейзену русскому пианизму,² поражаешься равнодушию, с каким этот исследователь, так много сделавший для изучения русской музыкальной старины и столь ее любивший, говорит о русских фортепианных композиторах XVIII века.

Такое отношение к русскому фортепианному творчеству рассматриваемой эпохи может быть объяснено лишь тем, что огромное большинство сочинений русских композиторов того времени, опубликованное при жизни авторов или оставшееся в рукописях, в дальнейшем не издавалось, было забыто, покрылось архивной пылью и оставалось неизвестным не только широкому кругу музыкантов, но даже и специалистам-исследователям. Незнание материала вызывало неправильные оценки, которые в свою очередь тормозили и само изучение старинных русских фортепианных произведений.

Лишь в последние годы намечился перелом. Тут в первую очередь должны быть названы два исследователя: А. Н. Дроздов, опубликовавший содержательную статью «Истоки русского пианизма»³, и В. И. Музалевский, в середине 30-х годов приступивший к изучению русской фортепианной старины и оформивший свое исследование в виде диссертации⁴. Изменения в оценке русской фортепианной литературы прошлого нашли отражение и в новой программе по истории и теории пианизма,

утвержденной Главным управлением учебных заведений Комитета по делам искусств при Совете министров СССР. В последнее время были напечатаны и некоторые из забытых произведений русских композиторов прошлого⁵.

Однако эти публикации явно недостаточны и не могут поэтому дать ясного представления об интенсивном процессе формирования русской фортепианной литературы в конце XVIII и в первой половине XIX столетий.

Предлагаемая вниманию читателей «Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России», кроме своей непосредственной практической задачи — служить учебным пособием по историческим курсам, проходимым в консерваториях (в первую очередь по курсу истории и теории пианизма), — ставит себе и иные цели. Они сводятся к следующему: во-первых, способствовать изменению установившихся оценок в отношении старой русской фортепианной литературы; во-вторых, вызвать интерес к русской фортепианной старине и тем самым стимулировать исследовательские работы в этой области; в-третьих, содействовать внедрению в концертную и педагогическую практику ряда незаслуженно забытых русских фортепианных произведений.

Хрестоматия охватывает два этапа в истории русской фортепианной литературы. Первый этап — доглинковский. Его ориентировочные границы: последняя четверть XVIII века — двадцатые годы XIX столетия. Второй этап — эпоха Глинки и его современников. Приблизительные рубежи: двадцатые — пятидесятые годы прошлого века. Необходимо, однако, оговорить, что некоторые младшие современники Глинки, творчество которых по своим стилевым чертам ближе последующему периоду, в Хрестоматии не представлены. Так, например, в Хрестоматию не включены фортепианные транскрипции Дюбюка, хотя многие из них были опубликованы в сороковых и пятидесятых годах. Не вошли в Хрестоматию и произведения Даргомыжского. Его немногочисленные фортепианные пьесы (танцы,

¹ Вступительная статья к Хрестоматии не ставит своей задачей дать подробное изложение истории фортепианной музыки в России предглинковского и глинковского времени. Цель настоящего введения иная: пояснить причины отбора для Хрестоматии того или иного музыкального произведения, дать краткую характеристику помещенных пьес и лишь в самых общих чертах указать пути развития русской фортепианной литературы конца XVIII и начала XIX столетий.

² См. Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России. Выпуск VI, стр. 337—345 (Музсектор Госиздата, 1929).

³ См. журнал «Советская музыка», 1938, № 8.

⁴ В настоящее время дополненное и переработанное исследование В. И. Музалевского выходит из печати в издании Ленинградского отделения Музгиза.

⁵ См. следующие издания: М. Глинка. Избранные фортепианные произведения под редакцией В. И. Музалевского. Музгиз, Ленинград, 1939; «История русской музыки в нотных образцах» под редакцией проф. С. Л. Гинзбурга, Музгиз, Ленинград, 1940; «Русская старинная фортепианная музыка», сборник, составленный А. Дроздовым и Т. Трофимовой, Музгиз, Москва, 1946; Ласковский И. Избранные произведения, тетради I и II, Музгиз, 1947 и 1949.

скерцо «Пылкость и хладнокровие» с характерным подзаголовком «Писано с натуры», вариации и др.) написаны в юношеском возрасте и не сыграли значительной роли в эволюции русской фортепианной музыки. Хрестоматия завершается фортепианными произведениями Глинки — крупнейшего русского фортепианного композитора первой половины XIX столетия.

Ограниченные объемом учебного пособия, мы руководились при отборе музыкальных произведений следующими соображениями:

во-первых, стремились опубликовать такие сочинения, которые с наибольшей яркостью характеризовали бы эволюцию русской фортепианной литературы;

во-вторых, старались показать русскую фортепианную культуру во всем многообразии жанров и композиторских индивидуальностей¹;

в-третьих, включали по возможности те произведения, которые представляют интерес не только как памятники истории литературы, но и сегодня могут быть использованы в концертной и педагогической практике;

в-четвертых, не помещали (за отдельными исключениями) тех произведений, которые были в последние годы опубликованы в других сборниках.

* * *

Хрестоматия открывается вариациями на русские песни Караулова.

Неизвестный до последнего времени русский фортепианный композитор конца XVIII века Караулов² заслуживает пристального изучения. Из сборника Караулова, состоящего из трех русских песен с вариациями, мы поместили в Хрестоматии вариации f-moll и вариации Es-dur на тему «Во лесочке комарочков много уродилось, я всяма, красна девица, тому удивилась». На ту же песню несколькими годами раньше были написаны вариации В. Ф. Трутовским³. Последние были изданы в 1780 году; вариации Караулова — через семь лет, в 1787 году. Сопоставление обеих вариаций весьма примечательно. Вариации Караулова несравненно богаче, ярче и разнообразнее пьесы В. Трутовского. Последний разукрашивает песню рисунками мелодической и гармонической фигурации; тему он оставляет чаще всего без изменений, разнообразя лишь ее окружение. Караулов стремится придать каждой вариации индивидуальный характер. Его метод вариирования интереснее и изобретательнее. Гармонический язык колоритнее. Это сказилось, в частности, в тонком противопоставлении мажорного и минорного лада в последних вариациях помещенного цикла. Трутовский, за исключением темпового обозначения, не дает никаких исполнительских советов. Караулов в своих указаниях обращает внимание играющего на

артикуляционные моменты, тщательно расставляя лиги и штрихи. Вариации Трутовского написаны «для клавицимбала или фортепиано», но в них явно проступает техника игры на гусях. Характер вариирования Караулова свидетельствует о том, что его племя, не порывая еще с клавицимбальными традициями, ближе к клавишному молоточковому инструменту, чем композиция Трутовского.

Вариации Караулова доказывают не только талантливость этого русского фортепианного композитора конца XVIII века, но и то, что он профессионально владел классической композиционной техникой. Этой техникой он умело пользуется для вариирования русского национального песенного материала.

В фортепианную музыку русских композиторов XVIII века широким потоком хлынула русская народная песня. Этот характерный для истории нашей музыкальной культуры процесс обусловлен был ростом демократических элементов в русской жизни и связанным с этим ростом усилением национального самосознания. В области фортепианной музыки обращают на себя внимание два ясно проявляющихся метода использования народного мелоса. Во-первых, цитирование песни и создание на ее материале вариационной формы. Во-вторых, проникновение животворящей струи национальных интонаций в сонатную форму, которая начала утверждаться в России с восьмидесятых годов XVIII века.

Помещенные в Хрестоматии соната F-dur выдающегося русского композитора Д. Бортнянского⁴ (1783—1784) и соната C-dur И. Праща⁵ (1787) могут служить характерными примерами проникновения в сонатную форму фольклорных интонаций.

Черновой рукописный сборник сонат Д. Бортнянского, описанный Н. Финдейзенем, как известно, утерян. Другие экземпляры сонат Д. Бортнянского до сих пор не разысканы. Для того чтобы дать читателю ясное представление о приближении ряда оборотов Бортнянского к русскому (или украинскому) народно-песенному или народно-танцевальному характеру, мы, во-первых, привели в Хрестоматии одночастную сонату F-dur, в главной партии которой слышны интонации украинского танца; и, во-вторых, пользуясь материалом Финдейзена, поместили в примечаниях к вводной статье характерные цитаты из утерянных сонат⁶.

В своих клавирных произведениях Д. Бортнянский твердо стоит на позиции классицизма. Гармоническое восприятие жизненных явлений, сдержанность, экономия выразительных средств, симметричность и пропорциональность тщательно отделанной формы — таковы характерные черты его клавирного стиля, о котором мы можем, к сожалению, судить лишь по немногочисленным дошедшим до нас образцам его музыки. Его музыка красива, благородна и благозвучна.

Возникает вопрос: для какого клавишного инструмента написаны сонаты Бортнянского? На рукописи надпись: «per Cembalo». Однако это не должно вводить нас в заблуждение, ибо не только

¹ В Хрестоматии показаны фортепианные произведения и некоторых иностранцев, длительное время живших в России, сблизившихся с русской культурой и испытавших на себе ее глубокое воздействие.

² См. примечание 1.

³ Вариации В. Ф. Трутовского опубликованы в «Истории русской музыки в нотных образцах» под редакцией проф. С. Л. Гинзбурга, т. I, стр. 148.

⁴ См. примечание 2.

⁵ См. примечание 3.

⁶ См. примечание 4.

в XVIII веке, но и в 30-х годах следующего столетия в России нередко клавицимбалами и клавикордами называли фортепиано. По характеру своему композиции Бортнянского принадлежат к тем произведениям, которые предназначались «для клавицины или фортепиано», но которые ближе к последнему, чем к первому.

И. Прач, представленный в Хрестоматии сонатой C-dur, большую часть жизни прожил в России и принимал участие в создании музыкальной культуры своей новой родины. В его сонате C-dur, построенной по принципам классической композиционной и фортепианной техники, наибольший интерес представляет Рондо. Прач включает в эту часть сонаты русскую народную мелодию, вплетая ее в ткань классической формы. Нам не удалось, к сожалению, разыскать более позднюю сонату И. Прача, само название которой указывает на ее связь с русской песней. Я имею в виду опубликованную в 1806 году в Петербурге «Большую сонату из русских песен для фортепиано», которую перечисляет Н. Финдейзен в приводимом им списке произведений П. Прача¹.

Несколько замечаний о вариациях В. Пальшау². (179...). Последний — клавицинист и пианист — жил в России с 70-х годов XVIII века, концертировал, вероятно, преподавал и был членом одного из первых русских музыкальных обществ так называемого «Нового музыкального общества». Вариации написаны им на широко популярную в те годы русскую песню «Как у нашего широкого двора». Композиционная техника вариирования В. Пальшау значительно отличается от характера вариационных приемов Трутовского, Караулова и других русских авторов конца XVIII века. Пальшау скупко пользуется формами классической фортепианной техники. Он — сторонник полифонии; он любит язык органических импровизаций. Но при этом композитору удалось проникнуть в дух русской народной песни, почувствовать ее теплоту, задушевность и сохранить в большинстве вариации ее эмоциональный характер.

И. В. Гесслер³ представлен в Хрестоматии вариациями на тему «Стонет сизый голубочек» (первое десятилетие XIX века)⁴. В формировании русского пианизма — в частности его московской ветви — Гесслер сыграл значительную роль и как исполнитель, и как педагог⁵, и как композитор, мастерски владевший классической техникой. Гесслер, проживший в России три десятка лет, подвергся воздействию русской музыкальной культуры. На это обратили внимание и его современники иностранцы. Так, например, Гербер⁶ в 1812 году писал, что творческий метод Гесслера после многолетнего пребывания в России коренным образом изменился. Композитор отошел от характерной для него в про-

шлом манеры письма, обусловленной влиянием Ф. Эм. Баха и Гайдна, и его стиль приобрел ряд новых черт — «плавно льющуюся певучесть, грацию и очарование идей». «Подобно растению, — заканчивает Гербер свои замечания, — художник, пересаженный на новую почву, только выиграл.»

32 вариации Гесслера написаны на популярнейшую в конце XVIII и начале XIX веков русскую песню «Стонет сизый голубочек», тронутую веяниями сентиментализма. Используемый Гесслером вариант этой песни значительно отличается от романса на этот текст Ф. Дубянского и несколько напоминает вокальную пьесу неизвестного автора, приведенную в труде Н. Финдейзена⁷. Гесслер мастерски применяет весь арсенал вариационных средств: и окружение темы пассажными фигурациями, и ритмические изменения, и мелодическое развитие, и создание своеобразной вариационной сюиты (состоящей из мэнюэта, сицилианы, марша, полонеза и англеса), и полифоническое преобразование тематического материала. К перечисленному надо добавить своеобразный метод тембрового вариирования: в XXXI вариацию композитор вводит партию скрипки⁸. Многообразие вариационных средств не приводит к пестроте и разорванности пьесы. Композитор достигает цельности рядом средств. Упомянем два из них. Первое: объединение вариационного цикла в три крупные части (1-я часть заканчивается XVI вариацией; 2-я часть начинается с Adagio, включает всю серию танцев и завершается Presto XXX вариации; 3-я, финальная часть, состоит из скрипичной вариации Largo и фуги). Второе: объединение вариационных групп внутри каждой из этих крупных частей (например, вариации XV—XVI и XXIII—XXIV спаивает трехчастная форма). Обуздывающий всякие преувеличения классический композиционный стиль вариаций «снимает» сентиментальные тенденции, характерные для самого тематического материала, использованного автором.

Хотя автор, вероятно по традиции, указывает, что вариации написаны для «клавицины или фортепиано», характер рассматриваемой музыки говорит о том, что она предназначена для фортепиано, а не клавицинного исполнения.

Вариации на тему «Всех цветочков боле» слепого русского композитора А. Д. Жилина⁹ были опубликованы в сборнике его фортепианных произведений, изданном в 1810 году¹⁰. А. Дроздов справедливо указывает, что в вариациях Жилина, как бы завершающих «строгий» вариационный стиль XVIII века, проявилась безупречная композиционная и пианистическая техника автора. Думается, однако, что в вариациях слепого русского композитора, кроме этих бесспорных качеств, проявилась еще одна черта: стремление придать вариациям народный колорит. Отсюда и терцовые подголоски, которые Жилин так любит; отсюда и подражание звучности русских народных инструментов; отсюда и вариирование, по характеру своему напоминающее наигрыш национальных инструментов;

¹ См. примечание 5.

² См. примечание 6.

³ См. примечание 7.

⁴ См. примечание 8.

⁵ Отметим здесь роль 360 инструктивных прелюдий (этюдов) Гесслера, на материале которых развивало фортепианную технику целое поколение русских музыкантов и любителей музыки.

⁶ См. Gerber. «Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler».

⁷ См. Финдейзен. Цит. работа, выпуск VII, нотный пример № 115.

⁸ См. примечание 9.

⁹ См. примечание 10.

¹⁰ См. примечание 11.

отсюда, наконец, характерное для народного танца ускорение движения в конце пьесы, переход в общий пляс¹.

Нам не удалось установить точной даты написания или опубликования помещенных в Хрестоматии вариаций П. Енгальчева². Во всяком случае, они написаны не позже 1826 года (дата смерти имп. Елизаветы Алексеевны, которой они посвящены) и, вероятно, не раньше 1815 года. В вариациях П. Енгальчева сказываются новые веяния. Чувствительные интонации фольклора городских предместий явственно проступают в теме вариаций. Мелодическая линия вариаций уснащена фиоритурами одновременно и блестящими, и сентиментальными. Обогащая фортепианную фактуру русских вариаций начала XIX века, Енгальчев отдает дань времени: его вариации написаны в манере широко распространенных в Европе с пятнадцатых годов прошлого века виртуозных вариаций на популярные темы. Этот «блестящий стиль» не получил распространения в России: развитие русской фортепианной музыки пошло своим самобытным путем.

Патриотический подъем, вызванный Отечественной войной 1812 года, нашел отражение и в русской фортепианной литературе. Пышной, но пустой фортепианной фантазией «Сожжение Москвы» откликнулся на войну с французами известный иностранный виртуоз, проживавший в эти годы в России, Даниэль Штейбельт, человек беспринципный, готовый ради денег сочинять музыку на любую тему. Иначе отозвался на события 1812 года композитор Павел Долгорукий³: он написал ряд скромных по фортепианному оформлению, но содержательных маршей, связанных с отдельными эпизодами Отечественной войны 1812 года⁴. Пусть в этих маршах многое представляется нам сегодня наивным, пусть не всегда Долгорукому удается собрать произведение в стройную форму, но в лучших его фортепианных пьесах звенит металл, явственно проступают искренние трагические нотки, героическое начало. Мы поместили в Хрестоматии лучший из маршей П. Долгорукого — «Марш на смерть кн. П. И. Багратиона, посвященный Действующей Армии».

П. Долгорукий представлен в этой работе еще одним произведением — полонезом *c-moll*, ор. 8. И в нем проявляются характерные для композитора героические и волевые интонации. Полонез этот и по мелодике, и гармонически, и по фортепианной фактуре значительно интереснее «придворных полонезов» И. Козловского⁵.

Подведем некоторые итоги. Сопоставим вариации В. Трутовского, Караулова, В. Пальшау, И. Хандошкина, В. Гесслера, А. Жилина, Л. С. Гури-

лева⁶. Вспомним сонаты Д. Бортнянского и И. Прача, пьесы П. Долгорукого. В этой музыке не все представляет одинаковую художественную ценность. Но какое интенсивное фортепианное творчество. Как разнообразны методы сочинений вариаций — излюбленного жанра композиторов этой эпохи. Сколь ошибочно представление о «доморощенном пианизме», о дилетантском характере творчества русских композиторов на рубеже XVIII и XIX веков!

Композиторы предглинкинского этапа профессионально владеют композиционной и пианистической техникой и настойчиво стремятся создать фортепианную музыку на национальной основе. Это сказывается не только в использовании в вариационной и сонатной формах национальной мелодики, но и в стремлении сохранить в вариациях эмоциональный характер песни или придать вариационному циклу народно-инструментальный характер; в попытках отразить в фортепианной музыке патриотические переживания, связанные с событиями 1812 года.

Эпоха Глинки, его старших современников и ровесников характеризуется в отношении фортепианной музыки, прежде всего, многообразием жанров: расцветают танцевальная, лирическая и виртуозная миниатюры (вальс, мазурка, полька, ноктюрн, колыбельная, прелюдия, этюд и др.), накапливают силы для дальнейшего развития соната и концерт, крепнет и достигает зрелости вариационная форма.

Русская танцевальная миниатюра⁷ представлена в Хрестоматии вальсами А. Жилина, Н. А. Титова⁸, А. Есаулова⁹, мазуркой И. Ласковского, тарантеллой и четырехручной полькой М. Глинки.

Первые две пьесы — неприхотливый, но душевный вальс А. Жилина (1810) и «тронутый» чувствительными интонациями «Ответ» из «Романа в вальсах» Н. А. Титова (1833) — следует отнести к концу предглинкинского этапа в русской пианистической литературе: веяния эпохи Карамзина в них рельефнее, чем следы пушкинского времени.

В пленительном, с налетом романтической взволнованности, вальсе Есаулова (1834) мелодические задержания («вздохи») предвещают интонации А. Рубинштейна и Чайковского. Если в вальсах А. Жилина и Н. А. Титова явно ощутим их прикладной, танцевальный характер, то в пьесе А. Есаулова танцевального немного. Композитор скорее стремится показать некоторые черты душевного мира человека, дать внутреннюю, психологическую характеристику.

В двухчетвертном танце *a-moll*, названном Глинкой тарантеллой (1843), — своеобразное слияние русского с итальянским: написанная на тему русской песни «Во поле березонька стояла», тарантелла сочетает напористость и волевой импульс южного танца с чертами юмора и скерцозности. Первоначальная полька (1852) — ха-

¹ Большинство русских тем, которые А. Жилин варьирует, носит плясовой характер, либо в процессе изменения превращается в пляс. Единственные вариации Жилина на лирическую тему «Как на дубчике два голубчика» не удалось композитору.

Для более полного изучения метода варьирования Жилина рекомендуем ознакомиться с его вариациями на песню «Я вечер, младешенька, во компании была» в вышеупомянутом сборнике «Русская старинная фортепианная музыка».

² См. примечание 12.

³ См. примечание 13.

⁴ См. примечание 14.

⁵ С образцами полонезов последнего читатель может познакомиться в уже упоминавшемся сборнике «Русская старинная фортепианная музыка».

⁶ Вариации В. Трутовского, И. Хандошкина и Л. С. Гурилева помещены в сборнике «Русская старинная фортепианная музыка».

⁷ В дальнейшем мы даем характеристику помещенных пьес по жанрам. В Хрестоматии же музыкальные произведения расположены по авторам.

⁸ См. примечание 15.

⁹ См. примечание 16.

рактёрный пример четырехручного танцевального музицирования, столь любимого в глинкинские времена. В «Записках» Глинка пишет, что играл эту пьесу в четыре руки с 40-х годов, а записал в апреле 1852 года. Черты лукавого юмора характеризуют это остроумное фортепианное произведение.

Из ноктюрнов Д. Фильда¹ мы выбрали для Хрестоматии один из самых простых по фактуре — ноктюрн d-moll (1835). В этом ноктюрне явно проявляется черта, не привлекавшая до последнего времени внимания исследователей: воздействие бытовавшего русского городского музыкального языка и языка ранних русских романсов на интонации создателя жанра фортепианных ноктюрнов — «русского Фильда», как прозвали композитора его соотечественники. Первые ноктюрны Фильда появились в 1814 году. По всей вероятности, в России Фильд и создавал этот новый жанр фортепианных пьес. О связи Фильда с музыкой его второй родины свидетельствует и его вторая пьеса, помещенная в Хрестоматии, — «Камаринская». К ней нам придется вернуться в связи с вопросом о развитии в России вариационного жанра.

Фортепианное творчество ученицы Фильда М. Шимановской² представлено в Хрестоматии виртуозными фортепианными миниатюрами. Пианистка Шимановская, полька по национальности, пользовалась в 20-х годах прошлого века широкой известностью. Постоянными посетителями ее петербургского салона были Глинка и Пушкин. Глинка рассказывает в своих «Записках» о том, что он «был maestro на музыкальных утрах Шимановской», где исполняли и его произведения. Великий русский композитор восторженно отзывался о пьесе Шимановской «Вилия», исполнявшейся роговым оркестром Нарышкина³. Пушкин оставил в альбоме пианистки автограф, стоявший в непосредственной связи с ее искусством и оканчивавшийся известными словами поэта: «и любовь мелодия».

Пьесы М. Шимановской, напечатанные в сборнике «Экзерсисы и прелюдии», принадлежат к числу интересных фортепианных произведений 20-х годов XIX века. Нам не удалось установить точную дату опубликования всего сборника М. Шимановской. Но отдельные прелюдии были напечатаны анонимно в русских музыкальных журналах в самом начале 20-х годов⁴. Каждая прелюдия⁵ М. Шимановской построена на одной технической формуле, но формулы эти очень разнообразны. Прелюдии вносят в русскую фортепианную культуру 20-х годов ряд новых романтических черт: с одной стороны, порывистость и взволнованность, с другой, — нежные извилистые, приближающиеся к шопеновским, линии мелодического пассажа. Говоря о «шопеновском» у М. Шимановской, не следует забывать, что прелюдии ее написаны за несколько лет до концертов и этюдов Ф. Шопена.

Мы приводим в Хрестоматии четыре прелюдии Шимановской: Es-dur, C-dur, E-dur и Es-dur.

¹ См. примечание 17.

² См. примечание 18.

³ См. «Записки Мих. Ив. Глинки». Спб., 1887; стр. 49 и 51.

⁴ См., например, Journal de Musique pour le Piano-Forte, 1821, Moscou, Wenzel.

⁵ М. Шимановская, назвав свой сборник «Экзерсисы и прелюдии», «экзерсисов» от «прелюдий» не отделяет и указывает лишь номера пьес. Мы называем в дальнейшем пьесы Шимановской прелюдиями.

Аккордовая прелюдия C-dur заставляет вспомнить этюд C-dur, op. 23 № 2 Антона Рубинштейна. Для того чтобы дать более полное представление о разнообразии фортепианно-технических формул в произведениях Шимановской, мы приводим в примечаниях к вводной статье начальные такты из нескольких других ее прелюдий⁶.

Композиторская деятельность В. Ф. Одоевского⁷ еще не изучена. Мы знаем этого разносторонне и широко образованного человека как писателя, музыкального деятеля, пронизательного критика, предсказавшего, что с музыкой Глинки начнется новый этап в истории европейской музыкальной культуры — период русской музыки.

Напечатанная в «Альбоме карикатур» «Колыбельная без слов» В. Ф. Одоевского (1849) — очаровательное лирическое произведение, свидетельствующее о глубоком усвоении автором интонаций русского народного мелоса, о свежести и смелости его гармонического языка и о присутствии ему чувстве фортепианного колорита. Рука человека, способного претворить мелодические интонации, подголоски, гармонии, ритмы в музыкальный образ, — чувствуется в каждом такте этой пьесы.

И. Ласковский⁸, пять пьес которого помещены в Хрестоматии, пользовался в 30-х и 40-х годах большой и заслуженной известностью и как композитор, и как пианист. Музыка не была его профессией. Но он профессионально владел композиторской техникой. По свидетельству Н. А. Титова, Ласковский учился у Фильда. Игра Ласковского, не отличаясь техническим блеском, характеризовалась изяществом, чувством меры и особой сердечностью, никогда не переходившей в чувствительность и слащавость. При жизни композитора-пианиста были напечатаны лишь немногие из его сочинений. После смерти И. Ласковского его рукописи были отредактированы и опубликованы М. Балакиревым.

Если М. Шимановская предвосхищает в своих композициях элементы шопеновского языка, то И. Ласковский творчески усваивает шопеновские интонации и шопеновский фортепианный колорит. Правда, не везде колорит и рисунок составляют у Ласковского единство. Нередко композитор находит интересную фортепианную и гармоническую краску (обычно в гамме шопеновского, реже — шумановского колорита), но за ней — интонационно вялая мысль. Бывает и наоборот: Ласковский не находит темброво-гармонической краски к выразительным мелодическим оборотам. Б. В. Асафьев справедливо замечает, что «при безусловной даровитости своей, он, однако, не смог перейти за грань салонного музицирования»⁹.

Балакирев очень высоко оценивал композиторскую деятельность Ласковского. В одном из писем он писал: «Фортепианная музыка, хотя и была затронута Глинкою, но первым фортепианным русским композитором следует признать покойного Ивана Федоровича Ласковского... Пьесы Ласковского представляют богатый материал для пианиста... За

⁶ См. примечание 19.

⁷ См. примечание 20.

⁸ См. примечание 21.

⁹ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. «Академия», 1930, стр. 243.

В 40-х годах намечается новая тенденция в эволюции русского вариационного жанра: появляются многочисленные вариационные транскрипции, в которых авторы, используя запечатлевшиеся в сознании широких кругов романсы, переносят вокальную пьесу из атмосферы салона на концертную эстраду большого зала. Вариации А. Гурилева¹ на романс Варламова «На заре ты ее не буди» (1848) должны быть отнесены к лучшим произведениям этого типа. Пышное вступление, цепь сверкающих пассажей, плотная аккордовая фактура, блестящие октавы — все это свидетельствует о знакомстве автора-транскриптора с полнозвучной и колористически разнообразной фактурой романтического пианизма.

Глинка в своих лучших фортепианных вариациях избрал иную дорогу. Он не выходит за рамки камерного пианизма. Но его путь — путь развития, а не многокрасочного описания — несравнимо плодотворнее. Из многочисленного вариационного наследия Глинки мы поместили в Хрестоматии вариации e-moll (1833—1834) и F-dur (1847), в которых «новое слово» Глинки в искусстве вариирования сказалось с наибольшей рельефностью.

Уже одно то, как излагает Глинка тему «Соловья», весьма примечательно. Композитор облагораживает алябьевскую музыку. Он сглаживает резкую темповую разницу между куплетом и рефреном (вместо алябьевского *Andante* и *Allegro* у Глинки *Andante con grazia* и *Piu mosso*); снимает группетто в мелодии рефрена; отбрасывает плясовое заключение, заменив его окончанием, построенным на интонации рефрена. Собственно говоря, великий художник лишь «слегка» прикоснулся, «чуть-чуть» тронул алябьевский материал. Но этого оказалось достаточным, чтобы выявить в «Соловье» черты благородной сердечности и задушевности.

В рассматриваемых вариациях, быть может, меньше зрелости и законченности, чем в написанных через четырнадцать лет вариациях на шотландскую тему. Но сколько очарования в мажорном просветлении *Cantabile*! Как явственно проступает мелодический почерк автора «Сусанина» в мажоре заключительной части! С какой логичностью построена цепь чередующихся вариаций! Сколько прелести в гармонических красках финальной разработки, подчеркиваю — разработки, а не вариации!

Вариации на шотландскую тему (1847) — вершина фортепианного вариационного искусства Глинки. В этой пьесе всего лишь тема, две вариации и финал. Но эти две вариации чрезвычайно любопытны; выразительность неизменной по звуковысотности темы раскрывается в разнообразном и смелом гармоническом освещении. Вспоминается аналогичный метод обработки материала в сочинениях западноевропейских композиторов второй половины XIX века (например, в интермеццо Брамса). Но ведь шотландские вариации, — этого не следует забывать, — написаны за несколько десятилетий до брамсовских фортепианных произведений. Финал пьесы Глинки — не вариация. Как и в «Соловье», это — мастерская разработка тематического материала.

Хрестоматия заканчивается «Каприччио на русские темы» Глинки (1834), жанрово-песенной четырехручной фортепианной пьесой, в которой ве-

ликий русский композитор использует симфонический метод развития динамически-контрастного (протяжного и подвижно-плясового) тематического материала. Важно отметить, что использованные при этом Глинкой приемы вариационных изменений тем вытекают из самой природы обрабатываемых русских народных мелодий. «В этом каприччио, — писал в «Русской музыке» академик Б. В. Асафьев, — посредством постепенного ускорения темпа от начала до конца, ритмическим усложнением мелодической ткани (переходом с *ritmo di 3 battute* и *ritmo di 7 battute* на *ritmo di 4 battute*), вплетением в центр развития *fugato*, — Глинка добивается преодоления инерции движения. По своему характеру эта музыка... представляет собою один из этапов нащупывания Глинкой форм русской жанровой симфонии»² Балакирев считал, что эта пьеса «может быть названа родоначальницей «Ночи в Мадриде», «Итальянского каприччио» Чайковского и «Испанского каприччио» Римского-Корсакова»³.

* * *

В основу метода публикации и редактирования⁴ помещенного в Хрестоматии нотного материала положены следующие принципы.

1. Воспроизведение нотного текста опирается на первые издания, вышедшие при жизни композитора, а там, где это представлялось возможным, и на автографы. В примечании к каждой пьесе указывается, с какого источника она перепечатывается. Независимо от того, идет ли речь о рукописи или о старинном издании, сообщается и место хранения оригинала.

2. Там, где это представлялось возможным, указывается дата написания или первой публикации пьесы. Эта дата заключена в квадратные скобки в том случае, если она отсутствует в первоисточнике и установлена на основании других материалов.

3. Никакие «редакторские добавления» не допускались при работе над помещенным нотным материалом. Хотя многие из включенных в Хрестоматию пьес и могут быть использованы в фортепианно-педагогической работе, однако цель издания не инструктивно-педагогическая. Поэтому мы отказались от расстановки лиг, знаков динамики, артикуляции, агогики, аппликатуры, педализации и вообще каких бы то ни было прибавлений к первопечатным изданиям и авторским рукописям. Единственное исключение — расстановка пропущенных знаков исполнения, восстанавливаемых по аналогии с теми местами произведения, в которых они указаны автором. Но и в этом случае немногочисленные добавления заключены в квадратные скобки.

4. В старых изданиях мы столкнулись с огромным количеством явных опечаток. Такого рода

² Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. М.-Л., «Академия», 1930, стр. 241.

³ Неопубликованное письмо Балакирева к Г. Тимофееву от 16 августа 1904 г. (цитирую по диссертации А. С. Ляпуновой «Творческое наследие М. А. Балакирева»). В этом письме имеется указание Балакирева о характере его редакторской работы над «Каприччио»: «...в прошлую зиму кто-то из знакомых Людмилы Ивановны (Шестаковой) прислал ей из Полтавы этот манускрипт... Я переписал его собственноручно, причем исправил ошибки и опiski автора и в таком виде я и послал его наследникам Юргенсона для издания...»

⁴ Редактирование выполнено автором этих строк.

¹ См. примечание 23.

Редактор М. Виноградов
Техн. редактор Н. Трифонов

Сдано в производство и подписано
в печ. 2/VIII-49г. Ф.б. 60 x 92/8. Объем 40½
печ. л. Тир. 3000 экз. А08552

Типо-литография МУЗГИЗа. Москва,
Щипок, 18. Зак. №1502

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва — Ленинград — 1949

ПО ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
В РОССИИ

ХРЕСТОМАТИЯ