

На правах рукописи

**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П.И.ЧАЙКОВСКОГО**

Кафедра истории зарубежной музыки

Куликов Александр Евгеньевич

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

Специальность 17.00.02 - «Музыкальное искусство»

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Л. М. Кокорева

Москва – 2015

Содержание

<i>Введение</i>	3
<i>Глава первая</i>	13
Карл Черни – композитор и педагог	
<i>Глава вторая</i>	32
Начало пути: Первая и Вторая сонаты	
<i>Глава третья</i>	54
От традиции – к новаторству: Третья, Четвертая, Пятая и Шестая сонаты	
<i>Глава четвертая</i>	90
Большие фантазии в форме сонаты: Седьмая, Восьмая и Девятая сонаты	
<i>Глава пятая</i>	115
Последние обращения к жанру: Десятая и Одиннадцатая сонаты, Соната в стиле Скарлатти	
<i>Глава шестая</i>	135
Сонаты для фортепиано в четыре руки	
<i>Заключение</i>	163
<i>Список использованной литературы</i>	168
<i>Приложение</i>	179

Введение

*«Мы по достоинству
ещё не оценили Черни...»¹*

И. Брамс

Первая половина XIX века в истории фортепианной музыки представляет особый интерес для исследования, ибо именно в этот период искусство пианизма получает невиданный доселе импульс к развитию: появляются первые виртуозы, практика сольных концертов. Фортепиано становится неотъемлемой частью повседневной музыкальной культуры, и, как следствие, возникает потребность в создании методики массового обучения игре на этом инструменте. Достаточно вспомнить имена Мошелеса, Фильда, Гуммеля и, несомненно, Карла Черни, на этюдах которого выросло и продолжает расти множество поколений музыкантов и любителей. С этой точки зрения соревноваться с ним в популярности, бесспорно, трудно.

К сожалению, его известность сегодня и ограничивается практически лишь этюдами. Произведения же Черни в других жанрах постигло полное забвение. Не звучат с концертной эстрады его мессы и симфонии, пылятся в архивах ноты превосходных камерных сочинений, фортепианных концертов и ансамблей, а о том, что этот композитор является автором фортепианных сонат, даже из числа музыкально образованных людей знают немногие.

Фундаментальное изучение музыкального наследия Черни во всей его полноте ещё ждет своих внимательных исследователей. Тем не менее, можно с

¹ Цит. по: Hanslick E. Karl Czerny // Aus dem Tagebuch eines Musikers. Berlin, 1892. S. 33

уверенностью говорить, что, наряду с этюдами, ещё один жанр всегда был особенно важен и значим для композитора, и состояние безвестности является в данном случае не только досадной несправедливостью, но и серьезной потерей для музыкальной науки. Речь идет о двенадцати сонатах для фортепиано соло и шести сонатах для фортепиано в четыре руки, анализ которых и является основной целью данной работы.

Актуальность данного исследования заключается в том, что оно является первой на русском языке работой, посвященной исключительно фортепианным сонатам Карла Черни. Необходимо отметить, что и в зарубежном музыковедении исследовано лишь педагогическое наследие композитора, т.е. этюды и методические труды. Рассмотрение же его фортепианных сонат носит, как правило, фрагментарный характер и не отличается системным подходом.

Целью данной работы является всестороннее исследование жанра сонаты в фортепианном творчестве Черни в контексте истории фортепианной музыки на рубеже классицизма и романтизма.

В качестве основных **задач** данного исследования выделим следующие:

- определение роли бетховенских традиций для сонат Черни;
- выявление элементов новаторства Черни в жанре сонаты;
- анализ достижений Черни в сфере фортепианной фактуры и техники;
- определение взаимосвязи между фортепианными этюдами и сонатами композитора;
- анализ имеющихся записей сонат;
- рассмотрение произведений Черни с позиций исполнителя – автора данной работы, включающего эти сочинения в свой активный концертный репертуар.

Основным **материалом** данного исследования послужили созданные Черни двенадцать сольных фортепианных сонат (включая «Сонату в стиле Скарлатти») и шесть сонат для фортепиано в четыре руки. В процессе работы над данной темой автор использовал все доступные издания. Необходимо подчеркнуть, что большинство сонат публиковались только при жизни композитора.

Первая соната была повторно издана с комментариями в 1971 году², а *Седьмая* – в 2010 году в нидерландском издательстве «Van Sambeek Edities»³. Существует ряд факсимильных выпусков *Десятой сонаты*, осуществлявшихся вплоть до 1930 года для Парижской консерватории. В последние годы издательством *Biscl Classics* осуществляется проект по переизданию ряда сочинений Черни, в том числе и некоторых сонат: по состоянию на ноябрь 2014 года вышли в свет *Вторая*⁴, *Третья*⁵, *Четвертая*⁶, *Пятая*⁷, *Десятая*⁸ сонаты, а также «*Соната в стиле Скарлатти*»⁹. В силу скромных размеров самого издательского предприятия распространение этих ценных нот, мало затрагивающее крупные европейские библиотеки, носит ограниченный характер.

Среди сонат для фортепиано в четыре руки известны повторные выпуски сонат op. 10¹⁰ и op. 178¹¹.

Не менее важны в качестве материала для данного исследования и записи сонат, осуществленные сравнительно недавно в разных странах Европы.

² Czerny C. Sonate für Klavier zu zwei Händen Opus 7. München, 1971.

³ Czerny C. Grande Fantaisie en forme de Sonate opus 144. Amsterdam, 2004.

⁴ Czerny C. 2. Klaviersonate op. 13. Dietikon, 2011.

⁵ Czerny C. 3. Klaviersonate op. 57. Dietikon, 2010.

⁶ Czerny C. 4. Klaviersonate op. 65. Dietikon, 2013.

⁷ Czerny C. 5. Klaviersonate op. 76. Dietikon, 2011.

⁸ Czerny C. 10. Klaviersonate op. 268. Dietikon, 2011.

⁹ Czerny, C. Sonate im Stil von Domenico Scarlatti op. 788. Dietikon, 2012.

¹⁰ Czerny C. Grande sonate brillante et Ut mineur op. 10 / Herausgegeben von R. Allesandrini, S. Bartolucci. Milano, 1997.

¹¹ Czerny C. Grande Sonate brillante f-moll op.178 für Klavier 4-händig. Nach dem Erstdruck neu herausgegeben von Yaara Tal und Andreas Groethuysen. – Lottstetten, 1992.

Автор также опирается на собственный интерпретационный опыт концертирующего пианиста, а также на идеи, возникшие в процессе его работы с педагогами Московской консерватории над сонатами Черни.

Литература, использованная автором при разработке данной темы, может быть разделена на несколько категорий.

В первую очередь, проработаны все имеющиеся крайне немногочисленные труды, связанные с именем Карла Черни.

Единственной фундаментальной работой на русском языке на сегодняшний день является вышедшая недавно (в 2010 году) книга С. Айзенштадта «Учитель музыки»¹². Её автор внимательно исследует биографию композитора, подробно освещает вопросы взаимоотношений Черни с Листом, Бетховеном и Гуммелем, глубоко анализирует педагогические принципы композитора на примере как этюдов, так и «*Полной Теоретико-практической фортепианной школы*» оп. 500. В отношении фортепианных сонат, однако, эта монография грешит недостатком, присущим большинству работ о Черни. Автор останавливается на детальном анализе *Первой фортепианной сонаты* оп.7 и сонаты оп. 10 для фортепиано в четыре руки, остальным же произведениям посвящены лишь краткие ремарки.

Среди литературы на иностранных языках следует отметить прежде всего наиболее значительную на данный момент монографию Греты Вемайер¹³, в которой детально прослеживается жизненный и творческий путь композитора, глубоко анализируется его педагогическая, исполнительская, научная и редакторская деятельность. Заслуживает внимания историко-философская концепция автора, связывающая педагогические устремления Карла Черни с индустриальной революцией XIX века и зарождающимся буржуазным обществом. Грета Вемайер рассматривает, таким образом, Черни как подлинного революционера в искусстве, реализующего идеи в условиях начала новой исторической эпохи. Тем не менее, анализируя композиторское наследие Черни, автор концентрируется преимущественно на этюдах; сонатам же в этом

¹² Айзенштадт С.А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. М., 2010.

¹³ Wehmeyer G. Carl Czerny und die Eisenhalt am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Kassel, 1983.

обширном труде посвящено лишь три-четыре страницы, и Грета Вемайер ограничивается самой общей их характеристикой.

К этой же группе работ относится и диссертация Ганса Штегера¹⁴. Хотя сонатам здесь отведено все же несколько большее место, чем в двух предыдущих монографиях, их рассмотрение носит формально-описательный характер, автор практически не анализирует их в контексте истории жанра, не определяет роль традиций и новаторства. Штегер, на наш взгляд, также находился в плену негативного стереотипа, связанного с фортепианными сонатами Черни, и поэтому охарактеризовал их (за исключением *Первой сонаты*) как посредственные, незначительные произведения.

Важные материалы можно найти и в двух сборниках статей, посвященных творчеству композитора. Один из них, вышедший в издательстве Шотт¹⁵, можно оценивать как значительное событие в европейском музыкознании. Впервые на его страницах были рассмотрены, в частности, мессы, симфонии, вокальные произведения Черни. Опубликованы и прокомментированы некоторые письма композитора. Статья Г. Шольца, в которой исследуются фортепианные сонаты, содержит в себе краткое повествование об истории их создания и общую характеристику произведений. Детального исследования сонат этот автор, однако, не проводит. Помимо этого, в короткой статье Петера Румменхолера, рассматривающей фортепианные ансамбли Черни с точки зрения фактурных новаций композитора, упоминается несколько любопытных деталей, касающихся четырехручных фортепианных сонат.

Второй сборник¹⁶ был выпущен как собрание материалов Международной конференции в Эдмонтоне (Канада), посвященной Карлу Черни. Со страниц издания можно почерпнуть множество ценной и новой информации о творчестве композитора. Сонаты, тем не менее, здесь вновь упоминаются лишь опосредованно, в контексте других произведений Черни.

¹⁴ Steger H. Beiträge zu Karl Czernys Leben und Schaffen : Dr. Phil. Dissertation. München, 1924.

¹⁵ Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge/Hrsg. von H. von Loesch. Mainz, 2010.

¹⁶ Beyond "The art of finger dexterity": reassessing Carl Czerny/ed. by David Gramit. Rochester, 2008.

Особо необходимо отметить единственную на сегодняшний день в мировом музыкознании работу, полностью посвященную фортепианным сонатам Черни. Речь идет о диссертации Рэндалла Шитса (Randall Sheets), защита которой состоялась в 1987 году в Университете Мэрилэнда (США).¹⁷ К достоинствам данной работы можно отнести прежде всего основательность подхода. Так, музыковедом проработан значительный объем литературы, приведены ценные детали, касающиеся исторического контекста исследуемых произведений. В то же время, сам подход к анализу в этой работе во многом сходен с диссертацией Штегера. Шитс концентрируется прежде всего на формально-структурной стороне, практически не уделяя внимания собственно музыке, точнее, её образно-эмоциональному строю. Отсутствует также исполнительский анализ сонат, не в полной мере акцентируется внимание на новаторских элементах в данных произведениях. Помимо прочего, целый ряд оценок, даваемых Шитсом, представляются нам более чем спорными; в качестве примера можно привести крайне низкую оценку *Третьей и Десятой сонат*, достойнейших, по нашему убеждению, произведений.

Немаловажным фактором является и крайне малая доступность для изучения текста рассматриваемой диссертации, так как в Европе она хранится лишь в одной библиотеке – в мюнхенском университете. Вследствие этого труд Шитса практически не включен в научный оборот.

Упомянем также ряд публикаций, не посвященных непосредственно сонатам, но рассматривающих некоторые другие проблемы, связанные с деятельностью Черни. Небольшая книга Н. Терентьевой¹⁸ глубоко систематизирует и анализирует знаменитое этюдное наследие композитора. Этой же теме посвящены работы Л. Булатовой¹⁹ и В. Володиной²⁰.

¹⁷ Sheets Randall. The Piano Sonatas of Carl Czerny : Doctor of Musical art dissertation. College park, 1987.

¹⁸ Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. СПб, 1999.

¹⁹ Булатова Л. Этюды Карла Черни как основа виртуозного мастерства. Учебное пособие для преподавателей музыкальных школ и музыкальных училищ. Тула, 1988.

²⁰ Володина В. М. Развитие художественной техники пианиста на материале этюдов К. Черни. Минск, 1981

Вопрос о редакторской деятельности Черни рассмотрен в пособии В. Михалевой²¹, а С. Тихонов в своей статье²² убедительно показывает влияние Черни и его учеников на русскую фортепианную школу. В справочнике Бернера²³ кратко характеризуется творчество композитора в жанре фортепианного ансамбля, причем исследователь акцентирует свое внимание на четырехручной сонате ор. 178.

Важным разделом литературы являются труды, вышедшие из-под пера самого композитора. Отметим здесь прежде всего дающие ценный биографический материал «Воспоминания»^{24,25}. В «Школе практической композиции»²⁶ Черни демонстрирует свое видение сонатной формы, а его комментарии к сонатам Бетховена²⁷ также содержат важные замечания об этом жанре. «Письма Карла Черни»²⁸, отличающиеся утонченным и изысканным слогом, позволяют нам ознакомиться с его педагогическими воззрениями.

Особое значение для понимания отношения современников к творчеству композитора имеют рецензии на сонаты, появившиеся на страницах газет того времени.

При работе над данным исследованием автор активно пользовался и трудами, посвященными истории и теории музыкальной формы. Отметим прежде всего знаменитые отечественные монографии Л. Мазеля²⁹ и Б. Асафьева³⁰, а также зарубежные труды Чарльза Розена³¹, Фреда Ритцеля³², Томаса Шмидта-Бесте³³. В

²¹ Михалева 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, 2006.

²² Тихонов С. Черни и русские пианисты. К вопросу о генеалогии отечественной фортепианной школы // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве. Науч. тр. МГК. Вып. 6. М., 1994. С. 93–106

²³ Boerner K. Handbuch der Klavierliteratur zu vier Haenden an einem Instrument. Mainz, 2005.

²⁴ Czerny C. Erinnerungen aus meinen Leben. Strasbourg, 1968.

²⁵ Czerny C. Recollections from my life // The Musical Quaterly, 1956, vol. XLII, No. 3. P. 302 – 317.

²⁶ 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. 3. London, 1848.

²⁷ Черни К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена. – СПб, 2011.

²⁸ Черни К. Письма Карла Черни или Руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования с кратким объяснением генералбаса. СПб, 1842.

²⁹ Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учебное пособие. 3-е изд. М., 1986.

³⁰ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга 1-ая и 2-ая. Издание 2-е. Л., 1971.

³¹ Rosen C. Sonata forms. Revised edition. New York, 1988.

³² Ritzel F. Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden, 1968.

³³ Smidt-Beste Th. Die Sonate: Geschichte – Formen – Aestetik. Kassel, 2006.

книге Пауля Эгерта³⁴ сонатное творчество Черни упоминается как один из первых образцов раннего романтизма в фортепианной музыке. Отдельно необходимо упомянуть фундаментальное исследование Вильяма Ньюмана³⁵, посвященное истории жанра сонаты. Его автор рассматривает сонаты Черни в контексте их связи с традициями Бетховена. Некоторые сведения можно почерпнуть и из объемной работы немецкого пианиста Вальтера Георги³⁶.

Значительную ценность представляет двухтомная монография Л. В. Кириллиной^{37,38}, в которой жизненный и творческий путь Бетховена детально рассматривается в широком контексте эпохи, с применением огромного массива источников. Большое внимание уделяет исследователь взаимоотношениям Бетховена с его коллегами и учениками.

Важная информация о музыкальной эпохе была почерпнута из трудов М. Кролла³⁹, Л. А. Альшванга⁴⁰, О. Левашевой⁴¹, Ю. Хохлова⁴², посвященных старшим и младшим современникам Карла Черни. Также при работе над данным исследованием использованы сборники писем Бетховена^{43,44} и Шумана^{45,46}.

Практическая ценность данной работы видится автору в трех различных аспектах.

Во-первых, благодаря исследованию сонат Черни становится возможным более полное понимание истории фортепианной сонаты, в которой произведения Черни занимают особое место, представляя собой уникальный и неповторимый тип сонаты.

Во-вторых, сонаты Черни, по мнению автора, представляют собой значительную ценность с точки зрения включения их в репертуар

³⁴ Egert P. Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik. Berlin, 1934.

³⁵ Newman W. The sonata since Beethoven. Second Edition. New York, 1972

³⁶ Georgii W. Klaviermusik. Berlin, 1941.

³⁷ Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. Т.1 М., 2009.

³⁸ Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. Т.2 – М., 2009.

³⁹ Kroll M. Johann Nepomuk Hummel: a musician's life and world. Lanham, 2007.

⁴⁰ Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е. М., 1977.

⁴¹ Левашева О. Ференц Лист. Молодые годы. М., 1988.

⁴² Хохлов Ю. Фортепианные сонаты Франца Шуберга. М., 1998.

⁴³ Бетховен Л. Письма 1787–1811. М., 1970.

⁴⁴ Бетховен Л. Письма 1817–1822. М., 1986.

⁴⁵ Шуман Р. Письма: Т. 1. М., 1982.

⁴⁶ Шуман Р. Письма: Т. 2. М., 1982.

концертирующих пианистов, так как период раннего романтизма, столь ярко проявившийся в истории фортепианной музыки, представлен, к сожалению, крайне скудно в программах современных исполнителей.

В-третьих, некоторые сонаты Черни могут с успехом использоваться в качестве педагогического репертуара для продвинутых и одаренных учеников и студентов.

Структура данного исследования, состоящего из *Введения, шести глав, Заключения и Приложения* обусловлена хронологическим порядком создания сонат и стремлением продемонстрировать эволюцию стиля композитора на примере одного жанра.

В *Первой главе* приводятся основные вехи творческой биографии Карла Черни, кратко рассматривается его педагогическая и научная деятельность, дается периодизация его творчества.

Во *Второй главе* рассматриваются *Первая и Вторая сонаты* как начало пути композитора в этом жанре, во многом определившее его дальнейшие творческие поиски.

В *Третьей главе* дан анализ четырех сонат (*Третьей, Четвертой, Пятой и Шестой*) в контексте новаторских поисков композитора.

В *Четвертой главе* исследуются *Седьмая, Восьмая и Девятая сонаты*, названные композитором «*Большие фантазии в форме сонаты*». Рассматривается, каким образом Черни соединяет два различных жанра.

Пятая глава посвящена трем последним сонатам Черни (*Десятой, Одиннадцатой и Сонате в стиле Скарлатти*) как итогу его творчества в этом жанре.

В *Шестой главе* автор рассматривает четырехручные фортепианные сонаты композитора в контексте истории и традиций жанра фортепианного ансамбля.

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

В *Приложении* дается список нотных изданий сонат Черни, использованных при работе над диссертацией.

Все переводы цитат с немецкого и английского языков выполнены автором данной работы. Ему принадлежат и пояснения к цитатам, заключенные в квадратные скобки.

Глава первая

Карл Черни – композитор и педагог

Композиторское наследие Карла Черни (1791-1857), насчитывающее более 860 опубликованных опусов и около 100 неопубликованных, поистине впечатляет своим размахом и жанровым разнообразием. Симфонии, квартеты, мессы, песни (*Lieder*), вариации, увертюры... Вероятно, не существует такого жанра, за исключением оперы или балета, к которому бы не обращалось перо композитора. Двенадцать фортепианных сонат и шесть сонат для фортепиано в четыре руки количественно, как мы можем видеть, составляют лишь малую часть всего творчества Черни, но по своей значимости они стоят наравне с его знаменитыми этюдами. Для понимания роли сонат в наследии композитора необходим краткий экскурс в его творческую биографию.

Карл Черни родился 21 февраля 1791 года в Вене в музыкальной семье. Отец его, Венцель Черни, происходил из Моравии, где в юности служил органистом и церковным певчим. После продолжительной службы в армии он принял решение переехать в Вену и посвятить себя преподаванию фортепиано. Через несколько лет после переезда в семье Венцеля Черни и родился маленький Карл.

Неудивительно, что музыка стала для ребенка неотъемлемой частью повседневности. Карл с ранних лет демонстрировал недюжинное дарование, и отец стремился максимально развить его: знакомил сына с произведениями Баха и Моцарта, позволял присутствовать на собственных уроках. Положительную роль сыграло и общение будущего композитора с друзьями его отца, многие из которых были превосходными музыкантами. Такое воспитание не могло не

принести свои плоды: уже в десять лет Карл наизусть исполнял многие произведения Моцарта, Клементи и Бетховена.

Особую роль в жизненном пути юного музыканта сыграл Людвиг ван Бетховен. Черни познакомился с ним рано – в возрасте девяти-десяти лет, когда отец мальчика попросил композитора давать уроки фортепиано своему сыну. Бетховен сначала скептически отнесся к провинциальному «вундеркинду», но сердце композитора растаяло, когда выяснилось, что мальчик способен прекрасно исполнить наизусть его произведения. К сожалению, занятия с Бетховеном продолжались недолго (около полутора лет) и были прерваны, как указывает Черни в своих мемуарах, по причине конфликта учителя с отцом ученика. Дело в том, что Бетховен, поглощенный своим творчеством, часто отменял уроки или же заставлял себя долго ждать. Для Венцеля, отца Черни, который в силу малолетства Карла сопровождал его на уроки, это означало потерю дневного заработка, что пробивало брешь в скромном бюджете семьи.

Возникшее на этой почве непонимание и послужило причиной разрыва, продолжавшегося, однако, не более двух-трех лет. Бетховен вскоре случайно столкнулся с Черни в аристократическом салоне. Молодой музыкант смог блестяще исполнить с листа только что созданную Бетховеном знаменитую Сонату op. 53 C-dur, и пораженный учитель «простил» ученика и его отца.

С этого момента Черни стал для Бетховена надежным другом и помощником. Он неоднократно создавал фортепианные переложения симфонических сочинений Бетховена, переписывал начисто оркестровые партии. Возможно, учитель советовался со своим учеником и в сугубо бытовых вопросах. Сохранились письма, в которых Бетховен спрашивает неизвестного адресата о целесообразности тех или иных финансовых операций. Некоторые исследователи считают, что этим неизвестным адресатом был именно Карл Черни.

Впрочем, иногда ему приходилось испытывать крутой нрав великого композитора на себе. Так, Бетховен был возмущен, когда бывший ученик позволил себе изменить текст, исполняя фортепианную партию его Квинтета op. 16. Композитор публично подверг молодого пианиста разгромной критике, но

через несколько дней, успокоившись, написал ему примирительное письмо. Черни в мемуарах полностью признает свою вину в «преступлении».

Несмотря на этот инцидент, Бетховен высоко ценил Черни как пианиста. Свидетельством тому служит рекомендательное письмо, данное им молодому музыканту в 1805 году. Бетховен утверждает в нем, что *«для своего четырнадцатилетнего возраста он [Черни] достиг в игре на фортепиано совершенно исключительных, превосходящих ожидания успехов и...достоин всевозможной поддержки»*⁴⁷. Композитор доверил ученику и венскую премьеру своего Пятого фортепианного концерта Es-dur.

Вопреки столь лестному отзыву, пианистическая деятельность Черни не получила дальнейшего развития. Связано это было с внешними обстоятельствами: в начале XIX века Европа погрузилась в хаос наполеоновских войн, и это, безусловно, не способствовало успешному началу карьеры виртуоза. Кроме того, Черни находился под большим влиянием своего отца, который негативно смотрел на перспективу постоянных странствий и отсутствия твердого заработка, неизбежную для концертирующего пианиста в то время. По мнению Венцеля Черни, гораздо надежнее была профессия учителя музыки, приносящая стабильный доход в условиях значительного роста интереса к фортепиано в Вене начала XIX века. Эта установка отца сказалась и на творческом пути композитора.

Свое первое опубликованное произведение – *Двадцать концертных вариаций для фортепиано и виолончели на тему Крумхольца* op.1 – Черни написал ещё в возрасте 17 лет (в 1806 году), и оно имело в Вене определенный успех. Следующие тринадцать лет (с 1806 по 1819 год), однако, молодой музыкант писал исключительно «в стол». Сам Черни сообщает в своей автобиографии: *«Я понял, что перегружен увеличившимся числом учеников. Я не имел времени, чтобы посвятить себя композиции со всей необходимой для этого дела серьезностью и концентрацией»*⁴⁸. Черни пишет о «перерыве» в творчестве с

⁴⁷ Цит. по: Айзенштадт С.А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. С. 36.

⁴⁸ Czerny C. Recollections from my life // The Musical Quarterly. 1956. vol. XLII. P. 312.

большим сожалением. Тем не менее, эти годы стали настоящим взлетом его педагогической деятельности.

Преподавать фортепиано композитор начал с тринадцати лет, подменяя на первых порах своего отца. Большую роль в росте популярности Черни как учителя сыграл Бетховен, который ввел молодого музыканта в круг венской филантропической аристократии. Юного и талантливую ученика Бетховена заметили такие известные семьи меценатов, как Лихновски, Шварценберг, Лобковиц. Они охотно нанимали Черни давать уроки музыки своим детям. Занятия с аристократическими сверстниками, по утверждению композитора, много дали и ему самому: он получил доступ в богатейшие домашние библиотеки, благодаря чему обрел энциклопедические познания в истории и философии и в совершенстве освоил несколько иностранных языков (в том числе латынь).

Таким образом, уже в возрасте восемнадцати лет Черни стал одним из самых популярных венских фортепианных педагогов. Благодаря этому к нему в ученики охотно поступали и настоящие таланты. За свою продолжительную карьеру учителя он стал наставником таких прославленных пианистов, как Теодор Куллак, Теодор Лешетицкий, Нинетта Бельвилль. Наконец, именно Черни доверил Бетховен занятия со своим любимым племянником Карлом.

Звездным же часом Черни-учителя стало его знакомство с юным Ференцом Листом. Интересно, однако, что встреча двух музыкантов была во многом случайной. Отец Ференца, Адам Лист, первоначально просил об уроках Иоганна Непомука Гуммеля, но тот запросил за свои занятия внушительную сумму, неподъемную для скромного бюджета семьи Листов. Тогда отец, взвесив все возможности, обратился к Карлу Черни. Композитор, прослушав юного вундеркинда, поначалу заметил отсутствие какой-либо школы. Как пишет сам Черни, *«мальчик качался на стуле, точно пьяный...игра была неясна и сбивчива. Об аппликатуры он не имел не малейшего представления»*⁴⁹. Тем не менее, опытный педагог смог увидеть за ширмой пианистической «расхлябанности»

⁴⁹ Ibid., P. 314-315.

фантастическое дарование Листа. Особенно впечатлила Черни импровизация мальчика. Он охотно согласился давать ему уроки и отказался брать плату за них.

Черни взялся за дело с присущей ему методичностью: настойчиво требовал от ученика идеального исполнения гамм и упражнений, знакомил его с шедеврами Баха, Моцарта и Бетховена. К сожалению, уроки продолжались лишь около трех лет. Адам Лист, желая сыну блестящей карьеры виртуоза, отправился с ним покорять Париж – «столицу Европы» в то время. Черни был категорически против этого, считая, что ученик ещё не готов к вольной жизни странствующего пианиста. Несмотря на это, учитель продолжал поддерживать Листа в своих письмах, призывая его служить прежде всего подлинному искусству.

Некоторые исследователи считают, что непродолжительные занятия с Черни не оказали значительного влияния на его знаменитого ученика. Такие утверждения кажутся нам глубоко неверными. Известно, что сам Лист хранил в душе теплые воспоминания об уроках своего учителя и всегда подчеркивал роль Черни в своей судьбе. Так, в прижизненной биографии Листа, написанной Линой Раманн⁵⁰, значение Черни как наставника принижается: автор утверждает, что Черни не смог понять внутренний мир ученика. В своем экземпляре этой книги Лист методично подчеркивал красным карандашом подобные пассажи о своем учителе и делал на полях пометки: *«Не совсем правильно!»*, *«Черни прекрасно занимался со мной»*⁵¹ и т. д.

Высоко ценил Лист и пианистическое дарование своего учителя, который, по его мнению, исполнял сочинения Бетховена *«с таким же совершенным пониманием, как и мастерством»*⁵².

Черни, в свою очередь, признавал исключительный композиторский талант своего ученика и в своих методических трудах рассматривал сочинения Листа как выдающийся образец «новейшей» музыки. Вместе с тем, яркий, театральный, эффектный пианизм бывшего воспитанника не был по-настоящему близок его

⁵⁰ Ramann L. Franz Liszt als Künstler und Mensch. Erster Band. Die Jahre 1811-1840. Leipzig, 1880.

⁵¹ См.: Schnapp F. Ein autobiographischer Brief Carl Czernys aus dem Jahre 1824 // Zeitschrift für Musik. 1941. Februar. 2. Heft. S. 89-96.

⁵² Цит. по: Айзенштадт С.А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. С. 45.

учителю, ценившему, прежде всего, ясную, классически строгую игру. Побывав на парижском концерте Листа в 1837 году, Черни назвал его игру «дикой и сумбурной во всех отношениях, но, несмотря на это, чрезвычайно бравурной»⁵³. Признавая всю спорность этой оценки, отметим, что Черни хватило смелости пойти против господствующих вкусов публики, боготворившей в то время Листа.

Начало занятий с юным Листом в 1819 году по времени совпало с началом активной композиторской деятельности Черни.

Как раз в этот период Диабелли активно занимался делами своего недавно открытого издательства и искал композиторов, чьи имена помогли бы составить достойную репутацию новому предприятию. Случайно встретив Черни на улице, Диабелли неожиданно предложил ему сотрудничество, предполагая, что широкая известность Черни как педагога будет способствовать спросу на его сочинения. Расчеты издателя полностью оправдались: опубликованный *фортепианный дуэт* ор.2 разошелся в считанные дни, и Диабелли заявил о готовности печатать любое выходящее из-под пера Черни произведение даже без предварительного просмотра.

Композитор в полной мере воспользовался представившейся уникальной возможностью, и следующие девять лет (с 1819 вплоть до 1828 года) стали временем подлинного расцвета его дарования. За этот период Черни было создано более 200 опусов, не считая многочисленных аранжировок. Большинство сонат (девять из двенадцати для фортепиано соло и пять из шести четырехручных) также были написаны в это время. Подобный всплеск творческой активности мог быть связан, по нашему мнению, со сравнительно поздним началом творческой деятельности: Черни, по воле судьбы получивший прекрасную возможность публиковать свои сочинения, стал активно и плодотворно реализовывать все накопившиеся у него за долгое время замыслы. Нельзя исключать то обстоятельство, что композитор отдавал в печать и уже написанные им ранее «в стол» работы.

⁵³ Czerny C. Recollections from my life. P. 316.

Последующие за этим периодом творческого расцвета годы (1828-1830) стали переломными для Черни. Композитор во многом переосмысливает собственный творческий путь. Из-под его пера начинают выходить фортепианные этюды – сочинения, прославившие композитора в веках и ставшие его «фирменной» музыкальной маркой.

Безусловно, интерес к фортепианной педагогике, зародившийся в столь раннем возрасте, сопровождал Черни на протяжении всей его жизни. Тем не менее, именно в этот период жанр фортепианного этюда попадает в фокус пристального внимания композитора, не ослабевавшего вплоть до последних лет его жизни. Один за другим на полках нотных магазинов появляются прекрасно оформленные сборники этюдов и упражнений, благодаря чему имя Черни приобретает европейскую известность. Заказы от издателей поступают практически ежедневно, и от композитора, к сожалению, ждут отнюдь не симфоний, сонат и квартетов. Черни вынужден чаще обращаться к салонной музыке, значительно повышается в это время в его творчестве доля таких произведений, как *Большие бравурные вариации на две темы из оперы «Фра Дьяболо» Обера* ор. 232 или *Две большие фантазии на темы из «Вильгельма Телля»* ор. 221 (подразумевается известная опера Россини).

Однако эта часть творчества Черни подвергалась критике со стороны профессиональных музыкантов – его современников. Интересно мнение, высказанное Листом: *«Жаль, что излишняя плодовитость неизбежно ослабила его, и он не продолжил направление Первой сонаты (ор.6 As-dur⁵⁴) и других его произведений этого периода, которые я оцениваю очень высоко – это значительные сочинения, прекрасные по форме и благородные по содержанию. К сожалению, влияние Вены того времени, как в общественном, так и в издательском плане, было неблагоприятно, а Черни не обладал должной степенью твердости, чтобы противостоять ему и сохранить лучшее в своей индивидуальности. Вообще – это трудная задача, решение которой*

⁵⁴ Лист неверно указал номер опуса: *Первая соната As-dur* ор. 7, а не ор. 6.

представляет большую сложность даже для самого способного и того, кто имеет самые высокие цели»⁵⁵.

Сергей Айзенштадт, развивая мысль Листа, видит в этом трагический излом судьбы композитора, растратившего свои силы на незначительные сочинения в угоду господствовавшим вкусам. Он объясняет это особенностями жизненного пути Черни, пережившего в детстве нужду и воспитывавшегося в строгой, подлинно немецкой этике ежедневного кропотливого труда и послушания. Испытывая постоянную неуверенность в завтрашнем дне и чувствуя на себе ответственность за судьбу престарелых родителей, он вынужден был прибегать к салонной музыке и этюдам как к средству быстрого и устойчивого заработка⁵⁶.

Тем не менее, в этот период (начало тридцатых годов) Черни создает две сонаты: *четырёхручную сонату* op. 331 и *Десятую, или Большую сонату-этюд для фортепиано соло* op. 268. Из названия последней очевидно, что она является попыткой соединения двух разноплановых жанров. *Соната* op. 331 также отчасти продолжает эту линию.

В конце 1830-х годов в творчестве композитора наступает новый поворот, который можно определить как переход к «позднему стилю». Важным событием стал его отказ от педагогической деятельности, датируемый 1836 годом. Черни словно «погружается» в себя, размышляет о пройденном пути. Несмотря на то, что этюды и салонная музыка продолжают выходить из-под его пера, композитор начинает творить в таких новых для него жанрах, как симфония и месса.

Активизируется и научно-редакторская деятельность Черни, начинают издаваться его методические труды, в том числе знаменитая *«Полная теоретико-практическая школа фортепианной игры»* op. 500 (1839 г.)⁵⁷.

Черни как композитор критически переосмысливает некоторые свои творческие взгляды и начинает искать опору в классической традиции, отказываясь от активных новаторских поисков. Типичным примером здесь может

⁵⁵ Цит. по: Айзенштадт С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. С. 154.

⁵⁶ См: Там же. С. 152-155.

⁵⁷ Полное название: *«Полная теоретическая и практическая фортепианная школа, доведенная в прогрессивной последовательности от начального обучения до высшей степени законченности, снабженная всеми необходимыми, специально для этой цели сочиненными примерами, в трех частях, op. 500».*

послужить *Одиннадцатая соната Des-dur* op. 730, характерной чертой которой является традиционализм в лучшем смысле этого слова. В то же время, «барочная» *Соната в стиле Скарлатти* op. 788, оригинальное и необычное одночастное произведение, является интересным опытом обращения композитора к музыкальным эпохам прошлого. Её появление, безусловно, связано с продуктивной редакторской деятельностью Черни, направленной в первую очередь на клавирные сочинения композиторов эпохи Барокко.

Как видно из всего сказанного выше, наиболее интенсивно Черни создавал сонаты в ранний период (первые восемь-девять лет) своего творчества: тогда было написано четырнадцать из восемнадцати сольных и четырехручных сонат. Именно это время можно считать периодом наибольшего творческого расцвета Черни, и столь частое обращение к данному жанру в те годы наглядно свидетельствует о том, сколь важен он был для композитора.

Черни особо подчеркивал значение сонаты и в своих методических трудах. Так, в *«Школе практической композиции»* op. 600 её автор пишет: *«Среди всех форм композиции соната является наиболее важной, так как: во-первых, большинство других основных форм может быть включено в неё, во-вторых, она предоставляет композитору возможности и пространство для демонстрации в наиболее удачных условиях как новаторских идей, так и вкуса, и, в-третьих, её форма и строение точно соотносятся с формой и строением симфонии, квартета, квинтета, и вообще любого значительного и завершенного музыкального произведения»*⁵⁸.

Таким образом, соната стала для Черни жанром, в котором он смог наиболее многогранно раскрыть свой оригинальный композиторский дар, реализовать новаторские устремления. Любопытно отметить, что это утверждение применимо не только к сонатам раннего периода, но и в значительной степени к произведениям, написанным после 1830 года: так, и *Соната-этюд*, и *Соната в стиле Скарлатти* являются, безусловно, сочинениями новаторскими по своей

⁵⁸ 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, 1848. P. 33.

идее. Соната с очевидностью была для Черни подлинно «экспериментальным» жанром даже в те времена, когда композитор больше опирался на классическую традицию и был менее склонен к активному поиску нового. Рассмотрим, как соединяются в сонатах Черни традиции и новаторские элементы, какое место эти произведения занимают в контексте творчества старших и младших современников композитора.

Здесь, безусловно, необходимо указать на влияние Бетховена. Волею судьбы жизненные пути двух композиторов оказались тесно переплетены. Черни с детства близко общался с великим композитором: сначала как ученик, а затем – как друг и помощник. Учитель был для него настоящим музыкальным Богом: Черни всегда подчеркивал огромное значение бетховенских идей для собственного творчества. Неудивительно, что фортепианные сонаты Бетховена стали отправной точкой для опытов Черни в этом жанре.

Отметим, что хронологически первые три сонаты Черни примерно совпадают по времени своего написания с последними сонатами (op. 109, 110, 111) Бетховена, и, таким образом, некоторые новаторские идеи Черни воплощает одновременно со своим учителем.

Бетховенские традиции проявились, к примеру, в медленных, лирических частях сонат. Черни неизменно стремился к достижению баланса между глубиной и богатством философской мысли и простотой, ясностью изложения, присущими Бетховену. Безусловно, не во всех медленных частях Черни достиг бетховенских высот, но *Andante Третьей сонаты*, *Adagio Четвертой* или *Десятой сонат* Черни являются настоящими шедеврами, в которых композитор, отталкиваясь от традиций своего учителя как от надежного «базиса», смог совершить подлинные «прорывы» в новую романтическую эпоху. Удивительно, что признанный мастер инструктивного этюда смог раскрыть свое лирическое дарование в сонатах, оставаясь при этом в рамках собственного оригинального стиля.

Влияние Бетховена ощущается у Черни и в скерцо. Прежде всего следует подчеркнуть сам факт обращения к этому жанру во всех сонатных циклах⁵⁹, с очевидностью демонстрирующий приверженность бетховенской традиции. Важно и то, что Черни опирается не только на фортепианные (из сонат), но и на симфонические скерцо Бетховена. В одних сонатах (например, в *Четвертой или Десятой*) композитор намеренно подчеркивает «инструментальность» фактуры скерцо, подчас даже её этюдный характер, в других же Черни намеренно имитирует полноту оркестрового звучания, «перекличку» между различными инструментами (к примеру, во *Второй сонате*).

Следование традициям Бетховена отчасти проявилось в аспекте формы. Отдельные части сонат иногда будто бы намеренно выдержаны в строго классической форме: это характерно для ряда финалов (рондо-соната) и сложных трехчастных форм с трио в скерцо.

Огромный вклад в жанр сонаты в начале XIX века внес, наряду с Бетховеном, и Франц Шуберт. Однако, на творчество Черни стиль его фортепианных сонат не оказал столь же существенного влияния, как Бетховен. Композитор, безусловно, хорошо знал музыку Шуберта (перу Черни принадлежат фортепианные обработки наиболее известных его песен), но она, на наш взгляд, не была близка его творческим устремлениям. Тем не менее, в *Пятой сонате* ощущаются отдаленные переклички со стилем Шуберта. Безмятежный, светлый, типично «венский» колорит выражен в *Одиннадцатой сонате*, созданной композитором уже на склоне лет. Кроме того, в некоторых сонатах Черни *trio* (средний раздел скерцо) присущи отдельные черты сходства с жанром лендлера, ассоциирующимся с именем Шуберта.

В большей степени влияние на Черни оказало фортепианное творчество Мошелеса, Гуммеля и Вебера. Особое значение для него имели их достижения в сфере фортепианной техники и фактуры: широкое использование блестящих

⁵⁹ Отдельно отметим пятичастную *Восьмую сонату* ор. 144, в которой есть и менуэт (вторая часть), и скерцо (четвертая часть).

пассажей (т.н. «*perlé*»), внимание к тембровой стороне инструмента, поиск новых красок, стремление к тонкой детализации.

Многие из вышеперечисленных идей Черни развивал параллельно с указанными композиторами, выступая, таким образом, скорее не как их простой «подражатель», а как коллега-современник. Это становится ясным при более детальном изучении хронологических рамок. Так, Мошелес родился в 1794 году, тремя годами позднее Карла Черни, и начало его активного творческого пути как композитора приходится на 1820-е годы, т.е. одновременно с Черни.

Вебер, появившийся на свет в 1786 году, к началу 1820-х уже был вполне состоявшимся мастером, однако ряд его значительных сочинений появился именно в этот период (например, *Концертштюк f-moll* op. 79 и опера «*Вольный стрелок*» – в 1821 году). Черни, безусловно, знал и его четыре фортепианные сонаты, написанные в 1813 – 1822 годах. Именно характерная веберовская «бриллиантовая» техника, широко применяемая в этих произведениях, на наш взгляд, в определенной степени предвосхитила стиль фортепианной фактуры, применяемый Черни. Оригинальная лирика медленных частей сонат Вебера также была во многом близка композитору: некоторые параллели с ней можно почувствовать, например, в *Adagio espressivo* *Десятой сонаты*. Наконец, характерный колорит слегка «потусторонней» фантастики, типичный для Вебера и ярко проявившийся в опере «*Вольный стрелок*», ощущается в скерцо некоторых сонат Черни.

Большое значение для композитора имели и оригинальные черты формы, типичные для Вебера. Исследователь В.В. Протопопов указывает, что для веберовской сонатной формы характерна «*большая свобода композиции (структуры), отдельные мотивы, находящиеся на периферии формы, наделяются иногда самостоятельным тематическим значением, в тематизме бывают заложены определенные полифонические задатки, которые приводят к образованию дочерних имитационно-полифонических разделов в составе основной сонатной формы, заметно желание композитора округлить её*

обращением в конце к интонациям заглавной темы»⁶⁰. Особенности формы, перечисленные в цитированном выше фрагменте как присущие произведениям Вебера, отчасти характерны и для ряда сонат Черни. Таким образом, влияние Вебера на композиторский стиль Черни проявилось удивительно многогранно.

Иоганна Непомука Гуммеля (1778-1837) Черни особенно высоко ценил и как пианиста, и как фортепианного композитора. «Никогда ранее не слышал я ни такой новаторской, ошеломляющей виртуозности, ни такой ясности и элегантности исполнения, ни такой нежной, тонкой выразительности, ни даже такого тонкого вкуса в импровизации»⁶¹, – так описывает Черни свое первое знакомство с исполнительским искусством современника. Композитор считал Гуммеля, наряду с Мошелесом, одним из основателей «новой блестящей школы»⁶², подразумевая не только исполнительский, но и композиторский аспект в применении к фортепианной музыке. Неудивительно, что принципы и сам дух «новой блестящей школы» были важны для Черни. Определенное влияние на молодого композитора оказали сонаты и другие фортепианные произведения Гуммеля, часть из которых была создана ещё в первое десятилетие XIX века.

Новаторство Карла Черни очевидно уже при первом взгляде на его фортепианные сонаты. Так, лишь четыре из них (*Третья, Четвертая, Десятая и Одиннадцатая сонаты*, не считая *Сонаты в стиле Скарлатти* op. 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 очевидный вывод о стремлении Черни к увеличению количества частей в сонатном цикле.

Поистине удивительно и само разнообразие структуры в сонатах композитора. Так, Черни использует фугу в качестве финала (в *Первой, Второй и Девятой сонатах*), вводит два скерцо (в *Шестой и Девятой сонатах*), использует вариации (в *Пятой и Шестой сонатах*). Особо стоит выделить в этом контексте

⁶⁰ Протопопов В. История сонатной формы. Сонатная форма в западно-европейской музыке конца XVIII-первой половины XIX века. М., 2013. С. 77.

⁶¹ Czerny C. Recollections from my life. P. 308.

⁶² Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. М., 2013. С. 124.

Пятую сонату, ни одна из частей которой не написана в сонатной форме. Это, безусловно, можно расценивать как смелый шаг для первой четверти XIX века. Столь же необычна и семичастная *Шестая соната*, в цикле которой есть и два скерцо, и две медленных части (одна из которых – вариации на тему в темпе *Adagio*).

Отдельные черты сонатной формы у Черни также являются новаторскими для своего времени. Композитор часто использует приемы, усиливающие тематическое единство (и связность) как отдельных частей, так и всего сонатного цикла. Сюда можно отнести, в частности, прием тематической арки. Характерно для Черни и применение одной из тем в качестве «лейттемы», используемой в нескольких частях одной и той же сонаты.

В одном ряду с этим стоит введение в *Девятую сонату* некоторых элементов монотематизма. Это – безусловно новаторский прием, и сам факт его использования мог оказать, как нам представляется, влияние на формирование композиторского стиля ученика Черни Ференца Листа.

Гармонический язык сонат Карла Черни, основывающийся на бетховенских традициях, содержит в себе и множество чисто романтических черт. В отдельных сонатах композитор совершает подлинные «прорывы» в новую музыкальную эпоху. В частности, в насыщенных, красочных гармонических ходах *Adagio molto espressivo Четвертой сонаты* можно уловить элементы предвосхищения вагнеровского стиля. Неоднократно в сонатах Черни можно встретить и такие фрагменты и отдельные темы, которые можно легко приписать перу Шопена: это относится к разработке и коде первой части *Третьей сонаты*, или же к новой теме из разработки уже упоминавшегося *Adagio molto espressivo Четвертой сонаты*, написанной, когда польский композитор был еще ребенком.

В определенной степени новаторским может считаться и широкое использование Черни острых диссонантных звучаний. Безусловно, композиторы-современники также применяли подобные приемы для создания особого «романтического» колорита (можно вспомнить о тяготении зрелого Вебера к уменьшенному септаккорду там, где необходимо было подчеркнуть

«фантастические» краски). Для Черни, однако, типично использование острых напряженных гармонических ходов в разработках сонатных *allegri* первых частей и финалов: благодаря им у слушателя зачастую создается ощущение «невесомости», потери тональных ориентиров.

Значителен вклад Черни и в развитие фортепианной фактуры. Общеизвестно, что композитор является автором бесчисленных этюдов, по сей день остающихся одним из краеугольных камней фортепианной педагогики. Неудивительно, что эта сторона творчества Черни оказала значительное влияние на фактуру его сонат. Virtuозные технические приемы становятся важной частью фортепианного стиля композитора. Само введение в «серьезные» произведения для фортепиано многочисленных сверхтрудных скачков, терцовых и октавных пассажей, головокружительных аккордовых последовательностей 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 Черни. Важно подчеркнуть, что базовые принципы фортепианной техники и фактуры, разработанные Карлом Черни, оставались актуальными на протяжении всего XIX века.

Особо следует отметить 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, обогатившись с красочной и содержательной стороны. Приемы четырехручного изложения, разработанные Черни, позволили фортепианному ансамблю стать наравне с «серьезными» сольными фортепианными произведениями в представлении музыкантов той эпохи.

Нашел свое отражение в фортепианных сонатах и интерес Черни к музыке предшествующих эпох. Известно, что композитор подготовил и опубликовал первые в истории редакции ряда клавирных сочинений Баха и сонат Скарлатти. С позиций современной музыкальной науки эти издания подвергаются вполне обоснованной критике. Вместе с тем, нельзя не признать, что Черни был первым,

кто осознал необходимость изучения клавирной музыки барокко с позиций современного исполнительства и создания педагогических редакций этих произведений. Это было важным сдвигом в истории фортепианного искусства. Неудивительно, что появление в собственных сонатах Черни определенных «барочных» элементов также являлось достаточно смелым новаторством.

В первую очередь это относится к одночастной «*Сонате в стиле Скарлатти*» оп. 788 fis-moll. Это небольшое сочинение представляет собой «синтез» барочных стилевых элементов с чертами, присущими творчеству самого Черни. Отметим, что, несмотря на слова «*в стиле Скарлатти*», понятие «барокко» в данном произведении трактуется широко: композитор использует и типично баховские черты. Черни обращается к эпохе барокко с позиций современного ему стиля, и подобный ракурс в отношении музыки прошлых эпох был поистине революционным для того времени. Неоклассицизм (и необарокко) как стилевые направления станут в полной мере актуальными лишь для композиторов рубежа XIX-XX веков.

Помимо Сонаты в стиле Скарлатти, барочные элементы присущи и другим сонатам композитора. Так, fuga (финал) *Девятой сонаты* написана в баховском стиле, удачно имитируя звучание органа с его глубокими басами педального регистра. Финал *Первой сонаты* (также fuga), с другой стороны, демонстрирует блестящее владение Черни полифоническими приемами развития темы в духе *Хорошо темперированного клавира*. В то же время, благодаря острым диссонансам и неожиданным модуляциям, fuga в отдельных моментах предвосхищает романтическую полифонию, в определенной степени тем самым опережая свое время.

В завершение Первой главы упомянем о судьбе фортепианных сонат Карла Черни после их издания. К сожалению, можно констатировать, что вскоре после кончины композитора их постигло практически полное забвение. Можно выделить несколько причин этого явления.

В первую очередь это связано с 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. Подобным образом сложилась и судьба фортепианных сонат Шуберта, автор которых также не вел активной исполнительской деятельности.

Второй важной причиной, повлиявшей, на наш взгляд, на распространенность сонат Черни, 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 деятельности композитора, и его имя связывалось в первую очередь с педагогическим репертуаром. Фортепианные сонаты Черни при этом, если об их существовании и было известно (а некоторые музыканты второй половины XIX века даже не подозревали об их наличии!), считались априори чем-то второстепенным в творческом багаже композитора. Определенное влияние оказал и тот факт, что многие профессиональные музыканты знали Черни как автора (помимо этюдов) многочисленных салонных обработок популярных оперных и танцевальных тем. Такого рода сочинения действительно не обладали высокой художественной ценностью, но ошибкой было распространение присущих им недостатков на все творчество композитора. *«Сам Черни был душевнее, чем любое из его сочинений»*⁶³, – именно в этом духе высказался Шопен после того, как он побывал в гостях у композитора в Вене. *«Это такой же писатель, как Черни – композитор»*⁶⁴, – столь же несправедливо отзывался о Черни Роберт Шуман, сравнивая его в письме к супруге с неким незначительным литератором.

Наконец, третья причина столь прискорбного забвения сонат Черни связана, с нашей точки зрения, непосредственно с характером и особенностями этих произведений. Действительно, композитору удалось создать совершенно уникальные сонаты, ярко новаторские для своей эпохи. В то же время оригинальные черты, присущие его сонатам, практически не нашли развития и продолжения у последующих поколений композиторов. Кажется

⁶³ Цит. по: Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2003. С. 93

⁶⁴ Цит. по: Айзенштадт С.А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. С. 102

парадоксальным, что новаторские произведения Карла Черни остались будто бы не замечены, проигнорированы молодыми музыкантами-романтиками.

Мы убеждены, что это хорошо осознавал и сам Черни. Так, в вышедшей в 1848 году *«Школе практической композиции»* ор. 600 один из разделов полностью посвящен сонатной форме, и композитор дает там предельно строгую её характеристику. По мысли Черни, *«соната обычно состоит из четырех отдельных и различных частей, а именно:*

- I. часть – *Allegro*,
- II. часть – *Adagio или Andante*,
- III. часть – *скерцо или менуэт*,
- IV. часть – *финал или Rondo»*⁶⁵.

Очевидно, что большинство сонат композитора совершенно не соответствуют данному описанию. Столь странное противоречие между Черни-теоретиком и Черни-практиком объясняется временем выхода в свет цитированного выше труда. К 1848 году композитору, внимательно следившему за творчеством коллег, было ясно, что новым поколением музыкантов жанр сонаты трактуется в ином ключе, отличном от его собственного понимания. Черни – теоретик с похвальной научной честностью фиксирует этот факт, анализируя сонатный цикл именно как выверенную классическую четырехчастную структуру и формулируя тем самым вслед за Кохом⁶⁶ и Антуаном Рейхой⁶⁷ понятие сонатной формы. Трактовка Черни не утратила своей актуальности по сей день, и современные учебники для музыкальных школ, описывающие сонатную форму, в качестве «базиса» до сих пор используют черниевские формулировки.

⁶⁵ 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. P. 33.

⁶⁶ Koch H. Versuch einer Anleitung zur Composition. Hannover, 2007.

⁶⁷ Reicha A. Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition . Übersetzung von Carl Czerny. In 4 Bd. Wien, 1834.

К сожалению, подлинная значимость и ценность фортепианных сонат Карла Черни не осознана и по сей день. Мы убеждены, что без детального анализа всех новаторских элементов в сонатном творчестве композитора невозможно понимание истории развития жанра сонаты во всем её богатстве и полноте. Одной из задач данного исследования и является восполнение этого пробела в истории музыки.

Глава вторая

Начало творческого пути: *Первая и Вторая сонаты*

Первая соната ор. 7 написана Черни в 1819 году. Несмотря на то, что это произведение является первым опытом обращения композитора к жанру сонаты, в нем можно найти целый ряд черт, присущих сонатному творчеству композитора в целом.

Посвящено это произведение известной пианистке Доротее Эртман, бравшей уроки у Бетховена. Черни вспоминал о ней следующее: *«Среди женщин в то время (1800-1820) выделялась баронесса Эртман, блестящая исполнительница произведений Бетховена. Она со своим мужем, бароном Оберстом Эртманом, принадлежала к самому близкому кругу композитора, и, возможно, была его ученицей, поскольку она играла бетховенские сочинения с огромной физической мощью и полностью в духе самого Мастера»*.⁶⁸ Интересно, что сам Бетховен посвятил ей свою сонату ор. 101 A-dur.

В произведении молодого Черни уже проявляется значительное новаторство в данном жанре. Прежде всего, обращает на себя внимание количество частей – их здесь пять вместо традиционных трех-четырёх.

Известно, что в поздних сонатах Бетховена важное место занимает полифония, в том числе и в финальных частях; в *Первой сонате* ор. 7 Черни финал представляет собой фугу, сам стиль полифонического изложения которой в какой-то мере является развитием бетховенского. В других частях своей сонаты Черни также применяет приемы контрапунктического развития тем. Большая роль отведена в произведении лирическому началу; здесь уместно вспомнить лиризм сонат ор. 101 A-dur или ор. 109 E-dur Бетховена.

⁶⁸ Цит. по: Sauer E. Vorwort // Czerny Carl. Sonate für Klavier zu zwei Händen Opus 7. München, 1971.S. 4.

С сонатой ор. 101 Бетховена сонату ор. 7 роднят и вполне определенные детали формы. Черни использует здесь прием тематической арки, вводя реминисценцию главной партии первой части в коде фуги, т.е. в самом конце сонаты. Аналогичный прием использует в своей сонате и Бетховен (хотя тема там повторяется как предыкт к финалу). Общее строение цикла также в какой-то мере сходно: и у Бетховена, и у Черни первая часть выдержана в спокойном, неторопливом движении, оба композитора вводят в финале фугу (Бетховен – в разработочном разделе).

Схема 1

Первая соната ор. 7

I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть
Andante	Prestissimo agitato	Adagio espressivo	Allegretto	Tempo moderato
As-dur	cis-moll	Des-dur	As-dur	as-moll
сонатная форма	сложная трехчастная форма с эпизодом	сонатная форма	рондо- соната	фуга

Первая часть выдержана в сонатной форме, но по своему характеру очень отличается от традиционных сонатных *allegro*. Настроение всей части определяет главная партия.

Здесь отсутствует динамичное экспонирование и противопоставление двух контрастных тем: главная и побочная партии, песенные по своей природе, выдержаны в едином лирическом настрое и спокойной аккордовой фактуре. Вся экспозиция (за исключением побочной партии с её динамическими контрастами) проводится преимущественно в диапазоне динамики *piano-pianissimo*. Мелодическая линия её отличается ясностью и простотой, оттеняемой разнообразными полифоническими подголосками, усложняющими

гармоническую ткань произведения. Как справедливо отмечает Эгерт, «простота стиля, подчеркиваемая здесь с особым вкусом, нигде не создает впечатления монотонности и однообразия»⁶⁹.

Пример 1

Первая соната, I часть, главная партия

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a piano (p) dynamic marking and a bass clef staff with a pianissimo (pp) dynamic marking. The bottom system also has a treble clef staff with a piano (p) dynamic marking and a bass clef staff with a pianissimo (pp) dynamic marking. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dim.' and 'f'.

Разработка вносит в этот безмятежный покой драматические элементы; в частности, появляется новая тема в f-moll, порывистая и подлинно романтическая по своему духу. Она изложена октавами и сопровождается арпеджио в динамике, не превышающей *piano* (как в экспозиции), несмотря на подобное изменение характера и фактуры. Продолжительное *crescendo* приводит к масштабному торжественному предыкту к репризе на доминанте основной тональности As-dur.

В репризе в главной партии возвращается основной лирический настрой. Таким образом, композитор совершенно по-новому трактует роль первой части в сонатном цикле: сохраняя вполне привычную сонатную форму, он наполняет её совершенно иным, лирическим и умиротворенным содержанием. Сочетание основанной на песенных темах спокойно-неторопливой экспозиции и взволнованной, порывистой новой темы в разработке выдержано в духе типично романтических контрастов. Следует отметить и темповое противопоставление: *Andante* экспозиции переходит в *Allegro moderato ed espressivo* разработки.

⁶⁹ Egert P. Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik. Berlin, 1934. S. 126.

Вторая часть, скерцо (*Prestissimo agitato*) в cis-moll также представляет собой необычное соединение классических и новаторских элементов. Актуальной в то время была и сама идея минорного скерцо в мажорной сонате: достаточно упомянуть сонаты Бетховена op. 109 (созданную примерно в одно время с сонатой Черни) и op. 110 (написанную двумя-тремя годами позже). Таким образом, Черни параллельно с Бетховеном развивает данный жанр.

По мнению Вильяма Ньюмана, в скерцо Черни можно найти вполне сознательные интонационные аллюзии на *Trio* из *Allegro vivace* (третьей части) *Третьей симфонии*⁷⁰. Это пылкое, драматичное *prestissimo*, по нашему мнению, перекликается и с написанным в это же время скерцо из сонаты Бетховена op. 109 (где скерцо также является второй частью!). «Оркестровая» фактура проявляется здесь в переключках регистров, октавном изложении, плотных и мощных аккордах, мгновенных динамических контрастах. Следует отметить, что такого рода фактура представляет собой особую техническую трудность для пианиста.

Скерцо по своему эмоциональному накалу подобно огненному вихрю, движение здесь не останавливается ни на минуту и постоянно устремлено вперед. Эта музыка в определенной степени предвосхищает фортепианный стиль Шумана или Брамса. Кристо Лели указывает на сходство темы первого раздела скерцо с отдельными фрагментами тем сонаты «*Après une lecture du Dante*» Листа (см. примеры на стр. 36). По мнению музыковеда, это может быть и не случайным совпадением, так как Лист начал учиться у Черни вскоре после создания *Первой сонаты*⁷¹.

В среднем разделе здесь появляется новая тема в Ges-dur. Спокойная, грациозная мелодия, сопровождаемая хоральными аккордами, поначалу контрастирует с крайними разделами сложной трехчастной формы (как и должно быть в классическом скерцо). Однако она быстро модулирует в es-moll, изложение её меняется и становится контрапунктическим с обилием острых

⁷⁰ См: Newman W. The sonata since Beethoven. Second Edition. New York, 1972. P.185.

⁷¹ См.: Lelie C. Annotation to CD KTC-2023. Munich, 1994. P. 8.

хроматизмов и ярких секвенций. Этим самым Черни будто бы подготавливает фугу пятой части.

Пример 2

Черни. *Первая соната*, II часть, тема первого раздела.

Prestissimo agitato

The image shows the first system of a musical score for Chopin's First Sonata, Part II, Theme of the first section. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked *Prestissimo agitato*. The piece is written for piano, with a treble and bass clef. The right hand has a melody with various notes and rests, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *sim.* (sforzando). There are also articulation marks like *v* (accents).

Пример 3

Лист. *Соната «Après une lecture du Dante»*.

The image shows four systems of a musical score for Liszt's Sonata 'Après une lecture du Dante'. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It is marked *più cresc.* (more crescendo) and *rfz* (ritardando forzando). The piece is written for piano, with a treble and bass clef. The right hand has a melody with various notes and rests, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *più cresc.* and *rfz*. There are also articulation marks like *v* (accents).

Отметим, что композитор не указывает в нотах ремарку *Scherzo*, ограничиваясь лишь темповым указанием *Prestissimo agitato*. Нельзя не упомянуть здесь скерцо знаменитой *Девятой симфонии* Бетховена, где также отсутствует жанровая ремарка.

Третья часть, *Adagio* в Des-dur, поражает прежде всего глубиной музыкальной мысли. Это кажется удивительным, но Карлу Черни, непревзойденному мастеру инструктивного этюда, всегда особенно удавались именно глубокие и проникновенные темы. Подобное качество проявилось практически во всех сонатах, и это видно на примере главной партии. При знакомстве с нею сразу вспоминается гениальное *Andante sostenuto* фортепианной сонаты Шуберта B-dur (D. 960). Здесь можно найти как удивительное фактурное сходство (обе темы излагаются терциями, сопровождаемые октавными «всплесками» тридцать вторых нот), так и своего рода тональную «перекличку» между одноименными cis-moll Шуберта и Des-dur Черни. Подчеркнем, что соната B-dur Шуберта была написана в 1828 году, на девять лет позже *Первой сонаты* Черни.

Эгерт в своей книге предлагает иное сравнение: по его мнению, характерная фактура темы Черни имеет много общего с фактурой модулирующих ходов из *Adagio* сонаты op. 31 №2 d-moll Бетховена⁷² (см. примеры на стр. 38-39).

В качестве опорной точки для своего *Adagio* композитор вновь избирает стиль Бетховена, точнее, присущую его лирике простоту и ясность выражения музыкальных мыслей. Сохраняя эти качества, Черни развивает свой стиль в новом направлении. Прежде всего, это касается фактуры. Она становится значительно плотнее, насыщается разнообразными подголосками, тремоло, пассажами, мелизмами. Усложняется и гармоническая ткань, что обогащает музыку новыми красками. Таким образом, стиль становится более близким к романтическому, при сохранении присущей классическим *Adagio* глубины выражения идей. Эгерт видит в романтическом настрое этой части прямое

⁷² См.: Egert P. Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik. S. 127

предвосхищение фортепианных миниатюр Листа, в частности, его *Баллады* Desdur.⁷³

Пример 4

Шуберт. *Соната B-dur* (D. 960), Andante

Andante sostenuto

pp

Пример 5

Черни. *Первая соната*.

III часть, главная партия.

Adagio espressivo e cantabile

pp legg.

f

⁷³ См.: Ibid, S. 127.

Пример 6

Бетховен. Соната оп. 31 №2, II часть (Adagio).

Третья часть *Первой сонаты* оп. 7 ставит перед исполнителем особые задачи. Главную трудность представляет именно «блестящая», подчас виртуозная фактура, появляющаяся в процессе развития, которая, при всей своей сложности для пианиста, не должна заслонять собой философский характер всей части. Решение этой задачи требует от исполнителя долгой и кропотливой работы над интерпретацией.

Четвертая часть, рондо-соната в *As-dur*, могла бы быть финалом, причем, достаточно традиционным по характеру и форме. (Сонату, однако, завершает пятая часть в форме фуги). Тематизм её – преимущественно легкий, изящный, игривый.

Рефрен, напевный по характеру (см. пример на стр. 40), на протяжении всей части подвергается разнообразным фактурным изменениям: мелодия обогащается подголосками или излагается октавами, аккомпанемент (альбертиевы басы) превращается в быстрые аккорды, тремоло, длинные арпеджио и т.д. Такого рода изложение очень характерно для фортепианного этюда. Таким образом, уже здесь можно отметить некоторую склонность

композитора к прославившему его жанру, хотя свои знаменитые сборники этюдов Черни начнет создавать лишь через десять лет после этой сонаты. В репризе композитор с большой фантазией варьирует темы экспозиции (в особенности побочную партию), делая их почти неузнаваемыми вследствие изменений в фактуре.

Пример 7

Черни. *Первая соната*, IV часть, главная партия

Привлекает к себе внимание центральный эпизод в *as-moll*. Он построен на новой теме – мрачной, даже грозной, наполненной угловатыми пунктирами и резкими акцентами. Тема излагается октавами и аккордами в различных регистрах и получает масштабное контрапунктическое развитие.

Именно эту тему Черни и использует в качестве главной темы минорного **Финала**, написанного в форме фуги. Тональность темы остается прежней, *as-moll*, но композитор подвергает её ритмическим изменениям – вместо изломанных пунктиров появляется устойчивая поступь восьмых (см. примеры на стр. 41).

Пример 8

Черни. *Первая соната*, IV часть, центральный эпизод

The musical score for Example 8 consists of two systems of piano music. The first system is marked "Minore" and "ff agitato". It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system continues the piece with similar intensity and complexity.

Пример 9

Черни. *Первая соната*, V часть, тема фуги

The musical score for Example 9 consists of three systems of piano music. The first system is marked "Tempo moderato" and "mf". It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second and third systems continue the piece with increasing intensity, marked "m. s." and "f".

В этой грандиозной по размерам (114 тактов) фуге композитор демонстрирует искуснейшее владение полифонической техникой. Благодаря многочисленным канонам, обращениям темы, резким диссонансам и смелым модуляциям её стиль можно определить как новаторский для своего времени – в отдельных моментах он приближается уже к поздне-романтической полифонии.

Следует отметить, что само по себе появление фуги в качестве финала сонатного или симфонического цикла не являлось в то время чем-то необычным.

Тем не менее, Черни полностью переосмысливает её место и смысловую роль. У венских классиков финальная fuga олицетворяет прежде всего позитивное начало, утверждающееся в конце всего цикла. Fuga Черни, основанная на теме центрального эпизода четвертой части, наоборот, развивает драматические образы. Композитор тем самым расстается с классицистской оптимистической концепцией и таким решением финала предвосхищает концепции романтические.

Завершается fuga проведением в качестве тематической арки главной партии первой части в основной тональности, однако эта лирическая, бесхитростная тема звучит как далекое воспоминание. Нельзя не отметить, что подобное обрамление начальной музыкальной мыслью становится весьма распространенным приемом именно романтических крупных форм: достаточно вспомнить *Сонату h-moll* Листа, первую часть *Девятой симфонии C-dur* Шуберта.

Сам по себе минорный финал мажорного сонатного цикла является безусловным новаторством в рамках традиционного сонатного цикла. Впоследствии композиторы нередко использовали данное тональное решение. В этом контексте можно отметить, например, *Третью симфонию* Брамса.

Первая соната получила широкое признание ещё при жизни Черни, и поэтому её не постигло полное забвение, в отличие от других сонат композитора. Так, рецензент Рохлиц (Rochlitz) в *Allgemeine Musikalische Zeitung* вполне благосклонно встретил это сочинение. В то же время, *Первая соната* не была оценена в статье в полной мере. Отсюда происходит несколько странное описание эмоционального строя этой музыки: по мнению рецензента, «характер всей сонаты очень печальный, нередко даже мрачный, но по большей части все же беспокойный и неистовый, в отдельных местах меланхоличный или дикий»⁷⁴. Удивительно, но во всей рецензии практически ни слова не сказано о столь важном в этом произведении лирическом начале, лишь упомянуто, что *Adagio*

⁷⁴ Rochlitz F. Premiere sonate pour le Pianoforte seul, comp. par Charles Czerny // Allgemeine musikalische Zeitung. 1822. No. 23. S. 382.

(третья часть) *«привлекает к себе красивой певучей темой, разрабатывающейся очень смело»*⁷⁵. В рассматриваемой статье, тем не менее, подмечена новизна пятичастной формы с двумя тематическими арками, и автор её прямо указывает, что *«такое строение, возможно, получившееся лишь случайно, было бы желательным для всех подобных новых сочинений»*⁷⁶.

Новаторство данного произведения нашло своё отражение и в достаточно вольной нотной орфографии (например, вместо правильного с тональной точки зрения дубль-бемоля или дубль-диеза Черни иногда пишет энгармонический бекар), чем крайне недоволен рецензент: по его мнению, *«подобные примеры создают больше неясности, чем кажется на первый взгляд; неправильное обозначение ноты не облегчает чтение аккорда, а только путает начинающего, делая знание аккорда невозможным до тех пор, пока он сам не исправит неверную нотацию»*.⁷⁷ С точки зрения сегодняшнего дня подобная критика безусловно кажется чем-то старомодно-эксцентричным.

В литературе встречаются упоминания об этом сочинении; в частности, из писем Августы Буасье⁷⁸ известен факт высокой оценки *Первой сонаты* Листом, который сыграл однажды вечером для своей гостьи *«...великолепную сонату Черни, чтобы рассеять мое предубеждение против этого композитора»*⁷⁹. Кроме того, Лист исполнил две части из этой сонаты на концерте в Wiener Musikverein в 1838 году. Имеется также и современное издание этого произведения, осуществленное в рамках серии «Неизвестные сочинения классицизма и романтизма» в издательстве *Walter Wollenweber* (Мюнхен, 1971 г.)⁸⁰. То, что эти ноты можно порой встретить в европейских библиотеках, также способствует некоторой популяризации этого сочинения.

Музыковеды XX века, упоминающие о сонатах Черни в контексте собственных исследований зачастую с известной долей предвзятости, тем не

⁷⁵ Ibid, S. 383.

⁷⁶ Ibid, S. 383.

⁷⁷ Ibid, S. 384.

⁷⁸ Августа Буасье – пианистка-любительница родом из Швейцарии. Известна как автор заметок, детально описывающих уроки Листа с её дочерью Валерией.

⁷⁹ Буасье Августа. Уроки Листа. СПб., 2003. С. 60

⁸⁰ Czerny Carl. Sonate für Klavier zu zwei Händen Opus 7. München, 1971.

менее, в большинстве случаев высоко оценивают музыкальные достоинства *Первой сонаты* и считают её лучшей в этом жанре у композитора. Так, Вальтер Георги отзывается о ней как о «добросердечной музыке, наполненной разнообразными красками»⁸¹. Слонимски считает, что *Первая соната* «пронизана духом романтизма... для слушателя, незнакомого с этой музыкой, она звучит как неизвестное ранее сочинение Мендельсона или Шумана»⁸². Пауль Эгерт, крайне критически относящийся к сонатам Черни в целом, пишет об этом сочинении как о «плоде вдохновения мечтательного молодого романтика, маленькой драгоценности в сонатном жанре, имеющей самостоятельную ценность»⁸³. Пианист Антон Куэрти очень точно характеризует её как «произведение по-настоящему оригинальное, с яркими контрастами между душевным *Adagio*, блестящим и изысканным венским *Rondo* и яростно драматичным *Scherzo*, которое часто исполнял Лист»⁸⁴. Вилли Каля (Willy Kahl) особенно вдохновляет в этой музыке то, что она «не лишена романтического влияния»⁸⁵. Наконец, Ньюман утверждает, что эта соната лучшая среди всех фортепианных сонат «не только по своему духу и искренности, но и благодаря вкладу композитора в новый романтический стиль»⁸⁶. Подобное единство мнений различных исследователей лишь подчеркивает неоспоримые достоинства этого произведения.

Дискография *Первой сонаты* ор. 7 представлена четырьмя записями, осуществленными сравнительно недавно пианистами Даниелем Блюменталем, Антоном Куэрти, Мартином Джонсом и Кристофом Хаммером. Их интерпретации очень различаются. Британский пианист Мартин Джонс (отметим, что он записал полный цикл сонат Черни) трактует это сочинение в порывисто-романтическом духе, он стремится к резким динамическим контрастам, свободно обращается с педалью, берет достаточно быстрые темпы.

⁸¹ Georgii Walter Klaviermusik. Berlin, 1941. S. 252.

⁸² Цит. По: Sheets Randall. The Piano Sonatas of Carl Czerny. P. 39

⁸³ Egert P. Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik. S. 126.

⁸⁴ Kuerti A. Carl Czerny, composer // Beyond "The art of finger dexterity": reassessing Carl Czerny. Ed. by David Gramit. Rochester, 2008. P. 141.

⁸⁵ Kahl W. Czerny, Karl // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. von Friedrich Blume. Kassel, 1952. S. 1840.

⁸⁶ Newmann W The sonata since Beethoven. P.184.

Даниель Блюменталь (Германия), наоборот, старается подчеркнуть лиризм этой сонаты, его исполнение отличается обилием тонких деталей и деликатной звуковой палитрой. С позиций строгой академической традиции интерпретирует *Первую сонату* Черни канадец Антон Куэрти, для его записи характерно скупое употребление педали и точное следование авторским указаниям. Трактовка этого пианиста в какой-то мере близка принципам исторического («аутентичного») исполнительства. Ещё дальше в этом направлении пошел Кристоф Хаммер из Великобритании, записавший сонату на историческом инструменте 1805 года. По мнению автора данной работы, наиболее удачна запись Мартина Джонса, тем не менее, каждая из перечисленных интерпретаций достойна высокой оценки.

Вторая соната Карла Черни ор. 13 a-moll написана в 1819 – 1820 году, то есть практически одновременно с *Первой сонатой*. Неудивительно, что два этих произведения имеют много общего в плане формы, в связи с чем целесообразно при рассмотрении *Второй сонаты* сопоставлять её с *Первой*.

Посвящена *Вторая соната* другу композитора Йозефу Штайнеру фон Фельсбургу (Josef Steiner von Felsburg). О нем сохранилось крайне мало сведений: известно лишь то, что фон Фельсбург, будучи пианистом, исполнил в венских концертах 1816 года (в них принимал участие и сам Черни) одну из фортепианных сонат Бетховена. Отец фон Фельсбурга, Иоганн Батист Штайнер, также был пианистом и входил в круг друзей Бетховена. Таким образом, в посвящении *Второй сонаты* вновь ясно чувствуется духовная связь композитора с его великим учителем. Очевидно, что Черни тем самым подчеркивает свое уважение к музыкантам, окружавшим и поддерживавшим Бетховена.

Вторая соната состоит из пяти частей.

Очевидно сходство её структуры с *Первой сонатой*. Обе они состоят из пяти частей, где первые четыре части представляют собой сонатный цикл со скерцо и *Adagio*, а пятая часть является фугой. В то же время, ясно видны и структурные различия этих сонат. Цикл *Второй сонаты* представляется несколько более традиционным, с выдержанной в темпе *Allegro* первой частью.

К любопытным деталям следует отнести «зеркальность» тональных планов произведений. В *Первой сонате* As-dur, fuga – в одноименном as-moll, во *Второй же сонате*, написанной в a-moll, fuga – в одноименном A-dur.

Схема 2

Вторая соната op. 15

I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть
Molto Allegro	Adagio	Scherzo	Allegro agitato	Allegro
Сонатная форма	Сложная трехчастная с эпизодом	Сложная трехчастная с трио	Сонатная форма	Фуга
a-moll	F-dur	a-moll	a-moll	A-dur

Уже с самого начала **первой части** ясно чувствуется иное стилевое направление, выбранное здесь композитором. *Вторая соната* (в сравнении с *Первой*) в гораздо большей степени перекликается с фортепианной музыкой Мошелеса и Гуммеля. Ощущается здесь и некоторое влияние фортепианного стиля Вебера. В то же время, в ней есть вполне очевидные аллюзии на музыку эпохи Барокко.

Фактура первой части сразу же обращает на себя внимание своей простотой и прозрачностью. Так, главная партия начинается с октавного хода по звукам трезвучия и продолжается в спокойной, разреженной аккордовой фактуре (см. пример на стр. 47).

Пример 10

Черни. *Вторая соната*, IV часть, главная партия

Лишь в связующей партии появляются более виртуозные октавные скачки, а побочная и заключительная партия выдержаны в обычной гомофонной фактуре – мелодия сопровождается фигурациями в левой руке.

Такому фактурному решению вполне соответствует и тематизм экспозиции, простой и бесхитростный, но в то же время очень грациозный. Изящество тем, их пластичность, «закругленность» фраз являются типичными свойствами, присущими фортепианному стилю Гуммеля или Мошелеса. Гармонический план экспозиции также исключительно прост – связующая партия путем секвенции модулирует из a-moll в e-moll.

Основная эмоциональная нагрузка ложится в первой части на разработку. Она протяженна (154 такта, что в два раза превышает экспозицию, состоящую из 78 тактов), наполнена резкими контрастами и далекими модуляциями. Значительно шире в ней используются и виртуозные элементы – пассажи, скачки, ломаные октавы. Фактура, тем не менее, в целом остается вполне ясной (хотя и становится более насыщенной в сравнении с экспозицией).

Необходимо отметить также, что эта часть – единственная среди всех первых частей фортепианных сонат композитора, в которой он предписывает повторить не только экспозицию, но и разработку с репризой, что, с одной стороны, подчеркивает особое значение разработки в этой сонате, с другой – говорит о силе старых классических традиций, когда такое повторение было обязательным. Традиционна и реприза первой части.

Вторая часть, *Adagio* в F-dur, решена совсем в ином ключе по сравнению с романтической медленной частью *Первой сонаты*. Музыка этого *Adagio* присущ более объективный характер. Крайние разделы выдержаны в духе барочного *Grave* в трехдольном метре. Строгая хоральная фактура проста, без широкого полифонического и фактурного развития.

Пример 11

Черни. *Вторая соната*, II часть, тема первого раздела



Форма ее, возможно, страдает некоторой схематичностью, ибо все разделы сложной трехчастной формы строго двухчастны.

Схема 3

Вторая соната op.15, II часть

Первый раздел		Трио		Реприза	
простая двухчастная форма		простая двухчастная форма		простая двухчастная форма	
A	B	C	D	A	B
F-dur	F-dur	d-moll	d-moll	F-dur	F-dur

Средний раздел также решен в барочном духе, где хоральная тема, близкая начальной, проходит в басу, окруженная фигурациями шестнадцатыми нотами.

Пример 12

Черни. *Вторая соната*, II часть, тема среднего раздела (эпизода)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system starts with a 'legato' marking and a piano 'p' dynamic. It features a melodic line in the treble clef and a bass line with chords. Dynamic markings include 'cresc.' (crescendo), 'sf' (sforzando), 'dim.' (diminuendo), and 'dolce' (dolce). The second system continues the piece with a 'pp' (pianissimo) marking.

Подобные барочные «реминисценции» будут вводиться композитором в сонаты и позднее, например, в *Adagio Десятой сонаты*.

Третья часть, как и в *Первой сонате* – скерцо, написанное в опоре на симфонические скерцо Бетховена. Тем не менее, если в *Первой сонате* всё же уместнее говорить о фортепианном скерцо, насыщенном оркестровыми красками, то скерцо *Второй сонаты* представляет собой будто бы фортепианное переложение некоего симфонического скерцо. Это наглядно видно на примере первой темы, представляющей собой унисонные скачки с постоянно увеличивающейся амплитудой (вплоть до квинтдецимы) на фоне удерживаемой правой педали, в какой-то мере имитирующей глубокий «органый пункт». Техническая трудность подобных скачков кажется несколько чрезмерной даже для черниевской виртуозной фактуры, происхождение её нельзя объяснить иначе как «предметным» оркестровым мышлением композитора (см. пример на стр. 50).

Отсюда же ведет свое происхождение и фактура пасторального трио среднего раздела в F-dur, подражающего волынке с её пустыми остинатными квинтами в басу и прерывающимися короткими ходами в правой руке. Эта

имитация мюзетта может рассматриваться и как своего рода «продолжение» упомянутого выше педального «органного пункта» основной темы скерцо.

Пример 13

Вторая соната, III часть, тема первого раздела



Четвертая часть (*Allegro agitato, a-moll*), выдержанная в обычной сонатной форме, возвращает как порывисто-романтический настрой первой части, так и прозрачную «гуммелевскую» фактуру с характерными изящными пассажами и тремолирующими аккордами.

Пример 14

Вторая соната, IV часть, главная партия



Особенно интересен прием имитации стиля фортепианного концерта. Для этого Черни выстраивает темы на основе контрастов – как фактурных (между «оркестровым тутти» и вступлениями «солиста»), так и регистровых (разные группы инструментов). В то же время, объединяющим моментом для контрастных тем служит схожий ритмический рисунок – характерные острые пунктиры.

В разработке появляется, что вполне типично для Черни, ряд новых тематических фрагментов.

Кода четвертой части также заслуживает внимания. Переход к ней от репризы, завершающийся фермой на вводном уменьшенном септаккорде двойной доминанты, напоминает подготовку оркестром каденции солиста, а сама

кода, с её полифоническими имитациями и постепенным увеличением диапазона, звучит как полноценная каденция солиста.

Пример 15

Вторая соната, начало коды IV части



Отметим, что в этом *Allegro* можно заметить не только имитацию фактуры фортепианного концерта, но и отдельные интонационные переключки с вполне конкретным произведением современника Черни. Речь идет о *Концерте для фортепиано с оркестром a-moll* op.85 Гуммеля, необычайно популярным в то время произведением⁸⁷. Тем не менее, говорить о каком-либо заимствовании здесь нельзя, так как концерт Гуммеля был опубликован в 1821 году, на год позже, чем соната Черни. Известно, что Черни восхищался своим старшим коллегой, считал себя его учеником и рассматривал Гуммеля как единственного пианиста, способного конкурировать с Бетховеном.

Идея **фуги** в качестве **финала** сонаты очевидно повторяет опыт *Первой сонаты*. Тем не менее, fuga играет здесь совершенно другую роль. Если в *Первой сонате* тема фуги была заимствована композитором из центрального эпизода четвертой части, то во *Второй сонате* она представляет собой совершенно новый материал. Кардинально меняются также технические аспекты: вместо взволнованно-романтической фуги с острыми диссонансами и сложным полифоническим развитием, мы встречаем во *Второй сонате* фугу, выдержанную в спокойном «барочном» духе (как и вторая часть) и в какой-то мере «упрощенной» технике. Так, Черни совсем не использует здесь обращений, увеличений и прочих типичных приемов полифонического развития, интермедии выдержаны в суховато-объективном стиле. К интересным техническим деталям

⁸⁷ Известно, что это сочинение оказало значительное влияние на молодого Шопена, что нашло отражение в его знаменитом фортепианном концерте e-moll.

здесь стоит отнести лишь постоянное смещение ритмических долей в теме: в первом проведении она начинается с третьей доли (размер фуги – $\frac{3}{4}$), но в дальнейшем неоднократно вступает и с первой, и со второй доли.

Пример 16

Вторая соната, V часть, фуга



Таким образом, фуга здесь является своего рода формальным завершением цикла, не связанным с музыкальным материалом предыдущих частей. Более того, если представить себе мысленно *Вторую сонату* состоящую только из четырех частей, без этой фуги, то такой цикл, по нашему мнению, ничуть не уступал бы по своей логичности существующему пятичастному. В этом – ещё одно существенное отличие от фуги Первой сонаты, которая была более убедительным завершением цикла.

Рэндалл Шитс считает эту фугу «обыденной и даже банальной по своему настрою в сравнении с серьезностью других частей сонаты»⁸⁸. Это мнение, отчасти обоснованное, все же кажется нам излишне категоричным.

Подводя итог, следует отметить, что это произведение все же нельзя отнести, по нашему мнению, к безусловным творческим удачам композитора. Очевидно, что Черни решил здесь просто повторить столь оригинально найденную им в *Первой сонате* общую структуру цикла, но ему не вполне удалось наполнить её гармоничным музыкальным содержанием. Безусловно, было бы крайне ошибочно рассматривать это произведение как слабое и не

⁸⁸ Sheet Randall. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 65.

заслуживающее внимания, но на фоне оригинальной, свежей и романтической *Первой сонаты* оно выглядит все же не столь ярко.

В связи с вышесказанным неудивительно, что трактовка этой сонаты представляет собой настоящую проблему для пианистов. Не избежал её и Мартин Джонс, чье исполнение этого сочинения кажется не вполне убедительным.

Мы убеждены, что подход к этой сонате должен быть принципиально иным, нежели к другим сонатам композитора. Прежде всего, по нашему мнению, необходим тонкий поиск динамических оттенков, различных градаций *piano*. Стремление к подчеркиванию эмоционально-драматического начала виртуозными средствами, более чем уместное в других сонатах, обречено здесь, на неудачу, что заметно и в записи Джонса. Кроме того, этот пианист попытался найти в *Adagio* скрытые глубины содержания, которых в этой лирике, по нашему мнению, все же нет: отсюда и происходят некоторые динамические преувеличения и излишняя «величественность», не вполне уместная в этой части. Запись Даниэля Блюменталя также не лишена, к сожалению, подобных недостатков.

Отметим в заключение, что данная соната вследствие своей относительной технической доступности (за исключением скерцо) может успешно использоваться в качестве педагогического репертуара для одаренных детей в ДМШ и студентов музыкальных колледжей. В этом качестве она приобретает значение как образец раннеромантического фортепианного стиля, столь скромно представленного в современных репертуарных планах учебных заведений. Формальный характер *Adagio* становится в таком случае даже своего рода преимуществом, ибо маленьким музыкантам зачастую чрезвычайно трудно достойно выразить глубокую фортепианную лирику, а данное *Adagio* в этом плане является значительно более доступным для юных пианистов.

Глава третья

От традиции – к новаторству:

Третья, Четвертая, Пятая и Шестая сонаты

Третья соната ор. 57 f-moll и Четвертая соната ор. 65 G-dur были созданы Черни практически одновременно, в 1823-1824 годах. Они имеют ряд общих черт. Прежде всего, цикл обоих сочинений состоит из традиционных четырех частей, что является скорее исключением для склонного к расширению сонатного цикла композитора. Также обращает на себя внимание отсутствие посвящений. Этот факт достаточно важен, ибо посвящения в сонатах Карла Черни не носили случайного характера. Все имена были, как правило, связаны с Бетховеном (и тем самым композитор вновь подчеркивал тесную связь со своим учителем), или же сонаты посвящались коллегам-композиторам, творческие принципы которых Черни уважал. Таким образом, отсутствие посвящения в *Третьей* и *Четвертой сонатах* может говорить о том, что композитор писал эти произведения прежде всего «для себя». В то же время, Антон Куэрты указывает на глубоко символический факт – *Третья соната* Черни написана в той же тональности и под тем же номером опуса (ор. 57), что и легендарная «Аппассионата» Бетховена. «Едва ли это является случайным стечением обстоятельств!»⁸⁹ – восклицает исследователь, и невозможно не разделять его удивление.

Третья и *Четвертая фортепианные сонаты* представляют собой как бы две ипостаси творческого «лица» композитора, во многом противоположные друг другу внешнюю и внутреннюю стороны его музыкального мира. Две

⁸⁹ Kuerti A. Carl Czerny, composer // Beyond "The art of finger dexterity": reassessing Carl Czerny. Ed. by David Gramit. Rochester, 2008. P. 141.

разнонаправленные линии в той или иной степени нашли своё выражение и во всех последующих сонатах Черни, подчас причудливо пересекаясь и взаимодействуя друг с другом. В рассматриваемой нами паре *Третья соната* олицетворяет собой внутренний, интровертный мир, а Четвертая – внешний, экстравертный.

По мнению автора данного исследования, *Третья соната* является вершиной творчества композитора в этом жанре, одним из его самых искренних и экспрессивных произведений. Безусловно, среди последующих фортепианных сонат Черни есть немало ярких, гармоничных и новаторских сочинений, но не в одном из них композитор не выразил с такой силой свои глубокие личностные переживания и внутренний мир. Кульминационной точкой в этом произведении является огромный по протяженности финал: такой перенос трагедийного «центра тяжести» сонаты на заключительную часть, безусловно, представляет собой смелый шаг для 1824 года.

Схема 4

Третья соната оп. 57

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть
Allegro moderato con anima	Andante con moto	Scherzo	Allegro ma non troppo
сонатная форма	рондо АВАСА	сложная трехчастная форма с трио	сонатная форма
f-moll	Des-dur	f-moll	f-moll

Первая часть открывается непосредственно главной партией и сразу привлекает к себе внимание своей необычностью: её стиль совершенно не вписывается в традиционное представление о музыке Черни. Своим неторопливым движением, плотной аккордовой фактурой и постоянным использованием пунктирного ритма она создает образ мрачного шествия.

Немаловажной является здесь достаточно ясная аллюзия на барочную музыку, которая выражается не только в фактуре и ритме, но и в динамическом

плане главной партии – здесь редко встречается *crescendo* или *diminuendo*, в основном предписывается баховская «терассообразная» динамика, которой присущи контрасты между соседними периодами. Отметим, что подобное тяготение к барокко проявляется и в других частях этой сонаты.

Пример 17

Третья соната, I часть, главная партия

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. The top system is the main part, marked 'Allegro moderato con anima' and 'dolce e legato'. It features a treble and bass clef with a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The music consists of several measures with a mix of eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom system is the secondary part, also in the same key signature and tempo, featuring a more rhythmic and chordal texture with prominent bass notes and chords.

Побочная партия существенно отличается от главной лишь тональностью (As-dur), фактура и остигатный пунктирный ритм остаются здесь прежними, развивая предыдущую музыкальную мысль. Немаловажно в этой экспозиции и отсутствие связующей партии: главная партия заканчивается мощным утверждением тоники f-moll, после него, без модуляции, вступает побочная партия в As-dur.

В разработке, начинающейся в cis-moll, существенно меняется фактура: появляются подлинно черниевские виртуозные пассажи, повышается роль полифонии. Тональный и гармонический план отличается особой сложностью и «запутанностью». Возникающие в некоторых фрагментах, вследствие полифонических переплетений голосов, причудливые последовательности септаккордов создают ощущение полной потери тональных ориентиров.

Динамический план разработки также существенно меняется: указания *fortissimo*, *con fuoco*, *sforzando* говорят о напряженном драматическом характере этого раздела.

Шитс характеризует данную разработку как «одну из слабейших у Черни» из-за «протяженных секвенций»⁹⁰, представляющих собой, по его мнению, не вполне разработку, а лишь «заполнение» раздела общими формами движения. Этот отзыв представляется нам крайне субъективным и по сути своей неверным. Глубокое эмоциональное впечатление, оставляемое этой музыкой, не позволяет, по нашему убеждению, назвать данную разработку «одной из слабейших».

Завершается первая часть протяженным *diminuendo* вплоть до *pianissimo*, будто бы растворяясь в тишине.

Рецензент Фридрих Бюрлен описывает эту часть как «открытую и мощную, построенную на простой, достаточно невучей, сразу привлекающей к себе мелодии, и разрабатываемую с исключительным воодушевлением и мастерством непрерывно»⁹¹. Это определение, по нашему мнению, вполне справедливо.

Для рассмотрения интерпретационных проблем этой части интересно сравнить записи, сделанные Мартином Джонсом и Антоном Куэрти.

Джонс с самого начала смело берет достаточно медленный темп. Это, по нашему мнению, является безусловным попаданием в замысел композитора. В целом эта часть в его исполнении производит сильное впечатление своей глубиной. В то же время, пианист преувеличивает степень динамического контраста в разработке слишком резкими акцентами и тяжеловесным *fortissimo*. В этом плане интерпретация Антона Куэрти отличается более выверенным динамическим планом, однако быстрый темп, приводящий к большей «легковесности», делает это исполнение в целом все же менее убедительным.

Музыка **второй части** (*Andante con moto, Des-dur*) вновь поражает своей необычностью. Дело в том, что в большинстве сонат Черни медленные части выдержаны в духе сосредоточенной лирики, здесь же мы сталкиваемся с изящным, танцевальным, отчасти даже «кукольным» шествием.

⁹⁰ Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 67.

⁹¹ Bührle F. Troisième grande Sonata pour la Pianoforte, comp. par Charles Czerny. Ouev. 58 // Allgemeine musikalische Zeitung. 1825. No. 6. S. 87-88.

Тематизм этого *Andante* напоминает немецкие мелодии музыкальных шкатулок, что в сочетании со скерцозностью обуславливает мягкий, добродушно-ироничный колорит тем.

Пример 18

Третья соната, II часть, тема первого раздела



Особый шарм придает и оstinатный пунктирный ритм, пронизывающий всю часть и происходящий, возможно, из первой части этой сонаты.

Написано это *Andante* в свободно трактуемой форме рондо (АВАСА).

Схема 5

Третья соната op.57, II часть

форма рондо				
Рефрен (А)	Первый эпизод (В)	Рефрен (А)	Второй эпизод (С)	Рефрен (А)
Des	B	Des	b	Des

Интересно фактурное развитие рефрена на протяжении всей части. Первое его проведение отличается затаенной «скованностью», тема излагается *pianissimo*, в очень узком диапазоне и сопровождается лишь глухим стаккато левой руки. В следующем проведении рефрен уже сопровождает плавный аккомпанемент, он «разукрашивается» подголосками в высоком регистре. Наконец, в заключительном проведении фактурное развитие достигает своего апогея –

аккомпанемент в виде «обволакивающих» трелей по всей клавиатуре сопровождает мелодию, излагаемую уже двухголосно, с очаровательными «запаздываниями» голосов. Такое проведение рефрена по своему стилю безусловно предвосхищает блестящую «жемчужную» фактуру ряда фортепианных произведений Шопена и Листа. Таким образом, Черни вновь проявляет себя как новатор.

В данном контексте Рэндалл Шитс особо подчеркивает «смелость гармонического языка [Черни], демонстрируемую, например, нарочитым столкновением *C-dur* и *Ces-dur* в такте 141»⁹². Исследователь также отмечает интересную, с его точки зрения, особенность гармонии в заключительной каденции этого *Andante*: «использование субдоминантовых гармоний с шестой пониженной ступенью... вызывает ассоциации с более поздними романтическими композиторами и часто практиковалось Листом»⁹³.

Особый интерес представляют собой два канона во втором эпизоде (С), написанных в подчеркнуто архаическом «баховском» стиле, и контрастирующих поэтому с окружающим музыкальным материалом. Можно по-разному трактовать их появление здесь, но, на наш взгляд, композитор вводит их в эпизод как своего рода добродушную улыбку по поводу «старых добрых времен».

Особую трудность для пианиста представляет в этой части именно воссоздание таинственной атмосферы в духе музыкальной табакерки. С этой задачей превосходно справляется Мартин Джонс. Благодаря свободной, протяженной педали и мастерской игре красками его интерпретация отличается изысканной утонченностью и обилием интересных деталей. Трактовка Антона Куэрти кажется нам на этом фоне несколько прямолинейно-романтической. К сожалению, запись Даниэля Блюменталья выделяется недостаточной эмоциональной выразительностью и в сравнении с интерпретациями его коллег кажется чрезмерно «сухой».

⁹² Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 69.

⁹³ Ibid, P. 70.

Третья часть (скерцо) f-moll в целом выдержана в типичном для Черни стиле «бетховенских симфоний» и оригинальной сложной трехчастной форме 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*.

Заслуживает внимания здесь прежде всего фактура. С первых же тактов фигурации левой руки напоминают что-то хорошо знакомое каждому пианисту, а именно – инструктивные этюды композитора из знаменитейших ор. 740 и 299. По этой причине Рэндалл Шитс характеризует это скерцо как «вероятно, наименее музыкально изобретательное среди всех сонатных скерцо композитора»⁹⁴. Подобное мнение представляется нам необоснованным, так как Черни, непревзойденному мастеру фортепианного этюда, всегда удавалось необычайно органично «вплетать» виртуозное начало в «серьезные», глубокие произведения, и скерцо *Третьей сонаты*, на наш взгляд, не стало в этом плане исключением.

Пример 19

Третья соната, III часть (скерцо), тема первого раздела

Allegro molto agitato

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system continues the rhythmic pattern with a fortissimo (ff) dynamic. The third system shows a change in texture with sustained chords in the right hand and a continuation of the bass line.

Трио скерцо (Des-dur) поначалу также кажется вполне традиционным (хоральная фактура, простая безыскусная мелодия в качестве темы). Постепенно

⁹⁴Ibid, P. 71.

мелодическая линия начинает прерываться продолжительными паузами, модулировать в отдаленные тональности (D-dur, fis-moll). Все это придает трио таинственно-загадочный, «ирреальный» оттенок.

Говоря о возможных интерпретационных решениях в этом скерцо, следует обратить внимание прежде всего на запись Антона Куэрти. Он с известной долей риска подчеркивает этюдное происхождение фактуры этой части, и звучит это удивительно свежо и ярко. Представляется, что подобная трактовка вполне оправданна. Даниэль Блюменталь придерживается сходного направления в своей интерпретации.

Завершает сонату **финал** (*Allegro ma non troppo capriccioso*) в f-moll. По насыщенности разнообразным музыкальным материалом эта часть является своего рода смысловой кульминацией всей сонаты. Выделяется она и своей протяженностью – часть эта длится около 12 минут, что является рекордом среди всех сонат композитора. В целом, Черни придерживается здесь вполне академической сонатной формы с традиционными тональными соотношениями, но имеются и ряд особенностей.

Открывает финал решительная и резкая главная партия, изложенная широкими размашистыми аккордовыми скачками в пунктирном ритме, вновь напоминающем нам о первой части (см. пример на стр. 62).

Все темы экспозиции контрастируют как в эмоциональном плане, так и по фактуре.

После остро акцентированной главной партии, связующая – простая песенная мелодия с плавным арпеджированным аккомпанементом. Побочная (*As-dur*) – своим четырехголосным складом имитирует звучание струнного квартета, её причудливая лирика в какой-то мере предвосхищает «эвсебиевские» темы Шумана. Заключительная партия, с устремленным вперед мелодическим движением, выдержана в типично романтическом фортепианном стиле и фактуре.

Экспозиция, таким образом, представляет собой своего рода калейдоскоп контрастных тем.

Пример 20

Третья соната, IV часть, главная партия

Allegro ma non troppo
capriccioso



Разработка с первых же нот поражает своей поистине листовской виртуозностью и грандиозностью. Её музыкальная ткань насыщена сложнейшими тремоло, скачками, трелями; тональный план обогащается внезапными далекими модуляциями (Ges-dur, d-moll, A-dur).

Мотивы различных тем экспозиции напряженно сопоставляются, яростно «спорят» друг с другом. Внезапным и резким контрастом выглядит появляющийся в разработке эпизод (F-dur) в более медленном темпе. Он представляет собой строгий канон (включающий в себя семь проведений темы). Рэндалл Шитс усматривает здесь определенную переключку с *Сонатой* Бетховена ор. 54 (также в F-dur!), в которой композитор «играет с канонами и в первой, и во второй части»⁹⁵.

Пример 21

Третья соната, IV часть, тема канона-эпизода в разработке

Poco sostenuto
legato



По нашему мнению, можно двояко трактовать появление подобного раздела. С одной стороны, строгая полифония может служить «напоминанием» о высших и вечных музыкальных ценностях. В то же время, значительное место,

⁹⁵ Ibid, P. 74.

отводимое полифонии в сонатной форме, стало само по себе примечательной стилевой особенностью музыки Черни (достаточно вспомнить фуги в качестве финала *Первой* и *Второй сонат*).

Тема канона появляется в финале ещё раз, перед кодой. После значительно обогащенной в фактурном и динамическом аспектах репризы она звучит как внезапное воспоминание.

Кода финала, значительно ускоренная по сравнению с основным темпом (ремарка *Molto allegro*), подобна ветру, уносящему все образы вдаль. Она предвосхищает стиль раннего Шопена. Можно заметить и ее явное фактурное родство с кодами первых частей шопеновских фортепианных концертов.

Мартин Джонс интерпретирует финал *Третьей сонаты* в «позднебетховенском» стиле, не учитывая его эмоциональный накал. Подобный подход, по нашему мнению, все же следует признать ошибочным.

Антон Куэрти, наоборот, трактует финал в шумановском стиле, необычайно свободно и ярко, он не боится резких динамических контрастов и частых изменений темпа. С формальной точки зрения можно подискутировать о вольном обращении с педалью и динамическими указаниями композитора в игре Куэрти, однако тот факт, что в его исполнении столь продолжительная часть слушается на одном дыхании, вполне оправдывает подобный свободный интерпретационный подход.

Уместно привести в заключение фрагмент уже цитированной выше рецензии, которая очень образно характеризует эту замечательную сонату.

«Господин Карл Черни уже давно известен как один из наиболее выдающихся пианистов и педагогов Вены, но в последние годы он куда больше, нежели ранее, проявил себя как отличный композитор для этого инструмента. Если бы достоинства его последних сочинений состояли только в основательной, бережной проработке, которую они всегда демонстрируют, то это не было бы необычным; но то, что они (а именно, наиболее значительные из них) выделяются своей новизной, образно говоря, свежестью, изобретательностью, «молодостью», огненным характером и тонкостью письма – это, однако, очень

необычно, и мы должны поэтому пожелать автору, а также тем, кто захочет покорить эти новые сочинения своей интерпретацией, удачи.

Среди новейших сочинений господина Черни эта большая, во всех смыслах этого слова, соната относится к числу лучших, и она является таковой во всех отношениях. Она – одна из труднейших для исполнения, и требует от того, кто хочет овладеть ею, столь же много бравурности, сколь и деликатности в интерпретации; к тому же, необходима привычка к исполнению фактуры, насыщенной ходами и пассажами многих голосов»⁹⁶.

Четвертая соната ор. 65, как уже упоминалось выше, олицетворяет собой иное, во многом противоположное *Третьей сонате* направление творчества Черни. К нему относятся, прежде всего, бесчисленные блестящие парафразы на популярные оперные темы, вариации, фантазии, танцевальные пьесы, выходившие тогда из-под пера многих музыкантов. Черни не был исключением – в те годы в его композиторском портфеле в сопоставимых пропорциях присутствовали как серьезные (сонаты, камерные сочинения, концерты и т.д.), так и подобные салонные произведения.

Современные музыканты зачастую критикуют салонную музыку за ее легковесность, чрезмерное увлечение бравурной техникой. Сами композиторы XIX века никогда не пытались сравнивать два различных направления своего творчества. Значительные симфонические и инструментальные сочинения всегда рассматривались ими обособленно, как несравненно более высокая ступень искусства в сравнении с легкими блестящими сочинениями для просвещенных любителей.

⁹⁶ Bürhlen F. Troisième grande Sonata pour la Pianoforte, comp. par Charles Czerny. Ouev. 58. S. 87.

Сам Карл Черни, анализируя собственное творчество, четко разделил его на 4 категории: «сочинения в серьезном (подлинном) стиле», «сочинения для дилетантов», «концертные произведения для широкой публики» и «музыка для практического обучения [т.е. упражнения и этюды]»⁹⁷. Фактически, салонная музыка была предназначена для утонченного досуга просвещенных слоев общества. Неудивительно, что Черни, снискавший признание поначалу именно как автор легких, бравурных сочинений, сделал попытку соединить виртуозный блеск музыки с серьезным содержанием.

Приведем схему *Четвертой сонаты*.

Схема 6

Четвертая соната op. 65

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть
Allegro vivace	Adagio molto espressivo	Presto	Rondino scherzando
сонатная форма	сонатная форма с эпизодом в разработке и зеркальной репризой	сложная трехчастная форма с трио	рондо-соната
G-dur	Es-dur	g-moll	G-dur

Уже главная партия, открывающая **первую часть**, ясно демонстрирует, какой стиль будет доминировать в произведении. Она изложена в духе виртуозной каденции – бодрые и решительные аккордовые фразы сменяются звонкими трелями и длинными бравурными пассажами (см. пример на стр. 66).

Все темы первой части так или иначе развивают заданное направление. Так, изложенная октавами в сопровождении «альбертиевых басов» шестнадцатыми связующая партия имеет подчеркнута бодрый, активный характер, а побочной партии композитор придает сентиментальный оттенок. Отметим нетрадиционный тональный план: в экспозиции она проводится в H-dur, а в репризе – в E-dur (т.е. с сохранением терцового соотношения между главной и побочной партиями). Представляет интерес тот факт, что Бетховен в первой части своей сонаты op. 31

⁹⁷ См.: Wehmeyer G. Carl Czerny und die Eisenhalt am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie. Zürich, 1983. P. 75.

№ 1 (также в G-dur!) использовал аналогичное терцовое тональное соотношение. Заключительная партия изложена с применением излюбленных Черни контрапунктических приемов, в связи с чем она представляет собой причудливое явление мастерски полифонически разработанной виртуозной техники.

Пример 22

Четвертая соната, I часть, главная партия

The image shows a musical score for the first movement of the Fourth Sonata by Chopin, Op. 25, No. 1. The score is in G major and 3/4 time. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Allegro vivace e con energia' and 'ff'. The second system includes 'ritard.' and 'p dolce'. The third system includes 'a tempo', 'tr', 'cresc.', 'loco', 'f', and 'p'.

В разработке композитором применяются преимущественно фактурные приемы развития тем. Усложняются прежде всего элементы фортепианной техники. Если в экспозиции господствовали мелкие пассажи, арпеджио и трели, то разработку Черни щедро насыщает длинными арпеджио по всей клавиатуре, октавными пассажами, широкими скачками. Таким образом, ещё задолго до создания своих классических этюдных сборников композитор демонстрирует в первой части этой сонаты склонность к «техническому», «этюдному» мышлению, насыщая фактуру немалыми пианистическими сложностями.

Вторая часть (*Adagio molto espressivo*, Es-dur) является, бесспорно, главным «сюрпризом» этого произведения. Любой логически мыслящий музыкант, познакомившийся с остальными частями сонаты, салонными в лучшем смысле этого слова, вправе ожидать здесь пышно декорированную мелизмами

«арию» с мелодией в духе итальянского *bel canto*. Черни, однако, создает *Adagio*, которое, по нашему мнению, не только является одним из лучших образцов его музыки, но и представляет собой настоящий новаторский прорыв в будущее, удивительный для первой четверти XIX века.

Заслуживает внимания форма – композитор прибегает здесь к оригинально трактуемой сонатной форме с зеркальной репризой и эпизодом в разработке.

Схема 7

Четвертая соната op.57, II часть

Экспозиция			Разработка с эпизодом	Реприза (зеркальная)	
ГП	СП	ПП		ПП	ГП
Es	Es-B	B		Es	Es

Уже первые такты главной партии, с которой начинается эта часть, впечатляют своей необычной гармонией – цепью неразрешенных диссонирующих аккордов (см. пример на стр. 68). Очевиден и яркий оркестровый колорит главной партии. Благодаря чрезвычайно тонко выписанным динамическим указаниям можно легко вообразить себе отдельные восклицания медных духовых и тяжелое вибрато струнных. Отметим, что неоднократно повторенная начальная интонация – типичный «романтический вопрос», столь часто встречающийся у Шумана (например, „*Warum*“ из *Fantasiestücke* op.12) и у Листа (вступление первой части *Фауст-симфонии*).

Мелодическое движение связующей партии устремлено вверх. В ней ясно ощущается «оркестровка», выраженная в сочетании коротких реплик «солирующих инструментов» с ответными фразами «оркестрового tutti», изложенными в хоральной фактуре.

Побочная партия – изысканной красоты мелодия – изложена как дуэт двух голосов в высоком регистре на фоне вибрирующих трелей. По сравнению с главной партией в ней существенно упрощен гармонический язык.

Пример 23

Четвертая соната, II часть, главная партия.

В начало разработки Черни вводит новую тему (эпизод) в es-moll. Она также является музыкальным предвосхищением более позднего романтического стиля. Напряженная экспрессия её мелодической линии предвосхищает шопеновский мелодизм, нашедший отражение в темах его гениальных ноктюрнов. Фактура здесь становится уже чисто фортепианной (в отличие от экспозиции), вибрирующие арпеджио аккомпанемента вновь отсылают нас к ноктюрнам Шопена (см. пример на стр. 69).

Рэндалл Шитс усматривает здесь определенные параллели также и с *прелюдией* Шопена ор. 45⁹⁸, написанной семнадцатью годами позже, чем *Четвертая соната* Черни.

Собственно разработочный раздел, начинающийся после эпизода, приводит к кульминационному проведению побочной партии в основной тональности, с которой и начинается *зеркальная* реприза, завершающаяся главной партией, звучащей *pianissimo* как далекое эхо.

⁹⁸ См.: Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 78-79.

Пример 24

Четвертая соната, II часть, тема эпизода в разработке

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'f espress.' and the second system is marked 'ff'. Both systems feature a complex, rhythmic melody in the right hand and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Скерцо (g-moll, сложная трехчастная форма с трио) написано в изящной и элегантной манере. Отметим, что оно относится скорее к разряду «фортепианных», нежели «оркестровых» сонатных скерцо композитора благодаря почти «этюдной» фактуре крайних разделов.

К интересным моментам можно отнести то, что это скерцо вступает после *Adagio attacca*, их соединяет небольшой переход, основанный на контрастном сопоставлении мотивов. Это – единственный пример подобного рода во всем творчестве композитора, так как в других сонатах части всегда отделены друг от друга.

Финал (*рондо-соната*) в G-dur начинается с небольшого вступления, построенного на варьированной теме главной партии первой части (такой прием реминисценции тем был применен Черни ещё в *Первой сонате*, то есть уже стал в определенной мере типичным для композитора). Рефрен-главная партия начинается в характере веселого и беззаботного галопа. Практически весь он полностью построен на начальном мотиве из пяти нот, и мастерство композитора в варьировании мотива доставляет подлинное удовольствие.

Неизменное обыгрывание одного и того же мотива было распространенным приемом во многих концертных пьесах того времени; можно привести в качестве

примера (имеющего, отметим, отдаленное сходство с данной темой Черни) репертуарное *Блестящее рондо* Вебера.

Пример 25

Черни. *Четвертая соната*, IV часть, тема рефрена

The musical score for Example 25 consists of two systems. The first system shows the beginning of the 'rondo' theme in the treble clef, marked *pp* and *a tempo*. The bass clef has a simple accompaniment. The second system continues the melody, marked *f*, and includes *loco* markings above the notes, indicating a change in articulation or phrasing.

Пример 26

Карл Мария Вебер. *Блестящее рондо*

The musical score for Example 26 consists of two systems. The first system is marked *Moderato e con grazia* and *mf*. The second system features a *ten.* marking and *ff* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Отметим, что в целом фактура и технические трудности в финале близки характерному «веберовскому» фортепианному стилю. Часто встречающийся у Черни «силовой» пианизм, предвосхищающий Листа подчеркнута масштабным «оркестровым» звучанием, здесь занимает сравнительно скромное место.

В легком и шутиливом духе рефрена выдержана вся часть. Обращает на себя внимание тема побочной партии – первого эпизода, изображающая гротескный в своей чопорности марш.

Пример 27

Четвертая соната, IV часть, побочная партия (первый эпизод)



Разработка основана на варьировании главной партии (рефрена) и выполнена весьма искусно.

Кода написана композитором как исключительно эффектное, работающее «на публику» заключение всей сонаты, насыщенное виртуозными пассажами.

Возвращаясь к проблеме салонного искусства того времени, подчеркнем, что в отличие от многих своих коллег, Черни в *Четвертой сонате* продемонстрировал отменный вкус и нигде не перешел ту невидимую черту, отделяющую настоящее, пусть и легкое искусство, от пошлого и банального. Даже из-за одного *Adagio* это сочинение не заслуживает забвения. В конечном итоге, в репертуаре любого исполнителя должны быть представлены различные по стилевым направлениям произведения, в том числе и подобные виртуозные, «праздничные» вещи.

В заключение отметим, что крайне сложно сравнивать между собой две имеющиеся записи, так как и Мартин Джонс, и Даниэль Блюменталь обладают превосходной технической подготовкой и блестяще, на одном дыхании исполняют эту сонату. Тем не менее, пальму первенства в этом случае следует отдать Джонсу, ибо его интерпретация *Adagio* демонстрирует полное проникновение в замысел композитора. Крайне тонко применяется пианистом педаль, свободно меняются темпы, детально проработаны мельчайшие штрихи и динамические оттенки.

Пятая соната E-dur op. 76 в пяти частях была создана композитором в 1824 году, то есть сразу после написания *Третьей и Четвертой сонат*.

Это сочинение, однако, значительно отличается от них по своему характеру. Прежде всего отметим удивительную безмятежность, столь нехарактерную в сравнении с эмоциональной насыщенностью других сонат. Необычным для Черни является и отсутствие контрастов между частями. Отсюда происходит главный, на наш взгляд, «сюрприз» этого сочинения: ни одна из частей *Пятой сонаты* не написана в сонатной форме!

Схема 8

Пятая соната op. 76

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть	5 часть
Allegro molto moderato	Andante cantabile	Scherzo, Presto	Andantino con variationi	Toccata, allegro moderato
E-dur	H-dur	E-dur	E-dur	E-dur
сложная трехчастная форма с эпизодом	сложная трехчастная форма с эпизодом	сложная трехчастная форма с трио	Тема с вариациями	сложная трехчастная форма с эпизодом

Подобная особенность строения цикла сонаты поражает, однако, лишь на первый взгляд. Очевидно, что одним из основных принципов сонатной формы является идея контраста, борьбы и единства противоположных тем. В данной же сонате, исключительно ровной, спокойной и безмятежной, контраст практически отсутствует. Черни, соответственно, с присущим ему духом экспериментатора решил отказаться от сонатной формы в пользу лаконичных и завершенных трехчастных форм.

Эмоциональный строй всего произведения определяется уже началом **первой части** – темой первого раздела сложной трехчастной формы.

Несмотря на указание *Allegro molto moderato*, предписанное Черни, темп этой музыки, благодаря движению четвертями, ощущается как размеренный, неторопливый, близкий к *Andante*, а выразительные секстовые и квартовые ходы

мелодии придают ей очаровательный пасторальный оттенок. Подчеркивают его и особенности фактурного изложения – постоянно удерживаемые в качестве органного пункта тоническая и доминантовая квинты. Необычен здесь и динамический план: на протяжении 27 тактов сохраняется затаенное *pianissimo*, и *crescendo* возникает лишь в момент перехода к теме среднего раздела (эпизода).

Пример 28

Пятая соната, I часть, главная партия



Поначалу она ощущается как резко контрастная, благодаря решительным октавным пунктирам левой руки и ремаркам *fortissimo* и *agitato*, однако такой эмоциональный настрой выдержан лишь на протяжении пяти-шести тактов, после чего тема среднего раздела излагается уже *pianissimo*.

В репризе первая тема подвергается некоторой динамизации благодаря введению в неё подвижных, «этюдных» пассажей и арпеджио шестнадцатыми, которые служат лишь средством обогащения, расцветивания фраз и фактуры.

Вторая часть (H-dur), обозначенная композитором как *Aria (Andante cantabile)*, написана в подчеркнута симметричной сложной трехчастной форме.

Отметим, что после по-настоящему выдающихся *Adagio Третьей и Четвертой сонат* часть эта кажется излишне академически простой и в какой-то мере даже архаичной. Действительно, Черни здесь изящно отсылает нас к временам раннего классицизма, к образцам Гайдна или даже К. Ф. Э. Баха. Все *Andante* выдержано в неторопливом танцевальном движении в простой аккордовой фактуре. Стилизация подчеркнута здесь повторением отдельных оборотов и мелизматикой в духе Гайдна. Несколько выделяется на общем фоне лишь романтически порывистая тема среднего раздела (в *gis-moll*).

Третья часть, скерцо в темпе *Presto* (E-dur), также отличается от скерцо предшествующих сонат. Характерная «оркестральность» здесь сохраняется, но выражена она совершенно иными средствами: вместо резких ударов литавр и

мощных ходов медных духовых мы слышим здесь острое приглушенное *pizzicato* струнных инструментов.

Скерцо это так же, как и первые две части, выдержано в динамике *piano*, нет здесь и чисто фортепианных виртуозных элементов, присущих ряду других скерцо композитора. Заслуживает внимания тема трио, которая представляет собой галантный, подлинно шубертовский лендлер.

Пример 29

Пятая соната, III часть, тема первого раздела

В четвертой части Черни впервые вводит форму **вариаций**. Тема – в фольклорном духе; ее четырехголосная фактура, простота гармонического языка перекликаются с первой частью этой сонаты и предоставляют композитору большие возможности для варьирования.

В основном тема (см. пример на стр. 75) сохраняет свой гармонический план, форму, мелодический контур, меняется лишь фактура, динамика и ритмический рисунок. Впрочем, это характерно вообще для классических вариаций.

Пятая (последняя) вариация написана в одноименном миноре и наиболее далека от темы, что является необычным для классических вариаций. Как справедливо отмечает Рэндалл Шитс, здесь «мелодические и гармонические черты темы полностью отбрасываются, и структура музыкальной фразы остается единственным элементом, связывающим эту вариацию с темой»⁹⁹.

⁹⁹ Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 91.

Пример 30

Пятая соната, IV часть, тема вариаций

Финал (*Toccatina*) по своей сути является блестящим виртуозным этюдом, в котором использовано немало интересных фактурных приемов. В целом, финал является единственной частью, приносящей нотку чисто черниевской виртуозности в умиротворенный строй всей сонаты. Но и в его динамике преобладает все же *piano*, а *forte* и *fortissimo* появляются лишь эпизодически.

Исполняя эту сонату, следует, по нашему мнению, прежде всего отметить эмоциональную сторону интерпретации этой музыки. Проблема заключается в том, что из-за отсутствия острых контрастов существует опасность появления монотонности при исполнении этого сочинения. Заметим, что не избежал этой опасности и Мартин Джонс: ему не удалось, на наш взгляд, найти индивидуальный подход к сочинению, увлечь вполне оригинальной, но без внешних эффектов музыкой. Его записи явно недостает яркой выразительности.

В этом произведении необходимо обратить внимание на проработку отдельных деталей, на поиск особых исполнительских средств, тонкую передачу эмоциональных оттенков. Только тогда *Пятая соната* будет восприниматься слушателями как целостное и гармоничное произведение.

Шестая соната op. 124 d-moll была задумана композитором ещё в 1825 году, а создавалась на протяжении 1826-1827 годов.

Количество частей в этом произведении (семь) является своеобразным «рекордом» не только в творчестве Черни, но и, возможно, во всей истории жанра сонаты в XIX веке. Впечатляет и хронометраж произведения – его исполнение занимает около 45 минут.

Схема 9

Шестая соната op. 124

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть	5 часть	6 часть	7 часть
Introduzione (Adagio)	Allegro	Allegretto con moto	Scherzo, Presto	Cantique de la Bohème	Presto scherzando	Allegro con fuoco
-	сонатная форма	сонатная форма	сложная трехчастная форма с трио	тема и 5 вариаций	сложная трехчастная форма с трио	сонатная форма
d-moll	d-moll	B-dur	D-dur	d-moll	d-moll	d-moll

Интересно, что музыковед Калум Макдональд рассматривает цикл этого сочинения как шестичастный, определяя первую часть как «обычную, хотя и протяженную прелюдию», предваряющую *Allegro*, являющееся, по его мнению, «настоящей» первой частью данного цикла¹⁰⁰. Такого же мнения придерживается и Рэндалл Шитс¹⁰¹. Нельзя не признать правоты исследователей в отношении указания на «прелюдийность», вступительный характер этой части в рамках всего цикла (об этом, собственно, говорит и авторская ремарка «*Introduzione*»). В то же время нельзя не учитывать и позицию самого Черни. Дело в том, что в единственном прижизненном издании этого сочинения все части четко пронумерованы от первой до седьмой, то есть композитор рассматривал свое детище именно как семичастную сонату.

Любопытные детали, касающиеся *Шестой сонаты*, можно почерпнуть из переписки Черни с известным швейцарским издателем Хансом Негели (Hans Naegeli), который опубликовал это сочинение. Изначально Черни планировал

¹⁰⁰ См.: MacDonald C. Annotation to CD NI 5832/3. Wyastone, 2008. P. 15

¹⁰¹ См.: Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 92-93.

фугу в качестве одной из частей (так же, как в *Первой* или *Второй сонатах*), однако вынужден был под давлением издателя отказаться от этой идеи.

Негели писал композитору: «*В качестве главного условия публикации я ставлю отсутствие здесь как фуги, так и фугато...тем не менее, все виды контрапунктического развития приветствуются*»¹⁰². В дальнейшем издатель поясняет свое радикальное требование чисто коммерческими интересами, ибо «*много любителей, которые не умеют или не хотят играть фуги, будут столь испуганы Вашей сонатой, что последующие выпуски не будут раскуплены*»¹⁰³. Дело заключается в том, что Негели выпускал произведение Черни в рамках серии «*Ehrenpforte*» («*Врата славы*»). Отметим, что издатель уже имел определенный опыт в подобных проектах. Так, с 1803 по 1810 год он с большим успехом публиковал серию тетрадей под названием «*Repertoire des Clavecinistes*», где были напечатаны в числе прочих и пять сонат Бетховена.

В контексте переписки Черни с издателем любопытно отметить и размер гонорара за данное произведение, полученного композитором. Как отмечает исследователь, «*гонорары Черни были немного ниже, чем у Бетховена, но всегда достойными. За [Шестую] сонату ор. 124, опубликованную Негели, композитор, однако, получил столько же, сколько и Бетховен за позднюю сонату*»¹⁰⁴. Издатель, таким образом, оценил это произведение очень высоко¹⁰⁵.

Эту сонату можно охарактеризовать как музыкальный «надгробный памятник», воздвигнутый Черни Бетховену¹⁰⁶. Об этом свидетельствует ряд особенностей этого произведения. В первую очередь, ряд тем содержат в себе явные аллюзии на темы из бетховенских произведений. Примечательно и введение в сонату вариаций на тему богемского хорала «Отче наш».

¹⁰² Fuchs Ingrid. Aus Carl Czerny Korrespondenz: Aspekte zu seiner Persoenlichkeit (anhand der Briefe im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) // Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge / Hrsg. von H. von Loesch. – Mainz: Schott, 2010. S. 135.

¹⁰³ Ibid, S. 135.

¹⁰⁴ Ibid, S. 134.

¹⁰⁵ Отметим, тем не менее, что в те времена гонорар зависил скорее от громкого имени автора, нежели от реальных качеств музыкального произведения. Подробнее об этом см.: Beer Alex. Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaффens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Tutzing, 2000. S. 234-245.

¹⁰⁶ Композитор, безусловно, начал работу над этим произведением ещё при жизни своего учителя, но завершено оно было уже после смерти Бетховена.

Использование церковной темы является уникальным случаем в сонатах Черни: возможно, в этом сокрыта особая смысловая нагрузка. Эту часть можно трактовать как молитву об ушедшем учителе.

Наконец, мы предполагаем, что сам по себе обширный семичастный цикл данного произведения возник под впечатлением от грандиозного семичастного струнного квартета Бетховена op. 131 cis-moll. Между двумя произведениями действительно можно провести отдельные параллели: так, и у Черни, и у Бетховена одна из частей – вариации; первые части обоих сочинений написаны в темпе *Adagio*. Кроме того, как видно из цитированного выше письма, Черни намеревался включить в свою сонату фугу; в квартете op. 131 фуга является первой частью. Уместно вспомнить здесь и шестичастный струнный квартет Бетховена op. 130 B-dur, в первоначальной версии которого финал представлял собой фугу. Исследователь П. Н. Долгов указывает, что «*после первых двух исполнений квартета op. 130 в марте 1826 года, вызвавших резкую критику в музыкальной прессе по адресу финала квартета – Большой фуги, издатель К. Артариа, руководствовавшийся, конечно, деловыми соображениями, стал настаивать на замене непонятной и огромной по размеру фуги новым финалом. И Бетховен уступил*»¹⁰⁷. Удивительное совпадение: Черни также отказался от включения в *Шестую сонату* фуги под давлением издателя!

Перейдем непосредственно к анализу этого произведения.

Первая часть (d-moll), *Adagio sostenuto ed espressivo*, озаглавленная композитором как «*Introduzione*», носит характер вступления, подготавливающего основной эмоциональный строй этого произведения. Calum McDonald справедливо указывает на сходство первой части сонаты Черни и вступительных тактов знаменитой бетховенской сонаты op. 57 f-moll¹⁰⁸, ясно проявляющееся, по его мнению, прежде всего благодаря острому пунктирному ритму и внезапным динамическим контрастам. Рэндалл Шитс, со своей стороны, отмечает, что по

¹⁰⁷ Долгов П.Н. Смычковые квартеты Бетховена. Ред. и вступительная статья Б. Доброхотова. М, 1980. С. 138.

¹⁰⁸ См.: MacDonald C. Annotation to CD NI 5872/3.. P. 15

гармоническому языку *Интродукция* предвосхищает стиль Вагнера.¹⁰⁹ На наш взгляд, это все же явное преувеличение.

Пример 31

Шестая соната, I часть (интродукция)



Сама часть написана в свободной, импровизационной форме. Развитие здесь достигается прежде всего гармоническими средствами – типичными для Черни запутанными модуляционными ходами и неожиданными далекими тональными сопоставлениями. Отметим также, что начальные такты этой части будут введены в качестве реминисценции в шестую часть (второе скерцо).

Вторая часть (d-moll, сонатная форма) имеет необычную для Черни ремарку «*Capriccio appassionato*». Само по себе это указание в какой-то мере противоречиво, ибо *capriccio* и *appassionato* – это во многом разнонаправленные эмоциональные и содержательные сферы музыки. Заметим в связи с этим, что и сама главная партия (точнее, её фактура и динамический план) является достаточно необычной для сонатных *allegri* Черни. Традиционно композитор начинает проведение подобных тем в скромной четырехголосной фактуре, преимущественно в динамике *piano* и *pianissimo*, лишь постепенно (иногда – только в репризе) вводя виртуозные пассажи и развитый аккомпанемент. Здесь же, во второй части *Шестой сонаты*, главная партия сразу излагается *fortissimo*, с драматичной и стремительной нисходящей мелодией в остро-пунктирном ритме и с волнообразным арпеджированным аккомпанементом. Характер её подлинно романтический, пылкий, порывистый и остро-напряженный.

¹⁰⁹ См.: Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 93.

Рэндалл Шитс указывает на наличие здесь реминисценций из знаменитого «Лесного царя» Шуберта¹¹⁰. На наш взгляд, это является все же преувеличением. Безусловно, можно с уверенностью говорить об эмоционально-содержательном и фактурном родстве двух произведений, но не о конкретных заимствованиях, которые здесь, по нашему мнению, отсутствуют.

Пример 32

Шестая соната, II часть, главная партия

The musical score for Example 32 consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Allegro energico' and begins with a forte (*f*) dynamic. The second system shows a dynamic shift from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). The music is in G major and 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Нам скорее видится определенная близость этой музыки сонате Бетховена ор. 31 №2, в особенности её первой части. Несомненна и тональная связь – все эти сочинения написаны в d-moll.

Связующая партия достаточно традиционна для классических сонат, то же можно сказать и о побочной партии в F-dur, выдержанной в спокойно-добродушном характере и типичной для Черни четырехголосной аккордовой фактуре.

Пример 33

Шестая соната, II часть, побочная партия

The musical score for Example 33 consists of two systems of piano music. The first system is marked 'poco ritenuto' and begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system shows a dynamic shift to *pp* and includes the instruction 'dolce leggero e soave'. The music is in F major and 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Отметим лишь один немаловажный момент: побочная партия связана с главной пунктирными ритмическими фигурами. Своими гармоническими и

¹¹⁰ Ibid, P. 94

мелодическими оборотами она подготавливает тему первого скерцо (четвертой части). Таким образом, здесь намечается определенная интонационная драматургия.

Заключительная партия является своего рода соединением идей главной и побочной. Здесь присутствуют как острый, порывистый пунктирный ритм в сочетании с песенными мелодическими оборотами в духе побочной партии, так и непродолжительные аккордовые «реплики». В яркой, конфликтной разработке Черни в целом придерживается принципов, продемонстрированных им ещё во *Второй и Третьей сонатах*. Отметим лишь заслуживающую внимания структуру разработки. Она достаточно четко делится на три раздела, в каждом из которых развитию подвергается преимущественно одна тема, причем порядок следования этих разделов соответствует экспозиции: в первом господствует главная партия, второй основан на интонациях побочной, а третий раздел, являющийся также предыктом к репризе, фактурно связан с заключительной партией.

Сокращенная и значительно динамизированная реприза в основном вполне типична для Черни. Интересно её строение – здесь проводятся лишь главная, связующая и побочная партии (последняя – в одноименном D-dur).

Завершается реприза длительным *ritardando*, после чего неожиданно вступает кода в d-moll в новом, ускоренном движении, основанная на интонациях заключительной партии и служащая, таким образом, своего рода завершением неполной репризы. Отметим, что общий стиль коды в значительной степени контрастирует с предшествующим материалом, она выдержана в виртуозном, блестящем «гуммелевском» духе.

Третья часть, *Allegretto con moto* (B-dur), написана Черни в свободно трактуемой форме рондо-сонаты. Музыка эта сильно отличается от тех поистине выдающихся новаторских образцов лирики, которые можно встретить в *Третьей* или *Четвертой сонатах*. Здесь композитор придерживается традиционного, строгого стиля, прежде всего следуя за Бетховеном. Можно указать и на вполне конкретное его сочинение – *Largo appassionato* из сонаты A-dur op.2 № 2. Очевидно, что и фактура главной партии, и ритмический рисунок её

аккомпанемент с прерывистыми «шагами» шестнадцатыми в левой руке явно следуют за указанным бетховенским образцом. В то же время, ремарка *Alegretto con moto* у Черни обоснованно указывает на более приземленный, скромный характер этой музыки.

Пример 34

Черни. *Шестая соната*, III часть, главная партия.

Allegretto con moto, vivace ma serio
cantabile

pp
sempre staccatissimo

mf
dolce

cresc.

Пример 35

Бетховен. *Largo* из сонаты op. 2 № 2.

Largo appassionato

p

На наш взгляд, аллюзии на творчество Бетховена введены в сонату вполне намеренно, как глубоко личные воспоминания композитора. В них и заключается особенность этого сочинения. С постоянным обращением к Бетховену мы столкнемся и в других частях этого произведения.

Отметим, что все темы третьей части выдержаны в подобном духе и контраст здесь достигается излюбленными Черни фактурными и ритмическими средствами. Так, побочная партия изложена в плавном движении и более плотной,

насыщенной фактурой; в разработке повышается роль полифонии, значительно расширяется регистровый диапазон. В репризе же главная пария подвергается определенному тематическому варьированию – появляются скерцозные триоли, трели, октавные скачки.

Обращает на себя внимание небольшой эпизод в разработке, представляющий собой канон, изложенный «точечно», шестнадцатыми с паузами между ними. Этот явно «оркестровый» эпизод, имитирующий *pizzicato* струнных, повторяет ритмический рисунок аккомпанемента главной партии, но звучит здесь необычайно свежо и даже смело, как своеобразный музыкальный «пуантилизм».

Четвертая часть является первым скерцо этой сонаты (*Presto, D-dur*). Его основная тема, проводящаяся четвертями стаккато и представляющая собой «кружащееся» восходящее движение двух голосов, явно подражает звучанию струнного квартета.

Пример 36

Шестая соната, IV часть, тема первого раздела



В данном случае это вполне закономерно, ибо, по утверждению как Калума Макдональда, так и Рэндалла Шитса, речь идет о цитате музыки Бетховена¹¹¹ – главной темы третьей части (см. пример на стр. 37) *Первого струнного квартета* op. 18 № 1^{112,113}.

Рэндалл Шитс указывает не только на вышеуказанный пример, но и на очевидную, с его точки зрения, близость бетховенской темы к побочной партии второй части данной сонаты (пример 33)¹¹⁴.

¹¹¹ Нам кажется, что это все же не цитата, а скорее аллюзия или своего рода «намёк».

¹¹² См.: MacDonald C. Annotation to CD NI 5872/3. P. 16.

¹¹³ См.: Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 98-99.

¹¹⁴ Ibid, P. 98-99.

Пример 37

Бетховен. *Струнный квартет* op.18 № 1, III часть

Средний раздел (трио) четвертой части выдержан в пасторальном, фольклорном духе, чему способствуют многочисленные органные пункты и плавное мелодическое движение. Он также во многом основан на бетховенских традициях, но пасторальность была присуща и некоторым предшествующим сонатам Черни (например, скерцо *Второй сонаты*).

Пятая часть (*Non troppo adagio*, d-moll) является, по нашему мнению, смысловым центром всей сонаты. Композитор предпослал ей следующий заголовок: «*Богемский хорал на слова «Отче наш», с вариациями*». Как указывает Г. Шольц, «старая, происходящая из гуситской традиции тема, вероятно, была хорошо знакома Черни ещё с детства, ведь первые годы своей жизни композитор говорил с родителями только по-чешски. Сам по себе *Cantus firmus*, напечатанный в *Franius-Codex* в 1505 году, относится к молитве «Хвала Богу в вышних», а не к «Отче наш», как указал композитор. Тема эта издавна существует в различных текстовых вариантах и в протестантской, и в католической церкви Богемии»¹¹⁵.

Известно, что детские воспоминания – самые сильные и остаются в душе человека на всю жизнь. Вероятно, что тема эта была передана Черни ещё отцом, который сам в детстве «обладал прекрасным голосом и пел сольные партии в церковном хоре. Возможно, иногда он играл и на органе»¹¹⁶, как сообщает нам сам композитор. Хорал этот является для Черни своего рода молитвой, глубоким и

¹¹⁵ Scholz G. Von Beethoven zu Scarlatti. Czernys Claviersonaten // Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge. Hrsg. von H. von Loesch. Mainz, 2010. P. 254

¹¹⁶ Czerny C. Recollections from my life. P. 302

проникновенным гимном своему недавно ушедшему великому учителю. Символичны в этом контексте и строки «*Отче наш...*», ибо Бетховен был для Черни человеком столь же близким, как и родной отец, которого композитор потеряет пять лет спустя.

Хорал – тема этих вариаций – звучит глубоко отрешенно и философски, как напоминание, отзвук далеких времен.

Пример 38

Шестая соната, V часть, Богемский хорал.



Всего в этой части пять вариаций. Первые три из них развивают тему, главным образом, путем ритмического дробления голосов и введения дополнительных подголосков. Совершенно неизменным в них остается гармонический план хорала. Рэндалл Шитс особо выделяет вторую вариацию (см. пример на стр. 86). По мнению музыковеда, «*хроматическая гармония в этой вариации так богата, что местами она очень походит на значительно более поздние произведения Сезара Франка (1822–1890), в особенности его сборник маленьких пьес для органа или фисгармонии «L'Organiste», написанный в 1890 году. Необходимо напомнить, что соната Черни была создана в 1827 году»*¹¹⁷.

Четвертая вариация, написанная в D-dur, на первый взгляд продолжает линию развития предыдущих вариаций, хотя и вносит ладовый контраст. Важно отметить усложнение гармонического плана, обогащение его хроматизмами и энгармоническими ходами. Рэндалл Шитс видит здесь предвосхищение стиля Брамса, «*его широты, великолетия, гармонического богатства»*¹¹⁸.

Заключительная вариация резко выделяется на фоне предыдущих, её виртуозная фактура с пульсирующими репетициями аккордов в аккомпанементе и упругими скачками баса является в какой-то мере реминисценцией фактуры

¹¹⁷ Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 101.

¹¹⁸ Ibid, P.101.

второй части. Тем не менее финальная вариация не нарушает общего настроения этой музыки, и завершается она длительным *diminuendo* вплоть до *pianissimo*.

Пример 39

Шестая соната, V часть, вторая вариация.

Шестая часть (*g-moll, Presto*) представляет собой второе скерцо в этом цикле. Так же, как и в *Девятой сонате*, два скерцо *Шестой сонаты* контрастны по своей фактуре и выразительным средствам. Если четвертая часть представляет собой тип «оркестрового» (или, в данном случае, «квартетного») скерцо, то здесь Черни создает образец «фортепианного» скерцо.

Основная его тема, построенная на постоянном секвенционном повторении начального мотива, напоминает непрерывный круговорот, что лишь усиливается искусным полифоническим развитием темы. Отметим и детально выписанные штрихи, точное соблюдение которых требует от пианиста изрядных усилий. Поначалу эта тема ощущается как совершенно новая в этой сонате, однако композитор вводит в шестую часть, между трио и репризой, реминисценцию основной «пунктирной» темы из первой части (интродукции), после проведения которой становится очевидно, что основная тема второго скерцо во многом основана именно на её интонациях. Таким образом, Черни здесь вновь применяет столь излюбленный им прием объединения различных тем сонатного цикла благодаря их общей интонационной или фактурной основе.

Отметим, что трио (G-dur) своей пасторальностью во многом перекликается с трио первого скерцо (т.е. четвертой части). Общий строй музыки выдержан в фольклорном духе: так, например, доминантовый органнй пункт в начале трио длится целых 28 тактов, напоминая звучание волынки.

Финал Шестой сонаты (d-moll, *Allegro con fuoco*) написан в сонатной форме. Своей эмоционально-образной сферой он формирует своеобразную «арку» со второй частью. В то же время в нем значительно усиливается роль виртуозной, «силовой» фортепианной техники, с широким использованием аккордов, длинных арпеджио, ломаных октав, широких скачков, сопровождаемых динамическими контрастами.

Главная партия, основанная на волевых аккордах в пунктирном ритме, сопровождаемых резкими триольными ходами в левой руке, поражает своей глубинной силой в бетховенском духе.

Пример 40

Шестая соната, VII часть, тема главной партии



Черни, таким образом, вновь опирается на стиль своего учителя.

Калум Макдональд¹¹⁹ находит в гармоническом плане главной партии определенные параллели с темой божьего хора из пятой части.

Связующая и заключительная партии также остаются в бетховенском ключе и в основном развивают тематизм главной партии. Побочная партия, однако, звучит резко контрастно. Своей изощренной мелодической линией и мягким арпеджированным аккомпанементом она предвосхищает изысканные шумановские темы-арабески и некоторые темы Брамса.

Разработка в этой части не вполне типична для композитора. В отличие от ряда предшествующих сонат, Черни не выстраивает её как противопоставление,

¹¹⁹ См.: MacDonald C. Annotation to CD NI 5872/3. P. 17.

контраст по отношению к экспозиции, нет здесь и столь характерных для Черни полифонических эпизодов. Композитор будто бы намеренно избегает здесь материала из «брамсовской» побочной партии.

В репризе все темы подвергаются значительной трансформации. В главной партии изменяется ритмический рисунок и фактура, благодаря чему она сближается с темой интродукции (первой части). Связующая партия расширяет свой регистровый диапазон, а побочная (проводится в D-dur) излагается в более насыщенной, плотной фактуре. Отметим, что эта замечательная способность значительно трансформировать в репризах темы экспозиции является важным открытием Черни.

Совершенно преображается заключительная партия: благодаря значительному варьированию мелодии она звучит здесь как совершенно новая тема, содержащая в себе явные аллюзии на заключительную партию первой части «*Аппассионаты*» ор. 57 f-moll Бетховена. Не исключено, что Черни в очередной раз намеренно отсылает нас к шедеврам своего учителя.

Завершается вся соната бравурной и яркой кодой в D-dur. На первый взгляд, блестящее, виртуозное завершение подобного произведения выглядит нелогично, однако именно в таких мгновенных контрастах, переходах от серьезности к бравурности и наоборот – весь Черни.

Шестая соната занимает особое место среди всех произведений композитора в этом жанре. Если *Третья соната* является одним из наиболее личностных, проникновенных сочинений автора, то в *Шестой сонате* в большей степени нашли выражение основные художественные принципы и новаторские идеи Черни. Достаточно перечислить лишь такие моменты, как увеличение количества частей, частые реминисценции тем, интонационная драматургия, аллюзии на отдельные произведения Бетховена в сопоставлении с романтическими элементами. Оригинальный гармонический язык Черни, как и особые, разнообразные фактурные приемы, требует специального исследования.

Роль полифонии, в сравнении с другими сонатами, значительно уменьшилась: здесь нет ни фуги, ни даже фугато как раздела одной из частей.

Это, однако, не должно нас удивлять, так как сам Черни, насколько это известно из его переписки, упоминавшейся выше, планировал ввести в эту сонату фугу и лишь под давлением издателя отказался от своих намерений.

В отношении интерпретационных проблем, возникающих в сонате, следует отметить, что в чисто техническом, виртуозном плане это произведение не относится к числу наиболее сложных у композитора. К примеру, *Десятая* или *Третья сонаты* требуют от исполнителя несравненно большего пианистического мастерства. Главной задачей исполнителя в этом произведении является прежде всего объединение столь разнообразного, контрастного по содержанию материала в единое целое, гармоничное сопряжение различных частей.

Ориентиром в этой непростой задаче может послужить запись сонаты, сделанная Мартином Джонсом. Его исполнение, по нашему мнению, является своего рода эталоном: все элементы художественного целого находятся в гармонии и согласии друг с другом. Этот британский пианист, записавший полный цикл сонат Черни, безусловно, провел огромную работу над решением стилевых вопросов, и результат, продемонстрированный им в *Шестой сонате*, заслуживает высокой оценки.

Глава четвертая

Большие фантазии в форме сонаты: Седьмая, Восьмая, Девятая сонаты

Вскоре после окончания работы над *Шестой сонатой* Карл Черни принялся сразу за три новых произведения, которые завершил в сжатые сроки, в 1827-1828 годах. Эти сочинения, названные композитором «*Большими фантазиями в форме сонаты*» (op. 143, 144 и 145) были посвящены трем музыкантам-современникам Черни – Фердинанду Рису, Фредерику Калькбреннеру и Игнацу Мошелесу соответственно. Все они когда-либо входили в тесный круг музыкального сообщества Вены. Фердинанд Рис был ближайшим другом и помощником Бетховена (он оставил ценные воспоминания о великом композиторе), Калькбреннер некоторое время прожил в Вене и тесно соприкасался с её музыкальным миром, а Мошелес, наконец, был популярным композитором того времени и учился в молодости в австрийской столице у Альбрехтсбергера и Сальери.

Каждый из них получил от Черни в дар по экземпляру сочинения с соответствующим посвящением и отправил в ответ письмо с выражением благодарности. В настоящий момент эта переписка хранится в Венском Обществе Друзей Музыки, и из неё можно почерпнуть ряд деталей, связанных с этими сочинениями.

Могут возникнуть сомнения в правомерности отнесения этих трех произведений к числу сонат. Ответ на этот вопрос дал сам композитор: на титульных листах первых издания этих сочинений мелким шрифтом указано:

«Седьмая (Восьмая, Девятая) соната». Более того, в «Списке цикла больших сонат для фортепиано соло», предпосланном прижизненному изданию *Одиннадцатой сонаты*, они просто перечислены как *Седьмая, Восьмая и Девятая сонаты*, без упоминания жанра *фантазии*. Для удобства дальнейшего рассмотрения автор данной работы также остановится на термине «соната».

Для более полного понимания истоков идеи соединения таких разноплановых жанров следует обратиться к методическим трудам самого композитора, а именно, к «*Школе практической композиции*» ор. 600. Исходя из неё, мы можем видеть, что Черни трактует жанр фантазии достаточно широко, выделяя четыре её типа:

1. *Фантазия на одну тему;*
2. *Фантазия на несколько тем;*
3. *Фантазия на столь большое количество тем, что её следует называть попурри;*
4. *Каприччио*¹²⁰.

Под третьим типом композитор подразумевает прежде всего характерные для той эпохи попурри на известные темы из опер и балетов; четвертый же тип, «*каприччио*» – это небольшое одночастное произведение, нередко выдержанное в скерцозном характере: в качестве примера Черни приводит фантазию Бетховена ор. 77.

В контексте анализируемых нами сонат наибольший интерес представляют первый и второй типы фантазии. В «*Школе практической композиции*» первый тип описывается следующим образом:

«Произведения в форме фантазии на одну тему содержат в себе множество трудностей и ценятся как значительные произведения музыкального искусства, если они созданы во всех отношениях превосходно. Тема, выбранная

¹²⁰ 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. P. 82.

для такой фантазии, должна в особенности подходить для нее и иметь свойства, способствующие её разработке многими различными путями, в противном случае долгое её употребление может стать монотонным.

Подобная удачная тема может быть, к примеру, использована: во-первых, для Интродукции, во-вторых, для *Allegro*, в-третьих, для *Adagio*, в-четвертых, для вариаций, в-пятых, для *Rondo* и, наконец, даже для фуги или другой части в строгой форме.

В этом случае такая [многочастная] фантазия некоторым образом напоминает сонату, с той лишь разницей, что различные части или их фрагменты должны быть сведены вместе и формировать единое целое. Кроме того, каждая часть должна более свободно разрабатываться. Это означает, во-первых, неограниченное использование модуляций (настолько, насколько это согласуется с хорошим вкусом) и, во-вторых, произвольное прерывание линии развития музыкальных идей»¹²¹.

Фантазия второго типа, по мысли Черни, принципиально сходна с первым типом, но в ней используется несколько общих тем.

Далее композитор приводит несколько примеров произведений, созданных его предшественниками и современниками. В первую очередь это две сонаты Бетховена «*quasi una fantasia*» оп. 27. Тем не менее, наиболее близкими к описанному жанру, по мнению композитора, являются фортепианные фантазии Гуммеля: Черни в своей работе подробно разбирает в качестве образца фантазию *Es-dur* оп. 18, написанную в 1805 году. Это сочинение, в отличие от ряда других фантазий Гуммеля, не имеет программного содержания и представляет собой по сути свободно трактуемый сонатный цикл.

Очевидно, что именно фантазии первого и второго типа (по классификации Черни) и стали образцом для композитора при создании его «*фантазий в форме сонаты*». Важно подчеркнуть при этом, что описанные Черни черты «фантазийности» отчасти применимы и к предшествующим сонатам: например, «неограниченное использование модуляций» присуще разработкам сонатных

¹²¹Ibid., P. 82-83.

allegri Третьей и Шестой сонат. То же можно сказать и об использовании одной темы в различных частях: здесь уместно вспомнить *Первую сонату*.

Отметим, что «*Фантазией в форме сонаты*» в полном смысле этого слова является лишь одна из трех сонат оп. 143-145, а именно, *Девятая соната h-moll* оп. 145. В этом произведении, новаторском во многих аспектах, указанные выше «фантазийные» черты были реализованы в наибольшей степени. В *Седьмой и Восьмой сонатах* (оп. 143-144), напротив, оригинальное дарование Черни практически не проявилось, эти произведения отличает некоторая схематичность форм и шаблонность музыкального языка. Более того, большинство других сонат композитора, на наш взгляд, более обоснованно могли бы называться «фантазиями в форме сонаты», нежели два данных произведения. Доподлинно неизвестно, почему композитор решил предпослать данное заглавие всем трем сочинениям, а не одной лишь *Девятой сонате* оп. 145 (что было бы, безусловно, корректнее). Мы рискнем предположить, что это могло быть сделано издателем. Три сонаты были опубликованы практически одновременно в виде мини-серии в издательстве Пробста, которое, возможно, и распространило удачное с коммерческой точки зрения название на всю «триаду».

Седьмая соната оп.143 g-moll в пяти частях посвящена Фердинанду Рису, который, как уже говорилось выше, написал Черни письмо, выразив самую искреннюю благодарность. Из послания очевидно, что соната Рису пришлась по душе. Он говорит, в частности, что «...*оригинальность её и общий вид поразили меня тем более столь приятно, что при современном состоянии музыки... Ваша*

соната ценна вдвойне, и я могу только пожелать, чтобы появление этого сочинения ободрило Вас к написанию многочисленных последующих»¹²².

Очевидно, что Рис имеет здесь в виду проблему преобладания салонно-блестящих сочинений, и ценит сонату Черни как пример по-настоящему глубокой музыки. Мы все же не рискнем присоединиться к такой оценке.

Эта соната является, пожалуй, наименее «черниевской» среди всех сонат композитора. Дело в том, что Черни воспользовался принципами мотивной работы Бетховена, но сделал это достаточно схематично. К сожалению, использование им этих принципов привело лишь к распаду тем на отдельные фрагменты, мало связанные друг с другом. Безусловно, композитор часто опирался на традиции Бетховена, но, все же, существует значительное различие между созданием своего стиля с оглядкой на опыт великого предшественника и слепым копированием готовых приемов. Жаль, что Черни здесь во многом предпочел последнее.

Отметим, что фактически цикл сонаты можно свести к традиционным четырем частям, так как короткое *Allegretto* четвертой части носит интермедийный характер между *Scherzo* и финалом. Не хватает в цикле и яркого контраста (за исключением темпового) между *Andante* и *Scherzo*.

Схема 10

Седьмая соната op. 143

I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть
Allegro	Andante	Scherzo	Allegretto	Allegro
сонатная форма	сложная трехчастная форма с эпизодом	сложная трехчастная форма с трио	сложная трехчастная форма с эпизодом	рондо-соната
e-moll	E-dur	E-dur	G-dur	e-moll

В сонате присутствует несколько примечательных тематических переключек и даже своего рода «автоцитата». Так, сложная трехчастная форма второй части

¹²² Цит. по: Fuchs Ingrid. Aus Carl Czerny Korrespondenz: Aspekte zu seiner Persönlichkeit (anhand der Briefe im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) // Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge. Hrsg. von H. von Loesch. Mainz, 2010. P. 140.

является по сути своей, согласно меткой ремарке Рэндалла Шитса, «темой (основной раздел) и вариацией (эпизод)»¹²³. «Тема» при этом содержит в себе аллюзии на тему вариаций из *Пятой сонаты* самого Черни (немаловажно, что обе части написаны в одной тональности – E-dur).

Помимо этого, обращает на себя внимание любопытная деталь, которая касается темповых указаний автора в коде финала сонаты. Она полна типичного для Черни виртуозного блеска и рассчитана на очень быстрый темп: так, в начале кода композитор дает ремарку *Vivo*, вслед за нею – *presto* и затем – *prestissimo*. Подобное ускорение предельно сложного технически фрагмента не может не вызвать у любого пианиста ассоциации со знаменитыми ремарками (*presto*, *prestissimo* и, наконец, *immer schneller und schneller*) в финале *Второй сонаты* Шумана, которая появится, разумеется, значительно позднее.

Следующая, **Восьмая соната оп. 144** E-dur посвящена, как отмечено выше, Фредерику Калькбреннеру.

Фигура этого музыканта оставила неоднозначный след в истории музыки. Безусловно, он был ярким, блестящим пианистом, оказавшим определенное влияние на фортепианный стиль первой половины XIX века. Даже такой гений, как Шопен, посвятивший ему фортепианный концерт e-moll, в ранней молодости мечтал брать у него уроки. Вместе с тем, сочинения Калькбреннера оценивались его коллегами как весьма посредственные, несерьезные, написанные в угоду низким вкусам публики. Отталкивала современников и манера общения композитора, его напускное высокомерие. Гарольд Шонберг, описывая типичное мнение о композиторе со стороны его коллег, сообщает, что «...Калькбреннер был поверхностным музыкантом... он не только ставил себя выше остальных музыкантов, но считал себя аристократом, начисто забывая о своем простонародном происхождении...»¹²⁴.

Можно предположить, что Черни посвящением *Восьмой сонаты* хотел подчеркнуть салонность этого произведения, перекликающуюся с

¹²³ Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 108.

¹²⁴ Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2003. С. 108.

фортепианными сочинениями Калькбреннера. Сама по себе салонность не является недостатком¹²⁵, но данная соната, особенно в сравнении с другими сонатами композитора, все же отличается невыразительным тематизмом и фактурной рыхлостью. Рэндалл Шитс во многом прав, указывая, что она содержит *«изобилие банальных тем и слишком много их повторений (часто в верхних регистрах), слишком много модуляций, ведущих в никуда, и чрезмерное использование риторических хроматических ходов, базирующихся на изначально простых гармонических последовательностях»*¹²⁶. Некоторые темы сонаты, по мнению исследователя, *«современная публика оценила бы, возможно, как образцы дешевого юмора»*¹²⁷.

Представляет интерес и рецензия, размещенная в Allgemeine Musikalische Zeitung. Открывается она общим рассуждением о творчестве композитора. В частности, автор её утверждает, что *«Черни среди фортепианных композиторов занимает место, подобное Россини среди оперных»*¹²⁸, и далее: *«Черни обладает очевидно множеством достоинств, так же, как и Россини. По праву восхваляют друзья безусловную живость их фантазии... Ему [Черни] присуще такое обилие приятной мелодичности, что каждый, если он не предубежден против Черни, не может не радоваться этому. Позволим заметить, что он обладает богатыми мелодическими находками, столь естественно и хорошо обработанными, что у некоторых есть причины следовать за ним как за образцом...»*¹²⁹

В то же время автор подчеркивает и недостатки, к которым относит то, что Черни *«пишет слишком быстро и небрежно, часто почти не думая об объединяющей идее. Связи внутри некоторых частей и фраз бедны и блеклы...»*¹³⁰. Это прежде всего относится к многочисленным салонным произведениям композитора, на которые, благодаря веяниям моды, есть большой спрос. В статье справедливо сравнивается ситуация в музыке того времени с

¹²⁵ Подробнее см. об этом в главе 3 настоящего исследования.

¹²⁶ Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 115.

¹²⁷ Ibid., P. 115.

¹²⁸ Fink G. W. Grande Fantaisie en forme de sonate composée pour le Pianoforte par Charles Czerny. Ouevr. 144 // Allgemeine musikalische Zeitung. 1828. No. 15. S. 234.

¹²⁹ Ibid., S. 236.

¹³⁰ Ibid., S. 327.

падением вкуса к хорошей литературе. «*Большие, содержательные книги читаются нечасто; полагают, что для этого нет времени, распыляя себя на всевозможные мелочи*»¹³¹, – сетует газета.

Из процитированного выше очевидно, что рецензент намеревается рассматривать *Восьмую сонату* в контексте «легких», бравурных сочинений композитора. Соната «*принадлежит, в любом случае, к его [Черни] лучшим работам; в ней есть много певучести, благородная осанка и подлинно удачное развитие [тем]... Первой части (Allegro moderato) присуще такое дружелюбное спокойствие и безмятежное удовольствие, прекрасно сочиненная тема столь же прекрасно проводится и столь же мудро развивается во втором разделе [т.е. разработке], что мы едва ли можем, за исключением ничтожных и преходящих деталей, пожелать чего-либо другого*»¹³². Такими же красками рисуется и «портрет» других частей.

На наш взгляд, данная рецензия односторонне преувеличивает достоинства данного произведения, рассматривая его прежде всего в контексте других «легких» салонных сочинений композитора. На фоне некоторых «трескучих» фортепианных попури на темы из опер, *Восьмая соната* действительно кажется произведением подлинно «серьезным». Тем не менее, корректнее было бы, с нашей точки зрения, сравнивать *Восьмую сонату* с другими сонатами композитора, в контексте которых она выглядит не столь ярко.

Схема 11

Восьмая соната op. 144

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть	5 часть
Allegro moderato	Menuet, allegretto	Adagio	Scherzo prestissimo	Allegro moderato
сонатная форма	сложная трехчастная форма с трио	сонатная форма	сложная трехчастная форма с трио	рондо-соната
Es-dur	Es-dur	B-dur	As-dur	Es-dur

¹³¹ Ibid., S. 235.

¹³² Ibid., S. 238.

Взглянув на схему строения этого произведения, отметим лишь один любопытный момент: в данной сонате одновременно сосуществуют и скерцо, и менуэт. Это – единственный случай использования жанра менуэта среди всех фортепианных сонат Черни. Очевидны здесь параллели с *Восьмой симфонией* F-dur Бетховена, написанной в 1812 году.

Следует обратить внимание лишь на финал сонаты, написанный в жанре легкой и изящной токкаты, вновь подчеркивающий возрастающую склонность композитора к «этюдной» фортепианной фактуре.

Пример 41

Восьмая соната, V часть

Allegretto moderatissimo con espressione

p dolce e legato sempre

Его главная партия-рефрен явно перекликается по стилистике с характерными этюдами-«карийонами» Черни, ярким примером которых может послужить Этюд ор. 740 № 4 (см. пример на стр. 99).

Пример 42

Черни. Этюд op.740 № 4.

Molto allegro
(En Carillon)

p leggierissimo

ten. *ten.* *ten.* *rf*

p leggierissimo

Также к форме этой сонаты можно применить эпитет «школьная». Дело заключается в том, что абсолютно все её части выдержаны в «эталонных» формах (сонатной, сложной трехчастной, рондо-сонаты), будто бы сошедших со страниц учебника по анализу музыкальных форм. Даже разделы формы отдельных частей отличаются непогрешимыми пропорциями: к примеру, трио менуэта являет собой идеальный пример простой двухчастной репризной формы. Таким образом, эту сонату вполне можно рекомендовать в качестве учебного пособия по анализу формы для студентов.

Девятая соната h-moll op.145, завершающая своеобразную «сонатную триаду» Черни, посвящена Игнацу Мошелесу. Как пишет С. Айзенштадт, «Игнаца

Мошелеса Черни слушал довольно часто... Музыкантов связывали дружба и общее преклонение перед Бетховеном»¹³³.

Письмо-благодарность Мошелеса целесообразно процитировать.

Поначалу ход мыслей друга Черни совпадает с письмом Фердинанда Риса. Мошелес высоко оценивает новую работу своего коллеги. Жалуясь на плохой вкус публики, он с грустью выражает сомнение в успехе Девятой сонаты в Лондоне (Мошелес в то время жил в Великобритании), которого это сочинение, по его мнению, безусловно заслуживает.

Далее идет самый интересный для нас фрагмент. Мошелес пишет: *«Особенно понравились мне тесные взаимоотношения, в которых находятся по отношению друг к другу разные разделы, прекрасны и легкие намеки на родство всех тем, словно принадлежащих к одной семье, чей «дедушка» почтенно завершает всю музыкальную картину в строгой, проработанной фуге»¹³⁴.*

Из процитированного следует, что Мошелес, будучи проницательным музыкантом, сумел даже при беглом знакомстве с сонатой увидеть, в чем заключается оригинальность и необычность этого сочинения. Речь идет о широком использовании лейттем, а также об отдельных чертах монотематизма, присущих этой сонате. Факт появления в творчестве Черни этих черт позволяет совершенно по-новому взглянуть на роль Карла Черни в истории музыки и в должной степени оценить его новаторский вклад в неё.

Рассмотрим, каким образом сочетает композитор в *Девятой сонате* широкое использование лейттем с элементами монотематизма.

Собственно лейттем здесь две, обе крайне важны для этой сонаты: это главная партия первой части и основная тема первого скерцо (второй части).

Очевидно, что две эти темы глубоко родственны между собой. Так, в обеих темах есть нисходящий ход d-cis-h-a_{is}; кроме того, вторая тема начинается с

¹³³ Айзенштадт С.А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. С. 89

¹³⁴ Цит. по: Fuchs Ingrid. Aus Carl Czerny Korrespondenz: Aspekte zu seiner Persoenlichkeit (anhand der Briefe im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) // Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge. Hrsg. von H. von Loesch. P. 141.

волевой нисходящей кварты h-fis, первая же тема в самом начале состоит из заполнения нисходящей квинты fis-h.

В связи с этим возможно говорить и о двух вариантах одной общей «прототемы» всей сонаты. Тем не менее, Черни эти два варианта фиксирует достаточно четко и применяет на протяжении сонаты либо один, либо другой вариант.

Выстраивается следующая схема использования композитором в сонате лейттем (А – главная партия первой части, В – тема первого раздела второй части):

Схема 12

Использование лейттем в *Девятой сонате* op. 145

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть	5 часть	6 часть
А	В	–	–	А – В	В – А

Первые две части можно рассматривать как последовательную «экспозицию» двух лейттем; третья и четвертая части – два разнохарактерных эпизода; пятая часть, с её активным тематическим развитием, является квази-разработкой; и, наконец, фуга (шестая часть) является «зеркальной репризой»: в ней в качестве темы используется тема «В», а в конце утверждается тема «А». Эта композиционная «сверхструктура» играет, безусловно, важную объединяющую роль в необычном шестичастном цикле *Девятой сонаты*. Рассмотрим каждую из частей более подробно.

Первая часть (*Allegro con brio*, h-moll) написана в сонатной форме.

Схема 13

Девятая соната op.145, I часть

экспозиция				разра ботка	реприза				кода
гл. партия (первая лейттема)	связ. партия	поб. партия	закл. партия		гл. партия	связ. партия	поб. партия	закл. партия	
h	h-fis	fis	fis	–	h-H	cis – h	h	h	G – h

Открывает её главная партия, являющаяся первой лейттемой всей сонаты. Изложенная унисонными октавами, своим громовым звучанием она вызывает ассоциации с «фатумом», роком и с самого начала определяет драматичный характер всей сонаты.

Пример 43

Девятая соната, I часть, главная партия



Композитор развивает её, обогащая фактуру и динамизируя её октавное изложение.

Связующая партия выдержана в совершенно ином характере: вместо статичного, декларативного утверждения перед нами – эмоциональная, взволнованная, устремленная вперед тема. Таким образом, композитор сразу же демонстрирует всю широту выразительных возможностей избранной им лейттемы. Гармонии и фактура на протяжении связующей партии также значительно развиваются и динамизируются: начиная от «простых октав», Черни приходит к очень плотному и насыщенному изложению.

Побочная партия в *fis-moll* контрастирует с бурно-эмоциональной главной. Эта очень изящная тема, со своими постоянными мелодическими «вращениями», вызывает ассоциации с фортепианным стилем Вебера и Мошелеса.

Заключительная партия, также в *fis-moll*, возвращает характер и мелодические обороты главной партии, она основана на нисходящих секундовых интонациях, изложенных в пунктирном ритме и определенно заимствованных из лейттемы.

В разработке первой части Черни придерживается ставших для него традиционными приемов. Так, композитор охватывает широкий круг тональностей, отдаленных от h-moll: темы здесь проводятся в C-dur, cis-moll, d-moll, g-moll, f-moll и т.д. Очень характерной для Черни является и структура разработки: композитор выстраивает её как цепь из нескольких «накатывающих» волн, каждая из которых поднимает драматизм и эмоциональный накал на новую высоту. Важную роль в этом играют и фактурные средства. Каждая новая волна в разработке сопровождается усложнением, «уплотнением» фактуры, вводятся дополнительные голоса, аккорды широкого диапазона и т.д. Постепенное усиление эмоционального напряжения достигается средствами чисто фортепианной фактуры: постепенно появляются стремительные виртуозные пассажи, создается иллюзия ускорения темпа вследствие ритмического дробления.

В качестве тематического материала композитор вполне закономерно использует исключительно материал лейттемы (главной партии). Делает он это по-настоящему мастерски. Несмотря на то, что сама мелодия темы не подвергается серьезным изменениям, характер меняется столь существенно, что возникает иллюзия, будто бы Черни вставляет в разработку эпизод, основанный на новой теме.

Кульминацией разработки (а также и всей части) является её последний раздел – предыкт к репризе, основанный на доминантовом органном пункте. Техническая, виртуозная сложность здесь ещё более возрастает – появляются скачки и ломаные октавы. Предыкт одновременно можно рассматривать и как начало репризы: на фоне органного пункта как высшая кульминационная точка в басах здесь проводится лейттема.

Реприза первой части значительно отклоняется от классических, нормативных образцов. Нестандартное композиционное решение Черни представляется здесь вполне оправданным общей драматургией части.

После столь сильного эмоционального накала разработки чувствуется необходимость в «разрядке», снятии напряжения. Поэтому, сразу вслед за

кульминационным проведением лейттемы, Черни внезапно повторяет её в одноименном H-dur, в звучности *piano* и с ремаркой *dolce*, раскрывая совершенно новую сторону многогранной темы.

Побочная и заключительная партии, данные в основной тональности, не содержат значительных изменений. Завершает первую часть кода, начинающаяся как вторая разработка (в данном случае она поначалу даже повторяет в соответствующей транспозиции материал основной разработки), но заканчивающаяся на интонациях заключительной партии, как «вторая реприза» в духе традиций Бетховена. Кода ставит в первой части драматичную точку, она вся подобна бушующему огненному шквалу, сметающему всё на своем пути. Virtuозные трудности здесь также достигают своего пика.

Вторая часть Девятой сонаты представляет собой первое скерцо (*Allegro molto*) в h-moll в сложной трехчастной форме. В целом это скерцо написано в обычном для Черни стиле, характеризующимся «наглядной» оркестральностью фортепианного изложения.

Схема 14

Девятая соната op.145

первый раздел	Трио	реприза
вторая лейттема в h	вторая лейттема в H	вторая лейттема в h
В	С	В
простая двухчастная репризная форма	простая двухчастная репризная форма	простая двухчастная репризная форма

Как это видно из схемы, главная тема *Скерцо* – это вторая лейттема всей сонаты. Можно отчетливо выделить два составляющих её элемента: первый – это скачок на кварту вниз от первой к пятой ступени, напоминающий грозный удар литавр, второй элемент – кружащаяся, как волчок, мелодия в штрихе *staccato*, ассоциирующаяся с тихим *pizzicato* струнных.

Пример 44

Девятая соната, II часть, тема первого раздела (вторая лейттема)



Условно можно определить эти два элемента как ядро и развертывание темы полифонического сочинения. Подобное свойство этой темы очень важно, так как впоследствии она будет использована в качестве темы фуги в шестой части сонаты.

В среднем разделе (трио), написанном в одноименном D-dur, вновь проводится та же вторая лейттема, но кардинально меняется её характер: вместо остро-ритмичной, беспокойной темы скерцо мы здесь слышим безмятежный мягкий хорал с плавной, «убаюкивающей» мелодической линией. Данное преобразование одной темы, на наш взгляд, следует рассматривать как монотематическое.

Пример 45

Девятая соната, II часть, трио



Третья часть этой сонаты – *Adagio molto espressivo* (D-dur), написанное в сонатной форме.

Схема 15

Девятая соната op.145, III часть

экспозиция			разработка на элементах гл. партии	реприза		
гл. партия	связ. партия	Поб. и закл. партия		гл. партия	связ. партия	Поб. и закл. партия
D	D-A	A	h, cis, f, d	D	D	D

Отметим, что, как и в скерцо, композитор мыслит здесь во многом «оркестровыми» категориями: изменяя фактуру изложения, он создает иллюзию

присутствия «солиста» и «оркестра». (Такой композиторский прием будет применен Черни и значительно позднее, в *Одиннадцатой сонате*.) В то же время «оркестральность» мышления композитора подтверждает не только вышесказанное. Неожиданные (*subito fortissimo*) аккордовые тремоло, быстрые смены регистра также свидетельствуют о том, что Черни при сочинении этой сонаты представлял себе различные оркестровые тембры, а не только лишь звучание фортепиано. Подобное свойство этого *Adagio*, безусловно, является результатом новаторских исканий композитора, которые явно имели немаловажное значение для Листа.

Главная партия выдержана в умиротворенном, спокойном характере, ей присуща неторопливая, торжественная поступь. В песенной мелодии заметно существенное влияние итальянского оперного бельканто.

Пример 46

Девятая соната, III часть, главная партия

Molto espressivo

После её проведения в форме шестнадцатитактового периода отчетливо можно выделить связующую партию с полифонически развитой фактурой. Модуляция в тональность побочной партии здесь подчеркнута сугубо

«оркестровыми» эффектами – тремоло или же резким чередованием *forte* и *piano*, имитирующим разные группы оркестровых инструментов. Побочная партия выделена композитором ремаркой «*amoroso*», она не контрастна по отношению к главной партии и фактически продолжает её.

Разработка этой части построена преимущественно на тематизме главной партии.

Реприза (полностью в D-dur) существенно сокращена. Это разумно с исполнительской точки зрения – эмоциональная кульминация части приходится на разработку, которая логично оказывается, таким образом, в зоне «золотого сечения».

По нашему мнению, интерпретация этого *Adagio* представляется наиболее проблемным моментом во всей сонате. Дело в том, что эта часть в целом не достигает тех вершин лирики композитора, которые мы можем встретить во *Второй* или в *Третьей сонатах*. Несмотря на всё спокойное величие этого *Adagio*, в отдельных моментах музыка все же становится чрезмерно «чувствительной», «театральной», балансируя на грани банальности. Пианисту в связи с этим следует с осторожностью отнестись к слишком открытому выражению эмоций. Возможно, целесообразно было бы использовать более приглушенные краски, больше *piano* и *pianissimo*, как это делает в своей интерпретации Мартин Джонс.

Четвертая часть (второе *скерцо* сонаты) по своему характеру значительно отличается от столь излюбленных композитором трактовок этого жанра в «бетховенском» стиле. Здесь *скерцо* впервые решено в духе романтической фантастики. Возможно, именно нетипичность характера не позволила Черни назвать эту часть «*скерцо*» (как он определил вторую часть), хотя она фактически таковым и является.

Схема 16

Девятая соната op.145, IV часть

первый раздел	средний раздел	реприза
h	H	h
простая двухчастная форма	простая двухчастная репризная форма	простая двухчастная форма

Тема *скерцо* отличается таинственным, причудливым, загадочно-затаенным характером.

Своим безостановочным движением вперед в динамике *piano* в сочетании с постоянными «вращениями по кругу» мелодической линии она во многом превосходит скерцозную музыку Мендельсона и Шумана. Важно отметить и близость её таинственного, «фантастического» колорита образам, типичным для Вебера. Рэндалл Шитс видит в этой теме подготовку стиля Брамса, который, как подчеркивает исследователь, ещё даже не родился в момент написания этой сонаты.¹³⁵

Пример 47

Девятая соната, IV часть, тема первого раздела



В среднем разделе Черни использует тему, напоминающую народную немецкую рождественскую песню. Тема эта, однако, не является цитатой, как Богемский хорал в *Шестой сонате*. Сходство здесь усиливается и фактурными средствами – её строгим аккордовым складом. Этот аскетичный хорал звучит здесь как символ неких вечных ценностей, чего-то далекого, светлого и доброго. Реприза точно повторяет первый раздел.

В четвертой части, так же, как и в третьей, композитор будто бы берет паузу в активном использовании лейттем. Поэтому третью и четвертую часть в масштабах целой сонаты можно рассматривать как эпизод между частями, основанными на двух главных лейттемах.

Пятая часть (*Allegro moderato*, h-moll) названа композитором *Rondo*, но написана в сонатной форме. Эта третья сонатная форма в цикле (см. схему на стр. 109).

¹³⁵ См.: Sheets R. Piano sonatas of Carl Czerny. P. 127.

Схема 17

Девятая соната op.145, V часть

экспозиция				разработ ка	реприза			
гл. партия первая лейттема	связ. партия	поб. партия	закл. партия		гл. партия первая лейттема	связ. партия	вторая лейттема (вместо побочной партии)	закл. партия
h	h-fis	fis	fis		h	H	H	h

Её главная партия представляет собой значительно измененный вариант главной партии первой части (т.е. первой лейттемы). Совершенно другим становится образный строй – вместо волевых, решительных октав мы слышим здесь утонченную и сентиментально-печальную мелодию, наполненную «реверансами» в виде частых кадансов и своей изящной текучестью навевающую представление о «галантном веке».

Пример 48

Девятая соната, V часть, главная партия



Рэндалл Шитс справедливо указывает, что «характер этой музыки подытожен Черни кратко и точно в ремарке *dolce e mesto*: *dolce* – распространенный музыкальный термин, означающий «нежно», а ремарка *mesto* используется нечасто и означает «печально, скорбно, подавленно». Наиболее известные примеры её употребления встречаются у Бетховена в медленных частях Седьмой фортепианной сонаты и Четвертого струнного квартета op. 59 №1, а также в медленной части Трио Брамса для скрипки, валторны и фортепиано op. 40. Помимо этого, Шестой струнный квартет Бартока тоже открывается *mesto*».¹³⁶ Этот список целесообразно дополнить и медленной частью Восьмой симфонии op. 83 Глазунова. Отметим, что во всех перечисленных

¹³⁶Ibid., P. 128.

примерах ремарка *Mesto* соотносится с медленным темпом. Черни же сочетает *Mesto* с подвижным *Allegro moderato*, что придает этой музыке особый колорит.

В связующей партии композитор сразу же развивает эту тему, прежде всего полифоническими средствами, тем самым подготавливая введение фуги в качестве шестой части. Предыкт к побочной партии своими повторяющимися секундовыми интонациями предвосхищает тематический материал заключительной партии.

Побочная партия (в *fis-moll*) начинается с запоминающегося скачка нисходящей кварты как видоизмененное повторение второй лейттемы. Общими со второй лейттемой, однако, являются лишь две ноты, и дальнейшее развитие побочная партия получает самостоятельное (тем не менее, эти две ноты сыграют важную роль в репризе). Побочная партия в этой части, так же, как и заключительная (в *fis-moll*), не контрастирует с главной; развития музыкальной мысли Черни достигает с помощью излюбленного им приема динамизации фактуры, в данном случае вновь с помощью полифонических средств.

Разработка пятой части основывается преимущественно на интонациях побочной и заключительной партий. Фактически разработка состоит из нескольких проведений фрагментов этих тем в различных тональностях, например, в *C-dur*, *G-dur*, *g-moll*, *a-moll*.

Реприза пятой части начинается вполне традиционно – с точного повторения главной партии. После него внезапно происходит модуляция в *H-dur*, и в этой тональности подготавливается вполне ожидаемое вступление побочной партии. Именно здесь, однако, и содержится главное новаторство всей части: Черни заменяет побочную партию из экспозиции на вторую лейттему в её измененном варианте из среднего раздела второй части.

Пример 49

Девятая соната, V часть, побочная партия в репризе



Эта перестановка органично вписывается в общую ткань произведения. Немало способствует этому и тот факт, что начальный квартовый скачок побочной партии полностью соответствует аналогичному во второй лейттеме, поэтому слушатель не сразу ощущает появление нового для пятой части тематизма. Подобная замена темы в репризе является подлинно новаторским приемом, если принимать во внимание время создания этой сонаты (1827-1828 гг.). Отметим, что такая трансформация репризы стала типичным явлением лишь в музыке конца XIX – XX веков. Например, этот прием можно встретить в первой части *Струнного квартета* op. 10 Дебюсси, или же, несколькими годами ранее, в симфонической поэме Рихарда Штрауса «*Дон Жуан*».

Заключительная партия в транспозиции (h-moll) вначале достаточно точно повторяет материал экспозиции, но затем, после прерванной каденции, композитор вводит своего рода драматичное завершение всей части, основанное на тематизме заключительной партии.

Интересен вопрос пианистической трактовки этого *Rondo*.

Если первой, второй части и финалу присуще очень сильное, драматичное и порывистое эмоциональное наполнение, то пятая часть со своим несколько сентиментальным характером и галантными «реверансами» кадансов стоит вне общего эмоционального строя этой сонаты.

Для понимания характера этой музыки может быть полезной аналогия, предложенная доцентом Московской консерватории А. Б. Диевым во время работы с автором данного исследования над исполнением *Девятой сонаты*. Мысль А. Б. Диева заключалась в том, что пятую часть можно представить себе как музыкальное воплощение театральной сценки эпохи сентиментализма. При таком восприятии сразу встают на места все «чувствительные вздохи» и галантные «поклоны» этой музыки. Представляется, что с подобной аналогией исполнителю будет более ясным направление работы над интерпретацией этой музыки.

В качестве **шестой, финальной части** композитор вводит **фугу** в h-moll. Здесь очевидна прямая отсылка не только к Бетховену и его великой

Hammerklavier-sonate op. 106 В-dur, но уже и к ранним сонатам самого Черни. Тема фуги – монотематически преобразованная вторая лейттема этой сонаты.

Полифоническая техника близка технике Баха. Вспомнив «романтическую» фугу *Первой сонаты*, следует подчеркнуть «отступление» Черни к рубежам старой барочной традиции.

Общий характер фуги – драматичный, взрывной, она подобна огненной комете, проносящейся по небосклону. Тема довольно длинная (три такта в движении шестнадцатыми) и явно напоминает темы быстрых органнх фуг Баха.

Пример 50

Девятая соната, VI часть, тема фуги

Allegro

Можно отметить, что фуга в целом написана в «органной» фактуре: сюда можно отнести и хроматические секвенции, и многочисленные органнне пункты, и постоянное подчеркивание волевого ядра темы, будто бы исполняемого в педальном регистре органа. Композитор, тем не менее, не везде выдерживает заданный строгий барочный стиль, в нескольких местах здесь появляются очень острые, диссонансные гармонии.

Фуга написана в традиционной форме, состоящей из трех разделов, однако после репризы композитором вводится ещё один, дополнительный раздел, продолжающий полифоническое развитие с помощью имитаций и канонов.

Завершается фуга проведением первой лейттемы *fortissimo*, звучащей здесь как роковой, ультимативный вопрос. Ответ на него носит очень неожиданный

характер: два тихих аккорда H-dur в басах, будто бы пришедших из «старых времен» с их традицией завершать минорные произведения в мажоре.

Если бы было уместно применять по отношению к Черни терминологию более поздних эпох, то можно бы было говорить здесь о «необарочном» характере произведения.

Девятая соната ор. 145, безусловно, является одним из самых ярких, художественно убедительных произведений Карла Черни. Она, несомненно, заслуживает быть широко представленной в программах концертирующих пианистов. По многократному опыту исполнения этой сонаты в концертах, автор хотел бы отметить, что *Девятая соната* позволяет пианисту многосторонне раскрыть свой творческий потенциал и найти созвучный отклик у публики.

Высокой оценки заслуживает в целом интерпретация этой сонаты Мартином Джонсом. Особенно отметим фугу, трактуемую пианистом с намеренным подчеркиванием ее барочной и «органной» природы.

Ознакомившись со всеми тремя «*Большими сонатами в форме фантазии*», мы можем лишь подтвердить то, что только *Девятая соната* полностью оправдывает свое необычное название. По мнению С. Айзенштадта, «*Шестую, Седьмую и Восьмую сонаты ор. 143, 144 и 145. названные композитором «Большими фантазиями в форме сонаты», уже вполне можно считать «блестящими». Они чрезвычайно виртуозны, изобилуют эффектными «концертными» бравурными пассажами и никак не претендуют на глубину музыкального содержания*»¹³⁷. (Отметим, что автор цитированных строк допустил неточность в нумерации: ор. 143, 144 и 145 – это *Седьмая, Восьмая и Девятая сонаты*). С этой мыслью можно согласиться лишь применительно к *Седьмой и Восьмой сонатам* (хотя мы не стали бы относить их к «*чрезвычайно виртуозным*»). *Девятая соната*, наряду с *Первой и Третьей*, является одним из особенно ярких творческих прозрений композитора, сочинением новаторским по

¹³⁷ Айзенштадт С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. С. 91.

своей форме. По нашему мнению, она должна занять подобающее ей место в истории фортепианной сонаты.

Глава пятая

Последние обращения к жанру: Десятая и Одиннадцатая сонаты, Соната в стиле Скарлатти

Большая соната-этюд op. 268 B-dur была создана композитором в 1831 году. Четыре года отделяют её от предыдущей, *Девятой сонаты*. Срок этот, на первый взгляд, достаточно мал, однако в творческом пути композитора за четыре года произошел значительный поворот. Черни стал активно работать в жанре фортепианного этюда. Сборники его этюдов, издающиеся большими тиражами, становятся чрезвычайно популярными как в Австрии, так и за её пределами, и имя Черни приобретает исключительную известность на всем европейском континенте.

Как мы уже упоминали в первой главе данной работы, некоторые исследователи негативно оценивают уменьшение в этот период числа «серьезных» произведений в творческом багаже Черни в пользу этюдов и салонной музыки. По нашему мнению, такая мысль справедлива лишь отчасти. Действительно, нельзя не признать того, что Карл Черни не раскрыл в полной мере дарованный ему Богом творческий потенциал, оставив после себя много поверхностной музыки. Тем не менее, автору представляется ошибочным подобный взгляд по отношению к фортепианным этюдам композитора. Педагогическая сторона музыкального таланта Черни была с очевидностью не менее значительна, чем композиторская; создание подобного массива чисто технических произведений было для композитора высоким служением, исполнением своего долга перед будущими поколениями, внутренней

потребностью души. Кроме того, сама педагогическая деятельность Черни оказала огромное влияние на историю фортепианного исполнительства в XIX веке, а фортепианные этюды были неотъемлемой её частью.

Большая соната-этюд, как с очевидностью следует из её названия, являлась уникальной попыткой соединения двух противоположных, на первый взгляд, но одинаково важных для композитора жанров. Этот своеобразный синтез – несомненное новаторство Черни. Рассмотрим, каким образом композитор реализовал свою идею.

Безусловно, после знакомства с *Шестой* и *Девятой сонатами* естественно ожидать от Черни яркого новаторства формы и в этом сочинении. Композитор, однако, словно компенсируя подлинную революционность самой идеи синтеза жанров, избирает здесь вполне традиционный цикл, состоящий из четырех частей.

Схема 18

Десятая соната op. 268

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть
Allegro con spirito	Adagio espressivo	Allegro molto	Allegro con fuoco
сонатная форма	сложная трехчастная форма с эпизодом	сложная трехчастная форма с трио	рондо-соната
B-dur	g-moll	B-dur	B-dur

Начало **первой части** (главная партия) содержит, на наш взгляд, достаточно ясный намек на первые такты сонаты op. 106 B-dur Бетховена. Своим мощным упругим ритмом, охватом всех регистров тема Черни будто бы предвосхищает масштабность всего произведения. Отметим и общую тональность B-dur у Бетховена и у Черни (см. примеры на стр. 117).

Уже в семнадцатом такте начинается безостановочное, подобно горному потоку, движение шестнадцатых, которое будет присуще большинству разделов этого *Allegro*.

Темы в данной части, таким образом, по характеру и ритмическому движению не контрастны друг другу. Черни применяет здесь совершенно иной, оригинальный способ сопоставления различных элементов формы, вполне соответствующий «этюдности» этого сочинения. Контраст между темами здесь прежде всего фактурный, связанный с той или иной технической сверхтрудностью. Единственным исключением является заключительная партия, предоставляющая пианисту небольшую «передышку» в этом бесконечном виртуозном вихре. Своим пунктирным ритмом и характерным гармоническим складом она предвосхищает ряд тем Шумана.

Пример 51

Бетховен. Соната op. 106 B-dur, I часть

Пример 52

Черни. Десятая соната, I часть, главная партия

Разработка представляет собой цепь отдельных фрагментов, основанных на темах экспозиции. Эмоциональный настрой музыки кардинально меняется, становится резко-порывистым, драматичным, что представляет собой значительный контраст в сравнении с бравурной экспозицией. Принцип развития здесь остается прежним – каждый из разделов разработки выдержан в своей, присущей ему виртуозной фактуре. Типичным для Черни является здесь повышение роли полифонии и применение далеких модуляций (h-moll, e-moll, Des-dur).

Реприза первой части характеризуется усложнением, своего рода «динамизацией» технических приемов. Терцовые пассажи, к примеру, сменяются протяженными параллельными терцовыми «бросками», октавные скачки усложняются, вводятся новые изощренные пассажи.

Таким образом, первая часть представляет собой фактически гигантскую цепочку небольших этюдов, развивающих все возможные виды фортепианной техники. Вместе с тем, эту музыку, несмотря на её бесспорную виртуозность, все же нельзя назвать просто «блестящей», её характер скорее решительный, воодушевленный, «самоуверенный».

Вторая часть g-moll, *Adagio espressivo*, представляет собой, как и в случае с Четвертой сонатой, ещё одну загадку композитора. Эта музыка – подлинная лирическая жемчужина, волею композитора оказавшаяся в сердцевине этюдного вихря этой сонаты. Лирическое содержание здесь, без сомнения, отличается новизной и представляет собой очередной шаг в развитии собственного стиля. Рэндалл Шитс обоснованно расценивает эту часть как «одну из наиболее замечательных среди всего сонатного творчества Черни».¹³⁸

Прежде всего, обращает на себя внимание сугубо «фортепианный» стиль этого *Adagio*, что значительно отличает его от медленных частей предыдущих сонат композитора с их ярко выраженной тягой к «оркестральности». Изменяется и фактура: часть выдержана в подчеркнуто гомофонном складе, с развитой и выразительной мелодией в правой руке.

¹³⁸ Sheets R. The piano sonatas of Carl Czerny. P. 134.

Вместе с тем, в этом *Adagio* Черни осуществляет удивительный синтез стилей различных эпох. Тема первого раздела открывается глубокими и трагичными хоральными аккордами, сразу задающими серьезный, поистине «барочный» настрой всей части.

Начиная с пятого такта, фактура, однако, резко изменяется – из неё выделяется аккомпанемент и богатая, наполненная разнообразными эмоциональными оттенками мелодия. Её линия насыщена многочисленными хроматическими мелизмами и очень тонко выражает все движения композиторской мысли.

Пример 53

Десятая соната, II часть, тема первого раздела

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Adagio espressivo' and shows a bass line with chords and a treble line with a melodic line. The second system is marked 'cantando e dolente' and 'dolce', showing a more lyrical and expressive melodic line. The third system continues the melodic development with intricate chromatic passages.

Сам по себе такой «колоратурный» тип изложения мелодии уже вплотную приближает Черни в стилевом отношении к Шопену и Листу, однако отдельные мелодические обороты явным образом ведут свое происхождение от фортепианного стиля раннего классицизма, можно отметить определенное сходство с фортепианными сочинениями К. Ф. Э. Баха. На наш взгляд, у этой темы есть общие черты и с лирикой фортепианных сонат Вебера, наполненной возвышенной патетикой.

Гармонический же склад этой части во многом развивает традиции Бетховена (как и в медленных частях предшествующих сонат). Отметим и особую импровизационность *Adagio*, ведущую свое происхождение из традиций эпохи барокко. Именно основываясь на подобном необычном соединении, сплаве контрастных традиций, Черни создает свой собственный, оригинальный стиль лирики, который в этой части достигает бесспорной вершины.

Тема среднего раздела (B-dur) вновь «изменяет» музыкальную эпоху: она выдержана в бетховенском стиле с присущим ему сочетанием ясности и глубины. В процессе её изложения, однако, появляются виртуозные терцовые гаммы и октавные пассажи, как «воспоминания» композитора об этюдах.

В репризе тема первого раздела значительно динамизируется, прежде всего благодаря ещё большему насыщению мелодической линии разнообразными трелями, мелизмами и изощренными хроматическими пассажами. Благодаря им композитор достигает здесь поистине предельного эмоционального накала музыки, который сохраняется уже до конца всей части, оставляя после себя глубокое ощущение трагичности и неустойчивости.

Само присутствие такой части в произведении, названном «*Большой сонатой-этюдом*», может показаться неоправданным лишь на первый взгляд. Дело в том, что композитор трактовал сам жанр этюда куда шире, чем можно предположить, зная лишь популярный ор. 740 или ор. 299. В гигантском творческом наследии композитора есть и множество других этюдов – медленных, жанровых, стилизованных под барокко. Этюд в понимании Черни вовсе не обязан быть исключительно инструктивным: по мысли композитора, глубокое эмоциональное содержание ничуть не противоречит основам жанра. В этом плане Черни предвосхищает Шопена или Листа с их знаменитыми фортепианными этюдами.

Таким образом, эта часть вполне логично укладывается в общую концепцию сочинения как своего рода «обратная сторона» технической виртуозности. Черни, очевидно, ожидает от исполнителя этой сонаты

пианистического мастерства во всех смыслах этого слова, не только в сугубо виртуозных элементах, но и в подлинно высокой лирике.

Третья часть, Скерцо, обращает на себя внимание прежде всего подчеркнутой «фортепианностью» изложения. С формальной точки зрения третью часть можно рассматривать как завершённый, лаконичный этюд, развивающий технику виртуозных аккордовых пассажей и быстрых скачков, в том числе и интервалами. Закономерно, что эти виды техники менее представлены в первой части: композитор тем самым проявляет завидную последовательность в экспонировании различных видов техники.

Пример 54

Десятая соната, III часть, тема первого раздела.



С точки зрения жанра эта часть, по мнению Рэндалла Шитса, представляет собой «большой галоп» («*grande galoppe*»)¹³⁹. Популярность этого жанра в салонной фортепианной музыке XIX века ассоциируется прежде всего с именем пианиста-виртуоза Луи Моро Готшалка (Louis Moreau Gottschalk), чьи пустоватые галопы были в то время в моде. Возможно, подобные сочинения оказали некоторое влияние и на данное скерцо.

Характер этой части также можно определить как необычный для скерцо у Черни. Стиль этой музыки светлый, игривый, изящный, он во многом перекликается с сонатным творчеством Шуберта и является типично «венским» по своим истокам. Наиболее выразительно в этом плане трио, которое своей

¹³⁹ Ibid., P. 136.

плавной, «покачивающейся» и слегка акцентированной трехдольностью обнаруживает близость к жанру в духе пастурели.

Финал сонаты (*Allegro con fuoco*) не может не вызвать настоящий страх и трепет у любого пианиста, только лишь взявшего в руки эти ноты. Своим безостановочным движением он напоминает настоящий виртуозный «*perpetuum mobile*», в котором, подобно калейдоскопу, одна пианистическая сверхтрудность сменяет другую.

Если в первой части опытный пианист все же может найти отдельные «остановки», позволяющие перевести дыхание, то здесь, в финале, их попросту нет – необходимо от начала до конца сохранять устойчивую концентрацию внимания и обладать огромными техническими возможностями.

Пример 55

Десятая соната, IV часть, главная партия

Allegro con fuoco

The musical score is written for piano in 2/4 time, key of B-flat major. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning with the instruction 'leggiere e veloce' and 'poco a poco cresc.'. The second system continues with 'piu cresc.' and 'sf'. The third system shows a section marked 'dim.' and 'p'.

Форма этой части – рондо-соната, границы между темами которой размыты. Кроме того, бравурный характер музыки сохраняется от первой до последней ноты, рефрен и эпизоды здесь совершенно не контрастируют друг с другом. В техническом отношении финал является настоящей энциклопедией

фортепианного мастерства, невозможно найти такой прием, который бы не был здесь представлен и раскрыт со всей полнотой. Особую, можно сказать, изощренную трудность представляют собой длительные пассажи из чередующихся двойных нот, отчасти перекликающиеся со знаменитой *Токкатой С-dur* Шумана. В конце финала исполнителя поджидает весьма «неприятный» сюрприз: стремительный темп ускоряется ещё больше, и кода представляет собой настоящий фейерверк в темпе *Presto*, своей трансцендентальной сложностью достойно завершающий эту сонату.

Говоря об интерпретационных задачах, стоящих перед исполнителем в этом произведении, хотелось бы отметить следующее. Возможные и вполне понятные опасения, что эта музыка в концертном исполнении будет звучать как пустое и бессмысленное виртуозное «грохотание», на наш взгляд, совершенно не оправданны. Исходя из личного опыта автора данной работы, многократно исполнявшего это произведение в своих концертах, *Десятая соната* неизменно производит яркое впечатление на слушателей. Её *Adagio*, трогательное до глубины души, контрастно сочетается с виртуозными частями, представляющими собой настоящее пианистическое пиршество блеска и отточенных деталей. Исполнитель, обладающий подлинной виртуозностью, без сомнения произведет этой сонатой сильное эстетическое впечатление и не оставит никого равнодушным – даже самую взыскательную публику.

Трудно согласиться с позицией Рэндалла Шитса, что в *Десятой сонате*, «в особенности, в первой и третьей части, Черни, кажется, попросту наполняет шаблон формы всеми возможными техническими и фигурационными вариантами»¹⁴⁰. Если бы это мнение было верным, то данное произведение не воспринималось бы и исполнителем, и публикой как праздник фортепианной техники, «приглашение» на который доступно только истинному виртуозу.

Запись, сделанная Мартином Джонсом, в целом, по нашему мнению, может быть признана удачной. Обладая изрядным пианистическим мастерством, столь необходимым для данного сочинения, этот исполнитель сумел найти

¹⁴⁰*Ibid.*, P. 131.

необходимый баланс как в первой, так и во второй частях, его интерпретация отличается гармоничностью и ясностью, уверенной технической стабильностью. В то же время финал в исполнении Джонса нельзя отнести к абсолютным удачам музыканта. Дело в том, что этот «вечный двигатель» требует от пианиста безудержной, «гусарской» технической удали, без оглядки на границы возможного. Британский пианист в значительной степени «осторожничает» в этой части, экономно относясь к своим силам и стремясь сохранить их вплоть до коды. Такой подход в целом нельзя не признать разумным, однако в данном случае он приводит к скованности и неуместной здесь зажатости.

В заключение необходимо отметить, что *Десятая соната* наряду с *Первой* избежала полного забвения, постигшего другие сонаты композитора. Её особо выделил в своей книге Гарольд Шонберг, по мнению которого, *Десятая соната* – «блестящая пьеса, удивительно романтическая, её фактура требует высшей виртуозности»¹⁴¹. Немаловажным фактором, способствовавшим продолжению «жизни» этой сонаты, было включение её вплоть до тридцатых годов XX века в число обязательного репертуара для студентов, соревнующихся за «*Prix du cours*» в Парижской консерватории¹⁴². Мы уверены, что *Десятая соната* заслуживает возрождения в репертуаре современных пианистов.

Одиннадцатая соната оп. 730 Des-dur, вышедшая в свет в 1843 году, относится к позднему периоду творчества композитора. От предыдущей сонаты её отделяет двенадцать лет, срок поистине огромный для Черни (вспомним, что свои первые девять сонат он создал на протяжении лишь восьми лет). Этот период в творческой жизни композитора характеризуется как время подведения

¹⁴¹ Шонберг Г. Великие пианисты. С. 92

¹⁴² См.: Newman W. The sonata since Beethoven. P. 185-186

итогов, обобщения и анализа собственного опыта, как взгляд на весь свой творческий путь в целом. Так, в 1839 году в Вене выходит в свет знаменитая *Школа фортепианной игры* op. 500, состоящая из трех объемных томов, включающих в себя весь опыт, накопленный за долгие годы работы Чернипедагога.

Одиннадцатая соната, таким образом, завершает творческий путь композитора в этом жанре. Действительно, многие черты, присущие стилю Черни, раскрываются здесь со всей полнотой и ясностью. В то же время уместно сказать и о появлении в сонате некоторых новых элементов, в частности, традиционализма в лучшем смысле этого слова. Заметим, что она является и одним из последних крупных сочинений композитора в целом, так как с конца 1840-х годов вплоть до своей кончины в 1857 году Черни писал мало вследствие постигших его тяжелых болезней.

Посвящена эта соната барону Эдуарду фон Лануа (Eduard von Lannoy), и этот факт будто бы возвращает нас к первым сонатам Черни. Дело в том, что посвящение это вновь не носит случайного характера. Эдуард фон Лануа, известный в свое время композитор, входил в число друзей Бетховена и был удостоен чести нести факел (как и Черни) на его похоронах. Начиная с 1818 года, Лануа неоднократно выступал как дирижер концертов Венского общества друзей музыки, где сочинения Бетховена, как известно, занимали значительное место. Таким образом, Черни вновь указывает на свою духовную связь с великим учителем.

После всех новаторских решений, реализованных композитором в предыдущих сонатах, в этом произведении композитор опирается преимущественно на классическую традицию. Тем не менее, подлинно романтическая новизна выражена здесь прежде всего в мелодическом складе, развивающем шубертовское направление.

Схема сонаты приведена на стр. 126.

Схема 19

Одиннадцатая соната op. 730

1 часть	2 часть	3 часть	4 часть
Allegro agitato	Adagio con espressione	Scherzo (Molto allegro)	Allegretto con anima
сонатная форма	сонатная форма без разработки	сложная трехчастная форма с трио	рондо-соната
Des-dur	A-dur	cis-moll	Des-dur

Спокойное, светлое настроение всей сонате задает уже главная партия **первой части**, выдержанная в простой аккордовой фактуре. Мелодическая линия её отличается плавным движением, ритмический склад – ровный и ясный, вся тема проводится преимущественно ровными четвертями. Отметим сразу, что подобная мелодическая и ритмическая простота присуща всей экспозиции, являясь, таким образом, важным объединяющим моментом.

Темы здесь выдержаны в одном характере и не контрастируют между собой. Развитию подвергается лишь фактура – строгую хоральную главную партию сменяет связующая, в которой появляется волнообразный арпеджированный аккомпанемент. Она, в свою очередь, приводит к побочной партии, полностью гомофонной по своему складу, в мелодической линии которой ясно прослеживается её вокальное, «оперное» начало. Заключительная партия, возвращающая аккордовую поступь главной, завершает экспозицию.

Разработка, начинающаяся в E-dur с проведения главной партии в глубоком басовом регистре, звучит как внезапный контраст по отношению к экспозиции. Существенно изменяется фактура, становясь более «этюдообразной» за счет внедрения множества чисто виртуозных элементов. Появляется и эпизод, основанный на новой теме в cis-moll, предвосхищающий, по нашему мнению, ноктюрны Шопена.

В репризе первой части значительному изменению подвергается прежде всего динамический план тем. Если в экспозиции все они в целом были выдержаны в сфере *piano*, то здесь, излагаясь *forte*, темы приобретают иной,

торжественно-величественный, горделивый характер. Блестящий этюдный стиль, отраженный композитором в разработке, возвращается здесь ещё раз. Музыка приобретает бравурный характер, чему способствуют октавные пассажи и замысловатые ломаные арпеджио.

Вторая часть в A-dur (отметим необычное тональное соотношение), выдержанная в сонатной форме без разработки, будто бы возвращает нас к медленным частям *Первой* или *Второй сонат* композитора с их опорой на традиции бетховенской лирики. Острый пунктирный ритм главной партии ассоциируется с размеренным, медленным шагом.

Пример 56

Одиннадцатая соната, II часть, главная партия

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with a piano (pp) dynamic marking. The right hand plays a series of chords with a dotted rhythm, while the left hand plays a steady eighth-note pattern. The second system shows a crescendo and a more complex, rhythmic texture in both hands, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a more active eighth-note pattern.

В процессе своего развития тема приобретает все новые краски, проводится в различных регистрах, обогащается изысканными пассажами.

Отметим особенности фактурного развития этой темы. Черни, очевидно, представлял себе вторую часть как медленную часть концерта для фортепиано с оркестром. Этим можно объяснить характерные изменения фактуры: если при первом проведении главная партия сохраняет достаточно узкий диапазон и практически не украшена мелизмами и пассажами, напоминая этим начальные проведения тем солистом, то при повторении она проводится «оркестром», торжественно, подобно гимну, в значительно более широком диапазоне. Такая структура очень характерна для медленных частей фортепианных концертов Бетховена (например, для *Первого* или *Третьего*). Безусловно, тенденции к

фортепианному мышлению в категориях «солист-оркестр» были присущи Черни и ранее (вспомним *Первую сонату*).

Подобным образом формируется и вся экспозиция в целом. Связующая партия выстроена здесь как насыщенный оркестровый ход, а побочная (E-dur) представляет собой утонченно-взволнованную тему, исполняемую «солистом»; заключительная же партия своим широким регистровым охватом и насыщенной фактурой напоминает итоговые, завершающие фразы оркестра.

В репризе развитию подвергается прежде всего фактура, становясь более насыщенной и плотной. Весь этот раздел, таким образом, звучит как «оркестровое тутти». Единственным исключением является здесь связующая партия, становящаяся эмоциональной кульминацией всей части. Своими быстрыми арпеджио, секвенциями и напряженными тремоло она напоминает каденцию солиста.

Третья часть (*Molto allegro, cis-moll*) своим общим характером вполне соответствует традиционному для Черни типу «симфонического» скерцо. Композитор не привносит сюда каких-либо новых идей в сравнении со скерцо *Второй* или *Девятой сонат*. Резкие сопоставления регистров, широкие скачки, мощные октавные ходы и плотная аккордовая фактура остаются в рамках бетховенского симфонического стиля. В то же время в этой части ощущается и дыхание нового для композитора направления, присущего всей сонате. Особая элегантность и простота мелодии и гармонии и едва уловимые элементы вальса в ритмическом рисунке темы придают скерцо (как и другим частям) шубертовский колорит.

Средний раздел сложной трехчастной формы представляет собой типичное трио, но и в нем можно отметить интересные гармонические переплетения (см. примеры на стр. 129).

Необычным для Черни является наличие в скерцо небольшой коды, виртуозной и чисто «фортепианной» по своему изложению. «Оркестровый» стиль здесь все же сменяется чисто инструментальной блестящей фактурой.

Пример 57

Одиннадцатая соната, III часть, тема первого раздела

Molto allegro

pp leggier. sempre pp dolce

Пример 58

Одиннадцатая соната, III часть, трио

p dol. sempre legatissimo

Четвертая часть (Des-dur, рондо-соната) на первый взгляд кажется просто бравурной пьесой в духе этюда, с применением различных видов техники. Тем не менее, при более близком знакомстве с этой частью картина становится совершенно иной: главное – не виртуозность, а сама музыка, пронизанная светом, гармонией и соразмерностью, совершенная в своей простоте (см. пример на стр. 130). По характеру она близка к жизнерадостному финалу *сонаты Шуберта B-dur* (D. 960).

Некоторый контраст в финал привносит тема центрального эпизода в Ges-dur, выдержанная в чопорной, «старомодной» манере и поданная здесь не без юмора, о чем свидетельствует ремарка *cantabile amoroso* в сочетании с

провинциальным немецким напевом в качестве собственно темы. Присутствует здесь и фактурный контраст: благодаря протяженным басовым октавам и острым «*pizzicato*» средних голосов она вновь возвращает в сонату элементы оркестральности.

Пример 59

Одиннадцатая соната, IV часть, главная партия

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'a tempo' and 'dolce piacevole'. It features a bass line with octaves and a melodic line in the right hand. The second system is marked 'dolce' and continues the same musical ideas.

Пример 60

Одиннадцатая соната, IV часть, центральный эпизод

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'cantabile armonioso à chaque mesure la pedale' and 'pp'. It features a bass line with octaves and a melodic line in the right hand. The second system continues the same musical ideas.

В репризе рефрен и первый эпизод получают широкое фактурное развитие: классик жанра этюда находит все новые и новые резервы для усиления технической сложности. Завершается соната необычно для Черни: вместо громогласной, виртуозной коды последнее проведение рефрена звучит внезапно

pianissimo. Композитор предписывает здесь длительное *ritardando*. Последние такты сонаты, состоящие из аккордов *fortissimo*, выглядят после такого изложения рефрена несколько неожиданно.

В целом *Одиннадцатая соната* представляет определенную исполнительскую проблему для пианиста. По мнению автора, глубоко ошибочным было бы подходить к этому произведению с лекалами, уместными для большинства других сонат Черни. Очевидно, что сочинение это, созданное в последние годы жизни композитора, будто бы открывает новое направление в его творчестве, не успевшее, к сожалению, получить дальнейшее развитие.

Нам представляется наиболее рациональным при работе над сонатой трактовать её в духе сонат Шуберта, то есть стремиться к простоте и безыскусности исполнения. Такие задачи после знакомства с *Десятой* или *Девятой сонатой* кажутся здесь легкими, но это лишь на первый взгляд. На самом же деле, играть просто – задача высшей сложности.

В этом отношении не вполне убедительной представляется запись сонаты, сделанная Мартином Джонсом. Если первые три части исполнены пианистом по-настоящему глубоко и достойно, то финал в его трактовке звучит излишне бравурно, что не гармонирует с остальными частями. Представляется, что Мартин Джонс, записавший полный цикл сонат Черни, пытался применить в финале этой сонаты подход, найденный им для других, виртуозных сонат. Именно это обстоятельство и «подвело», на наш взгляд, этого превосходного музыканта.

Соната в стиле Скарлатти *fis-moll op.788* (одночастная) занимает, безусловно, особое место в ряду фортепианных сонат Черни. Произведение это, впервые опубликованное в качестве нотного приложения к *Wiener Allgemeiner Musikzeitung* от 30 января 1847 года (также было напечатано отдельно в

издательстве *Pietro Mechetti*, а в 2012 году вышло новое издание этого произведения¹⁴³), было воспринято тогдашней публикой, вероятнее всего, 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.

История появления на свет этого произведения доподлинно неизвестна, но, по всей вероятности, идея его возникла у композитора в процессе работы над редакцией клавирных сонат Скарлатти. Тот факт, что Черни первым в истории подготовил отредактированные издания ряда сочинений Баха, хорошо известен всем музыкантам; куда менее известно то, что он пропагандировал и сочинения других забытых мастеров. Таким образом, создание этого произведения было своего рода творческой реакцией на собственный исследовательский и редакторский опыт. Не исключено, что Черни руководствовался и более утилитарно-просветительской задачей: являясь в то время исключительно популярным композитором, он своим сочинением «обращал внимание» читателей музыкальной газеты на творчество своего «коллеги» из предшествующей эпохи.

Безусловно, это произведение, будь оно написано в начале XX века, могло бы быть названо неоклассическим, но нельзя не согласиться, что для 1847 года подобный подход к наследию барокко был новаторским.

Рассмотрим более детально, как в этом произведении сочетаются черты барокко и романтического фортепианного стиля.

Вполне закономерно, что Черни, как дотошный теоретик музыкальной формы, в практически неизменном виде заимствует старинную сонатную форму у Скарлатти. Здесь наглядно выделяются все разделы двухчастной формы, четко видны необходимые модуляции и начало репризы.

Безусловно, барочным является и тематизм, и мотивное развертывание в этом произведении; вполне характерны и приемы имитационной полифонии, сочетающиеся с безостановочным фигурационным движением шестнадцатыми в духе *Perpetuum mobile*. Вместе с тем, фортепианная фактура здесь близка и к

¹⁴³ Czerny Carl. Sonate im Stil von Domenico Scarlatti opus 788. Dietikon, 2012.

черниевским этюдам: так, некоторые технические элементы, используемые композитором в этой сонате, были немислимы в первой половине XVIII века. Кроме того, тональный план второго раздела этой старинной сонатной формы содержит достаточно смелые модуляции в e-moll, f-moll, b-moll (далекие от основного fis-moll).

Уместно отметить и заметное, на наш взгляд, влияние на стилевой колорит сонаты жанров каприччио и скерцо, широко распространенных в романтической фортепианной литературе.

Подобные «современные» (для Черни) элементы не выглядят чужеродными для «барочного» стиля данного произведения. Здесь следует вспомнить о том, что многие свои сонаты Скарлатти писал как упражнения для высокородных учениц, состоя на службе в качестве придворного музыканта в Испании. Для Черни, вероятно, эта грань творчества Скарлатти была по понятным причинам особенно важной. В связи с этим вполне логичным представляется столь необычный на первый взгляд синтез барочного стиля с эффектной виртуозной фактурой.

Отметим еще одну важную деталь. Черни в данной сонате стремится к более широкому синтезу черт, типичных для барочной клавирной музыки, с чертами, характерными для его собственного стиля.

В первую очередь, в этом контексте обращает на себя внимание то, что данная соната открывается одноголосным двухтактовым проведением главной темы, которое затем полифонически имитируется. Такое начало скорее напоминает двухголосные инвенции Баха, у Скарлатти же имитационная полифония в начале сонат встречается сравнительно редко (так, в издании под редакцией Черни лишь около десяти процентов сонат начинаются таким образом). То же можно сказать о «*Perpetuum Mobile*», непрекращающемся движении шестнадцатыми, характерном для сонаты Черни. Здесь, безусловно, сказывается влияние этюдного жанра, но подобное безостановочное движение присуще и ряду сонат Скарлатти, ещё более типично оно для многих сочинений Баха (к примеру, клавирных токкат и некоторых прелюдий из «*Хорошо Темперированного Клавира*»).

Таким образом, в этом произведении, кажущимся на первый взгляд лишь изящным «кунштюком», можно наблюдать взаимодействие стилей различных эпох.

Непосредственно у Скарлатти композитор заимствует прежде всего сонатную форму и характерный тематизм, однако приемы имитационной полифонии явно идут от Баха. Virtuозные же технические элементы типичны для блестящей романтической фортепианной фактуры и, безусловно, вызывают аллюзии на этюды самого Черни.

Подобный ракурс в обращении к музыкальному стилю прошлого был актуальным для новой эпохи. К.В. Зенкин, рассуждая об эпохе романтизма, указывает, что *«барочный пласт стал более активно подчеркиваться как нечто иное, пришедшее из прошлого и подвергаемое осмыслению извне, с иных стилевых позиций»*¹⁴⁴. Поистине удивительно, как композитор в небольшом сочинении смог органично сочетать и современный, и «баховский» взгляд на стиль Скарлатти.

Как справедливо отмечает Ульрих Шайдель, *«Черни демонстрирует в этой пьесе, как классики двухголосного контрапункта и блестящего фортепианного стиля соединяются вместе: он сохраняет их своеобразие, переводя их на современный музыкальный язык»*¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Зенкин К. В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили. Выпуск 1. М., 2011. С. 83.

¹⁴⁵ Ullrich Scheidel. Alte Musik als neue Musik. Carl Czernys Ausgaben von Musik des 18. Jahrhunderts // Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge. Hrsg. von H. von Loesch. Mainz, 2010. S. 87.

Глава шестая

Сонаты для фортепиано в четыре руки

Первая половина XIX века была временем подлинного расцвета жанра фортепианных ансамблей: их ноты присутствовали во всяком культурном доме, а совместное музицирование было одной из важнейших форм досуга образованной молодежи. Многие композиторы стремились внести посильный вклад в сокровищницу этого жанра. Для понимания значения фортепианного ансамбля в тогдашней повседневной музыкальной жизни представляется необходимым сделать краткий экскурс в историю.

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

Ко второй половине XVIII века вместе с прогрессом, достигнутым в конструкции инструментов и расширившим диапазон клавиатуры, новую жизнь обретает и фортепианная ансамблевая музыка. Одним из первых композиторов, значительно развивших это направление, был Иоганн Кристиан Бах, но по-настоящему раскрыл потенциальные возможности фортепианных дуэтов его протеже Вольфганг Амадей Моцарт. Как тонко подмечает Петер Румменхеллер, молодого гения *«мы видим на знаменитом семейном портрете 1780-1781 года кисти художника делла Кроче (Johann Nepomuk della Croce), позирующим за двухмануальным чембало Friederici со своей сестрой, причем Моцарт как*

исполнитель второй партии держит свою правую руку над левой рукой Наннерль»¹⁴⁶.

Традиции, заложенные Моцартом, оказали заметное влияние на Бетховена, чье творчество значительно пополнило копилку литературы для фортепианного ансамбля.

Особо следует выделить фигуру Франца Шуберта, для которого фортепианный ансамбль стал одним из важнейших жанров. Как указывает Е. Сорокина, *«никто из великих музыкантов не оставил такого количества дуэтных произведений... Среди прижизненных изданий шубертовских произведений число фортепианных дуэтов уступает лишь числу песен...»¹⁴⁷.*

Необходимо отметить при этом, что развитие данного жанра было сопряжено со значительными трудностями. Связано это с чисто техническими особенностями ансамблевого исполнения, точнее говоря, с нахождением баланса между верхним и нижним регистрами клавиатуры. Дело в том, что как исполнитель первой, так и второй партии не занимают за роялем идеальную позицию: первый сидит слишком «высоко», а второй – слишком «низко». В типичном гомофонно-гармоническом классическом произведении мелодия чаще исполняется правой рукой, «над аккомпанементом». В применении к «четырем рукам» фортепианного дуэта это означает её перемещение в область второй-третьей октав (или ещё выше), а аккомпанемента, соответственно – в область глубоких басов. Вследствие определенной тембровой неровности противоположных регистров фортепиано (характерной в различной степени как для молоточкового клавира начала XIX века, так и для современных инструментов), это неизбежно может привести к не вполне приятным с акустической точки зрения сочетаниям.¹⁴⁸

Другим важным аспектом проблемы было то, что многие музыканты воспринимали фортепианный ансамбль прежде всего как своего рода «заменитель

¹⁴⁶ 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.

¹⁴⁷ Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра: исследование. М., 1988. С. 69.

¹⁴⁸ По мнению Румменхелера, этого не смог избежать в своих сочинениях даже знаменитый Иоганн Кристиан Бах.

оркестра». В условиях отсутствия технологии звукозаписи невозможно переоценить роль фортепианных дуэтов в деле пропаганды новых симфонических сочинений, но такой подход имел своим следствием распространение устойчивого взгляда на данный жанр как на нечто неполноценное в сравнении с симфонической или сольной фортепианной музыкой. Кроме того, попытки буквально «изобразить оркестр» зачастую приводили к чисто пианистическим неудобствам в фактуре, крайне неприятным даже для профессионалов, не говоря уже о недостаточно подготовленных любителях, которые и составляли в то время основную целевую аудиторию данных сочинений.

Таким образом, жанр фортепианного ансамбля к двадцатым годам XIX века (т.е. началу композиторского пути Черни) ещё находился в стадии становления, в поиске решения описанных выше трудностей. Петером Румменхелером чрезвычайно удачно описан образ идеального фортепианного дуэта, актуальный для того времени: *«К первому условию идеального четырехручного произведения относится отсутствие впечатления, что нам представлено фортепианное переложение оркестрового произведения (под девизом: «Четыре руки могут больше, чем две»). В равной степени не должно возникать ощущения двух независимых виртуозов, играющих каждый в своей части клавиатуры. Вместо этого идеальный дуэт должен звучать будто бы исполняемый одним пианистом, располагающим двадцатью пальцами, партии должны быть неотделимы друг от друга, а мелодия и аккомпанемент – пребывать в абсолютном звуковом единстве»*¹⁴⁹. Исследователь считает, что именно с Черни следует начинать историю подлинного фортепианного ансамбля, близкого к вышеописанному идеалу¹⁵⁰. Это мнение представляется на первый взгляд излишне радикальным, но, с нашей точки зрения, оно в определенной степени справедливо. Рассмотрим фортепианные ансамбли Черни с этих позиций.

В целом, среди творческого наследия композитора сочинения для фортепиано «в четыре и более рук» занимают весомое место, однако среди них

¹⁴⁹ Rummenhoeler P. «...um der Idee die gehoerige Energie und Vollstimmigkeit zu geben». Zur vierhandigen Klaviermusik von Carl Czerny // Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge. S. 245

¹⁵⁰ Ibid., S. 244

большая часть является салонной, «легкой» музыкой: сюда относятся прежде всего разнообразнейшие поурри и фантазии на популярные оперные темы, многочисленные блестящие вальсы, галопы и др. танцы, сентиментальные «путевые зарисовки» 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.

Приведем список данных сонат¹⁵¹:

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

Заметно отличие вышеперечисленных сочинений от сонат «для двух рук». Если в последних Черни проявляет себя как яркий и смелый новатор самого сонатного цикла (достаточно вспомнить хотя бы семичастную Шестую сонату, оригинальное структурное решение Девятой сонеты и т.д.), то сонаты для фортепианного дуэта все выдержаны в традиционном трех-четырёхчастном цикле с классическим набором частей: сонатным *allegro*, *Andante* или *Adagio*, скерцо (в четырехчастных сочинениях) и финалом. В связи с этим при их анализе нам представляется целесообразным уделять меньшее внимание форме и в большей степени сконцентрироваться именно на фактурных и пианистических новациях как наиболее важных для творчества композитора в этом жанре.

¹⁵¹ Ради удобства изложения материала, автор данной работы будет при разборе четырехручных сонат указывать каждый раз номер опуса, в отличие от сонат для фортепиано соло, именуемых по своему порядковому номеру. Это позволит избежать ненужной путаницы.

Соната оп. 10 с-moll была создана Черни практически одновременно с Первой фортепианной сонатой, в 1820-1821 году, и стала безусловной творческой удачей композитора.

Посвящено это произведение Катарине Чиббини (Catharina Cibbini), дочери композитора Леопольда Кожелуха. В молодости она выступала как пианистка, но впоследствии сделала блистательную придворную карьеру как фрейлина австрийской императрицы. Катарина Чиббини обладала огромным влиянием в высших сферах: к ней обращался за помощью Роберт Шуман, когда, планируя брак с Кларой Вик, столкнулся с резким противодействием отца невесты. Таким образом, посвящение это, на первый взгляд, носит чисто учтивый формальный характер; не исключено, что начинающий композитор хотел таким образом привлечь внимание австрийского двора к своим сочинениям. В то же время, характерная для большинства посвящений связь с Бетховеном прослеживается и здесь: Чиббини ценилась великим композитором как хорошая пианистка. Кроме того, сохранились записи нескольких её бесед с Бетховеном.

Приведем схему строения сонаты:

Схема 20

Соната оп. 10

I часть	II часть	III часть	IV часть
Allegro agitato	Andante con sentimento	Scherzo (Presto)	Allegro vivace e grazioso
сонатная форма	сложная трехчастная форма с эпизодом	сложная трехчастная форма с трио	сонатная форма
с-moll	As-dur	с-moll	C-dur

Первая часть, выдержанная полностью в традиционной сонатной форме, с начальных же тактов открывающей её главной партии очаровывает слушателя своим раннеромантическим флером, вызывающим ассоциации с характерным фортепианным стилем Гуммеля или Вебера.

Обращает на себя внимание утонченная, слегка подчеркиваемая танцевальность этой темы, а также детально выписанная динамика, следующая за изменчивыми эмоциональными оттенками. Необычны для Черни и темповые контрасты (*Rallentando* и ферматы), присущие этой части с первых её страниц.

Пример 61

Соната оп. 10, I часть, главная партия

The image displays a musical score for the first movement of Chopin's Sonata Op. 10, No. 1, first part. The score is in 3/4 time, B-flat major, and consists of two systems. The first system is marked "Allegro agitato" and features a piano part with dynamics *fp* and *dolce*, and a bass part with *fp*. The second system continues the piece, showing a "rallent." section followed by an "a tempo" section with dynamics *p*, *cresc. ff*, *pp*, and *pp leggiero*.

Поначалу для главной партии характерна достаточно простая гомофонная фактура, но в процессе дальнейшего изложения у второго исполнителя появляются изощренные альбертиевы басы, перемежающиеся напряженными

контрапунктическими подголосками. В сочетании с внезапными модуляциями в такие далекие тональности, как *es-moll*, это придает теме неожиданную драматическую остроту.

Компактная связующая партия, фактически обыгрывающая каденционные обороты, приводит к побочной партии в *Es-dur*. Именно здесь впервые в полной мере раскрывается выдающееся фактурное мастерство композитора.

Поначалу она излагается лишь первым исполнителем и звучит во многом как интонационное развитие главной партии, но в другой окраске – отрешенно-безмятежной. Уже в девятом такте вступает второй исполнитель, тема обогащается разнообразными подголосками и изящными хроматизмами по всему диапазону клавиатуры. Наконец, Черни проводит её в одноименном *es-moll*, глубокими хоральными аккордами, сопровождаемыми приглушенной трелью на высоких нотах (см. пример на стр. 142).

На данном примере мы можем видеть то, что незаметно при прослушивании сонаты без нот. Дело в том, что мелодия (в аккордовом изложении) здесь исполняется правой рукой второго пианиста, а аккомпанемент в малой октаве – левой рукой первого. Это головоломное перекрещивание рук кажется на первый взгляд излишним (так как данный фрагмент можно изложить и без подобного «переплетения»). Тем не менее, Черни сознательно прибегает к столь неудобному соединению партий обоих исполнителей. Как выдающийся знаток фортепиано, композитор учитывает различия в *touchér* правой и левой руки, присущие в незначительной степени даже наиболее известным пианистам. Результатом этого является поистине завораживающее тембровое единство побочной партии: у слушателя возникает ощущение того, что за инструментом сидит один «многорукий» пианист, выровнено и взвешенно показывающий все самые мелкие подголоски; рояль начинает звучать подобно оркестру, но не буквально «имитируя» тембры различных инструментов, а приближаясь к нему по глубине и богатству красок.

Пример 62

Соната оп. 10, I часть, побочная партия

The image displays a musical score for a piano duet, consisting of two systems of staves. The first system features a treble and bass staff for the right hand and a treble and bass staff for the left hand. The second system continues the piece with similar notation. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.', 'dolce', and 'pp dolciss.'.

Необходимо также заметить, что сам по себе прием перекрещивания рук в фортепианном дуэте был в значительной степени новаторским во времена Черни (как справедливо отмечает исследователь¹⁵², в четырехручных фортепианных сочинениях Моцарта не встречается ни одного подобного примера, несмотря на его позу на упоминавшемся выше семейном портрете с сестрой). Черни часто будет применять его в сонатах для решения особых звуковых и тембровых задач.

Заключительная партия по сути своей является насыщенным блестящими пассажами вариантом побочной. Черни продолжает использовать здесь вышеописанный прием перекрещивания рук. Завершается экспозиция в бравурно-виртуозном духе.

Разработка в первой части во многом отличается от традиционных для сольных фортепианных сонат композитора образцов. Так, здесь большую роль играет напряженное мотивное развитие, отсутствует и типичный для композитора

¹⁵² Ibid., S. 246-247.

ввод новой темы. В целом эта разработка по своей структуре напоминает симфонические разработки Бетховена; возможно, что Черни вполне сознательно берет их в качестве образца для своих четырехручных сонат.

Отметим, кроме того, активное использование резких диссонансов, частые ферматы на неустойчивых аккордах, внезапные динамические контрасты, что представляется смелым для двадцатых годов XIX века.

Реприза выделяется, прежде всего, значительной фактурной динамизацией: все темы насыщаются виртуозными скачками, арпеджио, пассажами по всей клавиатуре, мелодия многократно передается от одного исполнителя к другому на протяжении нескольких тактов, сопровождаясь технически изощренным контрапунктом и обогащаясь разнообразными трелями, мелизмами и т.д.

Небольшая, но яростная стремительная кода завершается проведением темы главной партии громогласными унисонными октавами в партиях обоих исполнителей.

Вторая часть, *Andante con sentimento* As-dur, написана в компактной сложной трехчастной форме. Тема её основного раздела представляет собой плавное, осторожное, немного «игрушечное» шествие, подчеркиваемое постоянными пунктирами на вторую долю такта, и она переключается с темой *Andante* из *Третьей сонаты* op. 57.

Пример 63

Соната op.10, II часть (*Andante con sentimento*).

Andante con sentimento

Andante con sentimento

Фактура в основном разделе остается строгой аккордовой, что придает данной теме особую, возвышенную простоту.

Эпизод написан в энгармонически одноименном *gis-moll*. Поначалу кажется, что он построен на основной теме, но в более подвижном темпе. Постепенно музыка становится более драматичной, мелодическая линия обогащается разнообразными мелизмами и мелкими деталями. Наконец, продолжительный восходящий ход из трелей, сопровождаемый напряженной аккордовой цепью в басах, приводит к внезапной кульминации всей части – соло исполнителя первой партии, представляющее собой блестящую каденцию, достойную пера Листа. Черни использует здесь прием имитации фактуры фортепианного концерта, чередуя отстраненные реплики «оркестра» и виртуозные, порывистые каденции «солиста». Очевидно, что четырехручные сонаты, в силу особенностей их фактуры, предоставляют для этого большие возможности, что активно используется композитором.

В начале репризы, к которой и приводит вышеупомянутая каденция, основная тема в первой партии поистине расцветает, обогащаясь яркими и красочными подголосками, напоминающими фразы-переключки деревянных духовых. Вторая партия поначалу звучит как отрешенный аккордовый аккомпанемент оркестра, но постепенно оживает благодаря изощренному контрапункту, напоминающему выразительные фразы струнных инструментов в классическом оркестровом *Adagio*. Первая и вторая партия постоянно меняются друг с другом ролями, при этом композитору неизменно удается находить абсолютно точный тембровый баланс, благодаря чему становится невозможным отделить партии друг от друга, так как возникает ощущение единого, необычайно широкого звукового полотна, простирающегося от самых низких глубоких басов до звонких, блестящих украшений в третьей-четвертой октавах.

Скерцо (*c-moll*, в традиционной сложной трехчастной форме с трио) в данной сонате по характеру своему не вполне типично для Черни. Дело в том, что

все скерцо в его сонатах¹⁵³ делятся на «оркестровые» (т.е. имитирующие симфонические скерцо Бетховена) и «фортепианные» (т.е. выдержанные в сугубо фортепианной фактуре), зачастую близкие по духу к типично романтическим образцам жанра, представленным в творчестве Вебера. В данном же скерцо уже в теме основного раздела с её приглушенным струнным *pizzicato* и выразительными «шуршащими» тремоло мы ясно слышим имитацию оркестровых красок, но сам стиль этой части не бетховенский, а, наоборот, предвосхищает скерцо из симфоний Шумана или Мендельсона

Пример 64

Соната оп. 10, скерцо

The image displays a musical score for a Scherzo from Sonata Op. 10. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Presto' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system also starts with 'Presto' and features a variety of dynamics: *ff* (fortissimo), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The notation includes treble and bass staves with various rhythmic patterns, including arpeggios and tremolos, and dynamic markings such as *ff*, *dim.*, *p*, and *pp*.

Представляет определенный интерес тема трио, в которой на фоне строгого аккордового аккомпанемента во второй партии легкие и воздушные пассажи и арпеджио первой партии будто бы летают вверх и вниз по клавиатуре. По своему характеру и фактуре трио во многом напоминает виртуозные фрагменты в концертах для скрипки с оркестром, где солисту предоставляется возможность продемонстрировать свое техническое мастерство во всем его великолепии.

¹⁵³ Об этом подробнее говорилось в предыдущих главах.

Реприза скерцо – значительно динамизированная в фактурном плане. Здесь появляются внезапные ферматы и ускорения, неожиданные остро хроматические ходы. Отметим, что столь существенные изменения крайне не характерны для Черни, так как в большинстве других сонат реприза скерцо точно повторяет основной раздел, при этом композитор часто даже не выписывает её.

Четвертая часть (C-dur, *Allegro vivace e grazioso*) названа композитором *Rondo* и написана в свободно трактуемой сонатной форме. По своему образному строю она существенно отличается от предыдущих частей и представляет собой жизнеутверждающее, игривое *Allegro*, звучащее ярким контрастом по отношению к эмоционально напряженной первой и третьей частям. Подобные внезапные переходы от «серьезного» к «салонному» всегда сопровождали творчество Черни, но в данном случае, по нашему мнению, можно говорить и о своего рода «дани» жанру фортепианного ансамбля, в те времена ассоциирующегося с домашним, развлекательным музицированием.

В этой части восхищает прежде всего чисто техническое мастерство Черни, его совершенное владение фактурой, знание скрытых красочных и тембровых возможностей инструмента. Особенно впечатляет разработка, наполненная блестящими техническими элементами и замысловатыми контрапунктами, напряженно «спорящими» по всему диапазону клавиатуры, моментально «передаваясь» из одной партии в другую. Кода же требует от исполнителя использования пределов виртуозных возможностей, так как по технической сложности она приближается к таким вершинам, как, например, кода *Десятой сонаты*.

Тематизм этой части в целом вполне типичен для салонного фортепианного стиля и выдержан в танцевально-галантном ключе. Любопытно отметить, однако, прием тематической арки, неоднократно используемый Черни и в других сонатах. В данном случае главная партия финала является, по сути, вариантом основной темы *Andante*. Композитор, таким образом, снова демонстрирует свое умение максимально разнообразно использовать имеющийся тематический материал (см. пример на стр. 147).

Пример 65

Соната оп. 10, IV часть

The image shows a musical score for the fourth movement of Chopin's Sonata Op. 10, No. 4. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system is marked 'Allegro vivace e grazioso' and 'p innocente'. The second system is also marked 'Allegro vivace e grazioso' and 'p'. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'p' and 'mf'.

Перед фортепианным дуэтом, желающим овладеть этим сочинением, встают чрезвычайно трудные и во многом непривычные задачи. Прежде всего, должно быть полностью отвергнуто распространенное представление о самом жанре фортепианного дуэта как об имеющем исключительно «домашнее» значение. Это произведение, по-настоящему глубокое и эмоционально содержательное, требует к себе «уважения» и достойного отношения. Речь идет не только об изрядных технических возможностях, которыми должен обладать фортепианный дуэт, но и о подлинной зрелости его участников: партнеры должны детально продумать план совместной интерпретации, идеально чувствовать «локоть» соседа, находиться на одной эмоциональной волне. Данную сонату можно рекомендовать лишь опытным, сложившимся фортепианным дуэтам, имеющим за своими плечами многочисленные сценические выступления.

Именно к таким дуэтам относится творческое содружество Яры Таль и Андреаса Гротхузена (Yaara Tal, Andreas Groethuysen), записавших в 1990 году на

CD это произведение (вместе с сонатой ор. 178 и рядом других сочинений Черни). Их интерпретация заслуживает высокой оценки: дуэту удалось в полной мере раскрыть все богатство музыкального содержания этого сочинения. При прослушивании их записи не покидает ощущение, что играют не двое, а один исполнитель, обладающий сверхвозможностями.

Соната ор. 10 была достойно встречена ещё современниками Черни, высоко оценивают её и музыковеды XX века. К примеру, известный специалист по истории фортепианного ансамбля Камерон МакГроу считает сонату «лучшей у композитора»¹⁵⁴. Пауль Эгерт¹⁵⁵ и Вильям Ньюман¹⁵⁶ рассматривают это сочинение вместе с *Первой сонатой для фортепиано соло ор. 7* как два наиболее удачных произведения в своем жанре.

Сергей Айзенштадт анализирует это произведение также «совместно» с *Первой сонатой*, но, по его убеждению, «в *Большой блестящей сонате ор. 10* нет стремления к импровизационной свободе, нет выраженной тенденции к преобладанию лирической образности, особого внимания к полифоническим формам - всего того, что отличало Сонату ор. 7. Задачи, поставленные Черни в этом (воспользуемся его собственным выражением) «сочинении, обращенном к широкой публике», несколько иные. *Четырехручная соната ярка, изобилует эффектными «театральными» контрастами и, конечно же, до предела насыщена виртуозными блестящими пассажами»*¹⁵⁷.

Подобное мнение кажется нам несколько односторонним. Тем не менее, исследователь верно указал, что «одно из ярчайших достоинств Сонаты - фактурное изложение. В решении непростой задачи объединения двух пианистов за одним роялем Черни демонстрирует поистине блестящее мастерство. Он смело расширяет пределы клавиатурного пространства, традиционно отводимого для партий *Prima* и *Secondo*: оба исполнителя получают

¹⁵⁴ McGrow C. Piano Duet Repertoire. Music, originally written for one piano, four hands. – Bloomington, 1981. P. 58.

¹⁵⁵ Egert Paul. Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik. S. 126.

¹⁵⁶ Newman W. The sonata since Beethoven. P.184

¹⁵⁷ Айзенштадт С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни. С. 81.

широкоохватную фортепианную фактуру - у слушателя возникает ощущение одновременного звучания двух роялей.

Обе партии (особенно первая) насыщены головоломными виртуозными пассажами, но при этом не возникает и тени перегрузки звучания. Фортепианная ткань ясна и элегантна»¹⁵⁸.

Антон Куэрти в своей статье высказывает мнение, что это произведение благодаря своей «необычности, оригинальным гармоническим краскам, вдохновенным темам, поэтической лирике и смелым пианистическим приемам необходимо рассматривать как одно из лучших сочинений, когда-либо написанных для фортепиано в четыре руки, и его одного достаточно для утверждения репутации Черни как выдающегося композитора. Помимо своей впечатляющей выразительности и острого драматизма, сочинения Черни уникальны тем, что вторая партия обладает в них абсолютно равной [с первой] ролью».¹⁵⁹

Три сонаты оп. 119-121, написанные в 1824-1825 году, имеют много общего между собой и образуют своеобразную «сонатную триаду»:

- I. *Sonate militaire et brillante C-Dur*, op.119
- II. *Sonate sentimentale G-Dur*, op.120
- III. *Sonate pastorale F-Dur*, op.121

¹⁵⁸ Ibid., С. 82.

¹⁵⁹ Anton Kuerti. Carl Czerny, composer // Beyond "The art of finger dexterity": reassessing Carl Czerny. P. 142.

Все они имеют программные названия в салонном духе. Подобные определения (*военная, пасторальная, сентиментальная*) были типичны для бравурных пьес того времени. Очевидно, что композитор таким образом подчеркивает салонное направление данных произведений, в противовес «серьезной» сонате ор. 10. Это подтверждается особенностями строения этих сонат: все они трехчастны (по классической схеме: быстрая – медленная – быстрая).

Напомним, что для других сонат композитора минимальное число частей равно четырем, и именно четырехчастный цикл, как образцовый для жанра сонаты, описывает Черни в своей *«Школе практической композиции»*, ор.600¹⁶⁰. Таким образом, композитор намеренно выделяет эти произведения из ряда других сонат, подчеркивая уменьшенным количеством частей их простоту и в какой-то мере, позволим себе сказать, «легковесность». Это подтверждается и тем фактом, что медленные части во всех трех сонатах являются «медленными и лирическими» лишь весьма условно, в большей степени им присущ иронично-скерцозный характер (например, средняя часть в сонате ор.119 имеет обозначение *Andantino* и размер 6/8, но по сути своей является шутивным «военизированным» лендлером). Исходя из вышперечисленного, данные произведения, как нам представляется, могли бы быть названы композитором не сонатами, а сонатинами.

Очевидно, что Черни вполне сознательно не использует здесь свой богатейший лирический дар, убедительно доказанный им в медленных частях ряда сонат для фортепиано соло. Подчеркнутая салонность данных произведений сказалась и на фактурных решениях. Так, композитор далеко не в полной мере применяет новаторские приемы, найденные им в сонате ор.10. В рассматриваемых произведениях в большей степени ощущается разделение исполнителей на «аккомпаниатора» (вторая партия) и «солиста» (первая партия), практически не используются запутанные перекрещения рук для создания особых

¹⁶⁰См.: 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. 3. P. 33

звуковых красок. В то же время было бы ошибкой недооценить тембровое разнообразие и гармоничность, присущие данным сонатам.

Одной из причин подобной «простоты» изложения (в сравнении с сонатой op.10) может быть то, что данные сочинения были опубликованы композитором также и в варианте для альты и виолончели в сопровождении фортепиано. К сожалению, доподлинно неизвестно, какой из вариантов был первоначальным.

Исходя из вышесказанного, детальный анализ данных произведений представляется нам нецелесообразным, так как они все же не столь интересны с точки зрения новаторских фактурных решений. По-своему любопытна лишь «военная» соната op.119, в которой Черни весьма изящно (не без юмора) имитирует звучание духового военного оркестра с его тяжеловесными аккордами и постоянно используемыми «золотыми ходами валторн». Третья часть представляет собой тонкую пародию на австрийские военные марши.

Запись этих трех сонат была осуществлена дуэтом Диана Андерсен – Даниэль Блюменталь¹⁶¹. Их интерпретацию можно назвать милой и изящной, впрочем, простота этой музыки не требует от исполнителя каких-либо «сверхусилий». В то же время, по нашему мнению, этот фортепианный дуэт проигрывает Яре Таль и Андреасу Гротхузену в плане согласованности и идеальной слаженности исполнения.

Отметим в заключение, что данные произведения практически полностью вышли из употребления в современной музыкальной жизни (в отличие от других четырехручных сонат, все же исполняемых иногда в концертах). Одной из причин этого является, на наш взгляд, крайняя недоступность нот этих сочинений для рядового музыканта: так, издания сонат op.120 и 121 вообще, по-видимому, отсутствуют в библиотеках континентальной Европы; удивительно, но этих нот нет и в *Архиве Общества друзей музыки* в Вене¹⁶², откуда на запрос автора данного исследования пришел отрицательный ответ.

¹⁶¹ Напомним, что Даниэль Блюменталь записал также ряд сонат композитора для фортепиано соло.

¹⁶² По завещанию Черни в это учреждение была передана на хранение вся его библиотека, а также рукописи и другие документы.

Соната op.178 f-moll в четырех частях написана Черни в 1828-1829 году.

Произведение это создано после творческого кризиса 1827 года, связанного со смертью ряда близких композитору людей (см. подробнее в третьей главе настоящей работы), и в нем сочетаются как типичные для Черни новаторские черты, так и строгое следование за классической традицией. Заметна здесь и опора Черни на опыт собственного творчества. Композитор заимствует многие свои решения из четырехручной сонаты op.10, ощущается здесь близость и с *Третьей фортепианной сонатой*, написанной в той же тональности f-moll.

Приведем схему её строения:

Схема 21

Соната op.178

I часть	II часть	III часть	IV часть
Allegro spiritoso	Adagio	Scherzo Allegro vivo	Allegro molto agitato
f-moll	As-dur	f-moll	f-moll
сонатная	сонатная без разработки	сложная трехчастная с трио	сонатная

Первая часть открывается непосредственно главной партией *pianissimo*, изложенной в удивительно простой для ансамблевого стиля Черни фактуре (мелодия октавным унисоном проводится в первой партии, а аккордовый аккомпанемент остинатными триолями – во второй).

На первый взгляд, она кажется сентиментально-бесхитростной, но в ней все же ощущается скрытая волевая сила (см. пример на стр. 153).

Пример 66

Соната оп. 178, I часть, главная партия

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 8/8 time. The tempo is marked 'Allegro spiritoso' and the dynamics are 'pp'. The second system also consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. It continues the 'Allegro spiritoso' tempo and includes dynamic markings 'cresc.' and 'sf'.

Интересен ее динамический план, основанный на резких звуковых контрастах: после продолжительного *pianissimo* мощное крещендо приводит к драматичному взрыву *fortissimo*, сопровождаемому шумным беспокойным тремоло во второй партии, после чего внезапное *subito piano* начинает вторую волну *crescendo*, вновь приходящую вместе с протяженными *ritenuto* к *pianissimo*.

Подобные динамические «приливы и отливы» характерны для всех тем первой части; так, связующая партия по сути представляет собой одну большую динамическую волну, заканчивающуюся блестящим виртуозным пассажем *con fuoco*, приводящим к побочной партии.

Побочная партия в *As-dur*, учтиво-пасторальная по своему характеру, имитирует диалог двух групп инструментов в оркестре – деревянных духовых с их плавными и обволакивающими лигами на две ноты и струнных, исполняющих приглушенные *pizzicato*.

Заключительная партия представляет собой виртуозное развитие тематического материала побочной. Черни, будто бы «компенсирует» необычную для него фактурную простоту предыдущих тем, насыщает ее тремоло, скачками, ломаными аккордами. По своей технической сложности фактура здесь близка к наиболее прогрессивным этюдам Черни; но нельзя забывать при этом, что согласованное исполнение подобных виртуозных пассажей дуэтом (к примеру, одновременно сходящееся терцовое тремоло у обоих исполнителей) представляет собой исключительную по трудности задачу.

Разработка ещё в большей степени, в сравнении с заключительной партией, насыщена виртуозными элементами. Новаторским здесь является тональное развитие: композитор задействует практически весь квинтовый круг, сразу начиная с отдаленного *fis-moll*, а частое использование внезапных острых хроматизмов и продолжительных последовательностей уменьшенных аккордов создает в отдельных местах ощущение потери тональных ориентиров. Свободная «игра» с тональностями присуща многим разработкам Черни, но в данном случае, на наш взгляд, композитор демонстрирует особенно смелый подход.

Для репризы первой части характерны прежде всего фактурные изменения, вносящие во все темы виртуозное начало; с мелодической же точки зрения они изменяются не столь значительно. Отдельно следует отметить побочную партию, по законам классической сонатной формы транспонированную в одноименный *F-dur*.

Завершается первая часть кодой, которая напоминает безбрежный поток арпеджио и пассажей по всей клавиатуре. На наш взгляд, в ней можно найти отдаленные аллюзии на заключительные такты первой части Третьего фортепианного концерта Бетховена.

Вторая часть (*Adagio As-dur*) коротка по протяженности (всего 67 тактов) и написана в лаконичной сонатной форме без разработки.

Как уже известно нам из анализа медленных частей сонат для фортепиано соло, Черни в качестве основы для создания собственного, оригинального стиля лирики отталкивался от признанных традиций Бетховена. *Adagio* же в

рассматриваемой сонате представляет собой в какой-то мере «шаг назад»: по нашему мнению, композитор здесь отчасти попросту копирует стиль своего учителя. Это ясно ощущается уже с первых тактов главной партии, содержащей в себе, на наш взгляд, явные аллюзии на тему *Adagio* сонаты Бетховена op. 13 c-moll («Патетической») как в гармонической линии, так и в отдельных мелодических оборотах.

Пример 67

Соната op. 178, Adagio

The image displays a musical score for the Adagio movement of Sonata Op. 178. It consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system shows a dynamic progression from piano (*p*) through a crescendo (*cresc.*) to a forte (*f*) dynamic, followed by a decrescendo (*dim.*). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

В процессе изложения тема подвергается типичному для Бетховена фактурному развитию: обогащается гармонический язык, появляются новые подголоски, напоминающие отдельные реплики инструментов в струнном квартете.

Побочная партия, предельно краткая по длине, фактически представляет собой ряд гармонических оборотов, утверждающих новую тональность Es-dur. В партии первого исполнителя в высоком регистре её сопровождают изысканные декоративные пассажи, разукрашенные разнообразными мелизмами. Эта

«бриллиантовая» фактура переходит и в репризу главной партии. В сравнении с экспозицией, композитор значительно обогащает здесь гармонию в романтическом духе, вследствие чего тема теряет столь непосредственное сходство с Бетховеном и приобретает собственно черниевские черты (на наш взгляд, здесь проявляется отдаленное её сходство с тематизмом *Adagio* из *Четвертой сонаты* Черни).

Завершается часть продолжительным *diminuendo*, сопровождаемым ремарками *smorzando* и *sempre delicato*. Последние тонические аккорды (ремарка *ppp*) практически растворяются в полной тишине.

В целом, по мнению автора данной работы, *Adagio*, безусловно, нельзя назвать творческой неудачей композитора: эта музыка, светлая и умиротворенная, может произвести на слушателя приятное впечатление. В то же время, после знакомства со всеми сонатами композитора от лирики Черни ожидаешь большей оригинальности, яркости, драматической глубины, но в этом *Adagio* чувствуется некоторая скованность и эмоциональная сухость.

Третья часть, *Scherzo f-moll*, значительно отличается от типичных для Черни образцов этого жанра.

В первую очередь, отметим «фортепианность» его изложения (хотя, принимая во внимание особенности фактуры фортепианного ансамбля, логичнее было бы ожидать «симфоническое» скерцо, как, например, в сонате op. 10). Плавная певучесть, даже сентиментальность темы основного раздела не похожа на «этюдный» характер, типичный для ряда других скерцо композитора.

Наконец, сам стиль этой музыки отличается подлинно шубертовской элегантно танцевальностью вместо ожидаемой «веберовской» раннеромантической «фантастики». Особенно интересна в этом контексте тема трио, которая вполне могла бы выйти из-под пера Шуберта в экспромте или музыкальном моменте (см. пример на стр. 157).

Пример 68

Соната ор. 178, III часть, тема трио

The image displays a musical score for the Trio theme of the third movement of Sonata Op. 178. It consists of three systems of piano and bass staves. The first system begins with the instruction *p dolce leggiero e delicate*. The second system includes the instruction *cresc.* (crescendo). The third system includes the instruction *dim.* (diminuendo). The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Как следствие вышесказанного, скерцо в данной сонате не выполняет функцию резкого контраста по отношению к крайним частям цикла (как в большинстве других сонат Черни), а является, скорее, своего рода «мостом» между первой частью и финалом. Отметим, что и тема основного раздела перекликается с главной партией первой части.

Финал (*Allegro molto agitato*, f-moll), написанный в сонатной форме, по своей функции – как виртуозное, насыщенное акробатическими техническими

трудностями завершение цикла – во многом похож на финал сонаты ор. 10, но их содержательно-эмоциональное наполнение кардинально различается.

Если в сонате ор. 10 финал представлял собой настоящий бравурный фейерверк, не претендующий на глубину содержания, то для заключительной части данного произведения виртуозность служит прежде всего средством выражения драматичных эмоций в диапазоне от ярости до отчаяния. Вся эта бурная часть проносится подобно следу от выпущенной стрелы, Черни выставляет здесь совершенно фантастический метроном: *четверть* = 104. По мнению Клауса Бернера, подобный темп все же чрезмерно быстр, и *четверть* = 76–84 рекомендуется этим исследователем как приемлемое значение для этой части¹⁶³. В подобном мнении есть свой резон, так как предписанный Черни темп требует от исполнителя поистине запредельных ресурсов физической выносливости; в то же время, по нашему мнению, лишь авторский метроном позволяет в полной мере передать беспримерный эмоциональный полет этой музыки.

Настоящей кульминацией финала является кода, в которой композитор требует от выдохшихся к этому моменту исполнителей дальнейшего ускорения темпа. Заканчивается произведение устремленными ввысь параллельными пассажами *forte-fortissimo* в обеих партиях.

Соната ор. 178 требует от фортепианных дуэтов поистине абсолютной технической подготовки, изрядной выдержки, умения контролировать эмоции и, наконец, беспримерной смелости. Данная соната могла бы быть ярким бриллиантом в репертуаре любого профессионального ансамбля, она способна повергнуть в шок неподготовленного слушателя, ассоциирующего жанр фортепианного дуэта прежде всего с легкой, развлекательной музыкой.

Вместе с тем, нельзя не отметить, что в сонате ор. 178 композитор меньше внимания уделил тембровым поискам и выравниванию регистровых различий.

¹⁶³ Börner K. Handbuch der Klavierliteratur zu vier Händen an einem Instrument. – Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2005. P.107.

В рассматриваемом произведении практически нет сложных перекрещений рук и замысловатых подголосков, обеспечивающих гармоничное, ровное звучание; виртуозные пассажи в третьей и четвертой октавах в сочетании с тяжеловесным аккомпанементом при исполнении неопытными пианистами могут привести к резким, неприятным тембровым сочетаниям.

Запись, сделанная Ярой Таль и Андреасом Гротхузенем, в целом не уступает великолепной интерпретации этим дуэтом сонаты ор. 10. Единственной спорной деталью, по мнению автора данной работы, является трактовка финала сочинения. Таль и Гротхузен, будто бы следуя советам Бернера, берут медленный, по меркам Черни, темп. Безусловно, это помогает им идеально преодолеть бесконечные технические трудности, но их интерпретация лишается того беззаветного, страстного полета эмоций, присущего этому произведению.

* * *

Соната для фортепиано в четыре руки ор. 331 В-dur в четырех частях была создана Черни в первой половине тридцатых годов (точное время создания неизвестно). Этот период в жизни композитора характеризуется расцветом его творчества в жанре фортепианного этюда, активно пишет он и многочисленные «салонные» произведения в духе моды того времени. В 1831 году Черни создает *Десятую сонату*, или *Большую сонату-этюд* ор. 268, в которой ему удается оригинально соединить два столь разноплановых на первый взгляд жанра¹⁶⁴. С этим произведением рассматриваемая нами соната ор. 331 имеет ряд сходств.

В первую очередь, отметим тональные параллели – оба сочинения написаны в В-dur. Типичной для обеих сонат является и предельное насыщение

¹⁶⁴ Подробнее раскрыто в пятой главе данного исследования.

музыкальной ткани разнообразной этюдной фактурой. Наконец, близок и общий характер этой музыки: в быстрых частях этих произведений основная идея – демонстрация подлинного торжества виртуозности.

Десятая соната, безусловно, относится к «серьезным» сочинениям, что подтверждает включение в её цикл *Adagio*, являющегося бесспорной вершиной лирического дарования композитора. Быстрые части, хоть и наполненные подчас слегка «залихватской» демонстрацией безграничных пианистических возможностей, также не содержат в себе бессодержательных, декоративных «беглых» пассажей. В рассматриваемой же четырехручной сонате оп. 331, по нашему мнению, влияние пустого «салонного» стиля достаточно ощутимо.

Приведем схему сонаты:

Схема 22

Соната оп. 331

I часть	II часть	III часть	IV часть
B-dur	b-moll	Es-dur	B-dur
Allegro con spirito e con brio	Scherzo (Molto Allegro)	Andante con anima	Allegro molto
сонатная	сложная трехчастная с трио	сложная двухчастная	рондо-соната

Первая часть и **финал**, выдержанные в шаблонных классических формах, представляются нам наполненными банальными музыкальными фразами. Безусловно, Черни и здесь демонстрирует своё мастерство владения фортепианной фактурой, искусно и органично соединяя разнообразные пассажи, арпеджио и мелизмы, но в целом эти части оставляют впечатление бессодержательности.

Наиболее примечательным в данной сонате является **скерцо**, расположенное на втором месте, что необычно для четырехчастных сонатных циклов композитора. Оно представляет собой образец тонкого и элегантного музыкального юмора. Тема основного раздела, изложенная четвертями *staccato*,

благодаря постоянным «жалобным» повторениям одних и тех же мотивов и внезапными акцентированными «тревожными» форшлагами и трелями создает милый комический эффект

Трио же (в Ges-dur), тема которого изложена в третьей-четвертой октавах, сочетанием вальяжно-тяжелого аккомпанемента и «металлической» мелодии пародирует уличную шарманку, исполняющую шутливо-чопорный, типично венский лендлер.

Пример 69

Соната оп. 331, скерцо

The image displays a musical score for the Scherzo from Sonata Op. 331. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, marked 'Molto Allegro' and 'pp e leggierom'. The piano part features a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the piece, showing dynamic changes from 'ff' to 'p' and 'pp'. The score is written in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

У автора данной работы нет информации о существовании каких-либо записей данного произведения, но целесообразно упомянуть в заключение о рецензии на Сонату оп. 331, напечатанной в лейпцигской *Allgemeine musikalische Zeitung* от 13 мая 1835 года. В целом критик (имя его неизвестно) вполне рационально и обоснованно указывает на салонность этого произведения,

подчеркивая лишнюю осмысленности бравуру. В то же время статья предостерегает от чрезмерно негативного отношения к сонате. Рецензент указывает, что это произведение может успешно использоваться в педагогических целях: *«Для отработки распространенных пассажей, для тренировки достаточно продвинутых музыкантов подобные вещи можно даже рекомендовать. Разучите эту сонату! Она принесет вам немало того, что вам бы понравилось; она пригодится и для упражнений, и для досуга»*¹⁶⁵ - так завершает критик свою статью.

¹⁶⁵ Grande sonate pour le Pianof. à 4 mains composee – par Charles Czerny // Allgemeine musikalische Zeitung. 1835. No. 19. S. 320.

Заключение

В качестве итога данного исследования сформулируем основные выводы.

1. **Двенадцать сонат для фортепиано соло Карла Черни и шесть его сонат в четыре руки представляют собой поистине неоценимый вклад в сокровищницу жанра сонаты.** Безусловно, не все из них имеют одинаковую художественную ценность; но *Первую, Третью, Шестую и Девятую сонаты* вместе с четырехручной сонатой op. 10 следует, на наш взгляд, оценивать как подлинные шедевры, выдающиеся образцы жанра сонаты, способные украсить репертуар любого пианиста или фортепианного дуэта.

2. **Фортепианные сонаты Карла Черни – совершенно особый исторический тип этого жанра.** Композитор гармонично сочетает в них традиции и новаторство, элементы бетховенского стиля с подлинно романтическими чертами. **Важным аспектом является уникальность и неповторимость произведений композитора.** Фактически, сонаты Черни занимают обособленное положение в истории жанра, так как последующее поколение композиторов-романтиков трактовало сонату в принципиально ином контексте, и некоторые идеи Карла Черни не нашли своего развития в их творчестве. Это относится как к увеличению количества частей в цикле, так и к стремлению композитора к свободе фантазирования в сонатах.

3. Для сонат Черни характерны многочисленные стилевые и тематические переключки с фортепианным творчеством Гуммеля, Мошелеса и Вебера, бывших современниками композитора. Таким образом, **Черни**

находился на «острие» переломной эпохи в истории музыкального искусства, входя в число композиторов-новаторов начала XIX века.

4. **Опора на традиции выражена в сонатах Черни прежде всего в частом использовании строгих, классических форм в отдельных частях фортепианных сонат.** Это неудивительно, учитывая деятельность Черни как теоретика, в числе первых сформулировавшего академическое понятие сонатной формы¹⁶⁶. **Влияние Бетховена на творчество Черни прослеживается в некоторых лирических частях, а многие сонатные скерцо опираются, как на образец, на бетховенские симфонические скерцо.** В отдельных произведениях (к примеру, в *Пятой и Одиннадцатой сонатах*) можно отметить и переключки с шубертовским фортепианным стилем.

5. **Новаторство Карла Черни выразилось во многих аспектах.** В первую очередь, нельзя не отметить тенденцию к увеличению количества частей в сонатном цикле, вплоть до семичастной *Шестой сонаты*. Во многих случаях с очевидностью проявляется и **подлинно романтическая природа черниевского мелодизма**, чаще всего во взволнованных, порывистых темах, подобные которым встретятся позднее в ноктюрнах Шопена. **Ряд медленных частей являются настоящими прорывами в музыкальное будущее;** в первую очередь здесь следует отметить *Adagio Четвертой сонаты*. Очень характерным для сонат Черни является и **использование в цикле сразу двух скерцо**, что также отражает определенные

¹⁶⁶ Считается, что первыми в музыкальную науку определение сонатной формы ввели Кох в своем исследовании «Versuch einer Anleitung zur Composition» и Антуан Рейха в книге «Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition». Карл Черни опубликовал труд Рейхи в двуязычном издании, дополнив оригинальный французский текст собственным немецким переводом. Именно в таком виде эта ценная книга получила широкое распространение в Европе. В своей «Школе практической композиции ор. 600» Черни в главе «о написании сонаты» фактически пересказывает текст Рейхи, делая его доступным для рядового любителя музыки. Черни удалось изложить все основы сонатной формы столь простым и ясным языком, что данная глава, по нашему убеждению, вполне могла бы использоваться даже в современной музыкальной школе. Подробнее об истории термина «сонатная форма» см.: Ritzel F. Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1968. S. 222-233

установки и устремления новой эпохи. Наконец, особо следует выделить **отдельные черты монотематизма**, встречающиеся в *Девятой сонате*.

6. Отметим характерные черты, присущие фактуре сонат Карла Черни. В первую очередь, подчеркнем **влияние стиля фортепианного этюда**, своего пика достигшее в *Десятой сонате*, названной композитором «*Большая соната-этюд*». Насыщение фактуры чисто виртуозными и сверхтрудными элементами станет особенно актуально в творчестве композиторов следующего поколения, в частности, Шумана и Листа. Обращает на себя внимание и **совершенно новая трактовка фортепианной фактуры как важного красочного и даже формообразующего средства**. В ряде сонат композитора контраст между различными темами выражен прежде всего фактурными средствами; разработочные разделы часто характеризуются уплотнением фактуры и усложнением технических приемов. Особенно интересно в этом разрезе введение в сонату сразу двух скерцо. Одно из них, как правило, выдержано в чисто фортепианной, «камерной» фактуре, другое же явно имитирует яркие оркестровые, «симфонические» краски и выглядит совсем не «фортепианно».

7. **Огромную роль в сонатах Черни играет полифония**, что выражается как в использовании фуги в качестве финалов в *Первой, Второй и Девятой сонатах*, так и активном применении контрапунктических приемов тематического развития. Безусловно, в этом очевидно прослеживается влияние поздних сонат Бетховена, однако нельзя не отметить и значительную склонность Черни к полифонической технике, близкой к Баху.

8. **Интерес Черни к музыкальным эпохам прошлого наиболее ярко проявился в «Сонате в стиле Скарлатти» ор. 788**. В этом произведении типично барочные черты органично сочетаются с раннеромантическими виртуозными элементами. В XX веке такой стиль назвали бы неоклассическим

(или необарочным), но с позиций начала XIX века подобное сочинение композитора выглядит особенно смело.

9. **Неоспорим вклад Черни в развитие жанра фортепианного ансамбля.** Композитор совершенно по-новому смотрит на взаимодействие участников фортепианного дуэта, применяет радикально новаторские фактурные решения. По мнению некоторых исследователей, именно с Черни начинается история фортепианного ансамбля как полноценного самостоятельного жанра.

10. Хотелось бы подчеркнуть **важное педагогическое значение сонатного творчества композитора.** Так, *Вторая соната* в силу своей относительной технической доступности могла бы использоваться в качестве учебного материала в музыкальных колледжах и старших классах музыкальных школ как пример раннеромантического фортепианного стиля. Это представляется автору особенно необходимым, учитывая, что важнейший для истории период в фортепианной музыке крайне ограниченно представлен в репертуарных планах учебных заведений. Также полезно было бы, по нашему мнению, обратить внимание на исторический опыт Парижской консерватории, использовавшей *Десятую сонату* как часть обязательного экзамена для особо одаренных студентов, претендовавших на медаль при окончании консерватории.

Завершая данное исследование, хотелось бы сказать несколько слов о нынешней ситуации, складывающейся вокруг фортепианных сонат Карла Черни.

Проблема заключается в том, что изучение этих замечательных произведений сопряжено со значительными трудностями, отпугивающими, возможно, многих интересующихся пианистов. Прежде всего, ноты некоторых сонат практически недоступны; в качестве примера можно привести Восьмую сонату, имеющуюся ныне лишь в двух библиотеках континентальной Европы и полученную нами лишь после продолжительной переписки с *Венским обществом друзей музыки*. Не прибавляет оптимизма и негативный настрой, своего рода 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 в Эдмонтоне (Канада) в 2002 году международный конгресс, посвященный исключительно творчеству Карла Черни.

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

Надеемся, что высказывание Иоганнеса Брамса, предпосланное в качестве эпиграфа к данному исследованию, в XXI веке наконец-то утратит свою актуальность.

Список использованной литературы

1. Айзенштадт, С. А. Учитель музыки. Жизнь и творчество Карла Черни / С. А. Айзенштадт. – М.: Композитор, 2010. – 216 с.
2. Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи возрождения до середины XIX века) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2013. – 176 с.
3. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства: учебник / А. Д. Алексеев. – 2-е изд. – Ч. 1 и 2. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
4. Альшванг, А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А.А. Альшванг. – Изд. 5-е. – М.: Музыка, 1977. – 447 с.
5. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Книга 1-ая и 2-ая. – Издание 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
6. Бах, К. Ф. Э. Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга первая/ К. Ф. Э. Бах. – СПб.: Early-music, 2005. – 172 с.
7. Бетховен, Л. Письма 1787–1811 / Л. Бетховен; пер. Л. С. Товалевой и Н. Л. Фишмана; сост., и коммент. Н. Л. Фишман. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.
8. Бетховен, Л. Письма 1817–1822 / Л. Бетховен; сост., и коммент. Н. Л. Фишман, Л. В. Кириллина; пер. Л. С. Товалевой, Н. Л. Фишмана. – М.: Музыка, 1986. – 636 с.
9. Буасье, А. Уроки Листа / А. Буасье. – СПб.: Композитор, 2003. – 76 с.
10. Бузони, Ф. О пианистическом мастерстве / Ф. Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 1. – М.: Музгиз, 1962. – С. 141 – 175.
11. Булатова, Л. Б. Этюды Карла Черни как основа виртуозного мастерства : учебное пособие для преподавателей музыкальных школ и музыкальных училищ / Л. Б. Булатова. – Тула: Приокское книжное издательство, 1988. – 24 с.
12. Володина, В. М. Развитие художественной техники пианиста на материале

- этюдов К. Черни / В. М. Володина. – Минск: Министерство культуры БССР, Методический кабинет по учебным заведениям искусств, 1981. – 53 с.
13. Вспоминая Бетховена. Биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса / пер. с нем., вступит. ст., коммент. Л. Кириллина. – М.: Классика XXI, 2001. – 224 с.
14. Гофман, И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. – 224 с.
15. Долгов, П. Н. Смычковые квартеты Бетховена / П. Н. Долгов; Ред. и вступительная статья Б. Доброхотова. – М.: Музыка, 1980. – 197 с.
16. Жизнь Франца Шуберта в документах / сост., ред, коммент. Ю. Хохлов, пер. с нем. И. Волькенштейн, Л. Гинзбург. – М.: Гос. муз. изд., 1963. – 840 с.
17. Зенкин, К. В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века / К. В. Зенкин // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили. Выпуск 1. – М.: Научно-издательский центр Московской консерватории, 2011. – С. 83-96.
18. Зенкин, К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – М.: Редакционно-издательский отдел Московской консерватории, 1997. – 509 с.
19. Зингер, Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции до середины XIX века / Е. М. Зингер. – М.: Музыка, 1976. – 112 с.
20. Карпычев, М. Г. Карл Черни. Опус 740 : учебное пособие / М. Г. Карпычев. – Новосибирск: Издательство НГОНБ, 2014. – 135 с.
21. Кенигсберг, А. К. Карл Мария Вебер. Популярная монография / А. К. Кенигсберг. – Изд. 2-е, доп. – Л.: Музыка, 1981. – 112 с.
22. Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – Т.1 – 536 с.
23. Кириллина, Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. – Т. 2 – 596 с.
24. Коган, Г. М. Работа пианиста / Г. М. Коган. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1963. – 200 с.

25. Коган, Г. М. У врат мастерства: психологические предпосылки успешности пианистической работы / Г. М. Коган. – М.: Советский композитор, 1961. – 115 с.
26. Кремлев, Ю. А. Фортепианные сонаты Бетховена / Ю. А. Кремлев. – М.: Гос. муз. изд., 1953. – 271 с.
27. Куликов, А. Е. Параллели опыта / А. Е. Куликов // Музыкальная академия. – 2011. – № 3. – С. 38-40.
28. Куликов, А. Е. Первая фортепианная соната ор. 7 Карла Черни: между классицизмом и романтизмом / А. Е. Куликов // Музыкальная академия. – 2013 - № 3. – С. 155-159
29. Куликов, А. Е. Черни! Вы ведь не только Гермер! / А. Е. Куликов// «PianoФорум», 2011, №1. – С. 29-30
30. Левашева, О. Е. Ференц Лист. Молодые годы / О. Е. Левашова. – М.: Музыка, 1988. – 334 с.
31. Мазель, Л. А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л. А. Мазель. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1986. – 528 с.
32. Мельникова, Н. И. Фортепианное исполнительское искусство как культурологический феномен / Н. И. Мельникова. – Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. консерватории, 2002. – 231 с.
33. Мильштейн, Я. И. Ференц Лист / Я. И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1999. – 651 с.
34. 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» / В. В. Михалева. – Пенза: Издательство ПГПУ им. В. Г. Белинского, 2006. – 25 с.
35. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 6-е изд. – М.: Классика–XXI, 1999. – 232 с.
36. Поляков, Л. Здравствуйте, господин Черни! / Л. Поляков // Музыка и время. – 2002. – №2. – С. 42–47.

37. Протопопов, В. В. История сонатной формы. Сонатная форма в западноевропейской музыке конца XVIII - 1-й половины XIX века / В. В. Протопопов – М.: Музыка, 2013. – 192 с.
38. Рахимбаева, И. Э. Фортепианные этюды и их роль в повышении качества инструментальной подготовки педагога-музыканта : учебное пособие / И. Э. Рахимбаева, Л. А. Рахимбаева. – Саратов: ИЦ «Наука», 2006. – 82 с.
39. Риман, Г. Музыкальный словарь / Г. Риман; пер. с нем. Ю. Энгель. – СПб.: изд. П. Юргенсона, 1896. – 2104 с.
40. Рубинштейн, А. Г. Музыка и её представители / А. Г. Рубинштейн. – СПб.: Издательство «Союз художников», 2005. – 160 с.
41. Сорокина, Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра: исследование / Е. Г. Сорокина. – М.: «Музыка», 1988. – 319 стр.
42. Терентьева, Н. А. Карл Черни и его этюды / Н. А. Терентьева. – СПб.: Композитор, 1999. – 68 с.
43. Тихонов, С. И. Черни и русские пианисты. К вопросу о генеалогии отечественной фортепианной школы / С. И. Тихонов. // Проблемы романтизма в исполнительском искусстве : науч. тр. МГК. – Вып. 6. – М.: НТЦ «Консерватория», 1994. – С. 93–106.
44. Фейнберг, С. Е. Мастерство пианиста / С. Е. Фейнберг. – М.: Музыка, 1978. – 206 с.
45. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – М.: Классика–XXI, 2001. – 340 с.
46. Фишман, Н. Л. Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике / Н. Л. Фишман. // Как исполнять Бетховена. – М.: Классика –XXI, 2003. – С. 194-233.
47. Ханкиш, Я. Если бы Лист вел дневник / Я. Ханкиш. – Будапешт: Корвина, 1963. – 350 с.
48. Хохлов, Ю. Н. Фортепианные сонаты Франца Шуберта / Ю.Н. Хохлов. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – 528 стр.

49. Царева, Е. М. Иоганнес Брамс: монография / Е. М. Царева. – М.: Музыка, 1986. – 383 с.
50. Цахер, И. О. Поздние квартеты Бетховена / И. О. Цахер. – М.: Музыка, 1997. – 144 с.
51. Черни, К. О верном исполнении всех фортепианных сочинений Бетховена / К. Черни; пер. с нем. Д. Е. Зубова. – Спб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. – 120 с.
52. Черни, К. Письма Карла Черни или Руководство к изучению игры на фортепиано от начальных оснований до полного усовершенствования с кратким объяснением генералбаса / К. Черни. – СПб, 1842. – 97 с.
53. Черни К. Полная теоретическая и практическая фортепианная школа / К. Черни. // Из истории фортепиано педагогики. Хрестоматия. – Киев: Музична Украина, 1974. – с. 98–127.
54. Черни, К. Систематическое руководство по импровизации на фортепиано / К. Черни // Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия. – Киев: Музична Украина, 1974.–с. 82–90.
55. Шонберг, Г. Великие пианисты / Г. Шонберг. – М.: Аграф, 2003. – 416 с.
56. Штейбельт, Д. Полная практическая школа для фортепиано / Д. Штейбельт. – М.: 1834. – 84 с.
57. Шуман, Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей : в 2 т. / Р. Шуман; сост., ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского ; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Т. 1. – М.: Музыка, 1975.–408 с.
58. Шуман, Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей : в 2 т. / Р. Шуман; сост., ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Т. 2а. – М.: Музыка, 1978. – 328 с.
59. Шуман, Р. О музыке и музыкантах. Собрание статей : в 2 т. / Р. Шуман; сост., ред., вступ. статья, коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Т. 2б. – М.: Музыка, 1979. – 296 с.
60. Шуман, Р. Письма : в 2 т. / Р. Шуман; сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского. – Т. 1. – М.: Музыка, 1982. – 665 с.

61. Шуман, Р. Письма : в 2 т. / Р. Шуман; сост., ред., вступ. ст., коммент. Д. В. Житомирского. – Т. 2. – М.: Музыка, 1982. – 525 с.
62. Юрова, Т.В. Гермер без Черни / Т. В. Юрова // Фортепиано. – 2000. – №2. – С. 21-25.
63. Beer, A. Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaффens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts / A. Beer. – Tutzing: Schneider, 2000. – 561 p.
64. Benyovszky, K. J. N. Hummel: der Mensch und Künstler / K. Benyovszky. – Bratislava: EOS-Verlag, 1934. – 393 S.
65. Beyond "The art of finger dexterity": reassessing Carl Czerny / ed. by David Gramit. – Rochester: Univ. of Rochester Press, 2008. – 280 p.
66. Biba O. „Mehr Respekt vor dem tüchtigen Mann“. Carl Czerny (1791-1857) : Komponist, Pianist und Pädagoge : Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Archives der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien in der Zentralbibliothek Zürich / O. Biba, I. Fuchs; hrsg. von U. Fischer und L. Lütteken. – Kassel etc. Zürich: Bärenreiter, 2009. – 146 S.
67. Boerner, K. Handbuch der Klavierliteratur zu vier Haenden an einem Instrument / K. Boerner. Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag, 2005. – 535 S.
68. Botsford, W. Two Beethoven pupils: Carl Czerny und Ferdinand Ries / W. Botsford//American record guide. – 1970. – October. – p.88-90
69. Brendel, A. Über Musik : Sämtliche Essays und Reden / A. Brendel. – München; Zürich: Piper, 2010. – 537 S.
70. Bührlen, F. Troisième grande Sonata pour la Pianoforte, comp. par Charles Czerny. Ouev. 58 / F. Bührlen //Allgemeine musikalische Zeitung. – 1825. – No. 6. – S. 87-88.
71. Churgin, B. Beethoven and the new development theme in Sonata-Form Movements / B. Churgin // The Journal of Musicology, 1998, vol. XVI, No. 3. – P. 323 – 343.
72. Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge / Hrsg. von H. von Loesch. – Mainz: Schott, 2010. – 342 S.

73. Czerny, C. Erinnerungen aus meinen Leben / C. Czerny. – Strasbourg: Verlag HEITZ, 1968. – 79 p.
74. Czerny, C. Recollections from my life / C. Czerny // The Musical Quaterly. – 1956. – vol. XLII. – No. 3. – P. 302 – 317.
75. 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 / C. Czerny; 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. – 169 p.
76. Czerny, C. Ueber den richtigen Vortrag der saemtlichen Beethovenschen Klavierwerke / C. Czerny; hrsg. und kommentiert von Paul Badura-Skoda. – Wien: Universal edition, 2000. – 122 S.
77. Eckstaedt, C. „Mit Klavier hab' ich dann auch aufgehört“. Instrumental Spiel, Musikalität und Leistungsanspruch / C. Eckstaedt. – Bochum: Augemus, 1996. – 173 S.
78. Egert, P. Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik / P. Egert. – Berlin: Selbstverlag Berlin-Johannisthal, 1934. – 166 S.
79. Fink, G. W. Grande Fantaisie en forme de sonate composée pour le Pianoforte par Charles Czerny. Ouevr. 144 / G. W. Fink // Allgemeine musikalische Zeitung. – 1828. – No. 15. – S. 233-239
80. Gardavský, Č. Liszt und seine tschechischen Lehrer / Č. Gardavský, // Studia Musicologica. – 1963. – Tomus 5. – S. 69-76
81. Georgii, W. Klaviermusik / W. Georgii. – Berlin: Atlantis-Verlag, 1941. – 487 S.
82. Grande sonate pour le Pianof. à 4 mains composee – par Charles Czerny / [Unbekannte Autor]. // Allgemeine musikalische Zeitung. – 1835. – No. 19. – S. 319-320.
83. Gray, P. M. The pedagogical concepts of Carl Czerny: an analytical study : doctor of musical art dissertation / P. M. Gray. – Cincinnati, 1977. – 116 p.
84. Haller, S. Czerny: Symphonies 2+6 / S. Haller // American record guide. – 1998. – March-April. – p. 86-87

85. Hammer, C. Annotation to CD SACD-494 / C. Hammer. – Wien: ORF, 2007. – 16 P.
86. Hanslick, E. Karl Czerny / E. Hanslick // Aus dem Tagebuch eines Musikers. – Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1892. – p. 32–40.
87. Hummel, J. N. Ausführliche theore tisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel / J. N. Hummel – Wien: Haslinger, 1828. – 468 S.
88. Kahl, W. Czerny, Karl / W. Kahl // Die Musik in Geschichte und Gegenwart / Hrsg. von Friedrich Blume. – Kassel: Baerenreiter, 1952. – S. 1835-1840.
89. Kandell, L. American Symphony: All-Czerny / L. Kandell // American Record Guide. – 2005. – March-April – Vol. 68. – Issue 2. – P. 47-48.
90. Kämper, D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. / D. Kämper. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. – 292 S.
91. Koch, H. Versuch einer Anleitung zur Composition / H. Koch. – Hannover: Siebert, 2007. – 582 S.
92. Kroll, E. Carl Maria von Weber / E. Kroll – Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1934. – 160 S.
93. Kroll, M. Johann Nepomuk Hummel: a musician's life and world / M. Kroll. – Lanham: Scarecrow Press, 2007. – 503 p.
94. Kuerti, A. In the Shadow of Beethoven / A. Kuerti // Queens Quarterly. XIV/. 1997. – p. 6–8.
95. Laux, K. Carl Maria von Weber / K. Laux. – Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1978. – 127 S.
96. Lelie C. Annotation to CD KTC-2023 / C. Lelie. – Munich: Et cetera, 1994. – 45 P.
97. Lindeman, S. Czerny Carl / S. Lindeman, H Pazdirek // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Second Edition. – Grove, 2001. – Volume 6. – p. 824–827.
98. MacDonald, C. Annotation to CD NI 5832/3 / C. MacDonald. – Wyanstone: Nimbus Recording, 2008. – 20 p.
99. MacDonald, C. Annotation to CD NI 5863/4 / C. MacDonald. – Wyanstone:

- Nimbus Recording, 2010. – 24 p.
100. MacDonald, C. Annotation to CD NI 5872/3 / C. MacDonald. – Wyanstone: Nimbus Recording, 2011. – 24 p.
101. Marx, A. Musical form in the age of Beethoven : selected writings on theory and method / A. Marx; ed. and translated by S. Burnham. – Cambridge: University Press, 1997. – 197 P.
102. McGrow, C. Piano Duet Repertoire : music, originally written for one piano, four hands / C. McGrow. – Bloomington: Indiana University Press, 1981. – 334 p.
103. Mitchell, A. A systematic Introduction to the pedagogy of Carl Czerny / A. Mitchell // Music and Civilization. Essays in honor of Paul Henry Lang. – New York: W.W. Norton and company, 1984. – 499 P.
104. Newman, W. About Carl Czerny's op. 600 and the "first" description of "sonata form" / W. Newman // Journal of American Musicological society. – 1967. – Volume XX. – P. 513-515.
105. Newman, W. The sonata in the Baroque era. Third Edition. / W. Newman. – New York: W.W Norton and company, 1972. – 468 p.
106. Newman, W. The sonata in the classical era. Second Edition. / W. Newman. – New York: W.W Norton and company, 1972. – 917 p.
107. Newman, W. The sonata since Beethoven. Second Edition. / W. Newman. – New York: W.W Norton and company, 1972. – 858 p.
108. Noorduyn, M. Czerny's "impossible" metronome marks / M. Noorduyn // The musical times. – Winter 2013. – P. 19-46
109. Ramann, L. Franz Liszt als Künstler und Mensch / L. Ramann. – Erster Band : Die Jahre 1811-1840. – Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880. – 572 S.
110. Reicha, A. Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition / A. Reicha; Übersetz. von C. Czerny. – In 4 Bd. – Wien: Diabelli, 1834. – 1225 S.
111. Ritzel, F. Die Entwicklung der "Sonatenform" im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts / F. Ritzel. – Wiesbaden: Breitkopf und Haertel, 1968. – 298 S.

112. Rochlitz, F. Premiere sonate pour le Pianoforte seul, comp. par Charles Czerny / F. Rochlitz // Allgemeine musikalische Zeitung. – 1822. – No. 23. – S. 382-384.
113. Rosen, C. Sonata forms. Revised edition / C. Rosen. – New York: W.W Norton and company, 1988. – 415 p.
114. Rosen, C. Le style classique. Haydn, Mozart, Beethoven / C. Rosen. – Paris: Editions Gallimard, 1983. – 592 p.
115. Rueger, C. Carl Czerny / C. Rueger // Harenberg Klaviermusikführer. 600 Werke vom Barock bis zum Gegenwart. – Dortmund: Harenberg, 1999. – S. 299-300.
116. Rummenhüller, P. Romantik in der Musik : Analysen, Portraits, Reflexionen / P. Rummenhüller. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989. – 245 S.
117. Sauer, E. Vorwort / E. Sauer // Czerny Carl. Sonate für Klavier zu zwei Händen Opus 7. – München: Verlag Walter Wollenweber, 1971. – S. 3-4.
118. Schindler, A. Biographie von Ludwig van Beethoven / A. Schindler. – 4. Auflage. – Leipzig: Reclam, 1988. – 684 P.
119. Schnapp, F. Ein autobiographischer Brief Carl Czernys aus dem Jahre 1824 / F. Schnapp // Zeitschrift für Musik. –1941, –Februar. –2. Heft. – S. 89-96.
120. Schonberg, H. Czerny: Piano sonatas 1-4 / H. Schonberg // American record guide. – 1997.–March-April. –Vol. 60. – Issue 2. – P. 121.
121. Sheets, R. The piano sonatas of Carl Czerny : doctor of Musical art dissertation. – College park, 1987. – 168 P.
122. Sietz, R. Carl Czerny: Erinnerungen aus meinem Leben / R. Sitz; hrsg. von W. Kolneder // Die Musikforschung. – 1972. – S. 236-237.
123. Smidt-Beste, Th. Die Sonate: Geschichte – Formen – Aestetik / Th. Smidt-Beste. Kassel: Baerenreiter, 2006. – 272 s.
124. Steger, H. Beitræge zu Karl Czernys Leben und Schaffen: Dr. Phil. Dissertation / H. Steger. – Muenchen: 1924. – 142 S.
125. Tenhaef, P. Studien zur Vortragsbezeichnung in der Musik des 19. Jahrhunderts / P. Tenhaef. – Kassel: Bärenreiter, 1983. – 312 S.
126. Wehmeyer, G. Carl Czerny und die Eisenhalt am Klavier oder die Kunst der

Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie / G. Wehmeyer. – Kassel etc. Zürich: Bärenreiter: Atlantis, 1983. – 228 S.

127. Wehmeyer, G. Prestississimo. Die Wiederentdeckung der Langsamkeit in der Musik / G. Wehmeyer. – 2. Auflage. – Hamburg: Kellner, 1990. – 175 S.
128. Wiebe, J. H. Carl Czerny, Mass no. 2 in C major: a Biedermeier composer in life and practice : doctor of music diss. / J. H. Wiebe. – Edmonton, 2006. – 238 p.
129. Williams, P. Under the hammer / P. Williams // Musical times. – 2008. – Autumn. – P. 97 – 104.
130. Zaluski I. Carl Czerny: Composer of the Biedermeier age / I. Zaluski, P. Zaluski // Contemporary review. – 2002. – Vol. 281. – Issue 1642. – P. 301-304.

Приложение

Здесь приводится список нотных изданий фортепианных сонат Карла Черни, которые использовались в процессе работы над настоящим исследованием. Многие из них в настоящее время являются библиографической редкостью. Некоторые прижизненные издания, отсутствующие в общедоступных библиотеках континентальной Европы, были любезно предоставлены Архивом Венского общества друзей музыки.

1. Czerny, C. 2. Klaviersonate op. 13 / C. Czerny; hrsg. von N. Di Paolo. – Dietikon: Biesel Classics, 2011. – 40 S.
2. Czerny, C. 3. Klaviersonate op. 57 / C. Czerny; hrsg. von S. Begley. – Dietikon: Biesel Classics, 2010. – 40 S.
3. Czerny, C. 4. Klaviersonate op. 65 / C. Czerny; hrsg. von S. Dimoff. – Dietikon: Biesel Classics, 2013. – 61 S.
4. Czerny, C. 5. Klaviersonate op. 76 / C. Czerny; hrsg. von N. Di Paolo. – Dietikon: Biesel Classics, 2011. – 42 S.
5. Czerny, C. 10. Klaviersonate op. 268 / C. Czerny; hrsg. von N. Di Paolo. – Dietikon: Biesel Classics, 2011. – 64 S.
6. Czerny, C. Grande Sonate brillante et Ut Mineur op. 10 / C. Czerny; hrsg. von R. Alessandrini, S. Bartolucci. – Milano: Carisch, 1997. – 65 p.
7. Czerny, C. Grande Sonate brillante f-moll op. 178 für Klavier 4-händig / C. Czerny; nach dem Erstdruck neu herausgegeben von Y. Tal und A. Groethuysen. – Lottstetten/Waldshut: Edition Kunzelmann, 1992. – 61 S.
8. Czerny, C. Grande Fantaisie en forme de Sonate opus 144 / C. Czerny. –

- Amsterdam: Van Sambeek Edities, 2004. – 39 p.
9. Czerny, C. Sonate im Stil von Domenico Scarlatti op. 788 / C. Czerny; hrsg. von N. Di Paolo. – Dietikon: Biesel Classics, 2012. – 12 S.
 10. Czerny, C. Sonate für Klavier zu zwei Händen Opus 7 / C. Czerny; nach d. Erstdr. neu hrsg. von E. Sauter. – München: Verlag Walter Wollenweber, 1971. – 43 S.
 11. Czerny, C. Seconde sonate pour le Piano-Forte seul : Oeuvre 13 / C. Czerny. – Wien: Cappi und Diabelli, [o. D.]. – 27 S.
 12. Czerny, C. Troisième grande sonate pour le Piano-Forte : Oeuvre 57 / C. Czerny. – Leipzig: Peters, [o. D.]. – 33 S.
 13. Czerny, C. Quatrième sonate pour le Piano-Forte : Oeuvre 65 / C. Czerny. – Leipzig: Probst, [o. D.]. – 43 S.
 14. Czerny, C. Cinquième sonate pour le Piano-Forte : Oeuvre 76 / C. Czerny. – Hamburg: August Craz, [o. D.]. – 25 S.
 15. Czerny, C. Sixième grande sonate pour le piano forte seul : Oeuvre 124 / C. Czerny. – Paris: Zetter, [s.d.]. – 49 p.
 16. Czerny, C. Grande Fantaisie en forme de sonate composée pour le Piano -Forte : Oeuvre 143 / C. Czerny. – Paris : Richault, [s.d.]. – 23 p.
 17. Czerny, C. Grande Fantaisie en forme de sonate : Oeuvre 145 / C. Czerny. – Leipzig: Probst, [o. D.]. – 31 S.
 18. Czerny, C. Grande sonate d'étude pour le pianoforte : Oeuvre 268 / C. Czerny. – Leipzig : C.F. Peters, [o. D.]. – 40 S.
 19. Czerny, C. Onzième Grande Sonate pour piano : Oeuvre 730 / C. Czerny. – Wien: Haslinger, [o. D.]. – 35 S.
 20. Czerny, C. Grande sonate pur le piano à quatre mains : Oeuvre 331 / C. Czerny. – Leipzig: Breitkopf und Härtel. [o. D.]. – 57 S.
 21. Czerny, C. Sonate militaire et brillante pur le piano à quatre mains : Oeuvre 119 / C. Czerny. – Hamburg: August Craz, [o. D.]. – 41 S.