

Кузнецова Татьяна Олеговна

студентка I курса направления подготовки бакалавров
«Музыкально-инструментальное искусство» (профиль «Фортепиано»)
Тамбовского государственного музыкально-педагогического института
им. С. В. Рахманинова

Научный руководитель:

Царёва Ирина Владимировна

профессор Тамбовского государственного музыкально-педагогического
института им. С. В. Рахманинова, заслуженный работник культуры РФ

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА В ГЕРМАНИИ И РОССИИ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

Фортепианно-дуэтное исполнительство представляет собой большой пласт культуры, который включает в себя исполнительскую деятельность, репертуар, композиторское творчество, эволюцию эстетических норм. Этот жанр прошёл сложный, тернистый путь от прикладного, бытового жанра, любительского музицирования — к профессиональному исполнительскому искусству. История мировой музыкальной культуры России и Германии была бы неполной без истории фортепианного дуэта. М. И. Глинка писал: *«Чудное изобретение — игра в четыре руки! Это — не любовь; но что-то такое близкое к любви, до того что прелести той и другой почти равноторжественны. Если любовь когда-нибудь исчезнет с лица земли и останутся только фортепианы, игра в четыре руки долго не позволит человечеству вспомнить и сожалеть о потерях этого прославленного чувства»* [Цит. по: 5, с. 126].

За трёхвековой период своего развития фортепианно-дуэтное исполнительство не только убедительно доказало свою жизнестойкость, но и открыло широкие возможности для композиторов, исполнителей и педагогов в разных странах. Зародившись в Германии, этот жанр оказал влияние на российскую музыкальную культуру: под воздействием немецкой «дуэтной школы» на русской почве активно развивалось камерно-инструментальное исполнительство, повышался спрос на нотную литературу, увеличивалось число нотных изданий, открывались первые нотные библиотеки в Петербурге.

Дуэтом (*duo*) часто называли сочинения как для двух фортепиано, так и для фортепиано в 4 руки. Музыкальные словари и энциклопедии предлагают различные трактовки понятия дуэтного исполнительства. Так, в дореволюционном издании «Карманного музыкального словаря» Ю. Д. Энгеля (1913) дуэт понимается как *«игра двумя исполнителями одного и того же»* [8, с. 60–61]. В масштабной Музыкальной энциклопедии (1973) термин дуэт имеет несколько значений: «Дуэт (итал. *duetto*, от лат. *duo* — два) — 1. ансамбль из двух исполнителей; 2. обозначение музыкальной пьесы для

ансамбля из двух исполнителей, по преимуществу инструменталистов» [2, с. 346].

В. О. Петров в своём исследовании пишет, что фортепианный дуэт *«возник на австро-немецких землях в среде светского домашнего музицирования и, на первых порах, соответственно, был предельно камерным как по содержанию, формам и средствам выражения, так и по способам дуэтной игры»* [4, с. 27]. Развитие жанра дуэта во многом сдерживала конструкция инструментов прошлых столетий, таких как клавесин и клавикорд. Они имели относительно небольшую клавиатуру и не позволяли разместиться двум исполнителям одновременно. Да и изысканный контрапунктический стиль клавирных пьес XVI – первой половины XVIII столетия не нуждался во втором исполнителе.

В своей книге «Фортепианный дуэт» Е. Г. Сорокина отмечает, что *«при исполнении клавирной и органной музыки большую роль играло искусство импровизации»* [6, с. 5]. В Германии именно практику совместной импровизации можно выделить как одну из первых тенденций, которая наметила направление развития дуэтного жанра и оказала влияние на форму произведений для двух клавиров. Увеличение диапазона звучания разрешало использовать ансамбль двух клавиров как мини-оркестр для исполнения крупных концертных сочинений с оркестром или без него (таковы, например, ансамблевые сочинения И. С. Баха).

В ансамбле коллективная импровизация сводилась к попеременному исполнению каждым из клависинистов ритмически фактурных вариаций с разнообразной орнаментикой на заданную тему. Умелое владение инструментом, в которое входит искусство грамотно и разнообразно использовать весь спектр клавирной техники, образовывало огромное творческое поле для «диалогов» между клавиристами. Образцом такого рода произведения может служить «Дуэт для двух клавесинов или фортепиано» И. Г. Мютеля.

Иоганн Готфрид Мютель — последний ученик И. С. Баха, одарённый музыкант — композитор, пианист, органист. В 1753 году переехал в Россию. Вначале он возглавлял небольшую капеллу российского тайного советника в Риге О. Г. Витингофа; в 1755 году получил должность органиста Домского собора, а с 1767-го до самой смерти был органистом главного лютеранского собора в Риге — церкви Св. Петра. Е. Г. Сорокина отмечает: *«Редкая выразительность вокально-речевых интонаций неотделима в музыке Дуэта от замечательно развитой фактуры с оригинальными рисунками пассажей, с виртуозными soli и каденциями (подробно выписанными в тексте), неизменно выразительными, экспрессивными»* [6, с. 116].

В большей степени развитие дуэтного жанра было связано не с клавесином, пусть даже и с увеличенным до 6-ти октав диапазоном, а с изобретением молоточкового фортепиано, хотя музыканты почти до начала

XIX века предназначали свои сочинения для обоих инструментов «для клавесина или фортепиано». Всё изменило появление молоточкового фортепиано с увеличенным диапазоном, с добавочным резонатором педали, со способностью к изменению звучности. Этот инструмент открыл новые возможности для игры двух пианистов — выростала широта и сила звучания, появились новые регистровые краски, в чём нуждался на тот момент новый гомофонный стиль музыки.

Ярким примером нового ансамблевого звучания служат «Пасторальное рондо» *D-dur* и Соната № 2 *F-dur* для фортепиано в 4 руки Д. Штейбельта. Даниэль Штейбельт хорошо известен в Германии как композитор и пианист-виртуоз. Весной 1809 года он был приглашён в Петербург на должность капельмейстера Французской оперы. Стремясь привлечь симпатии российской публики, он сочинил и издал множество вариаций на русские темы. До конца жизни Штейбельт вёл интенсивную концертную и педагогическую деятельность, оставаясь в Петербурге и выезжая на концерты в Москву. «Пасторальное рондо» *D-dur* и Соната № 2 *F-dur* для фортепиано в 4 руки «как нельзя лучше отражают вкусы и характер музицирования в российских салонах. <...> отличаются непринуждённостью, блеском и изяществом. Мелодика приятна, ласкает на слух, а фортепианное изложение изысканно и разнообразно» [6, с. 92].

В России лишь после Петровских реформ появился интерес к музицированию на клавишных инструментах. Л. Г. Сухова отмечает, что «интерес к светской музыкальной культуре в России, заметно проявившийся в XVII–XVIII вв. и особенно в эпоху петровских реформ, являлся своего рода индикатором роста культурного самосознания определённых кругов русского общества» [7, с. 12]. Эта увлечённость активно усиливается в последние десятилетия XVIII века, когда молоточковое фортепиано всё более входит в жизнь музыкантов. Тем самым, в России, миновавшей клавесинный период, совпали процессы, которые в европейской культуре развивались более динамично на протяжении нескольких столетий: появление большого количества клавишных инструментов (в России — сразу фортепиано) и углубленный процесс их освоения; образование камерно-инструментальных жанров (сольных и ансамблевых), среди них — фортепианного дуэта.

Музицирование в 4 руки в большей степени отвечало российским художественным идеалам конца XVIII столетия, неотделимым от идеалов сентиментализма и необычных романтических веяний. Индивидуальность, присущая русскому искусству «карамзинской поры», необыкновенно гармонировала и развивала камерно-домашнее и салонное музицирование.

В связи с увеличением спроса на клавишные инструменты, появилась потребность в нотной литературе, а именно для фортепиано в четыре руки. О том, что дуэтное музицирование становится всё более распространённым, свидетельствует быстро возрастающее число нотных изданий. В 1791 году в

России основалось первое крупное немецкое музыкальное издательство — Петербургская фирма «Герстенберг и К^о», а с 1796 года она стала известна под названием «Гестенберг и Дитмар». Фирма выпустила более 200 произведений, в том числе первые русские музыкальные альманахи. Также в XVIII–XIX веках в Петербурге открылись издательства Б. Брейкопфа, И. К. Пеца, К. Лиснера, К. Ф. Рихтера, М. И. Бернарда. В то же время в Москве вели издательскую деятельность Г. Н. Рейнсдорп, К. Венцель, Ю. Гессар, К. Ф. Шильбах, К. Ленгольд и другие.

Центром российской музыкальной культуры стал Петербург. В нём первоначально были изданы ноты четырёхручных дуэтных сочинений — оригинальных и переложений. В 1798 году братьями Шпревиц открылась первая нотная библиотека: на Исаакиевской площади в их музыкальной лавке за плату можно было получить в пользование ноты различных композиторов, в том числе, сочинявших дуэты — И. Г. В. Пальшау, И. В. Геслера, И. Х. Фирнгабера и прочих.

В 1777 году в Петербурге обосновался известный немецкий композитор и клависинист **Иоганн Готфрид Пальшау**. Прожив там почти 40 лет, он поделился с россиянами опытом издания нот по подписке. В 1780 году в один из номеров Санкт-Петербургских ведомостей поступило объявление о желании издать *«Собрание клавикордных штук, как для умеющих, так и не умеющих играть на сём инструменте»*. Тот, кто подал объявление, адресовал заинтересованных подписаться к Пальшау. Этому композитору принадлежит начальный опыт обращения к русскому фольклору в жанре фортепианного дуэта — Семь вариаций на тему народной песни «Как у нашего широкого двора».

Иоганн Вильгельм Геслер — немецкий композитор, органист и пианист был одним из самых почитаемых музыкантов в Петербурге и Москве. Геслер приехал в Петербург в начале ноября 1792 года, и уже 20 ноября состоялся его дебют. Его карьера складывалась блестяще. В 1794 году он переезжает в Москву и даёт свой первый концерт в доме писателя Б. М. Салтыкова на Малой Никитской улице, где устраивались открытые концерты и был установлен орган. Немало усилий Геслер приложил для распространения ансамблевой литературы, став ещё в Петербурге компаньоном издателя И. Д. Герстенберга.

Наибольший интерес для любителей ансамблевого исполнительства представляла собой Большая соната Геслера *C-dur op. 12* для фортепиано в 3 руки (1786). Обращает внимание наличие в тексте множества авторских оттенков, связанных с увеличением и уменьшением громкости. Этот факт служит подтверждением мысли, что соната предназначалась не для клавесина, а для фортепиано с его возможностями динамического изменения звучности.

С конца XVIII столетия в Петербурге жили и приезжали с гастролями многие знаменитые немецкие музыканты, авторы и исполнители фортепианных дуэтов, пианисты-виртуозы. Среди них особенно выделяются имена К. А. Габлера и Л. В. Т. фон Фергюсона.

Кристоф Август Габлер — широкообразованный немецкий музыкант, проживший в России почти 40 лет. Свой приезд в 1800 году он отметил созданием четырёхручной Сонаты *F-dur op. 22*, выпущенная издательством «Гестенберг и Дитмар» в Петербурге. Соната была посвящена императору Александру I и поднесена ему в день коронации. Четырёхручные сочинения, созданные в России, составляют существенную часть фортепианного наследия Габлера. Это две тетради Полонезов *op. 30* и *32*, Увертюра *A-dur op. 44*, Ноктюрн *E-dur op. 47*, Рондо в форме вальса *B-dur op. 52*. и другие произведения.

Людвиг Вильгельм Теппер фон Фергюсон. Его жизнь и творчество особенно интересны, так как связаны с именем А. С. Пушкина. После яркой пианистической деятельности в Германии Фергюсон переселяется в Петербург. Вскоре после приезда он был приглашён обучать музыке дочерей императора Павла I. В России, ставшей для немецкого музыканта второй родиной, активизировалась его композиторская, исполнительская, педагогическая и издательская деятельность. В начале 1816 года новый директор Царского лицея Егор Антонович Энгельгардт приглашает Фергюсона — опытного профессионала и широко образованного человека — для обучения музыке своих воспитанников. Кроме учебных занятий на музыкальные вечера в доме Фергюсона собираются А. С. Пушкин, А. А. Дельвиг, М. А. Корф, В. К. Кюхельбекер.

В XVIII веке музыка прочно вошла в жизнь образованных слоёв русского общества. Всё больше людей хотели личного участия в музицировании, не ограничиваясь только ролью слушателя, тем более лишь немногие могли позволить себе содержание собственных оркестров, театров и капелл. Музыка стала восприниматься как способ выражения личности. В результате этого значение музыкального образования изменилось в лучшую сторону.

Многие немецкие музыканты наряду с композиторской деятельностью активно занимались педагогической работой. И. Геслер и Д. Штейбельт стали одними из популярных музыкальных учителей Москвы и Петербурга. К выпускникам И. Геслера (ученик И. К. Киттеля) относятся композиторы И. И. Геништа и Д. И. Шпревиц (у последнего занимался князь В. Ф. Одоевский). Интенсивные занятия проводил Д. Штейбельт (ученик И. Кирнбергера). Его уроки посещала пианистка, участница благотворительных концертов Екатерина Сергеевна Уварова.

Большой известностью пользовался **Карл Эдуард Гарткнох**, пианист и композитор, сын музыкального издателя Иоганна Фридриха Гарткноха, получивший образование под руководством И. Гуммеля. С 1824 по 1828 год в Петербурге, а с 1828 по 1834 год в Москве он руководил музыкальными классами Воспитательного дома и давал частные уроки.

Плодотворной можно назвать преподавательскую деятельность **Карла Майера**. Количество его учеников достигало 800 человек. Самым известным из

них был М. И. Глинка. Он брал уроки у Майера не только по фортепиано, но и по инструментовке. Карл Майер развивал его музыкальный вкус, обучал Глинку искусству контрапункта. Впоследствии именно Майеру дал Глинка для правки свои Вариации для фортепиано на тему «*Benedetto sia la madre*». И в момент сочинения оперы «Жизнь за Царя» композитор продолжал пользоваться советами своего педагога. Первый клави́р оперы вышел в переложении для фортепиано К. Майера и М. Глинки.

Важную роль в истории развития российского фортепианного дуэтного исполнительства сыграли немецкие музыканты. Высокий уровень культуры, музыкальная одарённость, образованность свойственны большинству из них. Тем не менее *«не все достижения западноевропейского пианизма укоренились, попав на русскую почву. Усваивалось и задерживалось лишь то, что отвечало художественным вкусам и стремлениям русского общества того времени...»* [3, с. 191].

Лучшие немецкие исполнители и педагоги остались работать в России, внося большой вклад в развитие не только отечественного пианизма, но и всей музыкальной культуры. Достаточно вспомнить имена тех, кто принял участие в зарождении фортепианных факультетов Петербургской и Московской консерваторий: А. А. Герке, А. К. Доора, Г. Г. Кросса, Л. Ф. и Э. Л. Лангеров, К. К. Клиндворта, А. И. Виллуана, К. Ф. Вильшау, А. К. Зандера, К. Э. Вебера, П. А. Пабста. Их композиторское, педагогическое и исполнительское творчество в значительной мере повлияло на становление и развитие такого явления, которое впоследствии будет называться великой русской фортепианной школой. *«Есть основания утверждать, что в процессе оживлённого диалога русской музыкальной культуры с западноевропейской и выработался тот самый художественный сплав, который послужил фундаментом дальнейшего мирового музыкального искусства и педагогики»* [7, с. 13].

Список литературы и источников

1. *История русской музыки*: в 10 тт. [Текст] // М. И. Глинка. – М.: Музыка, 1986. – Т. 4. – 256 с.
2. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 тт. [Текст] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советский композитор, 1974. – Т. 2. – 960 с., ил.
3. *Немецкие композиторы. Фортепианный дуэт* [Текст] / Гос. центр. музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки, Посольство Германии; сост. и ред. Е. Г. Сорокина, А. Г. Бахчиев; пер. текстов на нем. язык М. Ратке. – Москва: Дека-ВС, 2005. – 331 с.
4. *Петров, В. О.* Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра [Текст]: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / В. О. Петров – Саратов, 2006. – 251 с.

5. *Сенковская, А. А.* Мечты и действительность. Ч. I [Текст] / А. А. Сенковская // Библиотека для чтения. – 1854. – Т. 124. – 126 с.
6. *Сорокина, Е. Г.* Фортепианный дуэт: история жанра [Текст] / Е. Г. Сорокина. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
7. *Сухова, Л. Г.* Национальные и интернациональные аспекты российской музыкально-педагогической школы [Текст] / Л. Г. Сухова. – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2004. – 277 с.
8. *Энгель, Ю. Д.* Карманный музыкальный словарь [Текст] / Ю. Д. Энгель. – М.: Польза В. Антикъ и К^о, 1913. – 190 с.