

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО–ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«Государственный институт искусствознания»

На правах рукописи

Смотров Вениамин Егорович

**ШАРЛЬ-ВАЛАНТЕН АЛЬКАН:
ЛИЧНОСТЬ, ЭСТЕТИКА, ТВОРЧЕСТВО**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель

Доктор искусствоведения
Акопян Левон Оганесович

Москва — 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1 ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ. ЛИЧНОСТЬ, ХАРАКТЕР, КРУГ ОБЩЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ИЗОЛЯЦИИ	19
1.1 Жизненный путь	19
1.2 Характер, круг общения	36
1.3 Проблемы изоляции	44
ГЛАВА 2 ЭСТЕТИКА И СТИЛЬ	55
2.1 Исторический контекст	55
2.2 Эстетика	57
2.3 Между традицией и современностью	63
2.4 Алькан как еврейский композитор	78
2.5 Юмор и комическое	82
2.6 Наследие. Жанры	96
2.7 Алькан как композитор трансцендентной традиции	101
2.8 Фактура	107
2.9 Мелодика	110
2.10 Гармония	111
2.11 Полифония	116
2.12 Темп, метр	117
2.13 Форма	120
2.14 Алькан как пианист	122
ГЛАВА 3 РАННИЕ СОЧИНЕНИЯ	125
ГЛАВА 4 НА ПУТИ К ЗРЕЛОСТИ	148

ГЛАВА 5 ЗРЕЛЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	174
5.1 Отдельные пьесы и малые циклы.....	174
5.2 Сборники «песен», циклы прелюдий и «эскизов»	198
5.3 Этюды.....	220
5.4 Сонатные циклы	264
ГЛАВА 6 ТРАНСКРИПЦИИ, КАМЕРНАЯ И ДРУГАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА	312
6.1 Фортепианные транскрипции.....	312
6.2 Камерные сочинения.....	320
6.3 Органные произведения. Музыка для педальера	334
ГЛАВА 7 РЕЗОНАНС МУЗЫКИ АЛЬКАНА	340
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	357
БИБЛИОГРАФИЯ.....	360
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	368
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	383
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	406

ВВЕДЕНИЕ

История музыки эпохи романтизма содержит немало примечательных композиторских имен, которые ранее долгое время находились в незаслуженном забвении. Возвращение музыки забытых композиторов на концертную эстраду, рассмотрение ее в музыковедческой литературе убеждают в том, что связи между так называемыми «композиторами первого ряда» и «композиторами второго ряда» гораздо теснее, чем казалось до сих пор. Можно говорить об очень интенсивном взаимовлиянии, о двустороннем обмене между композиторами, находившимися в авангарде музыкально-исторического процесса и теми композиторами, чья функция в истории музыки — служить фоном для первых. Раньше других о новом подходе по отношению к истории музыки (не истории имен, а истории стилей) говорит Гвидо Адлер. В русскоязычной литературе схожую мысль первым сформулировал музыковед Е.М. Браудо, считавший, что «не только те гениальные авторы, чьи имена постоянно украшают собой и оглавления исторических трудов, и концертные программы, являются творцами музыкального стиля эпохи, но также и те труженики, произведения которых мы можем услышать разве по счастливой случайности, и имена коих скромно ютятся в примечаниях к большим научным работам. Они-то и представляют собой фундамент, на котором покоится здание музыкального искусства»¹.

Более того, в последние годы музыковедение приходит к пониманию того, что деление композиторов по «рядам» (осуществленное изначально с целью привлечь внимание к малоизвестным композиторам) оказывается некорректным, так как понятие «второго ряда» несет неизбежную негативную коннотацию. В то же время открытие выдающихся сочинений композиторов, относимых к так называемому «второму ряду», доказало, что эта музыка порой так же убедительна, как и сочинения признанных композиторов-классиков. Возникает даже мнение, что «отнесение кого-либо из композиторов к “первым” или “вторым” всегда обусловлено историко-культурным контекстом»².

Такое новое понимание истории искусства в корне меняет прежнее представление о прошедших эпохах и побуждает к пристальному изучению творчества многих забытых ныне мастеров, о чьем существовании мы знали в лучшем случае только из кратких словарных статей. Подобного рода «археологическая» работа сулит много открытий для исследователя, который, при должном чутье и некоторой удаче, способен если не поколебать наше представление о той

¹ Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Том 1. До конца 16 столетия. Петроград, 1922. С. 5.

² Франтова Т.В. Композитор-музыковед: универсальный талант или творец «второго ряда»? // Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе. Сборник статей. М.: Композитор, 2010. С. 293.

или иной эпохе, то по крайней мере сильно углубить понимание того или иного периода в истории музыки. Музыковед А.М. Цукер в этой связи заявляет: «историю музыки, как далекую, так и близкую, шире — историю музыкальной культуры во многом “надо писать и описывать заново”»³. Приведенная цитата взята из вступительной статьи сборника «Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе», составленного по материалам международной конференции, прошедшей в Ростовской государственной консерватории в 2009 году. Ряд статей в этом источнике отвечает давно назревшей необходимости в осмыслении отечественным музыковедением дефиниции композитора «второго ряда», осмыслении значения композиторов «второго ряда» для истории музыки. Появление конференций, посвященных музыке, находящейся в тени, музыке композиторов «второго ряда», симптоматично для нынешнего времени.

Искусствовед А.В. Михайлов в своей статье с характерным названием «Поворачивая взгляд нашего слуха» пишет: «наш слух в конце XX века безусловно совершил некоторый поворот по отношению ко всей истории музыки. До сих пор это, как мне кажется, недостаточно проанализировано. Но следствие налицо. Нам становится интересным то, что двадцать или тридцать лет назад никому интересно не было. <...> Теперь оказывается, что произведения раньше не исполнявшиеся тоже очень интересны. И они интересны даже в том случае, если мы будем совершенно уверены, что они не достигают уровня того, что мы привычно называем шедеврами музыкального искусства. <...> Это поворот, который будет иметь самые далеко идущие последствия. Потому что он мог произойти только при условии, что различие между так называемыми шедеврами и произведениями, не достигшими этого уровня, оказывается не столь значительным и, главное, не столь существенным. Это важнейший момент такого поворота. Оказывается, что от культа шедевра, который сложился на протяжении XIX века, мало что осталось. А коль скоро так, то наш слух придет к тому, что он не будет замечать столь резко разницу, которая раньше различалась очень резко. И вместо деления музыки на шедевры и все остальное, на этом месте оказывается нечто гораздо более занимательное. А именно: художественные миры, разные, которые устроены внутри себя очень своеобразно и где ничего нельзя пропустить, потому что если мы что-то пропустим, то этот мир плохо узнаем»⁴.

³ Цукер А.М. В тени классиков: к проблеме целостности музыкально-исторического процесса. // Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе. Сборник статей. М.: Композитор, 2010. С. 5.

⁴ Михайлов А.В. Поворачивая взгляд нашего слуха // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 856–857.

Таким образом, даже в случае принятия традиции деления композиторов по «рядам» изучение наследия композиторов «второго ряда» и расширение границ наших знаний о той или иной эпохе в целом — актуальная для современного музыкознания задача.

* * *

В числе находившихся в течение длительного времени в тени, но ныне «возрожденных» композиторов, чья музыка с каждым годом начинает звучать все шире и шире и чье творчество находит со временем все больше поклонников, оказывается французский композитор еврейского происхождения Шарль-Валантен Алькан (1813 — 1888). Музыкант, проживший долгую жизнь, он в свое время был признанным пианистом и подавал надежды как композитор. При этом он сравнительно редко выступал публично, а его зрелое творчество не было понято современниками. Алькан умер практически в безвестности, не получив достойного признания своих заслуг. После смерти его творчество также находилось в забвении, будучи предметом интереса избранных музыкантов. Но к концу XX века ситуация стремительно менялась: в последние десятилетия возник всплеск интереса к деятельности и наследию этого крупного музыканта. Почти все, написанное Альканом было переиздано либо получило распространение в виде электронных копий отсканированных изданий XIX века, бóльшая часть его музыки была сыграна и записана рядом выдающихся исполнителей, параллельно шло теоретическое осмысление его наследия. В это время со все большей определенностью начал вырисовываться подлинный масштаб творчества Алькана как композитора больших индивидуальных концепций, художника оригинального стиля, как разностороннего гениально одаренного музыканта. Стал очевиден также факт влияния, которое оказало творчество Алькана на музыку Ф. Листа и некоторых композиторов XX века. В глазах музыкантов и меломанов фигура Алькана подверглась значительному переосмыслению. Становится все более признанной оценка творчества Алькана как занимающего одно из ключевых мест в истории фортепианной музыки и истории музыки эпохи романтизма, даже с учетом того многообразия имен и гигантского объема творческого наследия, которое оставила после себя «эпоха виртуозов». Вместе с тем до сих пор в мировом музыкознании жизнь и творчество Шарля-Валантена Алькана являются недостаточно разработанными темами. Отечественным музыкознанием Алькан практически не изучался. В этом контексте **актуальность** рассмотрения его наследия с точки зрения музыковедческой науки вообще и особенно в рамках отечественного музыкознания не вызывает сомнений.

Объектом исследования выступает фигура Шарля-Валантена Алькана как одного из выдающихся пианистов-композиторов XIX столетия. **Предметом исследования** — наследие

Алькана во всей его полноте: жизненный путь музыканта, его исполнительская карьера, его творчество в разные периоды деятельности, в разных жанрах, его характер и его эстетика.

Материалами исследования выступили музыкальные произведения, написанные Альканом. В качестве критерия выбора произведений для анализа выступала их репрезентативность с точки зрения показа характерных черт того или иного периода творчества композитора, того или иного жанра, к которому он обращался.

В данной работе акцент делается на творческом наследии Алькана: предпринята попытка очертить облик Алькана-музыканта, определить его действительное место в истории музыки, главным образом, на основе сохранившихся музыкальных сочинений. В связи с этим **цель исследования** заключается во всестороннем рассмотрении творческой личности, эстетики и стиля Ш.-В. Алькана.

Задачи исследования:

- представить жизнеописание композитора с учетом открытых в недавнее время сведений;
- создать характеристику личности Ш.-В. Алькана — человека и музыканта (пианиста, композитора);
- обозначить место Алькана в историческом контексте, найти связи в его творчестве с музыкой предшественников, современников и композиторов будущего;
- подчеркнуть значение его музыки для истории романтизма, истории фортепианной музыки в целом;
- обратить внимание музыковедов и исполнителей на многообразное наследие Ш.-В. Алькана;
- определить важнейшие черты стиля композитора;
- обосновать непреходящую ценность творческого наследия Алькана.

Методы исследования. Метод биографической реконструкции позволил проследить жизненный путь и историю творческих замыслов композитора. При анализе нотных источников были применены сравнительно-аналитические и музыкально-аналитические методы, основанные на элементах метода целостного анализа (В.А. Цуккерман, Л.А. Мазель), методов исполнительского анализа; привлекаются элементы теории пианизма и фортепианного исполнительства (Г.М. Коган, Я.И. Мильштейн, Л.Е. Гаккель, Б.Б. Бородин). Дефиниции форм даются на основе классификаций Ю.Н. Тюлина, Л.А. Мазеля, И.В. Способина.

Творчество Алькана рассматривается с феноменологической точки зрения — как отделенный от других субъект (феномен), существующий и функционирующий по своим собственным законам.

В числе прочих используется также компаративистский подход: сочинения композитора сопоставляются с музыкой его современников, выявляя границы между индивидуальным и общим.

Пристальное внимание уделяется особенностям фортепианной техники, ее взаимосвязям с программными замыслами произведений, их поэтикой и другими элементами музыкальной композиции.

Степень изученности проблемы. Жизнь и творчество Ш.-В. Алькана изучены недостаточно, и специализированной литературы, посвященной Алькану, не так много. Исследователь наследия Алькана может найти ряд прижизненных критических отзывов на игру Алькана или на его сочинения в печатных изданиях Франции, Германии, Англии, Бельгии. Эти отзывы весьма ценны тем, что их оставляли порой не рядовые авторы, а музыканты значительного масштаба, — Ф. Лист, Р. Шуман, Г. фон Бюлов, Ф.-Ж. Фетис. Последний не только посвящал критические очерки Алькану, но и внес Алькана во второе издание своего «Всеобщего биографического словаря музыкантов»⁵. Фамилия Алькана при жизни музыканта сравнительно часто появлялась на страницах парижской газеты «Revue et gazette musicale» – в контексте выступлений Алькана-пианиста, выпуска новых произведений Алькана-композитора или исполнений алькановской музыки. При жизни композитора биографическую статью о нем для словаря Гроува написал и влиятельный британский музыковед и пианист Эдвард Даннройтер⁶. Алькан упоминается в Музыкальном словаре Гуго Римана⁷. Факт обращения этих критиков к музыке Алькана свидетельствует о важном значении, которое приобретала деятельность Алькана в годы расцвета его таланта. К оценкам современных Алькану музыкальных критиков мы будем обращаться на протяжении исследования.

Одним из первых об Алькане пишет его современник, ученик и соперник **Антуан Мармонтель**⁸, посвящая Алькану небольшую главу в своей работе «Силуэты и портреты знаменитых пианистов»⁹. Помимо исторической ценности этот очерк интересен еще по ряду параметров: как редкое свидетельство о характере молодого Алькана, как попытка исследователя

⁵ Fétis François Joseph. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome Premier. Deuxième Edition. Librairie de Firmin-Didot frères, fils et Cie. Paris, 1860. P. 70–71.

⁶ Edward Dannreuther (1844 — 1905). Статья впервые опубликована в 1879 г. С ее содержанием можно ознакомиться по перепечатке в следующем источнике: Alkan in Grove — 1879 // Alkan Society Bulletin no. 73. August 2006. P. 6.

⁷ Г. Риман. Музыкальный словарь. Перевод с 5-го немецкого издания. Москва—Лейпциг, 1901. С. 28.

⁸ Antoine-François Marmontel (1816 — 1898). Фортепианный педагог, музыкальный писатель, пианист, композитор. Был учеником П. Циммермана, наряду с Альканом. Автор трудов «Классическое и новое фортепианное искусство», «Знаменитые пианисты», «Симфонисты и виртуозы», «История фортепиано» и др., посвященных различным проблемам пианизма. Чайковский посвятил Мармонтелю «Думку» для фортепиано соч. 59.

⁹ Marmontel Antoine François. Les Pianistes célèbres, silhouettes et médaillons. Paris: Heugel et Fils, 1878.

(который сам был пианистом, педагогом и композитором, хотя и меньшего масштаба) вписать Алькана в общий пейзаж пианизма XIX столетия; наконец, с точки зрения психологии: несмотря на ту нескрываемую неприязнь, которую к Мармонтелю питал сам Алькан, очерк Мармонтеля написан в довольно благожелательном тоне.

Краткие, но существенные воспоминания об Алькане оставил венгерский музыкант **Александр де Берта**, знавший композитора в его последние годы¹⁰. На фоне отсутствия большого количества мемуарной литературы, воспоминания де Берты оказываются ценным, хотя и небесспорным документом.

Несколько страниц в своем знаменитом сборнике очерков «Великие пианисты» Алькану уделяет американский критик **Гарольд Шонберг**¹¹. Маленькая глава сборника Шонберга, не может дать сколько-нибудь полного представления о масштабе Алькана. Кроме того, Шонберг парадоксально объединяет в одну главу портреты двух музыкантов — Шарля Алькана и Адольфа Гензельта¹², не похожих ни характерами, ни музыкальными стилями. Ценность работы Шонберга — в метких и острых определениях, которыми он завоевал свою заслуженную популярность в читательской среде. Алькан для Шонберга — «Чарльз Айвз своего времени»¹³, «эксцентрик»¹⁴, относящийся к «великим индивидуалистам», наряду с Ф. Бузони, А. Бенедетти-Микеланджели, С. Рихтером¹⁵.

Алькану посвящено несколько монографий. Основу альканистики составляют следующие работы:

– двухтомное исследование Рональда Смита (на английском языке): «Алькан. Загадка» (т. 1; 1976)¹⁶ и «Алькан. Музыка» (т. 2; 1987)¹⁷. Позднее два тома были объединены под одной обложкой и вышли в новом, пересмотренном издании (но сохраняющем двухтомную структуру и дискретную пагинацию): «Алькан. Личность. Музыка»¹⁸;

– сборник статей под ред. Брижит Франсуа-Саппи «Шарль-Валантен Алькан» (1991; на французском языке)¹⁹;

¹⁰ Изначально изданы по-французски: Bertha, A. de. 'Ch. Valentin Alkan aîné: étude psycho-musicale', Bulletin Français de la Société Internationale de Musique 5. 1909. P. 135–147. Мы же пользовались английским переводом, приведенным здесь: Ch. Valentin Alkan Sr.: A Psycho-Musical Study by A. de Bertha // Alkan Society Bulletin 88 — December 2012. P. 10–18.

¹¹ Schonberg Harold C. The Great Pianists. Revised and Updated. New York: Simon & Schuster. 1987

¹² Adolph von Henselt (1814 — 1889).

¹³ Schonberg Harold Op. cit. P. 209.

¹⁴ Ibid, p. 128.

¹⁵ Ibid. P. 467–468.

¹⁶ Smith, R. Alkan. Volume 1: The Enigma. Kahn & Averill: London. 1976.

¹⁷ Smith, R. Alkan. Volume 2: The Music. Kahn & Averill: London. 1987.

¹⁸ Smith, R. Alkan: The Man. The Music. Kahn & Averill: London. 2000.

¹⁹ François-Sappey, B. Charles Valentin Alkan. Fayard: Paris. 1991.

– монография Уильяма Александра Эдди «Шарль-Валантен Алькан: его жизнь и музыка» (2007; на английском языке)²⁰;

– совместная монография Б. Франсуа-Саппи и Франсуа Люгено «Шарль-Валантен Алькан» (2013; на французском языке);

– монография Анни Кессу-Дрейфюс «Прохожий с моста Европы: Шарль Алькан между традицией и современностью» (2013; на французском языке)²¹.

Работа **Рональда Смита** (классическая монография с отдельным обзором жизненного пути и анализом сочинений, разделенном на главы по различным жанрам музыки Алькана), со временем несколько потеряла свое значение как фактологический источник. При этом исследование Смита является крайне ценным документом по впервые поставленным в нем вопросам, впервые осуществленной периодизации алькановского творчества и деятельности, а также с точки зрения анализа сочинений Алькана, осуществленного автором. Смит, будучи не только музыковедом, но и исполнителем Алькана, анализирует произведения композитора очень тонко, находя точные метафоры и параллели, которые будут многократно цитироваться в позднейшей литературе, посвященной музыке Алькана.

Другая англоязычная работа — монография **Уильяма Александра Эдди** — несколько компактнее, нежели двухтомное исследование Р. Смита. Автор придерживается сходного принципа в рассмотрении предмета: сначала осуществляет изложение биографии (сокращенное, по сравнению со Смитом, но дополненное открытыми фактами, которые Смицу были недоступны), а затем анализирует произведения, разделяя главы по жанрам. Язык У.А. Эдди конкретнее, суше, книга его по-музыковедчески основательнее, нежели двухтомник Смита, нотных примеров меньше. Наряду с монографией Смита, исследование Эдди является ключевой англоязычной работой, посвященной Алькану.

Сборник статей «Шарль-Валантен Алькан» под редакцией **Брижит Франсуа-Саппи**, выпущенный в 1991 г., является первой значительной франкоязычной публикацией нового времени, посвященной Алькану. Сборник включает 12 статей известных исследователей Алькана из разных стран (в их числе Хью Макдональд, Франсуа Люгено, Констанс Гимельфарб и др.). Помимо статей, публикация содержит список произведений композитора, дискографию и библиографию. Последние к настоящему времени устарели. В статьях сборника исследуется ряд значительных произведений Алькана — фортепианных, камерных, педальерных, органых,

²⁰ Eddie, W. A. Charles Valentin Alkan: His Life and His Music. Ashgate Publishing. 2007.

²¹ Kessous-Dreyfuss, A. Le passant du pont de l'Europe: Charles Valentin Alkan entre tradition et modernité. Massoreth Editions. 2013

рассматривается еврейский религиозный аспект творчества Алькана, рецепция Алькана-пианиста.

Совместный труд **Брижит Франсуа-Саппи и Франсуа Люгено** – довольно компактная по объему монография, посвященная жизни и творчеству композитора. Главная ценность книги – в последнем на сегодняшний день изложении биографии композитора, включающем открытые уже в XXI столетии факты.

Книга **Анни Кессу-Дрейфюс** «Прохожий с моста Европы»²², напротив, не похожа на традиционную монографию: ее автор рассматривает не все творчество Алькана, а только еврейский элемент, присутствующий в его музыке. Основная часть работы посвящена «Трем старинным еврейским мелодиям», которые Алькан, обрабатывая подлинные иудейские напевы, написал для своей ученицы Зинаиды Мансуровой. Кессу-Дрейфюс тщательнейшим образом анализирует эти три миниатюры — начиная от внешнего вида рукописи, продолжая гармонией, фактурой и т. п. и заканчивая источниками напевов, использованных Альканом. Книга отличается также великолепным оформлением, множеством цветных иллюстраций.

Наконец, Алькану посвящены главы в монографиях, посвященных различным аспектам истории музыки. Из наиболее важных источников отметим работу **Дэвида Конвея (Конуэя)**²³ «Еврейство в музыке. Вхождение в профессию: от эпохи Просвещения до Рихарда Вагнера»²⁴, в которой автор (специалист по еврейской музыке, а также секретарь английского отделения «Общества Алькана», редактор периодического издания Общества — «Бюллетеня») сжато рассматривает ряд композиторов еврейской национальности, группируя главы по странам, в которых эти композиторы работали. Алькан оказывается одним из композиторов, которому Конвей уделяет внимание во главе «Франция». Так как исследование относительно новое, автор оперирует, в том числе, рядом недавно открытых фактов.

Интересен сборник очерков **Роберта Римма** «Композиторы-пианисты. Амлен и Восьмерка»²⁵, центром которого выступает деятельность канадского пианиста и композитора Марка-Андре Амлена²⁶. В различных главах этой книги идет речь о ряде фортепианных композиторов, которые становились объектом интереса М.-А. Амлена как исполнителя. Амлен, обладая исключительной даже по сегодняшним меркам пианистической техникой, осуществил наиболее впечатляющие записи интерпретаций ряда сочинений Алькана. В одной из глав своей

²² В названии этой книги содержится аллюзия на рассказ Г. Аполлинера, озаглавленный «Le Passant de Prague» («Пражский прохожий»). В этом повествовании герой Аполлинера (рассказ ведется от первого лица) посещает Прагу и встречает там загадочного странника — Вечного Жида.

²³ David Conway (p. 1950).

²⁴ Conway David. Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner. Cambridge: Cambridge University Press. 2012

²⁵ Rimm Robert. The Composer-Pianists: Hamelin and the Eight. Hal Leonard Corporation, 2002.

²⁶ Marc-André Hamelin (p. 1961).

книги Р. Римм рассматривает творческий облик Алькана (в параллели с творчеством последователя Алькана, британского композитора К.Ш. Сорабджи²⁷).

Важной частью алькановской библиографии оказываются журналы («Бюллетени»), публикуемые английским и французским отделениями «Общества Алькана»²⁸ (на английском и французском языках соответственно; содержание журналов различается). Первые Бюллетени представляли собой информационные листки, оповещавшие об исполнениях сочинений Алькана или выпусках пластинок с его музыкой. Со временем Бюллетени превратились в небольшие журналы, где, помимо анонсов о предстоящих и прошедших концертах с музыкой Алькана, отчетах о регулярных собраниях, публикуются рецензии, статьи современных исследователей творчества Алькана, освещаются вновь открытые материалы и факты, а также переиздаются важные архивные тексты. Так, в «Бюллетенях» французского отделения «Общества» были переизданы и откомментированы труднодоступные сегодня рецензии Ф. Листа на пьесы Алькана соч. 15, Г. фон Бюлова на этюды Алькана соч. 35. В английских «Бюллетенях» в числе прочего перепечатана статья Б. ван Дирена о музыке Алькана, опубликованы переводы писем Алькана к Сантьяго Масарнау. Ряд новых и ценных сведений можно почерпнуть из многочисленных статей и заметок английского музыковеда Д. Конвея. Неутомимый искатель, Конвей пытается по возможности заполнить лакуны наших знаний об Алькане. Особенно ценными кажутся исследования музыковеда в области обнаружения корней семьи Алькана (опубликованы в английских версиях Бюллетеней № 61 и 62).

В последние годы количество исследований музыки Алькана растет, его библиография постоянно пополняется, особенно диссертационными исследованиями (не только на европейских языках, но даже на японском²⁹). Отметим диссертацию **Эдварда Холдена** об интерпретации органной и педальерной музыки Алькана³⁰, работу **Кэтрин Робсон**, в которой сравниваются обработки мелодии библейского псалма «На реках Вавилонских», осуществленные Листом и

²⁷ Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892 — 1988).

²⁸ Общество существует с 1977 года. Президент — по состоянию на март 2018 г. — пианист Лесли Хоуард. Гиперссылка на официальную веб-страницу «Общества»: <http://www.alkansociety.org/index.html> (дата обращения: 22.10.2019).

²⁹ Английская транскрипция выходных данных: Morishita, Yui, Alkan, Prometheus Unbound — Far away from Contemporaneity. Master's thesis submitted to Graduate School of Music, Tokyo University of the Arts, Japan, 2005.

³⁰ Holden Edward. Charles Valentin Alkan: Interpreting the Composer's use of Rhythm as Identified in the Dominant Motifs present in the Music for Organ, Pedal-piano and Harmonium. Thesis submitted to the National University of Ireland Maynooth in fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Music National University of Ireland Maynooth. 2014.

Альканом³¹, диссертацию Энн Джоэл, посвященную общей оценке стиля Алькана³². Концертам Алькана посвящает главу своей монографии о ранних романтических концертах Стивен Линдман³³; фортепианным «Песням» Алькана – свое исследование Уоррен Ли³⁴, Большой сонате – Дж.Л. Хиллман³⁵, Симфонии для фортепиано соло – Х.Р. Лопес³⁶. Из последних публикаций выделим также сборник статей, посвященный Алькану, на немецком языке («Шарль-Валантен Алькан», под ред. У. Таддая)³⁷.

Однако, до сих пор не существует исчерпывающей документированной биографии Алькана. На протяжении нескольких последних десятилетий вскрылся ряд неизвестных ранее фактов о жизни композитора, документов, контактов, которые существенно расширили наши знания о жизненном пути Алькана. Не все из этих открытий нашли отражение в крупных работах, оставаясь рассредоточенными по различным журнальным статьям. Очевидно, создание фундаментальной биографии Алькана — задача, которая ждет своего исследователя.

Эпистолярный Алькана так же все еще не опубликован отдельным изданием, и мы можем ознакомиться только с разрозненными письмами композитора, хранящимися в архивах разных стран³⁸, или процитированными в различных изданиях (например, в томах эпистолярного наследия Фердинанда Хиллера, в монографии Р. Смита, в бюллетенях Общества Алькана, в собрании писем Ф. Шопена).

³¹ Robson Katherine Wells. Romantic Liturgists: Franz Liszt's and Charles Valentin Alkan's Settings of Psalm 137. Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Athens, Georgia, 2012.

³² Ahn Joel. A Stylistic Evaluation of Charles Valentin Alkan's Piano Music, A Lecture Recital together with Three Recitals of Selected Works of J. S. Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, Schumann, and Villa-Lobos. Dissertation Presented to the Graduate Council of the University of North Texas in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Denton, Texas, 1988.

³³ Lindeman Stephan. Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto. Pendragon Press, 1999.

³⁴ Lee Warren. The Pianistic Idiosyncrasies of Charles Valentin Alkan as Exemplified in his Recueil de Chants. A Project Report. Presented to the Bob Cole Conservatory of Music California State University, Long Beach. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Music. Concentration in Piano Performance. California State University, Long Beach. 2015

³⁵ Hillmann Joshua Lester. Solving the Riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 'Les quatre âges'. A Performance Guide and Programmatic Overview. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona State University. May 2018.

³⁶ López José Raúl. Alkan's Symphonie, Op. 39: An Analysis and Pedagogical Aspects. A Doctoral Essay Submitted to the Faculty of the University of Miami in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. Coral Gables, Florida. December, 1993.

³⁷ Tadday Ulrich (ed.). Charles Valentin Alkan (Musik-Konzepte Heft 178). Edition Text+Kritik. Munich, 2017.

³⁸ Р. Смит в своей монографии прилагает список архивов с документами, касающимися Алькана. В этот список включены архивы Франции (Шантйи, Bibliothèque Spoelberch de Lovenjoul; Париж, Archives Nationales, Archives de la Seine, Bibliothèque Nationale, Département de musique), Германии (Кёльн, Historisches Archiv), Великобритании (Лондон, частная коллекция), Швеции (Стокгольм, Musikmuseet: Daniel Fryklund Collection) [Smith. Op. cit. II. The Music. P. 251–253]. Очевидно, что список неполный, так как в нем не упомянуты собрание Sanjurjo Collection испанского Национального архива, библиотека утрехтского университета, петербургская Российская национальная библиотека.

В России творчество Алькана до сих пор остается во многом *terra incognita*, большинству любителей музыки фамилия композитора, вероятно, незнакома, а для профессионалов он — один из музыкантов «второго ряда», одно из справедливо забытых имен. Русскоязычной литературы об Алькане не много. Из заметных отечественных публикаций, посвященных Алькану, отметим краткие, но информативные статьи **Д.А. Ренанского** «Шарль Валентен Алькан – неизвестный гений музыкального романтизма»³⁹ и **Б.Б. Бородина** «Шарль Алькан. Берлиоз фортепиано»⁴⁰, опубликованную в журнале «Музыкальная академия». Эти статьи оказываются в числе первых работ, введших имя Алькана в лексикон отечественного музыковедения. В статьях тезисно очерчивается биография Алькана и дается краткая характеристика основных сочинений композитора. К сожалению, обе публикации не свободны от неточностей.

Второй заметной русскоязычной работой об Алькане явилось методическое пособие **О.А. Скорбященской** «Шарль Валентин Алькан (1813–1888). Этюды для фортепиано»⁴¹, опубликованное издательским центром Санкт-Петербургской консерватории. Работа снабжена кратким биографическим разделом, аналитической главой, посвященной этюдам композитора, главой о пианистической и педагогической деятельности Алькана и главой, связанной с проблематикой исполнения музыки Алькана. Пособие не лишено ряда фактологических ошибок и вольных допущений; вместе с тем его роль в популяризации музыки Алькана среди студентов фортепианного факультета Санкт-Петербургской консерватории может быть весьма значительной.

Однако и в России ситуация с Альканом начинает эволюционировать: его произведения понемногу включаются в репертуар студентов-исполнителей или пианистов-профессионалов, его реноме как бессодержательного пианиста-композитора эпохи виртуозов сменяется пониманием масштабности его дарования.

Итак, серьезной литературы, посвященной Алькану, не много, и она не слишком доступна для ознакомления. Количество сохранившихся документов также невелико, — периоды молчания и добровольного затворничества Алькана оставляют «белые пятна» в его биографии. Эти отрезки жизненного пути музыканта порождают разного рода домыслы, которые зиждутся на слухах и мифах, циркулировавших при жизни композитора. В результате складывается ситуация, когда имя Алькана у образованных музыкантов, интересующихся музыкой эпохи

³⁹ Ренанский Д.А. Шарль Валентен Алькан – неизвестный гений музыкального романтизма. Фортепиано. – 2004. – № 1. – С. 14–21.

⁴⁰ Бородин Б.Б. Шарль Алькан — «Берлиоз фортепиано». Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 120–126. Она же перепечатана в сборнике статей этого автора: Бородин Б.Б. «Очерки по истории фортепианного искусства». М.: «Дека-ВС». 2009.

⁴¹ Скорбященская О.А. Шарль Валентин Алькан (1813–1888). Этюды для фортепиано: лекция по истории и методике фортепианного исполнительства: метод. пособие. СПб.: СПбГК, 2014.

романтизма, на слуху, но в качестве сведений о его жизни из одних уст в другие, из одного текста в другой нередко перетекают непроверенные факты на уровне анекдотов.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

— Впервые в отечественном музыкознании темой самостоятельного диссертационного исследования стали личность и творчество Шарля-Валантена Алькана. Данным исследованием, по существу, имя Алькана вводится в обиход отечественной музыковедческой науки.

— Впервые в отечественной музыковедческой науке предпринимается попытка создать детальный целостный портрет Алькана как композитора и пианиста.

— Автором исследования создается панорама французской музыки первой половины — середины XIX столетия, и в этот контекст встраивается Алькан как одно из важнейших, хотя и находившихся как бы «на обочине» действующих лиц, что включает в себе новый подход к оценке значения музыканта.

— Автором исследования осуществлен более детальный, чем в доступных зарубежных источниках, анализ ряда сочинений Алькана (в частности, Большой сонаты).

— В процессе исследования были найдены не отмеченные в зарубежных источниках точки пересечения между творчеством Алькана и музыкой как более ранних композиторов, так и его современников, а также авторов последующего времени.

— Большинство зарубежных источников также вводится впервые в отечественную музыковедческую науку.

Положения, выносимые на защиту.

Вопреки расхожему мнению, Алькан является одним из самых значительных представителей не только парижской, но и мировой фортепианной культуры своего времени.

Алькан как композитор оказывается весьма оригинален в своих композиционных решениях и многое предвосхищает в музыке будущего.

Алькан был большим мастером как фортепианной, так и камерно-инструментальной музыки, о чем свидетельствуют его Концертная соната для виолончели и фортепиано, Фортепианное трио, Дуэт для скрипки и фортепиано.

Алькан был новатором не только в области фортепианной техники, но и в плане гармонического языка и музыкальной формы, в плане поэтики фортепианной музыки. В творчестве Алькана-композитора находят свое выражение разные стилевые музыкальные направления: начав как композитор переходного между классицизмом и романтизмом «блестящего» или «бриллиантного» стиля (*style brillant*), Алькан впоследствии примыкает к направлению романтической трансцендентной виртуозности, а в поздние годы демонстрирует неоклассические тенденции. В своих зрелых сочинениях, отталкиваясь от трансцендентного виртуозного стиля (именно Алькан, наряду с Листом, был одним из его крупнейших

представителей), композитор значительно расширяет образный строй и жанровый диапазон фортепианной музыки. Алькан также один из первых композиторов, в чьем творчестве находит свое выражение как иудейская религиозная тематика, так и интонационный строй еврейской традиционной музыки.

Теоретическая значимость работы. В исследовании представлен весь творческий путь Ш.-В. Алькана начиная от самых ранних опусов; детально охарактеризованы многообразные аспекты его эстетики и компоненты его стиля, определяющие его уникальное положение в ряду выдающихся композиторов-виртуозов; выявлены многочисленные связи между его музыкой и творчеством других композиторов – как современников, так и предшественников; выдвинута проблема влияния социальной изоляции на особенности стиля и разработана типология «композиторов-маргиналов».

Практическая значимость. Настоящая работа помогает глубже понять природу такого по-своему уникального явления, как наследие Алькана, и привлечь к нему новое поколение исполнителей, педагогов, исследователей.

Материал исследования может быть полезен для исполнителей, музыковедов, музыкантов-педагогов, интересующихся фортепианной, камерно-инструментальной музыкой, историей романтизма, историей музыки Франции, историей еврейской музыки.

Апробация результатов исследования. Исследование обсуждалось на заседаниях сектора теории музыки Государственного института искусствознания в 2016—2019 годах.

Некоторые положения исследования были представлены в виде доклада «Переосмысление традиционных жанров фортепианной музыки в творчестве Шарля-Валантена Алькана (на примере произведений крупной формы)», прочитанного на конференции «Научная весна-2018», проходившей в апреле 2018 г. в Государственном институте искусствознания (Москва). Развернутые тезисы доклада были опубликованы в виде статьи в сборнике, изданном по окончании конференции⁴².

На конференции «Научная весна-2019» (апрель 2019 г., Москва, Государственный институт искусствознания) был прочитан доклад «Юмор и комическое в музыке Ш.-В. Алькана», основные положения которого также представлены в настоящем исследовании.

По теме исследования и смежным темам опубликованы статьи в изданиях из перечня ВАК:

⁴² Смотров В.Е. Переосмысление традиционных жанров фортепианной музыки в творчестве Шарля-Валантена Алькана (на примере произведений крупной формы) // Аспирантский сборник. Выпуск 10. Сборник статей по материалам Международного Форума молодых исследователей искусства «НАУЧНАЯ ВЕСНА–2018» 9–18 апреля 2018 года. М.: 2019. С. 251–269.

1. Смотров В.Е. Резонанс творчества Ш.-В. Алькана // Художественное образование и наука. № 3 (16), 2018. С. 32–40.
2. Смотров В.Е. Социальная изоляция и музыкальное творчество // Музыка. Искусство, наука, практика. № 2 (22), 2018. С. 57–65.
3. Смотров В.Е. Алькан и Шопен, или о притяжении противоположностей // Музыковедение. 2019 № 1, с. 10–18.

Структура исследования. Исследование состоит из введения, семи глав, заключения и приложения.

Первая глава содержит сведения о жизни и характере Шарля-Валантена Алькана.

Вторая глава посвящена эстетике и стилю композитора, характерным чертам его композиторского почерка, специфике его творчества, здесь также дается периодизация творчества Алькана.

Третья-шестая главы представляют ряд аналитических очерков о важнейших сочинениях Алькана. В этих главах на материале конкретных сочинений иллюстрируются положения, которые были выдвинуты во второй главе. Творчество Алькана здесь рассматривается в соответствии с принципом, объединяющим хронологический и жанровый подходы. В третьей главе рассматриваются ранние произведения Алькана. Четвертая глава, озаглавленная «На пути к зрелости», посвящена тем фортепианным произведениям, в которых впервые обнаруживаются характерные черты стиля композитора. В пятой главе анализируются важнейшие зрелые произведения Алькана. Особое значение уделяется двум сонатным фортепианным циклам Алькана как воплощающим наиболее характерные черты его композиторского почерка и выражающим две разнонаправленные тенденции его зрелого творчества. Шестая глава посвящена фортепианным транскрипциям Алькана, музыке для органа и педальера, камерным сочинениям.

Такое разделение содержания работы воплощает избранный автором исследования принцип движения «от общего к частному», когда заявленные в начале исследования (вторая глава) характеристики стиля композитора находят свое подтверждение на примере целостного анализа важнейших произведений Алькана. Некоторая непропорциональность (вторая и пятая главы значительно превышают по размерам остальные) отражает выбранный подход исследователя, стремящегося к попытке построения целостного облика Алькана прежде всего как композитора и желающего подтвердить основные положения посредством анализа сольной фортепианной музыки зрелого периода Алькана.

Для более ясной навигации внутри текста все главы имеют разбивку на более мелкие разделы (параграфы).

В седьмой главе рассматривается влияние творчества Ш.-В. Алькана на музыку композиторов будущих эпох, рассказывается о музыкантах и музыковедах XX века, создавших предпосылки для возникновения современного стойкого интереса к творчеству композитора.

Введение определяет цели и задачи исследования, показывает степень изученности проблемы. Заключение содержит выводы по результатам исследования.

Список литературы состоит из 139 наименований, из них 70 на иностранных языках.

В приложениях приведен список сочинений и пианистический репертуар Ш.-В. Алькана.

ГЛАВА 1

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ. ЛИЧНОСТЬ, ХАРАКТЕР, КРУГ ОБЩЕНИЯ. ПРОБЛЕМЫ ИЗОЛЯЦИИ

1.1 Жизненный путь⁴³

Шарль-Валантен⁴⁴ Алькан (Charles-Valentin Alkan) родился в 1813 г. в Париже, в еврейской семье ашкеназского происхождения.

Настоящее имя композитора — Шарль-Валантен Моранж; фамилия «Алькан» — псевдоним, взятый Шарлем-Валантеном и его братьями из имени их отца⁴⁵. По одной из версий, имя «Алькан» происходит от имени левита Элкана (Елканы, Эльканы⁴⁶), который был отцом библейского пророка и судьи Самуила. По другой версии, имя «Алькан» происходит от еврейского имени «Элханан» (Элханан, Елханан)⁴⁷.

Дедушка Алькана Марис Моранж (Marix Morhange) был издателем Талмуда, он поначалу жил и работал в городе Мец (регион Лотарингия, Франция), но позднее перебрался в Париж, где стал учителем. Фамилия Моранж была взята по названию небольшого городка Моранж, что неподалеку от Меца. До XVII столетия, прежде чем перебраться в Мец, семья жила в районе Майнца (Германия).

Отца композитора звали Алькан Моранж (1780 — 1855), мать — Жюли Моранж (урожденная Жюли Абрахам, 1784/5 — 1868). У Шарля-Валантена Алькана было четверо братьев, все младшие: Эрнест (1816 — 1876), Максим (1818 — 1876), Наполеон (1826 — 1906) и Гюстав (1827 — 1882), а также старшая сестра Селеста (1812 — 1897). Шарль-Валантен, во избежание путаницы между разными Альканами, подписывал свои письма как «Ш. — В. Алькан-старший» (C. V. Alkan aîné). Обратим внимание на то, что дети из иудейской семьи получили французские имена: очевидно, Алькан Моранж желал максимально ассимилировать своих детей

⁴³ При написании этого раздела фактологическую основу составили, главным образом, материалы из исследований Рональда Смита (Smith. Op. cit.) и Уильяма Александра Эдди (Eddie. Op. cit.), а также новые данные, нашедшие отражение в периодическом издании «Бюллетень общества Алькана».

⁴⁴ Допустим также вариант написания двойного имени без дефиса: Шарль Валантен.

⁴⁵ Д. Конвей установил, что имя Алькан евреями использовалось как фамилия и раньше, до того, как сыновья Алькана Моранжа взяли себе его имя в качестве фамилии. См.: Conway D. Alkan and his Jewish Roots (Part 1 — The Background) // Alkan Society Bulletin no. 61, March 2003. P. 8–13.

⁴⁶ Alkanah, Elkanah, אֱלְכָנָה. «Элкана» в переводе с иврита означает «Бог приобрел», или «Бог создал» («Эль» — Бог, «кана» — купить, приобретать).

⁴⁷ Elhanan, Elchanan, אֶלְחָנָן. «Элханан», в свою очередь, переводится как «Бог милостив». Такое имя носил, например, один из тридцати витязей ветхозаветного Давида.

во французское общество. Напомним, что незадолго до того евреи получили возможность стать полноправными гражданами Франции.

Отец композитора содержал школу-интернат, находившуюся в парижском районе Маре, где были еврейские кварталы⁴⁸. В школе, предназначенной для обучения преимущественно детей-евреев, в числе прочего изучались музыкальные дисциплины. Музыка преподавалась на столь высоком уровне, что школу называли подготовительной ступенью для поступления в консерваторию. Дети Алькана Моранжа получили хорошее музыкальное образование, отличались музыкальными талантами (что было отмечено завоеванием ими призов на различных конкурсах) и впоследствии стали профессиональными музыкантами. Наибольшую известность среди них приобрел Наполеон Алькан, более полувека преподававший в Парижской консерватории (среди учеников Наполеона Алькана — Ж. Бизе, П. Сарасате). Наполеону Алькану Шарль-Валантен посвятил свой диптих «Gigue et Air de Ballet dans le Style Ancien» («Жига и балетная ария в старинном стиле», соч. 24, 1844), известно также о совместных выступлениях Наполеона и Шарля-Валантена. Именно Наполеону Шарль-Валантен завещал свою библиотеку священных еврейских книг⁴⁹. Тем не менее венгерский композитор и музыковед Александр де Берта (он же Берта Шандор)⁵⁰, познакомившийся с Шарлем-Валантеном в его поздние годы, утверждал, что тот был с Наполеоном «на ножах, по неизвестным мне причинам»⁵¹. Де Берта утверждает, что наибольшую симпатию Шарль-Валантен Алькан испытывал к своему брату Гюставу⁵².

Выбор профессии музыканта для своих детей Альканом Моранжем объясним: Парижская консерватория была едва ли не единственным учебным заведением, куда евреи могли поступить свободно, и занятие музыкой было для них своеобразным социальным лифтом. Это обуславливает большой удельный вес французских евреев в музыкальной жизни Франции: среди музыкантов процент евреев был гораздо выше, чем среди населения в целом. При этом еврейские композиторы не стремились подчеркивать свое еврейское происхождение и отражать в музыке еврейское содержание или еврейскую интонацию (включая Ф. Галеви, который даже в своей опере «Жидовка» почти не прибегает к стилизации национальной музыки). Шарль-Валантен Алькан станет первым крупным французским композитором-евреем, который будет пытаться писать музыку с характерным национальным колоритом.

⁴⁸ В Маре и сегодня находится одна из крупнейших еврейских общин в Европе.

⁴⁹ Smith. Alkan. The Man. Op. cit. P. 83.

⁵⁰ Alexandre de Bertha (Bertha Sandor, 1843 — 1912). Родился в Пеште, стал учеником Михая Мошони, позднее учился в Лейпциге и Берлине (здесь — у Г. фон Бюлова), в 1864 — 1865 гг. жил в Риме, где брал уроки у Листа, с 1865 г. до конца своих дней — в Париже. Среди сочинений — опера «Матьяш Корвин».

⁵¹ Ch. Valentin Alkan Sr.: A Psycho-Musical Study by A. de Bertha // Alkan Society Bulletin 88 — December 2012. P. 13.

⁵² Там же.

С 1820 года Алькан обучается в Консерватории. В семилетнем возрасте он получает приз Консерватории на конкурсе по сольфеджио. Алькан демонстрирует быстрые и значительные успехи в фортепианной игре, которую осваивает под руководством Пьера-Жозефа-Гийома Циммермана⁵³, став любимым учеником последнего.

Однако впервые на сцене Алькан появился как скрипач, сыграв одно из сочинений Пьера Роде (примечательно, что, получив, как минимум, начальные навыки игры на скрипке, Алькан в своем творчестве почти не обращается к этому инструменту).

Специфику органной игры Алькан постигает в Консерватории под руководством Франсуа Бенуа⁵⁴.

Позднее Алькан получает премии на конкурсах по гармонии, фортепиано и органу. Еще в детстве на Алькана обращают внимание как на вундеркинда: в четырнадцатилетнем возрасте он удостоивается публикации свои сочинений, становится постоянным участником собраний в парижских салонах, удивляя посетителей салонов своей феноменальной техникой.

В 1826 году у Алькана появляется возможность в первый раз выступить в качестве пианиста публично, на концерте в салоне фортепианного фабриканта А. Папе⁵⁵. По распространенной в то время практике возраст музыканта был несколько занижен (двенадцатилетний Алькан был объявлен одиннадцатилетним). В числе исполненных юным пианистом произведений было и его собственное. По тогдашней традиции (первым которую нарушит чуть позднее Ф. Лист), концерт не был сольным клавирабеном в строгом смысле, и помимо Алькана в мероприятии приняли участие другие исполнители.

⁵³ Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785 — 1853). Французский пианист, педагог, композитор. Выпускник Парижской консерватории (одним из учителей Циммермана был Керубини), во время обучения в которой по результатам участия в исполнительском конкурсе получил первую премию, обойдя своего соперника Фридриха Калькбреннера. Позднее — профессор Парижской консерватории, автор ряда методических работ и «Пианистической энциклопедии». Циммерман воспитал целую плеяду крупных французских музыкантов, среди которых Ш. Гуно, Ж. Бизе, С. Франк, А. Тома. Р. Смит утверждает, что Циммерман тогда был наиболее крупным фортепианным профессором Парижской консерватории, называет его человеком широкого кругозора (Smith. Op. cit. I. p.17). Исследователь творчества Ж. Бизе А. Хохловкина сообщает, что Циммерман «считался самым крупным после смерти Керубини авторитетом в области полифонии и классического стиля», а также приводит отзыв другого биографа Бизе — Ш. Пиго о Циммермане как о «великом воспитателе блестящего поколения художников» (Хохловкина А.А. Жорж Бизе. С. 17–18).

⁵⁴ François Benoist (1794 — 1878), органист, композитор, педагог. Преподавал в парижской консерватории с 1819 по 1871 г. Учениками Бенуа были С. Франк, А. Адам, Ж. Бизе, Л. Делиб, К. Сен-Санс, А. Лефевюр-Вели.

⁵⁵ Фабрикант Анри Папе (1789 — 1875) оставил след в истории фортепианного строительства как первый, кто предложил обтягивать головки молоточков фортепиано вместо кожи спрессованным войлоком. Нововведение Папе со временем создало стандарт для всех фортепианных фабрик мира вплоть до сегодняшнего дня. // Зимин П.Н. История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. С. 114–115.

В этот же период Алькан становится частым гостем салона княгини Москворецкой⁵⁶. В этом салоне Алькан впервые встречает Ференца Листа, который поражает Алькана своей феноменальной техникой (Лист, в свою очередь, позднее отмечал выдающиеся способности Алькана-пианиста).

Необычайное пианистическое дарование Алькана становится все более заметным, и с конца 1820-х годов в газетных откликах можно найти лестные для молодого музыканта сравнения его с современниками. В числе авторов сочувственных отзывов отметим и такого консервативно настроенного критика, как Ф.-Ж. Фетис⁵⁷, который отмечал пианистическое и композиторское дарование Алькана.

В 1827 г. Алькан совершает концертную поездку по городам Бельгии, включающую концерты в Льеже и Брюсселе. Выступления юного Алькана неизменно привлекали публику (концерты вызвали интерес и среди членов королевского дома), о чем свидетельствуют рецензии в различных музыкальных изданиях.

В пятнадцатилетнем возрасте Алькану доверяют вести сольфеджио в Консерватории (среди учеников будет его брат Наполеон). Алькан преподает с 1829 по 1836 гг., но в постоянный преподавательский состав не попадает.

Со временем Алькан знакомится и сближается с представителями художественной элиты Парижа — Шопеном, Листом, Жорж Санд. Некоторое время живя на площади Орлеан, Алькан оказывается соседом пары Жорж Санд — Шопен, а также ряда других представителей парижского мира искусства⁵⁸.

Дважды (в 1832 и 1834 гг.) композитор участвует в конкурсе на Римскую премию, сочиняя положенные по регламенту конкурса сочинения кантатно-ораториального жанра. В первый раз Алькан заслуживает отдельного упоминания (но не премии), во второй раз также терпит неудачу.

⁵⁶ Настоящее имя — Аглая Луиза Огье (Aglæ-Louise Auguié, 1782 — 1854), вдова маршала Мишеля Ней (Michel Ney, 1769 — 1815). Русского происхождения не имеет: «Москворецкий» — это дворянский титул, который Наполеон придумал в 1813 для маршала, своего соратника, отличившегося в Бородинском сражении. Маршал Ней был казнен в 1815 г. История его казни (которой руководил он сам), вероятно, легла в основу стихотворения Ж.П. Беранже «Старый капрал» (известного в России в виде песни А. Даргомьжского на стихи в переводе В.С. Курочкина).

⁵⁷ Известно острое неприятие Фетисом творчества Г. Берлиоза, равно, как его предпочтение исполнительского таланта С. Тальберга Ф. Листу.

⁵⁸ Следующим адресом Алькана станет район вокзала Сен-Лазар. В этом же районе проживал художник Гюстав Кайботт (Gustave Caillebotte; 1848 — 1894); неподалеку от вокзала находится «Мост Европы», изображенный художником на нескольких полотнах. В числе фигур, изображенных на одной из этих картин («На мосту Европы», 1876 — 1877, в настоящее время — в коллекции Музея искусств Кимбелл, в городе Форт-Уорт, Техас), оказался случайный прохожий, чей профиль поразительно напоминает Алькана, известного по единственной прижизненной фотографии (на фотографии он также снят со спины, в схожем котелке и пальто). На это сходство обратила внимание А. Кессу-Дрейфюс (Kessous-Dreyfuss Anny. *Le passant du pont de l'Europe: Charles Valentin Alkan entre tradition et modernité*. Massoreth Editions. 2013).

В 1832 г. (по другим данным — в 1831 г.) Алькан представляет публике на концерте в Консерватории свой Камерный концерт соч. 10. Исполнение оборачивается значительным успехом. В этом же году композитора избирают членом художественного союза «Общество детей Аполлона» («Société Académique des Enfants d'Apollon»), в числе участников которого — множество представителей музыкальной элиты Франции. «Общество» занималось также организацией концертов, в которых Алькан участвовал как пианист; для одного из таких выступлений Алькан сочиняет «Хроматическое рондо» соч. 12, которое посвящает «Обществу».

В 1833 г. Алькан играет фортепианную партию в Тройном концерте Бетховена (с оркестром парижской консерватории под управлением Франсуа-Антуана Хабенка).

В 1833 и 1835 годах Алькан посещает Англию, где выступает как пианист (в числе исполненных произведений — премьера Второго камерного концерта). Некоторые из сочинений Алькана удостоиваются публикации.

В 1836 году Ференц Лист предлагает Алькану стать преподавателем фортепиано в Женевской консерватории, открытой в 1835 г., где Лист сам некоторое время преподавал. Однако Алькан отказывается от этого предложения.

В 1837 — 1838 гг. из печати выходят первые серьезные произведения Алькана, знаменующие начало его самостоятельного композиторского пути — триптихи «Три бравурных этюда» соч. 12⁵⁹, «Три романтических *andante*» соч. 13, «Три больших этюда» (позднее названы «Тремя пьесами в патетическом роде») соч. 15, «Три скерцо» соч. 16 (эти четыре опуса образуют своеобразный макроцикл из 12 «каприсов»), «Три больших этюда» соч. 76. Триптих соч. 15 удостоился критических отзывов Шумана (публикует разгромную рецензию) и Листа (рецензия последнего довольно благожелательна).

До 1839 года Алькан довольно много выступает в Париже, играя камерные сочинения с другими инструменталистами, принимая участие в фортепианных ансамблях с различными крупными музыкантами (в том числе с Ф. Шопеном), исполняя как чужую, так и свою музыку. Одним из заметных событий стало исполнение фортепианным ансамблем в восемь рук переложения двух частей Седьмой симфонии Бетховена, осуществленного Альканом⁶⁰. Фортепианные переложения симфонических и оперных отрывков для нескольких инструментов в восемь и более рук были очень востребованы в то время, своим переложением Алькан внес вклад в эту традицию.

⁵⁹ Под опусом 12 у композитора фигурирует два различных сочинения — «Хроматическое рондо» и цикл «Три бравурных этюда».

⁶⁰ Концерт состоялся 5 марта 1838 г. Помимо Алькана в ансамбле принял участие П.Ж. Циммерман, Ф. Шопен, А. Гутман. В настоящий момент рукопись этой оставшейся неопубликованной транскрипции утеряна.

Отметим среди других событий парижский «прощальный концерт» Листа (1837 г.), в котором Алькан принимает участие наряду с юным С. Франком и И.П. Пиксисом.

Позднее Алькан на несколько лет прерывает исполнительскую деятельность. Как предполагают исследователи⁶¹, это могло произойти в результате двух возможных причин: из-за неудовлетворенности невзыскательными вкусами тогдашней парижской публики⁶² или по причине рождения Эли Мириам Делаборда⁶³, считающегося внебрачным сыном Алькана. Хотя нравы во французской художественной среде того времени не отличались особенным пуританством (в качестве примера приведем не утвержденные официально отношения Шопена и Жорж Санд), Алькан, происходивший из религиозной еврейской семьи, вероятно, не хотел омрачать свою репутацию воспитанием внебрачного сына⁶⁴. В свидетельстве о рождении Эли Мириам Делаборда отец не указан, — только мать⁶⁵, — но многие факты говорят в пользу того, что отцом был Шарль-Валантен Алькан⁶⁶. Фамилия Делаборд, возможно, была псевдонимом, заимствованным из девичьей фамилии матери Жорж Санд⁶⁷. Следует указать, однако, что Делаборд — не особенно редкая французская фамилия: сошлемся, к примеру, на французского оперного композитора XVIII века, камергера Людовика XV, которого звали Жан Бенжамен де Лаборд⁶⁸, или на современника Шарля-Валантена Алькана, художника виконта Анри Делаборда⁶⁹.

Эли Мириам Делаборд с пяти лет учился у Алькана, возможно, также брал уроки у Игнаца Мошелеса (1794 — 1870) и Адольфа Гензельта (1814 — 1889)⁷⁰, и позднее стал крупным

⁶¹ Eddie... Op. cit. P. 7.

⁶² Следует отметить, что именно в эти годы Алькан как композитор отходит от типичного салонного блестящего стиля и начинает вырабатывать свой собственный индивидуально окрашенный музыкальный язык.

⁶³ Elie Miriam Delaborde (1839 — 1913).

⁶⁴ Conway D. Alkan and his Jewish Roots (Part 2 — Alkan and Judaism) // Alkan Society Bulletin no. 62, June 2003. P. 5.

⁶⁵ Матерью Делаборда записана некая тридцативосьмилетняя Лина Эраим Мириам из Нанта. Рональд Смит, ссылаясь на правнука Наполеона Алькана, указывает, что матерью Делаборда была некая обеспеченная и уже замужняя женщина, бравшая у Алькана уроки.

⁶⁶ Однако сам Алькан, похоже, не намекал на родственные связи между ним и Делабордом: например, в одном из писем к своему другу Фердинанду Хиллеру он не без зависти говорит о наличии у своего собеседника семьи и детей, умолчав про Делаборда (Eddie... p. 16).

⁶⁷ Племянник Алькана Сирил Рей прямо указывает на то, что матерью Делаборда была Жорж Санд (Conway D. Alkan and his Jewish Roots (Part 2 — Alkan and Judaism) // Alkan Society Bulletin no. 62, June 2003. P. 5).

⁶⁸ Jean Benjamin de Laborde (1734 — 1794).

⁶⁹ Henri Delaborde (1811 — 1899). Художник и искусствовед, секретарь парижской Академии художеств.

⁷⁰ Об этом уверенно сообщает Р. Смит (Smith R. Alkan. The Man. P. 27), однако, в жизнеописаниях Гензельта и Мошелеса имя Делаборда не фигурирует. Также непонятно, где и когда Делаборд мог обучаться у этих музыкантов, учитывая, что они не проживали в Париже. Г.Т. Филенко, создававшая энциклопедическую справку в примечаниях к изданию писем Ж. Бизе, указывает, что Делаборд учился только у Алькана и Мошелеса (Бизе Ж. Письма. С. 467).

пианистом своего времени, с успехом выступавшим в разных странах Европы (в том числе, в России), как соло, так и в ансамблях (с А. Вьетаном, Г. Венявским, П. Сарасате).

С 1873 года Делаборд вел класс фортепиано в Парижской консерватории, став профессором и получив должность, о которой в молодости мечтал и сам Шарль-Валантен. Наиболее знаменитым учеником Делаборда стала Ольга Самарофф (1880 — 1948). В круг общения Делаборда, в числе прочих, входили К. Сен-Санс (посвятивший Делаборду свой Третий фортепианный концерт), Э. Мане (Делаборд увлекался живописью), И. Тургенев и П. Виардо⁷¹. Особенно дружен Делаборд был с Жоржем Бизе, косвенным виновником скоропостижной гибели которого он стал⁷².

Делаборд был также композитором (в числе его сочинений — сольная фортепианная музыка, камерные и вокальные произведения, оперы). Музыка Делаборда, однако, практически неизвестна: записи единичны, доступные ноты немногочисленны, но те сочинения, с которыми можно ознакомиться, показывают Делаборда как небесталанного композитора, хотя и уступающего по дарованию своему предполагаемому отцу.

Между Альканом и Делабордом много общего. Так, оба они проявляли интерес к педальному фортепиано, оба, по-видимому, разделяли любовь к музыке Вебера (Делаборд выступил редактором в одном из переизданий «Оберона»), оба, наконец, питали интерес к попугаям⁷³. Делаборд публично играл некоторые из произведений Алькана. Наряду со своим ближайшим другом Исидором Филиппом⁷⁴, Делаборд был редактором опубликованного в 1900 г. собрания сочинений Алькана. В свете вышесказанного утверждение Исидора Филиппа о том, что у Делаборда были натянутые отношения с Альканом, кажется не вполне достоверным.

Уход Шарля-Валантена Алькана в 1839 г. с концертной эстрады ознаменовал первый подобный перерыв в его пианистической деятельности. Впоследствии Алькан еще не раз будет возвращаться к исполнительству и снова пропадать из поля зрения публики. При этом Алькан по-прежнему продолжает сочинять.

⁷¹ Делаборд на некоторое время оседает в пригороде Парижа Буживале, где проживали Бизе, Тургенев, Виардо.

⁷² Двое музыкантов проводили время вместе в 1875 г. в Буживале: 29 мая они довольно продолжительное время плавали в Сене, после чего на следующий день у Бизе сильно поднялась температура, сковало конечности. Делаборд вызвал из Рюэйля врача. Несколько дней состояние Бизе то улучшалось, то ухудшалось. Вот как описывает смерть композитора советский музыковед Г. Филенко: вечером 2 июня во время очередного ухудшения у Бизе «начался острый сердечный приступ, аналогичный первому. Бизе, задыхаясь, закричал: «Делаборда! Немедленно позовите Делаборда!». Когда через час с небольшим пришел Делаборд с доктором Лоней, Бизе был мертв» (*Бизе Ж. Письма А. С. 447*). После смерти Бизе Делаборд был помолвлен с его вдовой Женевьевой, но свадьба так и не состоялась.

⁷³ Алькан был автором «Траурного марша на смерть попугая», а Делаборд держал у себя дома попугаев, а также обезьян (одну из которых назвал Исидором, — в честь Исидора Филиппа).

⁷⁴ Isidor Philipp (1863 — 1958), — французский пианист, педагог, композитор.

Примечательно, что отказ от концертирования не повлек за собой отказ от публикаций. Новые сочинения Алькана выходили и в годы первого перерыва в выступлениях (1840, 1842, 1844), и в годы последующих. В целом, однако, выход из печати произведений Алькана не отличался систематичностью: в период с 1848 по 1856 гг. новые сочинения Алькана не выходили (этот промежуток в публикациях частично совпадает с отсутствием выступлений Алькана в 1849 — 1853 годы). В 1857 году был выпущен ряд произведений Алькана, создававшихся, вероятно, на протяжении последних десяти лет: соч. № 37, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, а также несколько внеопусных пьес. В числе этих сочинений — такие масштабные работы, как Концертная соната для виолончели и фортепиано соч. 47 и Двенадцать этюдов во всех минорных тональностях соч. 39. В качестве основных издательств, публиковавших произведения Алькана, выступали парижские *Richault* и *Brandus*. Последние прижизненные первые публикации новых сочинений композитора выходили в 1870-е годы (в период с 1872 по 1875/1879). Практически все известные на сегодняшний день сочинения Алькана при жизни композитора были опубликованы.

В 1844 году Алькана привлекают к работе в иудейской консистории. В этом же году Алькан возвращается на концертную эстраду⁷⁵. Репертуар Алькана-пианиста при этом претерпевает изменения: в его концертных программах все больший вес приобретает музыка барочных композиторов. В 1844 г. Алькан впервые публично исполнил свои произведения соч. 21, 22, 23⁷⁶, 25, фрагменты из Второго камерного концерта. Кроме них Алькан играл собственные транскрипции и оригинальные сочинения барочных композиторов (И.С. Баха, Д. Скарлатти), музыку Бетховена, Моцарта (транскрипция Менуэта из Симфонии g-moll⁷⁷), финал Первой фортепианной сонаты Вебера («Вечное движение»⁷⁸). В печати выступления Алькана удостоиваются хвалебных отзывов.

В это же время композитор пишет Симфонию e-moll (1844), единственное его произведение в этом жанре. Симфония была окончена, и даже удостоилась появившегося в печати⁷⁹ отзыва (за авторством Леона Крейцера⁸⁰), однако ее партитура бесследно утеряна. Еще одно таинственное и неожиданное по жанру сочинение Алькана, о содержании которого мы

⁷⁵ По предположению одного из исследователей, этот факт связан с узакониванием отношений Алькана и Делаборда, который с этого момента становится официальным учеником Алькана (Conway D. Alkan and his Jewish Roots (Part 2 — Alkan and Judaism) // *Alkan Society Bulletin* no. 62, June 2003. P. 5).

⁷⁶ «Сальтарелла» соч. 23 впоследствии стала весьма популярной пьесой в парижских музыкальных кругах.

⁷⁷ Интересно, что именно на тему этого менуэта похожа мелодия из вариаций Алькана «Пиршество Эзопа» (соч. 39 № 12).

⁷⁸ Это устойчиво прикрепившееся неофициальное название финала сонаты Вебера принадлежит именно Алькану.

⁷⁹ Kreutzer L. *Compositions de C. V. Alkan.* // *Revue et gazette musicale*, 11 January 1846. P. 15–16.

⁸⁰ Léon Kreutzer (1817 — 1868), музыкальный критик, племянник знаменитого скрипача Рудольфа Крейцера.

можем только гадать — некая одноактная опера на либретто Леона Гозлана⁸¹, предназначавшаяся для театра Комической оперы (*Opéra Comique*), о ней сообщала парижская и берлинская музыкальная пресса в течение 1845 — 1847 гг. Название оперы осталось неизвестным, хотя сама опера, вероятно, репетировалась оперной труппой. Произведение, тем не менее, не было поставлено⁸². Так или иначе, Алькан в своем творчестве позднее не обращался ни к симфоническому жанру, ни к оперному.

В 1845 г., наряду с собственными сочинениями, музыкой Гуммеля, Шуберта, Мендельсона, Шарль-Валантен Алькан повторно исполнял (совместно с П.Ж. Циммерманом, И. П. Пиксисом и Наполеоном Альканом) собственное переложение «Allegretto» из Седьмой симфонии Бетховена для двух фортепиано в 8 рук. В рецензиях на концерты, между тем, сквозят претензии по причине избрания Альканом старомодного (Шуберт) и схоластичного (фуга Мендельсона) репертуара⁸³. Такие отклики, вероятно, становятся причиной того, что с 1846 по 1848 гг. Алькан вновь прекращает выступления.

В 1847 году газета «Музыкальное обозрение»⁸⁴ привлекает Алькана, наряду с другими крупными музыкантами (Лист, Шопен и др.), для написания пьес в альбом-поздравление Стефану Геллеру (1813 — 1888)⁸⁵, еврейскому пианисту и композитору родом из Венгрии, жившему в Париже. Алькан пишет пьесу «Vaghezza» (ит. «Изящество»), которую позднее включит в сборник экспромтов соч. 32 под № 1. В этом же году из печати выходит «Большая соната» Алькана, на тот момент самое масштабное произведение в этом жанре, написанное со времен сонат Бетховена и Шуберта.

В 1848 году, после того как П. Циммерман оставляет свой пост в Консерватории (в некоторых источниках ошибочно указывается «в связи со смертью»⁸⁶, тогда как в действительности Циммерман скончался в 1853 г.), Алькан подает прошение о назначении его на освободившееся место. Однако кандидатуру Алькана отклоняют, а от поддержки Алькана отказывается и сам Циммерман⁸⁷. Преемником Циммермана не без помощи закулисных интриг

⁸¹ Léon Gozlan (1803 — 1866), французский писатель и драматург.

⁸² Попытки собрать всю известную информацию об этой опере предприняли Н. Хэммонд, Ф. Люгено и С. Блэклок. См.: Hammond Nick, Luguenot François and Blacklock Seth. Alkan's Acte d'opéra // Alkan Society Bulletin no 94: March 2017. P. 7–11.

⁸³ Smith. Op cit. I, p. 36.

⁸⁴ «Revue et gazette musicale», печатный орган Ф.-Ж. Фетиса.

⁸⁵ Годы жизни Геллера совпадают с алькановскими. О недавней кончине Геллера вспоминал безымянный автор «Revue et gazette musicale» в некрологе 1888 г., посвященном Алькану (Eddie... Op. cit. P. 25).

⁸⁶ Например, в работе: Conway D. Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner. Cambridge: Cambridge University Press. 2012.

⁸⁷ Выглядит странно то, что даже Циммерман (который когда-то поспособствовал приему Алькана в виднейшие парижские салоны) не поддержал любимого ученика. Пианистка и исследовательница творчества Алькана С. Мак-Коллум задается вопросом: «не могла ли неспособность Алькана адекватно общаться с другими людьми, стать причиной [отказа в должности] в ситуации, когда его музыкальные

становится Антуан Мармонтель⁸⁸, другой ученик Циммермана и друг тогдашнего директора консерватории Даниэля Обера⁸⁹. Алькан считал Мармонтеля посредственностью, недостойной поста профессора. Обида, нанесенная Алькану, подкреплялась, вероятно, памятью о том, что Мармонтель, будучи младше Алькана на четыре года, был в некотором роде и его учеником (Алькан в юности дал Мармонтелю ряд уроков, подрабатывая в школе своего отца). Не собираясь сдаваться, Алькан подключает Жорж Санд, которая пишет рекомендательное письмо директору департамента изящных искусств Шарлю Бланку (Блану)⁹⁰. Но все попытки оказываются безрезультатными. Э. Делакруа, который, будучи другом Шопена, хорошо знал Алькана, в своем дневнике отмечал, насколько сильно Алькана задел этот скандал, о чем свидетельствует запись из дневника художника от 7 апреля 1849 г.: «На похоронах (...) был и Алькан. Он рассказал мне о себе нечто вроде моей истории с Тьером⁹¹. За то, что он осмелился противоречить Оберу, он испытал и будет еще испытывать массу неприятностей»⁹².

Следует отметить, что эти события происходят на фоне революционной атмосферы, царившей в Париже в 1848 г.

Наконец, Алькан самостоятельно пишет Бланку ряд писем, в одном из которых указывает, что ученики Мармонтеля прибегают к услугам Герца, Шопена и его самого, что доказывает несостоятельность Мармонтеля-педагога. В другом письме Алькан, не боясь показаться нескромным, пытается убедить адресата в своей значимости. Приведем цитату из этого ставшего знаменитым документа:

«Если Вы поддержите администратора Департамента изящных искусств, я буду избран. Если Вы поинтересуетесь широким общественным мнением, а не мнением небольшой фракции, я буду избран. Если Вы соберете голоса всех ведущих музыкантов Европы, я буду избран. Если Вы проведете конкурс по трем направлениям — исполнению, сочинению и педагогике, я буду избран. Если бы Вы отложили свое решение до принятия нового плана урегулирования (возможно, речь идет о новых правилах приема в преподавательский состав консерватории — В.С.), то несмотря на давление, оказываемое на значительную часть учителей, я все равно был

способности были настолько почитаемы и хорошо известны?» (McCallum Stephanie. Alkan: Enigma or Schizophrenia? // Alkan Society Bulletin no. 75 –April 2007. P. 7).

⁸⁸ См. краткую энциклопедическую справку о музыканте во Введении к настоящему исследованию.

⁸⁹ Daniel-François-Esprit Auber (1782 — 1871), — французский оперный композитор, ученик Л. Керубини, с 1842 по 1871 г. — директор Парижской консерватории.

⁹⁰ Charles Blanc (1813 — 1882), — французский искусствовед, историк, критик.

⁹¹ С подачи поклонника художника, министра внутренних дел Адольфа Тьера, в 1837 г. Делакруа было поручено создать проект отделки Палаты депутатов Люксембургского дворца. Однако после увольнения Тьера со своей должности Делакруа лишился большей части своего заказа.

⁹² Делакруа Э. Дневник. Редакция и предисловие М.В. Алпатова. Перевод Т.М. Пахомовой. Режим доступа: http://delakrua.ru/year_1849_9 [дата обращения: 01.07.2018].

бы избран большинством голосов, и, скорее всего, вдохновил бы на единогласное голосование студентов»⁹³.

Все попытки Алькана оказались тщетными: должность получил его соперник. Мармонтель проработал в консерватории около 40 лет, став учителем целой плеяды французских (и не только) музыкантов, в числе которых Бизе, Дебюсси, В. д'Энди, Г. Пьерне, Л. Дьемер, Э. Мак-Доуэлл, М. Лонг. Трудно сказать, насколько выдающимся педагогом был Мармонтель. Советский исследователь Ю.А. Кремлев в своей монографии о жизни и творчестве Клода Дебюсси, изображает Мармонтеля сухим и схоластичным педагогом и посвящает ему такие характерные строки:

«Мармонтель считал Ашиля недостаточно усидчивым, поскольку мальчик с большей охотой тратил время на знакомство с произведениями Баха, Моцарта, Шопена, Гайдна, Шумана, Геллера, Алькана (! — В.С.), чем на выработку виртуозной техники. К тому же, импровизации Ашиля обескураживали, а то и забавляли Мармонтеля своими отступлениями от традиций. Однажды Мармонтель сказал о своем ученике: “Он совсем не любит фортепиано, но очень любит музыку”»⁹⁴. Там же любопытный пассаж по поводу фортепианного конкурса, проведенного в 1876 г.: «пресса высказывается критически (не впервые) об учениках класса Мармонтеля вообще, упрекая их в жеманстве, мелочности, светских эффектах»⁹⁵. Позднее Мармонтель признает талант Дебюсси-пианиста, но совсем не оценит Дебюсси-композитора. Двойственный отзыв о Мармонтеле мы находим в монографическом очерке А.А. Хохловкиной «Жорж Бизе»: с одной стороны, Мармонтель дал Бизе «превосходное понимание пианизма»⁹⁶, «очень вдумчиво относился»⁹⁷ к Бизе, с другой стороны он, «хотя и был композитором, учеником Лесюера, не представлял собой все же заметной творческой величины. Он мог хорошо направить пианизм и вкусы Бизе, воздействовать на его музыкальную культуру, но семена будущего творческого расцвета были заложены, по-видимому, не им»⁹⁸.

Сам Бизе был, однако, восхищен своим учителем: «У вас учишься не только игре на рояле; у вас становишься музыкантом. Чем дальше, тем я все глубже понимаю, что большая часть того немногочего, что я знаю, исходит от вас. Ваш метод обучения наталкивает меня на многие размышления»⁹⁹, пишет Мармонтелю Бизе.

⁹³ Eddie... Op. cit. P. 10.

⁹⁴ Кремлев Ю.А. Клод Дебюсси. М.: Музыка. 1965. С. 38.

⁹⁵ Кремлев Ю.А. Указ. соч. С. 40.

⁹⁶ Хохловкина. Бизе. С. 17.

⁹⁷ Там же. С. 19–20.

⁹⁸ Там же. С. 20.

⁹⁹ Письмо Жоржа Бизе Мармонтелю из Рима, 11.01.1859 г. // Бизе Жорж. Письма М.: ГМИ, 1963. С. 85.

Так или иначе, как пианист и композитор Мармонтель, без сомнения, уступал Алькану. Позднее Алькан и дальше пытался противодействовать сопернику, выступая против деятельности Мармонтеля как редактора сочинений композиторов-классиков. Вероятно, неприятие Альканов Мармонтеля свидетельствует не только о типичном артистическом соперничестве коллег и современников, но и о коренных различиях в эстетических установках.

Пятого мая 1849 года Алькан играет в зале «Эрар», на котором присутствуют Дж. Мейербер, Э. Делакруа¹⁰⁰. Программа выступления (включавшая концерт d-moll Баха, скрипичную сонату Моцарта) отражает заметный по последним выступлениям Алькана поворот в сторону несовременной и непопулярной у тогдашних слушателей музыки. Кроме прочего, Алькан играет собственные сочинения — «Цорцико», прелюдии из цикла «25 прелюдий».

В этот же период Алькан делает по заказу Мейербера фортепианное переложение увертюры к его опере «Пророк». Любопытна судьба этой увертюры: Мейербер довольно напряженно работал над ней, но во время оркестровых репетиций композитору предложили изъять ее из оперы. Мейербер, знавший Алькана как пианиста и композитора, просит его осуществить переложение увертюры. Алькан, несмотря на довольно скептическое отношение к стилю «большой оперы» мейерберовского типа (о чем свидетельствует хотя бы его пародийная пьеса «Опера» из сборника пьес соч. 74) соглашается на заказ. Переложение увертюры к «Пророку» существует в двух версиях (первая — для фортепиано в четыре руки, вторая — для фортепиано в две руки), и было опубликовано при жизни Алькана по меньшей мере, дважды (четырёхручная версия — парижским издательством *Brandus*, двухручная — миланским *Ricordi*, обе публикации осуществлены в районе 1850 года). Создавая позднее свой колоссальный цикл этюдов соч. 39, Алькан возвращается к жанру «фортепианной увертюры», один из этюдов называя увертюрой и насыщая фактурой оркестрального типа. Интересно, что к музыке оперы «Пророк» обращается и брат Шарля-Валантена — Наполеон Алькан, который сочиняет «Фугированный этюд на две темы из “Пророка”»¹⁰¹.

В последующие годы Алькан, перенесший тяжелый удар по самолюбию и опечаленный потерей друга¹⁰² (Шопен скончался в октябре 1849 г.) на некоторое время снова отходит от публичной деятельности.

В 1851 году в главной парижской синагоге оборудуют орган, куда в качестве органиста приглашают Алькана. Однако деятельность Алькана здесь была скоротечной, он по неизвестной причине практически сразу оставляет эту должность (как музыкант указал в заявлении об увольнении — «по художественным соображениям»).

¹⁰⁰ О чем свидетельствует лаконичная запись от 5 мая 1849 г. в дневнике художника.

¹⁰¹ Опубликован *Ricordi*.

¹⁰² А возможно, еще и разочарованием, связанными с надеждами на постановку своей оперы.

В эти годы Алькана все больше начинает привлекать музыка эпохи барокко. На концерте в 1853 г. он, совместно со своим другом Ф. Хиллером, а также Т. Теллефсенем, исполняет концерт Баха для трех клавиров; кроме того, он оказывается в числе подписчиков баховского общества, готовящего полное собрание сочинений И.С. Баха. Ретроспективная направленность репертуара Алькана была подчеркиваема и названиями концертных программ. Так, два концерта Алькана, состоявшиеся в 1853 году, были озаглавлены «Концертами (собраниями) классической и старинной музыки» («Séances de musique classique et rétrospective»).

Кроме того, в круг интересов Алькана внезапно входит инструмент педальер — фортепиано с органной педальной клавиатурой. В 1852 г. Алькан дает публичный концерт как исполнитель на педальере, и этот инструмент он предпочитает органу. Педальные фортепиано не были изобретением XIX века: так, известно о предшественниках педальеров — педальных клавесине и клавикорде, изготавливающихся, как минимум, с XV столетия. Одна из разновидностей педального фортепиано была и у В.А. Моцарта. Алькан пользовался педальером, изготовленным на фабрике «Эрар». Фортепианные фабриканты того времени были крайне заинтересованы в сотрудничестве с виднейшими пианистами, так как последние, отдавая предпочтение той или иной фабрике, фактически рекламировали ее инструменты. Девятнадцатый век был веком активного развития фортепианной индустрии: фабрики находились в жесточайшей конкуренции между собой, темпы изготовления и сбыта инструментов постоянно нарастали (рояль был не только модным инструментом досуга просвещенного круга, но и непременным атрибутом интерьера богатых домов), разные фабрики вносили усовершенствования в конструкцию инструментов, наиболее удачные из которых потом подхватывали конкуренты. Алькан тесно взаимодействовал с фабрикой Эрара: любимой площадкой для выступлений музыканта был зал Эрара¹⁰³. Неслучайно, что в числе нескольких человек, присутствовавших на похоронах Алькана, мы находим и менеджера фирмы «Эрар» М. Блонделя. Инструменты фабрики «Эрар», кроме Алькана, предпочитали также Д. Штейбельт, Я. Л. Дюссек, Лист¹⁰⁴. Шопен на «Эрарах» играл нечасто, предпочитая рояли других фабрик («Плейель» или «Бродвуд»). «Эрары» отличались «интенсивным и подвижным, хотя несколько твердым звуком»¹⁰⁵.

Еще из событий тех лет можно отметить также появление Алькана на Международной выставке в 1855 году, где он участвовал в демонстрации новых образцов фортепиано фабрики «Эрар». После этого в течение пятнадцати лет Алькан снова не выступает.

¹⁰³ В зале Эрара играли многие видные пианисты того времени: Шопен, Лист, Хиллер, А. Фильч.

¹⁰⁴ Зимин П.Н. История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. С. 142.

¹⁰⁵ Томашевский М. Шопен. Личность. Творчество. Резонанс. М.: Музыка, 2011. С. 144.

В 1850-е годы композитор все более концентрируется на сочинении, нежели на исполнительстве. Выход в 1857 году крупнейших произведений Алькана (соч. 49, 47) продемонстрировал, что в области фортепианной и камерной музыки по масштабу Алькан превосходил всех своих французских современников (это отметил в своей опубликованной в том же году рецензии Ганс фон Бюлов).

В 1860-е годы у Алькана резко ухудшается здоровье, кроме того, он испытывает серьезные финансовые затруднения: его дом за долги конфискуют, композитор вынужден переезжать¹⁰⁶. В этот период Алькан оставляет и сочинение. Его начинают все более интересовать религиозные вопросы, и он усердно занимается штудированием Библии и самостоятельным осуществлением нового перевода Ветхого и Нового¹⁰⁷ заветов на французский язык. Перевод, по-видимому, был закончен Альканом, однако текст его утерян.

В 1870 году Алькан возвращается на концертную эстраду с циклом «Маленьких концертов», в которых (играя сольно на фортепиано или педальере, а также участвуя в четырехручных ансамблях) представляет ретроспективную панораму клавирной музыки, начиная от старинной (Рамо, Куперен, И.С. Бах и сыновья) и заканчивая сочинениями своих современников (Шопен, Шуман, Мендельсон). Исполнял в «Маленьких концертах» Алькан и свои сочинения (что интересно — главным образом, в антрактах между отделениями с основной программой).

Организацию «Маленьких концертов» взял на себя брат Шарля Алькана Гюстав, выступления проходили в зале «Эрар». Этот абонемент Алькан будет играть в течение десятилетия. Поначалу музыканту было трудно после большого перерыва находиться на сцене: на одном из выступлений он, забыв текст, сбился и дважды начинал произведение (это была токката Баха). По этой причине Алькан решил давать своеобразные неофициальные подготовительные выступления, в которых обыгрывал программы концертов. Алькан выступает в «Маленьких концертах» не только сольно, но приглашает к участию родственников — своих братьев, Э.М. Делаборда, сторонних музыкантов (в их числе — Камиль Сен-Санс, Полина Виардо).

Цикл «Маленьких концертов» Алькана кажется продолжением идеи «исторических концертов» И. Мошелеса (сыгранных в Лондоне в 1837 г.) и предвосхищением цикла «Исторических концертов» А.Г. Рубинштейна, осуществленного в 1885 — 1886 гг. Отметим, что

¹⁰⁶ Позднее, правда, финансовое состояние композитора выровнялось, и он оставил после своей кончины наследство в 100 000 франков в ценных бумагах (Conway D. The Voice of the Lion // Alkan Society Bulletin no. 90 — January 2014. P. 29).

¹⁰⁷ Несмотря на то, что Алькан, безусловно, был иудеем, считая, что только иудей может понять эту книгу в полной мере, он изучает и переводит также Новый завет.

Рубинштейн и Алькан были знакомы (как предполагает Д. Конвей — еще с 1840-х годов, когда Алькан сам не выступал, но посещал концерты других исполнителей¹⁰⁸), Алькан высоко ценил талант Рубинштейна, а Рубинштейн, в свою очередь, посвятил Алькану свой Пятый фортепианный концерт (1874). Рубинштейн мог присутствовать на «Маленьких концертах» Алькана, или, по крайней мере, слышать о них. Являлся ли историзм самоцелью Алькана, сказать трудно, однако программы его «Маленьких концертов» более разнообразны по репертуару и широки по охвату разных стилей, нежели программы современников.

Редкие выступления Алькана неизменно привлекали внимание любителей музыки и профессионалов, а сам он неизменно подтверждал славу одного из самых значительных виртуозов своего времени. «Маленькие концерты» стали заметным событием парижской музыкальной жизни 1870-х. В эти годы имя Алькана снова на слуху у музыкальных кругов Парижа, он получает музыкальную премию, силами парижских музыкантов организуется авторский вечер Алькана. Свой последний «Маленький концерт» Алькан дает в 1880 году.

В поздние годы Алькан ведет закрытый образ жизни, внимательно следит за своим здоровьем, живет по одному и тому же распорядку, от которого не отступает, он крайне привередлив в еде, предпочитая покупать продукты у одного и того же бакалейщика и не доверяя другим, готовя себе самостоятельно¹⁰⁹, не принимает посетителей. Так, музыковед Фредерик Никс вспоминал, что ему, работавшему в тот период над биографией Шопена, необходимо было познакомиться с Альканом, чтобы записать воспоминания Алькана о Шопене. Но консьерж подъезда, где жил Алькан, не впустил к его, и на вопрос Никса «когда можно Алькана застать дома?», ответил: «Никогда»¹¹⁰. Однако через несколько дней Никс обнаружил Алькана в салоне «Эрара».

Поступки Алькана характеризуются крайней эксцентричностью, которая может свидетельствовать о психическом заболевании музыканта. Александр де Берта рассказывает, как в 1879 году он встретил русского посла, князя Орлова, чья супруга (княгиня Екатерина Николаевна Трубецкая, 1840 — 1875) в прошлом была ученицей Алькана, и посетовал в разговоре с князем на то, что Алькан до сих пор не имеет знаков отличия. Трубецкой пообещал эту несправедливость исправить. Но награждение не состоялось: князь в течение девяти раз приходил к Алькану домой, и каждый раз Алькан не принимал князя, в конечном счете сообщив

¹⁰⁸ Conway David. Alkan, Rubinstein and the 'Ancienne mélodie de la Synagogue' // Alkan Society Bulletin no. 68, December 2004. P. 4.

¹⁰⁹ Вопреки некоторым исследователям, видевшим здесь признаки психического расстройства (С. Мак-Коллум), Д. Конвей предполагает, что такая избирательность была связана с тем, что композитор соблюдал иудейские правила для приготовления пищи (кашрут). См.: Conway D. Alkan and his Jewish Roots (Part 2 — Alkan and Judaism) // Alkan Society Bulletin no. 62, June 2003. P. 4.

¹¹⁰ Smith. I. P. 70.

ему, что не следует его посещать, — по причине того, что Трубецкой неизменно приходил в два часа, а Алькан до двух часов обедал¹¹¹.

Широко распространена легенда о смерти Алькана — будто бы он скончался, погребенный упавшим на него книжным шкафом, когда потянулся за находящимся под потолком томом Талмуда (по иудейской традиции ни одна книга не должна находиться выше Талмуда). Этот миф основывается на легенде о кончине реально существовавшего раввина Арье-Лейб бен Ашер Гинзберга¹¹² из Меца¹¹³. Из этих мест, напомним, происходил дедушка Алькана Марис Моранж, который работал под началом Гинзберга: Гинзберг имел амбициозный план напечатать в Меце на иврите Талмуд, Марис работал над этим проектом¹¹⁴. Члены семьи Моранжей, должно быть, хорошо знали легенду о раввине Гинзберге.

Вот как эту легенду пересказывает современный журналист. На раввина, по преданию, «упал книжный шкаф, завалив его книгами. Ученики смогли освободить его через час или около того, и он рассказал им, что был завален трудами авторов, с которыми поссорился. Он попросил у них прощения, и его простили все, за исключением одного — рабби Мордехая Иоффе (автор книги “Левуш Мордехай”) [прощать Гинзберга] отказался. Поэтому Арье-Лейб понял, что не жилец на этом свете, и произнес стих на иврите: “Арье (лев) рычит, МИ (сокращение от Мордехая Иоффе, но может означать также “кто”) не боится”»¹¹⁵. Несмотря на популярность романтической легенды о смерти Алькана¹¹⁶, недостоверность ее на сегодняшний день очевидна¹¹⁷. Скорее всего Алькан скончался в результате сердечного приступа. Консьерж, удивленный тем фактом, что музыкант, вопреки своему обыкновению, не спустился в положенный час, подошел к двери квартиры Алькана и услышал доносящиеся из-за двери стоны. Когда консьерж попал в квартиру, он обнаружил Алькана лежащим на полу в своей квартире, рядом с ним была опрокинута стойка для зонтиков (в других источниках утверждается об одном тяжелом зонте), за которую музыкант, вероятно, ухватился в момент падения или лежа на полу.

¹¹¹ Ch. Valentin Alkan Sr.: A Psycho-Musical Study by A. de Bertha // Alkan Society Bulletin 88 — December 2012. P. 13.

¹¹² Aryeh Leib ben Asher Gunzberg, он же Shaagat Aryeh (1695 — 1785).

¹¹³ Неподалеку от Меца находится деревня Моранж, из названия которой быть взята фамилия семейства Моранжей.

¹¹⁴ Conway D. The Voice of the Lion // Alkan Society Bulletin no. 90 — January 2014. P. 25.

¹¹⁵ Суперфин Рав Ури. Памяти раввина Арье-Лейба Гинзберга. // Московский комсомолец — Израиль, 21.07.2016. Режим доступа: <http://mkisrael.co.il/articles/2016/07/21/pamyati-ravvina-areleyba-ginzberga.html> (дата обращения: 22.10.2019)

¹¹⁶ Инициатором отнесения легенды к кончине Алькана стал, по-видимому, Исидор Филипп (возможно, совместно с Делабордом).

¹¹⁷ Что было доказано Хью МакДональдом, см.: Macdonald, Hugh. The Death of Alkan. // Musical Times №114, (1973) и Macdonald, Hugh. More on Alkan death. // Musical Times №129, (1988) 118–120. Впервые связь между легендой о кончине раввина Гинзберга и смертью Алькана обнаружил Д. Конвей: Conway D. Even More about Alkan’s Death // Alkan Society Bulletin no. 72 — April 2006. P. 6.

Консьерж перенес Алькана в спальню, через несколько часов композитор скончался. На сегодняшний день, в свете открытых фактов, эта версия смерти композитора является приоритетной.

Алькана похоронили в еврейском районе Монмартрского кладбища, на Пасху, 1 апреля 1888 г., по еврейскому ритуалу. Похороны были немногочисленными, на них, кроме членов семьи, было несколько музыкантов (в их числе Исидор Филипп и Александр де Берта).

Безразличие публики к смерти музыканта мемуарист де Берта поставил в вину самому Алькану: «Его кончина прошла незамеченной, газеты о ней, по большей части, умолчали. Это было отчасти заслуженное наказание, потому что он жил только для себя, удовлетворяя свои капризы, не желая погашать свой долг перед обществом, который является обязанностью каждого, кто, подобно ему, обладает исключительными талантами и, таким образом, может действовать как апостол искусства»¹¹⁸.

Редкие музыканты из числа современников все же отдавали должное Алькану, и в этом случае их отзывы часто бывали восторженны. Так, Исидор Филипп пишет, что Алькан: «несомненно, один из самых оригинальных среди фортепианных композиторов, чьи одни только достойные восхищения Этюды в минорных тональностях однажды будут включены в ряд произведений, обязательных для каждого пианиста, и чьи фортепианные произведения демонстрируют богатую выдумку, естественную и тщательно продуманную драматургию, и поразительную оригинальность в гармонии и тембре»¹¹⁹.

Проникновенным некрологом на кончину Алькана откликнулся критик журнала «Менестрель» Артур Пужен: «Большой и, к сожалению, слишком скромный художник, искавший тишины и уединения в отличие от тех, кому шумная скандальная слава заменяет наличие таланта, Шарль-Валантен Алькан, умер в Париже 1 марта в возрасте 74 лет. <...> После некоторого периода публичной активности Алькан отказывается от своей известности и замыкается на педагогике (став очень востребованным учителем) и сочинении музыки, отличавшейся большим вкусом, вдохновением, утонченностью стиля, редкой чистотой и глубокой оригинальностью. “В самом деле, — пишет в своей занимательной книге «Знаменитые пианисты» А. Мармонтель, — по этой целомудренной искренности вдохновения и осуществления замыслов Валантена Алькана можно поставить в один ряд с Хиллером, Шопеном и Стефаном Геллером”. Трудно представить себе более высокую похвалу для художника. Концерты Алькана, его сонаты, его этюды-капризы, его двенадцать этюдов в минорных

¹¹⁸ Ch. Valentin Alkan Sr.: A Psycho-Musical Study by A. de Bertha // Alkan Society Bulletin 88 — December 2012. P. 15.

¹¹⁹ Anthology of French Piano Music. Edited by Isidor Philipp. Volume II: Modern Composers. Boston: Oliver Ditson Company, 1906. P. Vii.

тональностях (поистине монументальный цикл), его 25 прелюдий во всех тональностях, известные всем серьезным пианистам, а также более легкие пьесы дают высокое представление об этом благородном, чистом, возвышенном таланте, который иногда доводил суровость до аскезы, но никогда не приносил жертвы ложным богам и не мог бы упрекнуть себя в уступках дурновкусию и изменчивой моде. Алькан, повторяю, был великим художником, чей честный и целеустремленный жизненный путь, свободный от слабости и малодушия, можно привести в качестве примера и образца для всех тех, кто, подобно ему, почитает красоту, правду и добро»¹²⁰.

1.2 Характер, круг общения

О характере Алькана известно немного. Очевидно, что темперамент Алькана в разные периоды его жизни менялся. Алькан, который, по воспоминаниям Мармонтеля, в молодости был «веселым, счастливым, уверенным в жизни»¹²¹, со временем становится мрачным и нелюдимым, отказывается от активной эстрадной деятельности, подолгу не выступая и ведя полузатворнический образ жизни. Отметим, что схожим образом эволюционировал характер Ф. Шопена.

Стремление Алькана к самоизоляции привело к тому, что мы можем увидеть его всего на нескольких изображениях: это две фотографии, — на одной из которых композитор сидит, прижимая к себе цветок, а на другой — стоит в котелке и с зонтом, повернувшись спиной (фотографии сделаны, предположительно, в 1850-е гг.), а также один портрет работы Луи-Эдуарда Дюбюфа (написанный в середине 1830-х)¹²². Алькана нет и на знаменитой литографии Морэна «Парижские пианисты», куда наряду с часто играющими С. Гальбергом, Листом, Т. Делером попал сравнительно редко выступавший Шопен.

Какие события послужили причиной тому, что Алькан замыкается в себе, в точности сказать невозможно. Вероятно, одной причиной могла стать история с рожденным вне брака Делабордом (напомним, что Алькан происходил из иудейской религиозной семьи), другой причиной — смерть некоей безымянной возлюбленной Алькана, о которой он упоминает в одном из своих писем. Исследователь Д. Конвей считает, что изоляция композитора могла быть связана

¹²⁰ Le Ménestrel, 54me Année, № 15, 8 avril 1888. P. 120.

¹²¹ Marmontel, Antoine François. Les Pianistes célèbres, silhouettes et médaillons. Paris: Heugel et Fils, 1878. P. 120.

¹²² Édouard Louis Dubufe (1819 — 1883), французский художник.

и с неприятием реформаторских тенденций во французском иудаизме тех лет¹²³. Были, по всей видимости, и другие предпосылки.

После крайне огорчительной истории с конкурсом на место профессора консерватории, после кончины Шопена, мизантропические и социофобные настроения у Алькана только усиливаются. Отметим, что вместе с характером меняется и стиль музыки Алькана, которая усложняется, становится еще более трудной технически, индивидуализированной, масштабной.

Дневников Алькан не вел или они не сохранились; воспоминаний об Алькане осталось не много, и они, по большей части, принадлежат не самым близким его друзьям (де Берта, Мармонтель). Ни члены семьи Алькана, ни Эли Мириам Делаборд воспоминаний, по-видимому, не оставили.

Круг общения Алькана был, судя по всему, не слишком широким, интровертный характер композитора, очевидно, не способствовал многочисленным социальным связям. Однако в молодости Алькан, по-видимому, не был затворником, и даже в период, когда он не выступал публично, его социальные связи не прекращались.

Одним из ближайших друзей Алькана был **Фридерик Шопен**. Алькан познакомился с великим польским музыкантом в феврале 1832 года на выступлении Шопена, что послужило началом их растянувшейся более чем на полтора десятилетия (вплоть до кончины Шопена) дружбы.

Известно, что и Шопен посещал концерты Алькана (так, сообщается о вечере, состоявшемся 28 мая 1844 г., на котором присутствовали, кроме прочих, Шопен и Жорж Санд)¹²⁴.

Музыканты, одно время жившие на Square d'Orléans, были ближайшими соседями, и общались, по-видимому, довольно тесно.

«Как жаль, — по этому поводу восклицает один из исследователей творчества Алькана, — что Шопен и Алькан были соседями в Париже, иначе у нас могли бы быть, по меньшей мере, фрагменты увлекательной переписки»¹²⁵. Сохранилось всего несколько писем Шопена к Алькану, написанных весьма дружеским тоном, а также писем Алькана Шопену. Уцелел также клочок бумаги размером 30x126 мм. неясной датировки и происхождения (предположительно вырезанный из нотного сборника), с надписью, сделанной рукой Шопена: «à mon ami Alkan. F. Chopin» («Моему другу Алькану. Ф. Шопен»)¹²⁶.

¹²³ Conway D. Alkan and his Jewish Roots (Part 2 – Alkan and Judaism). Alkan Society Bulletin no. 62, June 2003. P. 6.

¹²⁴ Ф. Шопен. Письма. Том 1. М. 1989. С. 42.

¹²⁵ Conway D. Alkan and his Jewish Roots (Part 1 — The Background) // Alkan Society Bulletin no. 61, March 2003. P. 10.

¹²⁶ Alkan Society Bulletin no. 89 — May 2013. P. 12.

Одно из писем Шопена, обращенное к Алькану обнаружилось совсем недавно и на русском языке не публиковалось. Это письмо (оно не датировано, и написано, вероятно, в период с 1833 по 1837 г.) было выставлено и продано на аукционе Christie's в 2012 г. Шопен пишет Алькану: «Некоторые из нас сегодня обедают с Листом, и мы рассчитываем на тебя. Мы встречаемся у меня в шесть часов, ты [здесь] найдешь Берлиоза и Шельшера¹²⁷. Надеюсь увидеть тебя и обнять от всего сердца. Ф. Шопен»¹²⁸.

Шопен и Алькан иногда вместе посещали и светские мероприятия. Так, известно о совместном походе двух музыкантов в театр Водевиль, на комический спектакль «Чего хочет женщина». Шопен в письме родным в Варшаву (от 28 марта — 19 апреля 1847 г.¹²⁹) с нескрываемым удовольствием описывает сценку, в которой актер Арналь «рассказывал публике, как ему на *chemin de fer*¹³⁰ захотелось пи-пи и как нигде до самого Орлеана он не мог выйти»¹³¹. Интересно, что Алькан был автором одной из первых музыкальных пьес, посвященных железной дороге («Железная дорога» / «Chemin de fer» соч. 27, написана в 1844 г.).

Кроме того, у Шопена был опыт и выступления с Альканом в ансамбле. Напомним, что Шопен и Алькан, совместно с А. Гутманом и П.Ж. Циммерманом на концерте в марте 1838 г. играли переложение Allegretto и финала бетховенской Седьмой симфонии в восемь рук, сделанное Альканом. Существует письмо Алькана от 24 февраля 1845 г. с приглашением принять участие в повторном исполнении бетховенского переложения. Прочитируем его полностью:

«Сегодня я тебя поставлю в затруднительное положение, мой дорогой Шопен, ибо буду тебя просить о вещи, на которую тебе трудно будет согласиться, но трудно будет и отказать мне. Все же я не устою, чтобы не высказать ее: я бы хотел знать, согласишься ли ты сыграть со мной вечером в субботу 1 марта у Эрапа Adagio (по всей видимости, речь об Allegretto — В.С.) и финал Симфонии А-dur Бетховена.

Это — переложение для восьми р[ук], которое мы играли пять или шесть лет назад у [моего] папы, и, если ты согласишься, я в этом году предложу две остальные партии Пиксису и Циммерману. Если ты не согласен, я даже не хочу, чтобы ты извинялся, когда я в ближайший раз приду тебя повидать; напиши “да” или “нет” на кусочке бумаги и отправь мне»¹³². Ответ Шопена, если он существовал, по-видимому, не сохранился; в этом выступлении Шопен участия не принял.

¹²⁷ Виктор Шельшер (Victor Schoelcher, 1804 — 1893), журналист, политик и критик, либреттист Берлиоза.

¹²⁸ A Letter to Alkan // Alkan Society Bulletin no. 87 — August 2012. P. 3.

¹²⁹ В источнике указана именно такая датировка.

¹³⁰ «Железная дорога» (фр.)

¹³¹ Ф. Шопен. Письма. Т. 2. С. 154.

¹³² Ф. Шопен. Письма. Т. 2. С. 84.

Алькан и Шопен долгое время жили по соседству, что давало возможность для их частых встреч. Шопен действительно довольно тепло относился к Алькану, и, как утверждал Р. Смит, включил Алькана в «свой небольшой список доверенных лиц»¹³³. Редкими доказательствами доверительного отношения Шопена к Алькану могут служить выдержки из писем первого. Вот, например, в письме к Ю. Фонтане Шопен просит своего корреспондента: «Сходи, прошу Тебя, к Дантану, который живет на Saint-Lazare, там, где Алькан (обними последнего, когда увидишь)»¹³⁴. Подобная сентенция есть и одном из более поздних писем к Фонтане (от 1841 г.).

Наконец, в поздние годы Шопен, предчувствуя свою смерть, просит друзей уничтожить ряд неудачных, по его мнению, произведений, оставив только свои заметки по сущности фортепианной игры, начало задуманного руководства по игре на фортепиано, известные в истории музыки, как «Метод» (или «Метода», «Метод методов»). Историю путешествий этих нескольких листков, ряда разрозненных мыслей, ставших своеобразным педагогическим завещанием пианиста, композитора, преподавателя, подробно освещает Я. Мильштейн¹³⁵, и она поистине увлекательная. Наброски Шопена первоначально хранились у сестры композитора, затем у ученицы Шопена М. Чарторыской, попали к пианистке Н. Яноте, которая опубликовала их, дополнив своим собственными мыслями, выданными за шопеновские (примерно так же вольно обращался с бетховенским «наследством» его помощник и биограф А. Шиндлер). Уже в XX веке обнаруженная А. Корто рукопись Шопена дала возможность опубликовать «Метод» в максимально приближенном к оригиналу виде. Однако Корто отнесся к наброскам Шопена довольно критически, считая целью их написания сугубо меркантильные интересы, преследуемые Шопеном в момент их написания. Тогда как Шопен в действительности придавал большое значение своим записям. По сообщениям друга Шопена В. Гжималы, «Методу» Шопен завещал Алькану и Реберу¹³⁶, и именно Алькан, как пианист и фортепианный композитор, мог вполне оценить и развить шопеновские наброски, так как Ребер приобрел известность как теоретик и композитор, автор оперных и симфонических, но не фортепианных произведений. Это устное завещание, надо полагать, показывает, что Шопен в Алькане видел музыканта, в наибольшей степени близкого ему по своему отношению к фортепиано (известна та прохладность, а часто и пренебрежение, которые Шопен питал к фортепианным сочинениям Листа и Шумана). С другой стороны, биограф Алькана У.А. Эдди полагает, что желание Шопена было продиктовано стремлением сохранить преемственность обучения в отношении

¹³³ Ronald Smith: *Alkan. The Man. The Music.* (1976; London: Kahn & Averill, 2000), I, p. 23.

¹³⁴ Шопен. Письма. Т. 1. с. 480–481.

¹³⁵ Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. М.: 1987.

¹³⁶ Наполеон Анри Ребер (1807 — 1880) — французский композитор, теоретик, профессор Парижской консерватории.

собственных учеников, которые после смерти Шопена перешли к Алькану (что, однако, тоже символично).

Алькан не проявил интереса к заметкам Шопена. По какой причине? Посчитал мысли, находящиеся в них самоочевидными, или, напротив, недостаточно разработанными? Ответить на этот вопрос трудно, хотя определенно, методические вопросы Алькана не слишком интересовали. Сам он не оставил после себя никак пособий, рекомендаций или даже разрозненных мыслей. И собственные фортепианные этюды Алькана — прежде всего художественные произведения, и только потом инструктивные.

У Шопена и Алькана действительно было много общего: оба они восхищались музыкой Баха, оба существовали в несколько чуждой для себя французской культуре (что, вместе с тем, типично для музыкальной культуры Франции того поколения: за исключением Берлиоза и Ф. Давида едва ли не все крупные музыканты Франции не были этническими французами). Даже по характеру Алькан был близок Шопену, обладая скорее интровертными чертами и будучи человеком, тщательно оберегавшим свой внутренний мир. В репертуаре Алькана-пианиста было множество произведений Шопена.

Поэтому вряд ли в отношении Алькана справедливо утверждение исследователя шопеновского творчества М. Томашевского: «в творчестве таких деятелей, как Калькбреннер, Герц, Плейель, Алькан или Стамати, он (Шопен — В.С.) наверняка находил только демонстрацию ловкости пальцев при полном отсутствии вкуса»¹³⁷.

Приятельствовал Алькан с **Жорж Санд** (напомним о письмах Алькана к Жорж Санд с просьбой содействовать его приглашению в Парижскую консерваторию), **Анри Равина**¹³⁸, был хорошо знаком с **Эженом Делакрыа**, **Жозефом д'Ортигом**¹³⁹.

Среди контактов Алькана можно найти и **Феликса Мендельсона**. Алькан высоко ценил Мендельсона как композитора, часто исполнял его сочинения, а собрание фортепианных «Песен без слов» Мендельсона взял за модель для своего сборника «Песен» (тоже для фортепиано и без слов). Мендельсон, в свою очередь, имел в своей коллекции ноты некоторых произведений Алькана (Трио и Большого концертного дуэта); Трио было исполнено Мендельсоном совместно с коллегами¹⁴⁰.

¹³⁷ Томашевский М. Шопен. Человек, творчество, резонанс. М.: Музыка, 2011. С. 566.

¹³⁸ Henri Ravina (1818 — 1906) – французский пианист, композитор, педагог. Учился в школе Алькана Моранжа, позднее – у Ж. Циммермана и А. Рейха

¹³⁹ Joseph d'Ortigue (1802 — 1866), — французский музыкальный критик. «Моему другу Жозефу д'Ортигу» Алькан посвятил *Benedictus* соч. 54.

¹⁴⁰ Conway David. *Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press. 2012. P. 228.

Одним из единомышленников Алькана был критик, музыковед и композитор **Франсуа Жозеф Фетис**. Познакомились они, вероятно, во время обучения Алькана в Парижской консерватории, где в те годы преподавал Фетис. Франсуа Жозеф Фетис был автором одной из первых благожелательных рецензий на выступления юного Алькана, и в более поздние годы неизменно приветствовал его новые сочинения.

О восторженном отношении Фетиса к Алькану может свидетельствовать следующий пассаж из его рецензии: «Алькан — не просто великий пианист, он — оригинальный композитор, в котором горит священное пламя»¹⁴¹. Очевидно, Алькан и Фетис в достаточной мере понимали друг друга, о чем говорит полушутливый тон, с которым Алькан обращается к Фетису в одном из своих писем¹⁴², прося принять посвящение ему цикла этюдов (письмо не датировано, но, вероятно, относится к 1848 году). Алькан посвятил Фетису два своих сочинения из числа крупнейших — циклы «Двенадцать этюдов во всех мажорных тональностях» соч. 35 и «Двенадцать этюдов во всех минорных тональностях» соч. 39.

Приятельские, хотя и не близкие отношения связывали Алькана с **Ференцем Листом**. Первая встреча Алькана и Листа была трагикомической: юный Алькан, впервые услышав в салоне игру Листа, попросту сбежал, пораженный листовской техникой. Алькан проплакал весь вечер, а ночью не смог заснуть¹⁴³. Позднее Алькан и Лист подружились и неизменно отдавали должное исполнительским талантам друг друга (Лист даже признавался, что Алькан-пианист — единственный, кого он боится¹⁴⁴). Алькан посвятил Листу «Три пьесы в патетическом роде» соч. 15, а Лист написал на них воодушевленную рецензию¹⁴⁵.

В числе особо доверенных корреспондентов Алькана были Фердинанд Хиллер и Сантьяго Масарнау.

Фердинанд Хиллер (1811 — 1885) — немецкий композитор, дирижер и пианист еврейского происхождения, плодовитый автор, в наследии которого двести с лишним опусов, включающие оперы, симфонии, оратории, концерты, камерно-инструментальную и сольную фортепианную музыку. В первой половине 1830-х Хиллер жил в Париже, вращаясь среди парижской артистической элиты (Лист, Шопен, Жорж Санд, Мейербер, Гейне); к этому периоду, вероятно, относится знакомство Хиллера с Альканом. Общался Хиллер и с Мендельсоном (последний предложил Хиллеру должность капельмейстера лейпцигского Гевандхауза). Шуман

¹⁴¹ Alkan to Fétis (1) // Alkan Society Bulletin no. 74 — December 2006. P. 11.

¹⁴² Alkan to Fétis (2) // Alkan Society Bulletin no. 75 — April 2007. P. 11.

¹⁴³ Ch. Valentin Alkan Sr.: A Psycho-Musical Study by A. de Bertha // Alkan Society Bulletin 88 — December 2012. P. 12.

¹⁴⁴ Mellers Wilfrid. Alkan's Alchemy // Alkan Society Bulletin no. 46. June 1992. P. 13

¹⁴⁵ Liszt Franz. Revue critique. Trois morceaux dans le genre pathétique, par C.-V. Alkan. Oeuvre 15, 3^e livre des 12 Caprices. Revue et Gazette Musicale de Paris 4, №43, 1837. P. 460–461.

посвятил Хиллеру свой Фортепианный концерт, Шопен — мазурки соч. 6 и ноктюрны соч. 15. Будучи композитором, разделявшим «лейпцигскую ветвь» немецкого музыкального романтизма (к которой можно отнести творчество Мендельсона, отчасти Шумана), в своих духовных ораториях (например, «Разрушение Иерусалима», «Саул») Хиллер тяготеет к музыкальному языку с характерной национально окрашенной еврейской интонацией. Одним из учеников Хиллера был Макс Брух¹⁴⁶, автор знаменитой пьесы «Kol Nidrei» на синагогальную тему, посвященную дню Искупления¹⁴⁷ (интересно, что сам Брух евреем не был). Таким образом, Хиллер, наряду с Альканом, представляется как одна из узловых фигур в формировании еврейского национального направления европейской музыки.

Алькан общался с Хиллером и после того, как последний уехал из Парижа и поселился в Германии: сохранились письма Алькана к Хиллеру за 1850-е и 1860-е годы. В общей сложности переписка продолжалась порядка тридцати лет, всего известно 73 письма, написанных Альканом Хиллеру. Они приоткрывают завесу над тогдашним мироощущением Алькана, разъясняют некоторые его взгляды на музыку (в частности, критическое отношение к музыке Берлиоза и Вагнера). Эти письма опубликованы в семитомном собрании избранных писем Хиллера¹⁴⁸. В одном из писем к Фетису (от 24 октября 1852 г.) Алькан прямо называет Хиллера своим другом¹⁴⁹. Алькан посвятил Хиллеру «Три марша» соч. 40. «Кажется, Хиллер взял на себя роль доверенного лица, ранее занимаемую Шопеном»¹⁵⁰, утверждает один из исследователей.

Сантьяго Масарнау (1805 — 1882) — пианист, композитор, католический гуманистический деятель, является еще более примечательной личностью. Масарнау родился в Мадриде¹⁵¹. Будущий музыкант в раннем возрасте лишается матери, после чего семья перебирается в Андалусию, где Масарнау, обнаруживший выдающиеся музыкальные способности, получает первые уроки музыки. В десятилетнем возрасте Масарнау играет некоторые из своих сочинений королю Фердинанду VII. Некоторое время прожив в Мадриде, Масарнау уезжает из Испании (возможно, по политическим мотивам), и селится в Париже (где продолжает свое музыкальное обучение), а затем Лондоне. Масарнау был знаком со многими крупными музыкантами своего времени (Краммер, Россини, Паганини, Мендельсон). С Альканом Масарнау впервые встретился в 1834 году, когда жил в Париже. В 1838 году, пережив некий глубокий религиозный опыт, Масарнау решает отойти от музыкальной деятельности (интересно,

¹⁴⁶ Max Bruch (1838 — 1920).

¹⁴⁷ Эту же мелодию использует Антон Рубинштейн в своей увертюре «Россия», посвященной многоцветью национальностей, населяющих Российскую империю.

¹⁴⁸ Sietz, Reinhold. Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Bd I-VII. Köln: Arno Volk 1958 — 1970.

¹⁴⁹ Alkan Society Bulletin no. 76 –September 2007. P. 4.

¹⁵⁰ McCallum Stephanie. Alkan: Enigma or Schizophrenia? // Alkan Society Bulletin no. 75. April 2007. P. 7.

¹⁵¹ Биография Масарнау дается на основе материалов из следующей публикации: Conway David. The Alkan-Masarnau Correspondence. // Alkan Society Bulletin, No. 82, 2010. P. 2–6.

что Алькан оставляет концертную эстраду примерно в это же время), сосредоточившись на религии и посвящая свою жизнь служению бедным. Сперва его деятельность проходит в Париже (он становится членом открытого в 1833 г. благотворительного католического «Общества святого Викентия де Поля»), но позднее, в 1843 году он возвращается в Испанию и продолжает свою благотворительную деятельность там. В Испании Масарнау не порывает полностью с музыкой, занимаясь, помимо прочего, педагогикой, однако, его основное время занимает деятельность в испанском отделении «Общества святого Викентия». В Испании до сих пор чтут этого филантропа: именем Масарнау названа сеть благотворительных столовых в Испании. Кроме того, сегодня Масарнау является одним из претендентов на канонизацию.

Переписка Алькана с Масарнау длилась около 40 лет (с 1834 по 1874 г.). В одном из собраний («Sanjurjo Collection») Испанского национального архива сохранился ряд писем от Алькана к Масарнау; обратные письма, предположительно, были уничтожены в Париже вместе с архивом Алькана.

Письма Алькана к Масарнау были обнаружены несколько лет назад практически случайно: испанский музыковед д-р Хемма Салас Вилар (Dr. Gemma Salas Vilar), занимающаяся изучением деятельности Масарнау как музыканта, в одном из испанских архивов нашла письмо Алькана к Масарнау и обратилась за разъяснениями по поводу личности Алькана к секретарю английского алькановского общества Д. Конвею. Позднее в Испании обнаружился еще ряд писем Алькана к Масарнау. Эти письма в английском переводе с комментариями Д. Конвея были опубликованы в Бюллетенях Общества Алькана¹⁵². Конвей обращает внимание на горячую дружбу между Альканом и Масарнау¹⁵³, особенно проявившуюся в ранних письмах, утверждая, что в этих письмах Алькан «говорит о своих эмоциях и своей личности с откровенностью, беспрецедентной для всего остального его эпистолярия»¹⁵⁴. Исследователь обращает внимание на некоторое сходство судеб Алькана и Масарнау — в которых наличествуют и крутые повороты в биографии, и «белые пятна», — и предполагает, что испанский (баскский) танец Алькана «Цорцико»¹⁵⁵ был написан вследствие влияния Масарнау.

Алькан посвятил «своему другу Масарнау» цикл «Три бравурных этюда» («Три скерцо») соч. 16 (1837).

¹⁵² Alkan Society Bulletin, No. 82, No. 88, No. 89.

¹⁵³ Д. Конвей указывает, что в письмах к Масарнау Алькан использует местоимение «tu» — «ты», в то время как в письмах к другим корреспондентам предпочитает использовать более официальное «vous» — «вы» (DC [Conway D.]. Alkan-Masarnau – début de la correspondance // Alkan Society Bulletin, No. 88, 2012. P. 6).

¹⁵⁴ Conway David. The Alkan-Masarnau Correspondence. // Alkan Society Bulletin, No. 82, 2010. P. 3.

¹⁵⁵ Кроме отдельной пьесы «Цорцико» (без опуса), этот редко встречающийся у европейских композиторов пятидольный танец можно найти у Алькана еще в одной пьесе — «Примирение» соч. 42.

Отметим примечательность факта столь искренней и возвышенной дружбы между правоверным иудеем Альканом и ревностным католиком Масарнау. Приведем выдержки из трогательных писем к Масарнау, характеризующих трепетное отношение французского композитора к испанцу и приоткрывающих завесу над той подлинной сущностью Алькана, которую он тщательно оберегал от внешнего мира: «...Прошлой ночью мне пришло в голову впервые за долгое время немного поиграть на рояле, и, сыграв некоторые сонаты Вебера (которые буквально довели меня до слез — такие они красивые и поэтичные), я захотел обнять кого-нибудь или сказать: “Я тебя люблю”, но поскольку рядом со мной никого не оказалось, я взял бумагу и стал писать письмо в Мадрид...» (письмо от 18 — 19 августа 1835)¹⁵⁶.

В другом письме Алькан пишет: «Возможно, я бы никогда не обращался к тебе столь несдержанно, если бы ты в своем последнем письме не сказал о Балладе, которую ты только что написал и над которой, по твоим словам, пролил столько слез. Пожалуйста, если ты меня любишь, отправь мне эту Балладу, чтобы и я мог над ней порыдаться...» (письмо от 6 ноября 1835)¹⁵⁷.

1.3 Проблемы изоляции

Алькан является представителем своеобразной «побочной ветви» истории музыки, одним из «композиторов-маргиналов» или тех, кто по каким-либо причинам отходил от публичной деятельности, ведя затворнический образ жизни, продолжая заниматься творчеством.

Так как вопросы социальной изоляции применительно к композиции освещены достаточно слабо, об этой проблеме необходимо сказать подробнее. В истории искусства последних трех столетий главенствовал принцип авторства (а вместе с ним и культ автора). Художественное творчество перестало быть лишь цеховым ремеслом, превратившись в акт индивидуального высказывания, а само понятие «художник» приобрело те черты и свойства, которые характеризуют его и в XX веке. Именно в эту эпоху появляются художники, отказывающиеся от общепринятых правил построения своей жизни/карьеры, от коммуникации с остальным человечеством, не наделенные тем тщеславием и честолюбием, которое единственное побуждает иных к творчеству. Между этими крайними позициями — большинство, у которого честолюбие играет не единственную роль в мотивации и взаимодействии со слушателями, зрителями, читателями и другими реципиентами¹⁵⁸. Появление этого феномена однозначно

¹⁵⁶ Alkan/Masarnau — II: Alkan in Piscop // Alkan Society Bulletin no. 89 — May 2013. P. 6.

¹⁵⁷ Там же. P. 7.

¹⁵⁸ Честолюбие, а также другое порицаемое общественной моралью чувство — зависть действительно нередко указываются в качестве чуть не основного примера мотивации творчества: можно вспомнить

связано со все большей индивидуализацией характера произведений искусства в Новое время, когда автор стал «гением буржуазно-индивидуалистической эпохи, утверждающим себя путем тотального самовыражения и прославляемым последующими поколениями»¹⁵⁹. Представить себе анонимного художника прошлого избегающим публики и внешнего влияния довольно трудно, так как сама суть существования анонима заключена в осознании себя важной и неотъемлемой частью некоего универсума, или, в более узком смысле, полноправным членом сообщества таких же анонимов.

Мы не можем узнать их всех — писателей, композиторов, художников, отказавшихся от взаимодействия со своей средой и ограничившись на творческой деятельности «для себя» — на творчестве самом по себе, вне контакта с его встраиванием в общекультурный контекст, но при этом творчестве не как досуговом времяпрепровождении, «изредка» и «между делом», а как полноценном, полновесном композиторском существовании, с полной самоотдачей. Огромная часть их наследия либо не сохранилась, либо лежит мертвым грузом в семейных архивах, так и не найдя дороги к человечеству.

Попытаемся разобраться с феноменом социальной изоляции и его проявлениями в музыкальном творчестве, в общих чертах обозначить контуры и направления, параллели, выявить некоторые закономерности и построить логические связи. Круг наших изысканий будет ограничен лишь теми авторами, кто, заявив о себе в начале своего творческого пути (и это спасло

видного специалиста по теории творчества А.Н. Лука, относившего честолюбие к числу «стимуляторов» творчества [Лука А.Н. Мышление и творчество. М., Политиздат, 1976, С. 73], Сантьяго Рамон-и-Кахала, утверждавшего, что «исследователя отличают от других людей не особые интеллектуальные способности, а его мотивация, объединяющая две страсти: любовь к истине и *жажду славы*» ([Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2012, С. 25]; курсив мой — В. С.), вспомнить слова Дарвина, рассказывавшего о том, что «помимо любви к естествознанию были и другие причины его научной деятельности: “На помощь этой чистой любви приходило, однако, мое честолюбивое желание снискать уважение моих товарищей-натуралистов”» [Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2012 С. 28], или привести известные высказывания А.С. Пушкина: «Сладостное внимание женщин почти единственная цель наших усилий» (А.С. Пушкин. «Арап Петра Великого»); «Зависть — сестра соревнования, следовательно, из хорошего роду» (А.С. Пушкин. Материалы записных книжек).

В то же время в ряде других теорий мотивации значение «низменных» мотивов отодвигается на задний план: «Цель творчества — самоотдача, а не шумиха, не успех» (Б. Пастернак. Стихотворение «Быть знаменитым некрасиво»). Американский психолог Карл Роджерс видел в мотивации к творчеству стремление к самореализации [Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. М.: Прогресс, 1994]. Итальянский писатель Фосколо считал, что он пишет свои произведения «не для Отечества и не ради славы, а для того, чтобы испытать наслаждение, которое доставляет ему упражнение своих способностей» [Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2012, С. 27]. А русский ученый А.А. Ухтомский писал: «Я давно думаю, что писательство возникло в человечестве “с горя”, за неудовлетворённой потребностью иметь перед собою собеседника и друга. Не находя этого сокровища с собою, человек и придумал писать какому-то мысленному далекому собеседнику и другу, неизвестному, алгебраическому иксу, на авось, что там где-то вдали найдутся души, которые резонируют на твои запросы, мысли и выводы...» [Вейн А.М. Мозг и творчество. Наука и жизнь, № 3, 1983. С.78-83. С. 81].

¹⁵⁹ Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. С. 172.

их от полного забвения), в дальнейшем ушел в тень. Из психологических явлений социальной изоляции близки понятия социофобии, затворничества, отшельничества, дауншифтинга, маргинальности и т.п.

Каждый автор необычен *в частности*, в отдельности, но те, кого мы будем рассматривать, необычны и по сравнению с «нормой необычности» для всего в целом искусства, так как быть художником — уже значит отринуть правила обычных, стандартных людей, а быть художником-нонконформистом или художником-отшельником, художником-для-себя — значит отринуть правила художников, порвать с понятиями как бы нормальной социализации в культурной среде. Следуя юнговской классификации психологических типов, мы могли бы смело утверждать, что художники, выбранные нами для анализа, принадлежат целиком к интровертному типу, но при ближайшем рассмотрении этого окажется мало, так как данная ветка как минимум должна подразделяться на интровертов «внешних» (отправляющих творчество во внешний мир, то есть интровертов по характеру) и «внутренних» (*крайних* интровертов, для которых самораскрытие перед слушателем скорее нежелательно). Важно также было бы определить понятие нормы в значении композиторского поведения в профессиональном музыкальном социуме: здесь интересно не «как» пишет композитор (тем более что алгоритмы творческого процесса в общем довольно хорошо изучены и типологизированы¹⁶⁰ отечественной и зарубежной музыковедческой наукой), а «зачем», «с какой целью», какова взаимосвязь между «что» и «при каких условиях», какие задачи ставит перед собой композитор и как сильно они различаются по сравнению с задачами «социализированных» композиторов, насколько композитор пишет для себя, а насколько — для общества, какие требования предъявляет к обществу, какого слушателя ждет и ждет ли вообще.

* * *

Традиционно считается, что не исполненная и не исполняемая музыка не является живущей в полном смысле слова, не входит в культурный контекст. Цепочка «композитор — (издатель) — исполнитель — выступление/запись — слушатель» обеспечивает бытование музыкального произведения и формирует музыкальную среду. Естественно, что при этом и композитор, как правило, не мыслит свое произведение лежащим в ящике стола и стремится к тому, чтобы, найдя исполнителей для своих произведений, слышать конечный результат своего творчества и обеспечивать выход музыки к слушателю. Для поведения большинства

¹⁶⁰ Широко известны деления на «моцартовский» и «бетховенский» творческий типы (по отношению к сочинению музыки), на «интеллектуально-образный» и «образно-эмоциональный» типы (по отношению к типу мышления) и др.

композиторов, в разной степени интро- и экстравертных, наиболее характерна ситуация, когда автор стремится использовать все возможные способы для того, чтобы «продвинуть» свое творчество в массы, найти исполнителей, содействовать постановке музыкально-сценических сочинений. Имена И. Стравинского, С. Прокофьева, Р. Вагнера ярко демонстрируют, как много энергии и времени может тратить композитор для популяризации своей музыки и к каким впечатляющим — в том числе с рекламной точки зрения — результатам он может приходить. Конечно, прижизненная популярность не гарантирует успеха музыки композитора после его смерти; более того, история музыки знает немало случаев, когда композитора «открывали» посмертно или, наоборот, популярный некогда композитор подвергался забвению. Так или иначе, успешная карьера композитора — важный шаг к посмертному признанию. При этом мотивация композиторов не столько преследует цель достичь традиционной публичности (хотя композиторская профессия, особенно в XIX-XX веках, во многом предполагала публичность), — это, как раз нередко не имеет серьезного значения для автора. В большей степени здесь следует говорить о стремлении воплотить собственные музыкальные идеи посредством вынесения произведения на публику.

Другой позиции — вольно или невольно, осознанно или под давлением обстоятельств — придерживались композиторы, склонные к социальной изоляции. Уйдя в изоляцию или постоянно, с молодости, придерживаясь изоляционистских установок, не пытаясь продвигать свое творчество, такие композиторы показывают поразительный пример служения искусству, не подменяя преданность искусству тщеславными мотивами, демонстрируя скромность в запросах, но максимализм в отношении своего творчества, — уверенные в силе своего искусства, которое не требует специальной популяризации. Эти композиторы, если взять самых характерных из них за XIX-XX века, очень разнятся по складу характера, по эстетическим установкам. Одни из них в своей изоляции вынашивают большие философские концепции (Шарль-Валантен Алькан, Джачинто Шельси, Алемдар Караманов). Другие, напротив, пишут музыку довольно «земную», общедоступную (Николай Капустин) или вполне «объяснимую» с точки зрения техники, школы (Никос Скалкоттас). Третьи известны оригинальными замыслами или не поняты современниками по причине слишком необычного языка (Юрий Ханон, Конлон Нанкарроу, Лео Орнстайн¹⁶¹). Четвертые — не столько философскими, сколько комплексно оригинальными авторскими концепциями (Кайхошру Шапурджи Сорабджи, Галина Уствольская). Также и в жанровом отношении можно разделить композиторов на более универсальных (Н. Скалкоттас, Ю. Ханон), тяготеющих к оркестру (А. Караманов), ансамблю (Г. Уствольская), или фортепиано

¹⁶¹ Успехи раннего Орнстайна были явно внешней реакцией на новизну его произведений и отнюдь не свидетельствовали о понимании его музыки, что в конечном счете и привело творчество композитора к забвению.

(Ш.-В. Алькан, К.Ш. Сорабджи, Л. Орнстайн, Н. Капустин¹⁶², отчасти К. Нанкарроу). Если попробовать найти общие черты в концепционных построениях, мы увидим связь между изоляцией композитора и стремлением выразить нечто крупное и в высшей мере оригинальное и в то же время нестандартное (это обусловлено тем, что у композитора нет нужды пристраиваться ко вкусам слушателей и он свободен от всяких связывающих его ограничений концертной практики). Нестандартность и оригинальность могут заключаться в стиле (Дж. Шельси, Н. Капустин), продолжительности сочинений (К.Ш. Сорабджи), манере подачи музыкального материала (Ю. Ханон), технической трудности сочинений (Ш.-В. Алькан, К.Ш. Сорабджи, К. Нанкарроу), просто индивидуальном языке, являющим собой синтез разнородных элементов (как сочетание додекафонной техники, классических форм и элементов греческой музыки у Н. Скалкоттаса, сочетание импрессионистских, романтических и урбанистических мотивов у Л. Орнстайна), но они никогда не важны сами по себе, а, как правило, являются способом подачи неких концепций — циклических религиозно-философских (А. Караманов), нециклических религиозно-философских (Г. Уствольская, Ш.-В. Алькан), глобально-циклических (когда все творчество являет собой некий макро-цикл) эстетико-философских (Ю. Ханон), идейно-эстетических и философских (К.Ш. Сорабджи).

Трудно сказать, изоляция ли способствует оригинальности или более яркая оригинальность приводит к изоляции¹⁶³. Тем более что множество композиторов формировали свой индивидуальный почерк, не находясь в изоляции. Возможно, это два сообщающихся сосуда, система взаимной корреляции, но то, что каждый из композиторов, склонных к социальной изоляции обладает «необщим выражением лица», — очевидно. Эти композиторы в большинстве своем не стали родоначальниками новых школ, воспитавшими поколение подражающих учеников¹⁶⁴, их творчество не стало краеугольным камнем, без которого вообще невозможно представить хронологию музыкального искусства (как, например, это произошло с наследием

¹⁶² Не слишком многочисленные не фортепианные произведения Капустина демонстрируют, однако, универсальное мастерство композитора.

¹⁶³ В случае с Н. Скалкоттасом можно утверждать скорее это. Будучи недооцененным в кругу берлинских единомышленников, учеников А. Шёнберга, композитор начал замыкаться в себе, а после возвращения в Афины, в духовно чуждую среду, где, как композитор чувствовал, никто, включая собственную сестру-музыканта, не мог понять его языка, самоизоляция композитора усугубилась.

¹⁶⁴ Лео Орнстайн довольно существенную часть жизни посвятил преподаванию, но говорить о какой-то композиторской «школе Орнстайна» не приходится. Шарль Алькан, не преподававший композицию, но ставший кумиром для ряда композиторов-пианистов XX века (прежде всего для британцев К.Ш. Сорабджи, Рональда Стивенсона, Майкла Финнисси), оказывается не столько их стилистическим, сколько эстетическим предшественником (хотя и это важно), поэтому считать этих композиторов напрямую последователями Алькана не совсем верно (см. ниже). Пожалуй, только про Нанкарроу говорят, что он «породил целые поколения поклонников и последователей» (Дубинец Е.А. *Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг*. М.: Композитор, 2006, С. 259), но, вероятно, и в этом случае автор допускает некоторое преувеличение.

Бетховена, Шуберта, Брамса и Вагнера в австро-немецкой музыкальной традиции или Глинки, Чайковского, Шостаковича в русской музыке), но, оставаясь формально по краям «реки» музыкальной истории, они показали «корни», «истоки» *альтернативного* развития музыкального искусства, сказали этим свое важное слово, расширили границы дозволенного в музыке. Л.Г. Ковнацкая, утверждала по отношению к английской музыке XX века, что «нередко позиция и ее функции — в зависимости от угла зрения, а также в исторической перспективе — в структуре целого бывают переменными (в качестве примера сошлемся на исторически изменчивое осмысление наследия Баха или Брамса...)»¹⁶⁵. Но тот же принцип переосмысления характерен для многих композиторов XIX века, так было переосмыслено творчество Алькана, ставшего для некоторых композиторов XX века — неожиданно весьма актуальным источником идей.

К композиторам, тяготевшим к социальной изоляции вполне можно отнести также фразу, сказанную про Николая Обухова: «Обухов просто игнорировал окружающую его художественную реальность»¹⁶⁶. Эти композиторы игнорировали не только окружающую их художественную реальность, но и общественные отношения, правила профессионального поведения и т.п.

* * *

Очевидна некая общность между судьбами разных композиторов, склонных к социальной изоляции, судьбами их наследия и эстетическими параметрами их музыки, которые отразились в их творчестве, сближая их — при всех стилистических различиях — между собой. Их композиторские карьеры чаще всего складывались не очень удачно, а сочинения не были приняты и поняты публикой. Многих этих музыкантов роднит еще и то, что они были известны, в основном, не благодаря своему композиторскому творчеству, а из-за других музыкальных талантов, например, Ш.-В. Алькан и Л. Орнстайн — как пианисты, а К.Ш. Сорабджи — как музыкальный критик, хотя очевидно, что именно в области музыкальной композиции их дар раскрылся наиболее полно. В большинстве своем композиторы, склонные к социальной изоляции, не меняя свой стиль в угоду конъюнктуре, оттачивали свой оригинальный язык в собственных «студиях», отталкиваясь только от своего авторского видения и мало поддаваясь воздействию внешней среды. В таком методе работы и образе жизни, разумеется, можно усмотреть и положительные, и отрицательные черты. Так, при определенном взгляде на этих

¹⁶⁵ Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. М. Советский композитор, 1986. С.72.

¹⁶⁶ Польдяева Е.Г. Послание Николая Обухова. М. Русский путь, 2008. С.211.

композиторов, в их более или менее демонстративном отказе от традиционной карьеры можно усмотреть гордыню и нежелание достигать компромисса с современниками или исполнителями, неумение социализироваться или чрезмерное самолюбие, не позволяющее авторам примириться с их ролью «догоняющих» в вечном соперничестве между художниками. Конечно, такой взгляд имеет право на существование и в целом скорее верен, но в их судьбах и в их отказе от карьеры парадоксальным образом вместе с высочайшей гордыней соседствует и высокое смирение. Отказываясь от продолжения борьбы, они становятся «служителями культа» композиции, так как всяческие карьерные и другие честолюбивые соображения, преследующие иных композиторов, у них отходят на задний план. Полагаясь только на собственные силы и собственную интуицию, эти композиторы нередко утрачивают связь с исполнительской традицией, необъективно оценивают возможности познания и постижения музыки, адекватной оценки сочинений слушателями, из чего происходит еще больший разрыв между музыкой и потенциальным слушателем (эта же проблема утраченной связи между композитором и слушателем преследует и композиторов авангардной и пост-авангардной стилистики, но уже по иной причине, — из-за расхождений в интеллектуальном уровне рядового слушателя и высокоэрудированного композитора). Этот разрыв и сегодня служит препятствием для роста популярности творчества рассматриваемых здесь, подлинная суть их музыки оказывается скрыта за внешними отпугивающими признаками. Так, произведения Сорабджи оказываются излишне трудны и длинны для некоторых слушателей; произведения Шельси — слишком непривычны отсутствием в них традиционной музыкальной драматургии и концентрацией композитора на звуке, а не на «отношениях между нотами»¹⁶⁷; музыка Алькана многим представляется сухими упражнениями в виртуозном стиле, не идущими ни в какое сравнение с музыкой его современников, — Листа, Шопена, Шумана; наиболее глубокие сочинения Орнстайна (фортепианный концерт, фортепианные сонаты) остаются в тени нескольких ранних нарочито эпатажных пьес, выбираемых в качестве всевозможных примеров и музыкальных иллюстраций к антологиям и собраниям музыки эпохи футуризма. А произведения, к примеру, Николая Капустина, напротив, кажутся слишком «легковесными» и непритязательными для того, чтобы считать их серьезной академической музыкой.

И все же, главное — композиторы, тяготевшие к социальной изоляции, сумели сохранить свои таланты и развить их, очертив новые границы в музыке; идя по непроторенной дороге практически вслепую, они открыли новые пути; выбрав изоляцию, они показали нам примеры стойкости, жажды творчества, нестигаемого духа, неистощимой фантазии.

¹⁶⁷ Акопян Л.О. Джачинто Шельси // Искусство музыки. Теория и история, № 1-2, 2011. С.173.

Большинство из перечисленных нами композиторов еще тридцать-пятьдесят лет назад не занимали практически никакого места в музыкальной жизни — исполнения их музыки были единичными, произведения не публиковались, музыковедческого анализа творчества не проводилось. В лучшем случае композиторы удостаивались кратких статей в музыкальных энциклопедиях. К концу 1980-х — началу 1990-х годов картина начала стремительно меняться. Многие профессиональные музыканты в попытке выйти за рамки однообразного стандартного классико-романтического репертуара (с добавлением избранных сочинений наиболее крупных авторов XX века), начали искать неизвестную музыку, извлекая из архивов изданные и неизданные сочинения забытых или малоизвестных авторов. Так, были заново открыты пьесы виртуозов-пианистов XIX века — Гальберга, Калькбрэннера, Гензельта, Алькана, скандинавских симфонистов или британских камерных композиторов начала XX века, произведения ранних додекафонистов, сочинения русских новаторов 1910-х — 1930-х годов, в том числе никогда не публиковавшиеся. Эту тенденцию подхватили и многие звукозаписывающие фирмы, как мелкие (для которых выпуск новой старой музыки стал маркетинговой стратегией), так и крупные (каталоги которых были перенасыщены огромным количеством разных исполнений одних и тех же опусов из «золотого фонда»). Десятки компакт-дисков стали выходить под зазывными заглавиями «Неизвестный гений», а под сотнями пьес в треклистах альбомов возникали пометки «Premiere Recording». В интеллектуальной среде возникло даже нечто вроде моды на все найденное, реконструированное или иначе прочтенное. Не все из сыгранного и записанного в период этого ажиотажного спроса на необычное имеет высокую художественную ценность, однако, каждый автор имеет право на слушателя. Ряд композиторов, выйдя на короткое время на передовую фестивальной жизни, исполнительства, затем снова канул в Лету на неопределенный срок. Некоторые композиторы, переоценка которых была совершена в эти годы, прочно заняли свои места в истории музыки и исполнительском репертуаре.

Имена неизвестных ранее «аутсайдеров», «маргиналов» и композиторов, склонных к социальной изоляции вошли в научный обиход, творчество некоторых из них начинает всесторонне изучаться музыковедами, словно наверстывающими упущенное время и заполняющими пустующие лакуны — о них пишутся монографии, об их творчестве защищаются диссертации. За сравнительно короткий период были подготовлены к набору, набраны и откорректированы все сочинения К.Ш. Сорабджи, включая масштабные симфонические полотна, — эта работа покажется еще более трудоемкой, если учесть довольно неразборчивый почерк в автографах композитора; канадский музыковед Марк-Андре Роберж работает над постоянно обновляемой электронной монографией, посвященной жизни и творчеству

Сорабджи¹⁶⁸, британский пианист Джонатан Пауэлл исполнил и записал ряд произведений Сорабджи. Об Алькане за последние десятилетия вышло несколько монографий. Лео Орнстайн удостоился новой монографии — первой после 1918 года¹⁶⁹, разные пианисты выпустили несколько компакт-дисков с его музыкой (М.-А. Амлен¹⁷⁰, Дж. Вебер¹⁷¹), предполагается публикация всей его фортепианной музыки на CD (пианист Арсентий Харитонов, звукозаписывающая компания Toccata Classics), сын композитора Северо Орнстайн на склоне лет занялся популяризацией музыки своего отца — сделал мемориальный сайт композитора и провел работу по нотному набору и web-публикации значительной части сочинений Орнстайна. Несколько дисков с музыкой Н. Капустина, выпущенных крупными японскими и британским лейблами, принесли композитору известность, выведя его в разряд наиболее часто исполняемых пианистами авторов второй половины XX века.

К сожалению, в силу ряда обстоятельств отечественная музыковедческая наука не участвует в этом процессе на должном уровне, и, можно сказать, сильно отстает от западной. Это касается как изучения творчества композиторов, склонных к социальной изоляции, так и композиторов «второго плана», во многом формировавших интонационный облик эпохи. К примеру, недостаточно освещено творчество русских композиторов-эмигрантов (за исключением И. Стравинского, С. Рахманинова и Н. Метнера), о которых существуют порой единичные исследования на русском языке (мало изучены А. Лурье, И. Шиллингер, менее значительные Ф. Гартман, Е. Голышев, В. Дукельский). Так же обстоят дела и с композиторами начала века, оставшимися в России, — если А. Мосолову или Г. Попову в этом смысле еще относительно «повезло», то творчество В. Дешевова, Д. Мелких, С. Протопопова и многих других еще нуждается в серьезных исследованиях. Подобным образом обстоят дела и с композиторами, избравшими путь социальной изоляции. На русском языке нет серьезных публикаций о Н. Скалкоттасе, Л. Орнстайне; по ряду других композиторов (Ш.-В. Алькан, К. Нанкарроу, Н. Капустин, Ю. Ханон) по-русски существуют только журнальные статьи или интервью. Чуть лучше обстоят дела с творчеством А. Караманова и Г. Уствольской. Целесообразность музыковедческих исследований, посвященных этим композиторам как по отдельности, так и в рамках общей проблемы композиторов, склонных к социальной изоляции, композиторов-маргиналов, не подлежит сомнению.

¹⁶⁸ Marc-André Roberge. *Opus sorabjjanum: The Life and Works of Kaikhosru Shapurji Sorabji*. Режим доступа: <https://www.mus.ulaval.ca/roberge/srs/07-prese.htm> (дата обращения: 22.10.2019)

¹⁶⁹ Michael Broyles, Denise von Glahn. *Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices*. Indiana University Press. 2007.

¹⁷⁰ Leo Ornstein, Marc-André Hamelin – *Suicide In An Airplane, Danse Sauvage, Sonata 8 And Other Piano Music*. Hyperion CDA67320; Leo Ornstein, Marc-André Hamelin, Pacifica Quartet — *Piano Quintet, String Quartet No. 2*. Hyperion CDA68084.

¹⁷¹ Leo Ornstein. *Piano Sonatas No. 4 (1924) & No. 7 (1988)*. Janice Weber (piano). Naxos 8.559104.

Зарубежными исследователями предпринимались попытки осмыслить феномен личности и творчества Алькана с точки зрения психологии и психиатрии. Особо отметим в этой связи примечательный, хотя и небесспорный доклад исполнительницы музыки Алькана, пианистки Стефани Мак-Коллум, прочитанный в лондонском Королевском колледже музыки 23 ноября 2006 г. и позднее опубликованный в виде статьи¹⁷². Исследовательница считает, что «наряду с Шуманом, [Гуго] Вольфом, Сати и, возможно, даже Моцартом, Алькан мог страдать от серьезного психического заболевания, которое повлияло на его способность успешно участвовать в общественной жизни»¹⁷³. Мак-Коллум утверждает, что то, что современниками оценивалось как эксцентричность, было признаком серьезных психических заболеваний, а также то, что Алькан сам признавал свою болезнь и чувствовал себя виноватым. Автор приводит характеристики для трех заболеваний (некоторые симптомы которых сходны) — синдрома Аспергера, шизофрении и обсессивно-компульсивного расстройства, предполагая тенденцию к первому, или ко второму, или к их комбинации, а также приводит ряд свидетельств (фактов, документов), которыми иллюстрирует свои выводы. Уход Алькана с концертной эстрады в возрасте 24 лет Мак-Коллум относит к признакам шизофрении (оговаривая, что достаточных данных, чтобы утверждать это с уверенностью, нет, но отсутствие писем за 1838 г. «само по себе наводит на размышления»¹⁷⁴), отягощенным под влиянием синдрома Аспергера. Особенно интересно сопоставление некоторых характерных эпизодов из сочинений Алькана с навязчивыми психологическими состояниями, характерными обсессивно-компульсивного расстройства¹⁷⁵: «Алькан любит многократно повторять один и тот же ритм или одну и ту же фактурную модель, часто в сочетании с секвенциями, образующими резко диссонантные сочетания с повторяющимся элементом. Сам по себе этот прием вполне обычен (и действительно, длительные построения, основанные на оstinatности, или целые разделы, изложенные в долгое время несменяемой фактуре мы без труда найдем в фортепианной музыке Р. Шумана, Ф. Шуберта — В.С.), но Алькан доводит его до крайности, часто достигая ярких и масштабных (strategic) драматических эффектов. Один из примеров — отрывок с оstinатным тоном *gis* в разработке первой части Концерта соч. 39»¹⁷⁶. Можно обратить внимание также на пьесу *Allegretto* (входящую во вторую тетрадь «Песен» из соч. 38), в которой один и тот же тон

¹⁷² McCallum Stephanie. Alkan: Enigma or Schizophrenia? // Alkan Society Bulletin no. 75. April 2007. P. 2–10.

¹⁷³ Ibid. P. 2.

¹⁷⁴ Ibid. P. 3.

¹⁷⁵ И указывая на подобные им, встречающиеся в музыке Шумана.

¹⁷⁶ Ibid. P. 6.

(нота f¹) в остинато повторяется более четырехсот (!) раз. По сравнению с Альканом подавляющая навязчивость остинато в позднейшей «Виселице» Равеля оказывается далеко позади. Примеров подобных длительных остинато у Алькана так много, что их можно считать одной из характерных черт его стиля.

Интересно в этой связи привести фрагмент из воспоминаний шотландского композитора и пианиста Рональда Стивенсона, касающийся Джона Огдона. Выдающийся британский пианист Джон Огдон, один из первых популяризаторов музыки Алькана, и в целом, пианист, реставрировавший романтическую трансцендентную традицию (в частности, Огдон был первым пианистом, кто справился с колоссальным четырехчасовым циклом К.Ш. Сорабджи «*Opus clavicembalisticum*»), как известно, страдал от психического заболевания (шизофрения), которое сильно подрывало его здоровье. Стивенсон предполагает, что Огдон лучше других мог понять Алькана из-за своего заболевания, и замечает: «Я думаю, что Джон Огдон потрясающе понимал Алькана. Я не могу судить об этом с уверенностью, поскольку не компетентен в медицине, но, возможно, существует связь между психическим и эмоциональным состоянием Джона как шизофреника и скрытыми областями музыки Алькана. Они скрыты даже от тех, кто играет ее достаточно часто. Мне также следовало бы знать больше об истории иудаизма, чтобы понять, есть ли в нем основа для оккультного. В наследии Алькана, как всем известно, имеется значительный оккультный слой. “Оккультное” — значит неизвестное или скрытое, не всегда странное или чуждое, хотя и, возможно, выраженное странным, причудливым образом. Джон, вероятно, очень хорошо понимал этот скрытый аспект музыки Алькана вследствие своей врожденной шизофрении»¹⁷⁷. Можно предположить, что этот скрытый, или «оккультный» пласт музыки Алькана, так хорошо понимаемый Огдоном, вероятно, порожден сходными психическими процессами, происходившими в сознании Алькана. Отметим, однако, что этот вывод композитора противоречит теории психиатрии, согласно которой взаимопонимание между лицами, страдающими шизофренией, невозможно в принципе.

¹⁷⁷ Ronald Stevenson in conversation with Alkan Society member Richard Murphy // Alkan Society Bulletin no 92: November 2015. P. 18.

ГЛАВА 2

ЭСТЕТИКА И СТИЛЬ

2.1 Исторический контекст

Музыкальная жизнь Парижа середины — второй трети XIX века довольно своеобразна. В начале XIX века Париж, перехватив у Вены пальму первенства, становится общепризнанной музыкальной столицей мира, куда со всей Европы стекаются и слушатели, охотники до новинок, и крупнейшие исполнители. В концертных залах, залах-салонах фортепианных фабрикантов, салонах аристократов постоянно звучит современная музыка в исполнении крупнейших мировых музыкантов. В Париже регулярно выступают или живут Н. Паганини, Ф. Лист, Ф. Калькбреннер, Ф. Мендельсон, К. и К. Плейель, С. Тальберг, А. Герц, Ф. Хиллер, С. Геллер. Как отмечает восхищенный Ф. Шопен, только поселившийся во французской столице, «я не знаю, есть ли где-либо больше пианистов, чем в Париже»¹⁷⁸.

Помимо насыщенной концертной жизни в Париже одним центром притяжения публики служат несколько оперных театров. Кроме многочисленных французских композиторов, в Париже пребывают итальянские оперные композиторы Дж. Россини, В. Беллини, Г. Доницетти, чьи оперы ставятся с большим успехом.

В Париже находится и открытая в 1795 г. Консерватория, одно из важнейших мировых музыкальных учебных заведений. В числе ее преподавателей — видные тогдашние музыканты Л. Керубини, А. Рейха¹⁷⁹, Ф. Галеви, Ф.-Ж. Фетис. Позитивным для развития музыкального образования Франции оказывается также институт Римских премий (учреждены в 1803 г.), которыми награждались особо отличившиеся композиторы из числа выпускников Консерватории.

В Парижской консерватории складывается собственная система обучения, профессорско-преподавательским составом издаются теоретические труды, отражавшие современные на тот момент взгляды по отношению к разным аспектам музыкальной науки. Это приводит к тому, что Париж становится еще более желанным городом для музыкантов также и с точки зрения профессионального образования.

¹⁷⁸ Шопен Ф. Письма. Т. 1. М. 1989. С. 237.

¹⁷⁹ Антон (Антонин) Рейха (Antonín Rejcha, 1770 — 1836) — крупный композитор и теоретик чешского происхождения, ученик И. Альбрехтсбергера. В юности общался с Бетховеном. С 1818 г. преподает в парижской консерватории, где среди его учеников оказываются Берлиоз, Гуно, Франк. Новаторский полифонический цикл Рейха «36 фуг» стал событием в истории полифонии. Существует мнение, что Алькан не избежал влияния идей А. Рейха. Подробнее см.: Conway D. Rejcha..... and others // Alkan Society Bulletin no. 69, April 2005. P. 5–7.

Вместе с тем нельзя не указать и на иной, довольно критический взгляд на Парижскую консерваторию 1820-х — 1830-х гг., изложенный наиболее доступно в мемуарах Г. Берлиоза, который делал свои первые самостоятельные шаги на поприще музыкальной композиции не без оппозиции со стороны консерваторского начальства. По мнению Берлиоза, в главном учебном заведении Франции царили излишне консервативные порядки, в связи с чем всякий новаторски настроенный музыкант с большей вероятностью встречал противодействие своей деятельности, нежели поддержку. Кроме того, некоторые учебные дисциплины преподавались неквалифицированными педагогами. Берлиоз рассказывает о своих учителях, как о ничему не научивших в области инструментовки, упоминает и отрицательное отношение профессуры, например, к Бетховену.

Сегодня мемуары Берлиоза подчас подвергаются критике за возможную недостаточную достоверность. Однако не много приятных воспоминаний о консерватории осталось и у Ж. Бизе. Некоторые крупные музыканты, жившие тогда во Франции, не стали консерваторскими преподавателями, в их числе Г. Берлиоз, Ж. Бизе, Ш. Гуно, Ф. Лист (как известно, Листу отказали даже в поступлении в Консерваторию), Ф. Шопен. Не преподавал в Консерватории и Алькан. К сказанному следует добавить также устаревшие воззрения консерваторской профессуры на инструментальную музыку, к тому времени в австро-немецкой традиции уже поднятую на вершину иерархии жанров. Взгляд на инструментальную музыку как на искусство более низкого порядка, нежели опера, берет свое начало, вероятно, еще с середины XVIII столетия, с эпохи французских энциклопедистов, времени острых эстетических дискуссий, вошедших в историю музыки под именами «войны буффонов», «войны глюкистов и пиччиннистов», когда опера считалась центральным музыкальным жанром. Не сильно изменилась ситуация и несколькими десятилетиями позже. Берлиоз, говоря о своем учителе Ж.-Ф. Лесюэре, вспоминал: «Лесюэр смотрел на инструментальную музыку как на низкий жанр, как на часть искусства, хотя и достойную уважения, но посредственной ценности, и полагал, что Гайдн и Моцарт поставили здесь границы, которые уже невозможно было перейти»¹⁸⁰. Разумеется, Лесюэр в своих взглядах был не одинок.

Отсюда становится понятным, почему во французской музыке начала XIX века делается такой акцент на жанрах театральной, вокальной и хоровой музыки, но не инструментальной или симфонической. Характерно, что одними из любимых жанров живших во Франции композиторов-пианистов становятся парафразы и транскрипции оперных шлягеров. Единственным французским симфонистом мирового значения (до появления симфонических произведений С. Франка и К. Сен-Санса) был Берлиоз (но и Берлиоз, как известно, не был

¹⁸⁰ Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музыка, 1967. С. 113.

«чистым» симфонистом, тяготея к оперному и ораториальному жанрам, а в симфонической музыке отталкивался от программности сюжетного толка). Еще хуже обстояли дела с камерно-инструментальной музыкой: здесь можно привести, пожалуй, лишь Жоржа Онсло (1784 — 1853), ученика Дюссека и А. Рейхи. В обширном наследии Онсло ведущее место принадлежит камерно-ансамблевым циклам, в которых композитор развивает классицистские традиции. Масштаб дарования французского композитора Фелисьена Давида (1810 — 1876) не позволяет увидеть в его творчестве значение большее, нежели региональное.

Много фортепианной музыки пишется французскими пианистами — А. Герцем (1803 — 1888), А. Литольфом (1818 — 1891), К. Стамати (1811 — 1870) и др., но в целом эта музыка не возвышается над уровнем стандартной виртуозной продукции той эпохи. А сама эта продукция по преимуществу не воплощает больших замыслов и серьезных концепций, являясь удобным инструментом для демонстрации технических способностей исполнителя. Фигуры Шопена и Листа стоят особняком: оба они «переросли» уровень музыки, в которой содержание ограничивается виртуозными элементами, ни один из них не был французом, и каждый из них развивал собственное направление, во многих сочинениях с подчеркнута выраженной национально характерной интонацией.

В такой обстановке протекало становление и развитие композиторского дарования Ш.-В. Алькана. Автор нескольких десятков фортепианных циклов и отдельных пьес (зачастую весьма развернутых), Алькан оказывается одним из немногих серьезных французских композиторов первой половины — середины XIX века, сконцентрировавшихся на инструментальной музыке и поставивших виртуозность на службу содержанию.

На этом фоне роль фортепианной музыки Алькана предстает особенно важной. Алькан, как Шопен и Лист, в своем творчестве оттолкнувшись от популярного в те годы поверхностного виртуозного стиля перерастает внешнюю эффектность, приходя к большой содержательности произведений, нередко высокому трагизму, находя собственные средства выразительности, характерные только для него приемы формообразования, обнаруживая свою интонацию, принимая участие в важнейших эстетических поисках эпохи, расширяя арсенал гармонических приемов и изобретая новые фактурные комбинации.

2.2 Эстетика

Алькан занял совершенно особое место среди музыкантов середины XIX столетия. Будучи истинным сыном своего века, — насквозь современным своей эпохе, — блестящим пианистом, педагогом, композитором — автором множества фортепианных пьес в разных жанрах, другом

Шопена и товарищем Листа, Алькан между тем явился связующим звеном между старым искусством и искусством будущего. Так, Алькан едва ли не первым извлек из забвения и стал популяризировать музыку французских клавесинистов, а «Страсти по Матфею» Баха почитал более приоритетными для себя, чем вагнеровские оперы¹⁸¹. В то же время, гармонические, тембровые и фактурные находки Алькана предвосхищают многие открытия первой половины XX века¹⁸².

Стиль жизни Алькана, старавшегося ограничить круг общения, предпочитавшего быть в уважении у профессионалов, но не стремящегося к шумному успеху, также выдает в нем никак не пианиста виртуозной эпохи, со всеми ее атрибутами «звездности» (все то, что через сто лет отчасти уйдет из классической музыки в шоу-бизнес и массовую культуру), а скорее ремесленника (с самой большой буквы) из прошлого или эксцентрика, коих немало возникнет в будущем XX веке. В отличие от Листа, А. Рубинштейна и других пианистов той эпохи, совершавших большие концертные турне, впечатляющие по географии, Алькан почти никогда не покидал пределы Парижа.

Когда мы говорим об Алькане, ассоциативно перед нами встает целый круг очень своеобразных музыкантов (он во многом совпадает с так называемой *Busoni network* — «Бузони-сообществом»¹⁸³, но все же является более широким).

Совпадение или нет, но поклонники Алькана — из числа композиторов (а это и Ф. Бузони, и К.Ш. Сорабджи, прежде всего, но также и другие) и из числа пианистов (Рэймонд Левенталь, Джон Огдон, Марк-Андре Амлен) отличались и отличаются как раз очень своеобразными характерами, образом жизни, складом ума. Различные национальные и стилистические пласты в музыке Алькана (сочетание общеромантических идиом, еврейских интонаций, элементов стилизации под классические образцы) также роднят его и с Бузони (творчество которого сочетало в себе черты и итальянской, и немецкой культуры), и с Сорабджи (в творчестве которого заметны «слои» восточной музыкальной культуры, отголоски европейского импрессионизма и многочисленные баховские аллюзии), и с другими композиторами из очерченного круга¹⁸⁴.

¹⁸¹ Как он признался в одном из писем Ф. Хиллеру. // Eddie W. A. Op cit. P. 16.

¹⁸² Британский критик Норман Лебрехт говорит, например, о тональных сопоставлениях («tonal leaps») Алькана, которые он относит «к эпохе раннего модерна» (Lebrecht Norman. *British Pianism and the Art of the Possible*. Режим доступа:

<http://www.scena.org/columns/lebrecht/000809-NL-britishpianism.html> [дата обращения: 22.10.2019]).

Открытия Алькана-композитора этим не ограничиваются.

¹⁸³ К теме «Busoni-network» мы вернемся в главе 7 настоящей работы.

¹⁸⁴ Нельзя отрицать, что подобного рода «мультикультурность» была характерна вообще для современников Алькана (тут можно вспомнить не только Ф. Шопена и Ф. Листа, но и М. Глинку).

Таким образом, можно говорить о «круге Алькана», или о «школе Алькана», но эта школа наследует не стилистические, а эстетические моменты и предполагает ментальное родство между артистами, а не совокупность взглядов на гармонию, форму, полифонию, стиль и жанр.

Среди сочинений Алькана (в своем творчестве композитор отдавал предпочтение циклам пьес различной протяженности и сочинениям крупной формы) можно найти как блестящие пьесы салонной направленности (например, ряд ранних сочинений), так и стилизации (пьесы 20-х опусов), как философские или религиозные концепции, выраженные посредством музыки (Большая соната соч. 33, На реках Вавилонских, парафраз псалма соч. 52), так и мрачные визионерские почти мистические картины (Три пьесы в патетическом роде соч. 15, некоторые этюды из ор. 39, Сонатина соч. 61). Шарль Алькан остается в истории как композитор, более других в своем творчестве соединивший разные времена — глубоко воспринявшим прошлое и предвосхитившим будущее. В этом контексте сошлемся на миниатюру «Diablotins» («Чертенята») из цикла «48 эскизов»: использование кластеров в ней отсылает, с одной стороны, к сонатам Доменико Скарлатти, с другой — к открытиям композиторов-пианистов начала XX века (Л. Орнштейна, Г. Кауэлла).

Масштабные замыслы Алькана — главным образом, Соната, Сонатина, циклы «12 этюдов во всех мажорных тональностях» соч. 35, «12 этюдов во всех минорных тональностях» соч. 39, и отдельно «Концерт для фортепиано соло» и «Симфония для фортепиано соло» из соч. 39 демонстрируют не только владение Альканом крупной формой и фортепианной фактурой, но прежде всего, его желание ставить большие задачи и решать их, создавать глубокие серьезные концепции, требовать от исполнителя и слушателя колоссального напряжения, вести их за музыкальным материалом подобно тому, как Вергилий вел Данте по загробному миру, показывая доселе невиданные картины. Жанры «Симфония», «Концерт», указанные Альканом в произведениях для фортепиано соло (в XX веке эти жанровые наименования подхватит К.Ш. Сорабджи, и назовет целый ряд многочасовых сочинений «Симфониями для фортепиано соло») показывают, что Алькану тесно в рамках и дефинициях камерных жанров (ср. известное выражение Г.И. Уствольской: «Даже все мои Сонаты... — не камерные!»¹⁸⁵), что композитор пытается их преодолеть, чтобы более правильно настроить слушателя на ясное понимание музыки. Наиболее виртуозные и крупные сочинения Алькана — первая часть Концерта для фортепиано соло, Большая соната, Сонатина, «Пиршество Эзопа» — имеют масштаб, размах и драматургическую сложность, не свойственные камерной музыке. В то же время нежелание расширять инструментальный ансамбль (с фортепиано соло до какого-либо более крупного коллектива) демонстрируют уверенность Алькана в том, что фортепиано — инструмент

¹⁸⁵ Гладкова О.И. Галина Уствольская — Музыка как наваждение. СПб.: Музыка. 1999. С. 3.

достаточный и способный, при высоком уровне овладения его техникой, доносить самые серьезные идеи композитора до человечества.

О своем творчестве на протяжении жизни Алькан получал весьма противоречивые отзывы. Напомним, что Шуман, за рядом изобразительных приемов в музыке Алькана не увидевший подлинного новаторского таланта композитора, резко критически отзывался об алькановских сочинениях, а Даниэль-Франсуа Обер, директор Парижской консерватории, предпочел Алькану Антуана Мармонтеля (как более удачливого педагога), что усилило разрыв Алькана с парижским обществом, но дало возможность «еще больше повернуться в сторону композиции»¹⁸⁶.

В XIX веке типичен был взгляд на Алькана как композитора, у которого банальности соседствуют с откровениями¹⁸⁷. Действительно: отказать Алькану в наличии встречающихся в его сочинениях банальностей трудно. Какова природа этих банальностей? Рискнем высказать следующую гипотезу. Пафос романтизма во многом заключался в отрицании будничности. Романтическое не приемлет обыденности, для романтического художника обыденность — смерть (и искусства, и жизни). Обыденное у романтиков чаще всего предстает или как патриархально-идиллическое (=утопическое), или через призму гротеска. Алькан, отражая обыденное, не стремится его наделить тем или иным «вектором», тем или иным «знаком», отображая его бесстрастно, как сторонний наблюдатель («прохожий с моста Европы» — вспомним метафору А. Кессу-Дрейфюс). По существу, Алькан, несколько раз на протяжении своего пути «выключавший» себя из активной социальной жизни, и был сторонним наблюдателем, «посторонним» (продолжая аналогии из французской литературы). Видится, что, возможно, банальное у Алькана, и контрасты между банальным и индивидуальным нужно воспринимать как отражение многоцветья мира.

Наряду с этим, эстетика Алькана — во многом романтическая. Композитор размышляет по поводу многих насущных тем, волновавших романтиков (любовь, одиночество, фаустианская и прометеевская символика). Неслучайно в одном из сочинений композитор использует и определение «романтический» («Три романтических *andante*» соч. 13). Понятия «демоническая виртуозность», «трансцендентная виртуозность», неизбежно всплывающие в сознании при прослушивании Концерта для фортепиано соло, Сонаты, Сонатины, «Пиршества Эзопа» и других сочинений, не оставляет сомнений в глубокой укорененности композитора в романтическом мировоззрении (излюбленный жанр Алькана — фортепианный этюд — тоже

¹⁸⁶ MacDonald Laurence Eben. The Piano Music of Charles-Valentin Alkan. A thesis Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. The Ohio State University. 1966 p.19

¹⁸⁷ Впрочем, не эта ли черта свойственна и такому безоговорочно выдающемуся композитору, как П. Чайковский?

«открытие» романтической эпохи). И, вместе с тем, рассудительный анализ сочинений Алькана (чем более поздних — тем более явно) обнаруживает его неприятие многих ключевых параметров романтической музыки (импровизационность, свобода, расплывчатость формы, поэдность и т.п.). Алькан теснее других (быть может, не менее тесно, чем Шопен, Мендельсон) связан с музыкальным классицизмом, а также с музыкальным барокко. Программность Алькана — это программность, чаще всего, не романтиков, а французских клавесинистов, четкость формы, свойственная мышлению Моцарта и Бетховена (или тех же клавесинистов), Шопена и Мендельсона, но не Листа или Берлиоза. Да и стабильность, вместе со статичностью, присутствующие в музыке Алькана, которые многим слушателям могут показаться однообразием и предсказуемостью, и даже графичность фактуры — это наследие классицизма и барокко, а вовсе не романтизма, который воплощает дух изменчивости, пафос желания ухватить мимолетные настроения. Сочетание романтического мироощущения и классицистского подхода к форме роднит Алькана и с Брамсом.

Нередко источником вдохновения Алькана становились шедевры художественной литературы, религиозные тексты: легенда о Фаусте, произведения Горация, Аристофана, Эсхила, Эзопа, Легуве, «Песнь песней», что говорит о широкой эрудиции композитора.

Алькана нельзя назвать композитором трагического мировоззрения, живописцем бездн человеческого отчаяния, какими мы видим в своих важнейших сочинениях Шопена, Шуберта, Брамса, Чайковского, Малера. Религиозное сознание или склад характера (стремление держать вдали от широкой публики самые потаенные чувства) тому причиной, но трагическая музыка не составляет доминанту алькановского творчества. Безусловно, у Алькана много сочинений, отражающих отчаяние, трагизм, дезориентацию, печаль, опустошение, гневный протест против несправедливой судьбы. Эти мотивы мы можем услышать в Сонатине, этюдах соч. 39, в «Ветре» соч. 15 № 2, в некоторых других опусах. При знакомстве с разными произведениями чувствуется надлом в мировоззрении Алькана, его одержимость навязчивыми состояниями. Колоссальная эмоциональная сила, суггестивность, невиданный в иной фортепианной музыке размах и архаическая, почти экстатическая ярость отличает ряд его опусов. Все это мы можем заметить даже в пьесах, казалось бы, не располагающих к показу подобных состояний (например, в «Железной дороге»). Это лучшие сочинения Алькана, хотя и составляющие не самую большую часть его наследия. В целом, однако, Алькана можно назвать композитором, пытавшимся отражать позитивный взгляд на мироустройство. Множество сочинений Алькана не содержат романтического психологизма, являясь подчеркнуто нейтральными по тону. Выше говорилось о позиции «наблюдателя», избранной Альканом. С этой точки зрения становится понятным большинство пьес из циклов «песен», прелюдий, этюдов в мажорных тональностях, «эскизов». Даже «Большая соната», воплощая романтическую концепцию героя, оставляет впечатление

произведения, в котором автор не столько *проживает* различные перипетии, сколько *повествует* о них, различие примерно такое же, как между действием в жанрах оперы и оратории. В этом — сходство Сонаты с «Фантастической симфонией» Берлиоза: оба композитора стремятся поразить наше воображение, но не желают обнажать свои чувства. В этом и отличие Сонаты от близких по концепции произведений Шопена, Чайковского, Скрябина. Думается, что такова принципиальная позиция отстраненности композитора, а не недостаток дарования.

В другие моменты Алькан, напротив, предстает лириком, беседующим со слушателем вполголоса, тихим исповедальным тоном, почти в духе Шуберта (Баркарола из соч. 65).

Что отсутствует в зрелой музыке Алькана — это развлекательность, внешняя эффектность, бессодержательность.

Интересно охарактеризовал Алькана критик The New York Times Д. Хэнахан, — как композитора, в котором странно смешивались «изысканность, эрудиция и наивность»¹⁸⁸. Если наивность — вопрос дискуссионный, то своего рода изысканность и эрудиция — действительно отличающие стиль Алькана качества. К этому определению можно добавить то, что изысканность порою могла соседствовать с подчеркнутой грубостью, варваризмами, стихийной яростью¹⁸⁹. «Консервативным радикалом»¹⁹⁰ называет Алькана У.А. Эдди. Схожим образом, заостряя характеристику, говорит об Алькане композитор Майкл Финнисси, называя того «смесью Баха и Бодлера»¹⁹¹. Последнее утверждение, тем не менее, кажется достаточно полемичным, так как богоборческий пафос Бодлера в целом не свойственен правоверному иудею Алькану.

Эти несколько очень общих штрихов контурно рисуют нам портрет Шарля Алькана как крайне своеобразного композитора, обладающего внутренней стойкостью и независимостью. Как личность, чье творчество укоренено в традиции, но направлено в будущее. Автора в высшей мере оригинального по складу мышления, но не злоупотреблявшего оригинальностью, и в поисках последней не потерявшего разумности и рассудительности.

Значение творчества Алькана за последние годы подвергается переоценке. И сегодня несправедливыми кажутся слова отечественного исследователя Б.Б. Бородина о том, что «композиторская техника Алькана значительно уступает листовской: его замыслы зачастую прямолинейны, гармонический язык и модуляционная техника не всегда отличаются тонкостью и разнообразием, мелодический дар не слишком индивидуален, фортепианная фактура часто

¹⁸⁸ Henahan Donal. The Birth and Death of a Legend. // The New York Times. June 12, 1988.

¹⁸⁹ Можно только предположить, насколько такие эпизоды в сочинениях Алькана были неприятны его другу Шопену.

¹⁹⁰ Eddie. Op. cit. P. x.; p. 218.

¹⁹¹ Powell Jonathan. Charles-Valentin Alkan and British piano music of the 20th century and beyond // Alkan Society Bulletin no. 90 — January 2014. P. 21.

носит суммарный¹⁹² характер — глыбистая, шероховатая, лишенная детальной проработки...»¹⁹³. В сравнении с музыкой Шопена эти слова, возможно, были бы справедливы, но в сравнении с музыкой Листа подобные упреки кажутся странными. В мелодике Листа, наряду с однозначными удачами, нередко обнаруживаются кризисные черты, а проблемы с драматургией в некоторых произведениях, включая зрелые («Годы странствий») заметны были еще современникам (напомним о мнении Брамса, которому «казалось, что в творчестве Листа за литературной программой и риторическим пафосом пряталось отсутствие внутренней музыкальной логики»¹⁹⁴).

Масштаб созданного Альканом трудно переоценить: композитор создал ряд действительно выдающихся сочинений, гигантских фортепианных полотен, многообразных по образному строю и индивидуальных по концепции, ставящих практически невыполнимые для пианиста средней руки технические задачи и возвышающиеся над всей романтической фортепианной музыкой амбициозностью своих замыслов и их воплощений.

2.3 Между традицией и современностью

Стиль Алькана формируется на основе множества влияний. В качестве важнейших отметим общий фон — средний виртуозный репертуар (сочинения Д. Штейбельта, А. Герца, С. Тальберга, Ф. Калькбреннера, Ж. Онсло), который была весьма модным в Париже 1820-х, когда Алькан начинал свой путь. Имеет влияние на стиль раннего Алькана и музыка Дж. Россини, наиболее популярного композитора во Франции 1820 — 1830-х. В дальнейшем в сочинениях Алькана обнаруживается знакомство с довольно широким кругом музыкальных стилей: его вдохновляли французские клавесинисты, Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт (чья сольная фортепианная музыка в XIX столетии ценилась единицами из музыкантов), современники — Шопен, Лист. Такая широкая эрудированность Алькана послужила толчком к идее исполнения им цикла ретроспективных концертов, в котором Алькан как пианист стремился представить историю развития фортепианной музыки от барочного клавесинного репертуара до современных (в том числе собственных) пьес.

Алькан — композитор, принадлежащий тому же поколению, что и Мендельсон, Шуман, Шопен, Лист, Вагнер, Верди, отчасти Берлиоз. Это поколение во многом сформировало облик романтизма, как раннего, но уже вполне состоявшегося, в инструментальной музыке

¹⁹² Вероятно, также опечатка, и имеется в виду «сумбурный».

¹⁹³ Бородин Б.Б. Шарль Алькан — «Берлиоз фортепиано». Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 124.

¹⁹⁴ Царева Е.М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. С. 34.

отталкивающегося, главным образом, от жанров миниатюры, так и позднего, характерного усложнением музыкального языка, возвращением к крупным формам, сложным философским концепциям. Подобно Листу и Вагнеру, Алькан тоже не сразу обретает свой стиль, свои образы. Поначалу, будучи в плену у модной в то время концертной музыки, Алькан больше десятилетия не может найти равновесие между виртуозным блеском и содержательностью. Первые сочинения Алькана целиком находятся в русле раннего романтизма — виртуозная музыка, главным образом сосредоточенная в жанрах миниатюры, вариаций (иногда на оперные темы), пьес в форме рондо. В отношении характера ранние сочинения отличаются большим разнообразием танцевальных и бравурных образов. Произведения насыщены гаммообразными пассажами, фанфарными оборотами, каденционными эпизодами, виртуозными приемами и яркими фортепианными эффектами. Эта музыка пишется «крупным мазком», когда фортепиано звучит по-оркестровому, а жесты преувеличены. Многозвучность, мощь — вот те приоритеты в области фортепианного письма, которые Алькан избирает себе еще в первых пьесах, и, в целом, не откажется от них и позже, хотя конкретные фактурные приемы будут характеризоваться большей самобытностью.

Фресковая манера письма, характерная для Алькана, диктует и особое отношение к музыкальному времени: здесь композитор оказывается ближе к Листу, нежели Шопену. Крупные масштабы пьес, обширные вступления — все это не характерно для Шопена.

Частые сравнения Алькана с Листом вполне оправданны — композиторов роднит оркестральность фортепианного стиля, виртуозность, эффектность, упомянутая фресковость, попытки оттолкнуться не от мелодии, а от общего звукового колорита, тяготение к программности и к многочисленным литературным аллюзиям, интерес к религиозной сфере, моменты национально окрашенной интонации.

Можно говорить о взаимовлиянии, которое было между Альканом и Листом, при этом хронология создания некоторых сочинений Алькана и Листа демонстрирует скорее влияние Алькана на Листа. Так, Лист, хорошо знавший «Три пьесы в патетическом роде» Алькана соч. 15, использовал хроматические пассажи из алькановского «Ветра» (соч. 15 № 2) в поздней редакции своего трансцендентного этюда «Метель». Очевидны параллели между фаустианскими мотивами в Сонате h-moll Листа и написанной ранее второй частью («Quasi-Faust») «Большой сонаты» Алькана. Есть и другие примеры. Кроме того, оба композитора восхищались музыкой Ф. Шуберта.

Ф. Шуберта, как это ни парадоксально, можно назвать в качестве одного из близких к Алькану композиторов. Его сочинения часто включались в алькановские концерты (так, Алькан принимал участие в исполнениях Интродукции и рондо соч. 70 Шуберта для скрипки и фортепиано, четырехручных Вариаций для фортепиано соч. 35, маршей, песен; в репертуаре

Алькана была Соната G-dur Шуберта). Песнями Шуберта Алькан заинтересовался по меньшей мере еще в 1835 году (о чем свидетельствует одно из писем к Сантьяго Масарнау¹⁹⁵), в ту пору, когда в Париже о Шуберте еще почти никто не знал (Лист создает свои транскрипции песен Шуберта только в 1837 — 1838 гг.). В своей музыке Алькан также нередко стремится к столь показательной для фортепианной музыки Шуберта экономности фактуры. Как и Шуберту, Алькану подчас присущ своеобразный тон доверительности и ранимости. Пользуется Алькан и некоторыми характерными для Шуберта приемами, в частности мажоро-минорными «перекрасками». Так же, как Шуберт, Алькан часто прибегает к вокальному типу мелодизма в своих сочинениях.

Р. Шуман в своей рецензии фактически назвал Алькана «Берлиозом фортепиано»¹⁹⁶, что позднее закрепилось за композитором как своеобразный ярлык. Сравнения Алькана с Берлиозом с легкой руки Шумана стали общим местом. Вслед за Шуманом их продолжают Г. фон Бюлов, Б. ван Дирен, К.Ш. Сорабджи и другие авторы. Справедливости ради отметим, что это сравнение отчасти оправдано, если учесть, что во Франции той эпохи инструментальной музыкой, по существу, занимались (если не считать Онсло) только двое французов: Берлиоз и Алькан. Однако, сомнительность шумановского эпитета, как размышляет один из современных музыковедов, «может стать более наглядной, если мы рассмотрим его с другой стороны. Какую ценность имело бы именование Берлиоза “Альканом фортепиано”?»¹⁹⁷. На наш взгляд, Алькана следовало бы называть скорее «Паганини фортепиано». Одним словом, формулировка Шумана заманчива, будучи и верной, и неверной одновременно. Неверной потому, что Берлиоз и Алькан в целом — очень разные композиторы. Берлиоз тяготеет к театральности музыкального жеста, к программности сюжетного толка, к декламационности тематизма; он напрямую обращается к широкой публике. Алькан погружен в собственный мир, в стихию инструментализма и обобщенной программности. Театральность, программность, звукоизобразительность у Алькана тоже присутствуют (об этом говорилось выше, в контексте сравнения Алькана и Шопена) — это общая черта французской музыки¹⁹⁸, — но скорее в ироническом аспекте; кроме того, алькановская программность, в отличие от берлиозовской, чаще всего бессюжетна. Выше говорилось о стройной архитектонике форм Алькана, которая противоречит берлиозовской трактовке музыкальной формы. То же в отношении тематизма: ритмическая регулярность и четкость алькановских тем совершенно не близка ораторскому типу тематизма Берлиоза. Но в

¹⁹⁵ Alkan Society Bulletin no. 89 — May 2013. P. 8.

¹⁹⁶ «Композитор принадлежит к “ультра” среди французских романтиков и копирует Берлиоза на фортепиано» // Р. Шуман. О музыке и музыкантах. Том II-А. М.: Музыка. 1978. С. 174.

¹⁹⁷ Conway D. Charles-Valentin Alkan, by Brigitte François-Sappey and François Luguenot // Alkan Society Bulletin no. 89 — May 2013. P. 2.

¹⁹⁸ Которую мы можем заметить, начиная, по крайней мере, с К. Жанекена.

одном формулировка Шумана действительно верна: как для Берлиоза важна оркестровая краска, блеск, эффектность, яркость колорита, так и у Алькана красочность, тембровое разнообразие, изысканность фортепианной «оркестровки», плотность и мощь звучания — одна из доминант. Кроме того, и Берлиоза, и Алькана отличает интерес к немецкой музыке, к творчеству Бетховена, в те годы среди французских музыкантов встречавшийся не так часто.

Интересно, что, как Берлиоз, по-видимому, не был поклонником музыки Алькана, так и Алькан не слишком ценил Берлиоза. В одном из писем к Фердинанду Хиллеру Алькан протестует против выдвижения Берлиоза в Институт Франции из-за спорных, по мнению Алькана, моментов, содержащихся в берлиозовском «Трактате об инструментровке»¹⁹⁹, в другом письме Алькан замечает, что ему не нравится никакая музыка Берлиоза²⁰⁰.

Не ценит Алькан и Вагнера, говоря в одном из писем Ф. Хиллеру о том, что «Вагнер — не музыкант, а болезнь»²⁰¹, и поразительным образом предвосхищая формулировку Ницше: «Человек ли вообще Вагнер? Не болезнь ли он скорее? Он делает больным всё, к чему прикасается, он сделал больною музыку»²⁰².

Некоторые точки соприкосновения можно найти между Альканом и Шуманом: оба они с энтузиазмом начал создавать репертуар для педального фортепиано, оба были большими поклонниками Бетховена, Шуберта, оба любили протяженные остинатные построения в одной фактуре, есть совпадение даже в использовании характерного исполнительского указания: «играть как можно быстрее» (Шуман, Соната № 2 / Алькан, Трио). Сочинения Шумана были в репертуаре Алькана, однако сам Шуман крайне критически высказывался в своих статьях о музыке Алькана. Образный строй Шумана, его жанры, его специфическая фортепианная фактура почти не нашли развития в музыке Алькана. Наибольшую близость к Шуману Алькан демонстрирует в тех своих темах, где сочетаются аккордовый склад (гармония меняется на каждую восьмую), трехдольный метр, черты полонеза и марша (*Рисунки 1, 2*).



Рисунок 1. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии, № 1. Соч. 41.

¹⁹⁹ Eddie... op cit. P. 14.

²⁰⁰ В отношении к музыке Берлиоза Алькан разделяет мнение многих музыкантов Франции.

²⁰¹ Eddie... op ciit. p.15.

²⁰² Ницше Ф. Случай «Вагнер». Пер. Н.Н. Полилова // Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 5. М.: Культурная революция, 2012. С. 394.



Рисунок 2. Р. Шуман. Интермеццо соч. 4 № 1.

Схожую фактуру находим также в Tempo Giusto Алькана соч. 65 № 4, концерте для фортепиано соло из цикла этюдов соч. 39.

Обратим внимание на типично шумановское группетто («Детские сцены»: «Поэт говорит»; «Крейслериана»: IV) в Vivante соч. 65 № 1 (Рисунок 3).



Рисунок 3. Ш.-В. Алькан. Vivante соч. 65 № 1

Особую главу составляют точки пересечения между Альканом и Шопеном, и первое знакомство с именем Алькана у многих происходит именно через упоминания его фамилии в работах, посвященных Шопену. Алькан не был эпигоном или подражателем Шопена, но оставался одним из самых близких единомышленников в искусстве и жизни этого «самого классического по духу»²⁰³ среди романтиков. Но при всех отмеченных сходствах — в области художественного вкуса, в характерах двух композиторов, еще более удивительно видеть так мало соприкосновений в композиторском творчестве Шопена и Алькана. Действительно, музыка Шопена и Алькана различается, кажется во всем: Шопен тяготеет к непрограммности или скрытой программности, Алькан — к явной, зримой, подчас театральной программности; у Шопена значительную часть наследия составляют произведения танцевальных жанров, Алькан избегает танцев; шопеновская фактура графична, экономна, алькановская — направлена вширь, масштабна, оркестральна; у Шопена центральное место занимает мелодия, у Алькана, подобно Листу, яркий образ создается благодаря не столько мелодии, сколько всей совокупности мелодии, гармонии, фактуры, где мелодия подчас оказывается совсем не на первом месте. Конечно, нельзя сказать, что композиторы противоположны во всем: у них есть точки соприкосновения и в жанрах (например, у обоих композиторов есть этюды, ноктюрны,

²⁰³ Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. М.: Музыка, 1987. С.14.

прелюдии; оба обращаются к камерно-инструментальной музыке, написав по сонате для виолончели и фортепиано), но трактовка этих жанров у каждого композитора индивидуальна. В качестве примера можно сравнить циклы прелюдий Шопена и Алькана. Шопен пишет свои прелюдии на протяжении нескольких лет, но они в конечном счете складываются как цикл, со своими интонационными связями, выстроенным тональным планом, контрастной, но логичной драматургией и устремленностью к финалу; Алькан пишет свой цикл, с самого начала стремясь к цельности (поэтому прелюдий у него не 24, а 25, чтобы в последней пьесе вернуться к C-dur), выстраивая свою собственную систему в тональном плане. Прелюдии Шопена целиком непрограммны, у Алькана ряд прелюдий имеет программные подзаголовки. В качестве еще одной характерной черты отметим, что Алькан предписывает исполнять этот цикл на фортепиано или органе. Разумеется, и тембр, и исполнительская техника у фортепиано и органа различаются, поэтому перед композитором стояла задача написать такую музыку, которая могла быть одинаково успешно сыграна на принципиально разных инструментах (на органе, к примеру, невозможен фортепианный уровень беглости пальцев из-за более тяжелых клавиш), в связи с чем фактура потеряла специфическую «фортепианность», так подчеркнутую в цикле Шопена. Не стремится Алькан и к контрастности между пьесами.

Из других сближающих Шопена и Алькана стилевых характеристик можно указать, что оба они имели склонность к жанру марша (в том числе траурного).

Исследователи говорят о близости между ранними произведениями Шопена и Алькана. Сочинения Шопена, который раньше Алькана достиг композиторской зрелости и нашел свою индивидуальность, вероятно, были для Алькана одним из примеров для подражания. Так, У.А. Эдди отмечает сходство в сочинениях концертного жанра обоих композиторов²⁰⁴, говорит о влиянии раннего шопеновского Рондо соч. 1 на Рондолетто «Жил-был человечек» соч. 3 Алькана и отмечает, что рондо Шопена более удачно²⁰⁵. Несмотря на то, что и шопеновская пьеса тоже очень ранняя, и не показательная для стиля композитора, с этим суждением можно согласиться. Действительно, первые пьесы Алькана отличаются особым вниманием к эффектности и малосодержательны, в чем Алькан проходит сходный путь с Листом, который тоже не сразу нашел сочетание виртуозной «оболочки» и смысловой нагруженности, характерное для его лучших сочинений. Подобно Листу, индивидуальный стиль Алькана-композитора раскрывается значительно позже, нежели стили Шопена, Мендельсона или Шумана. Шопен и в ранних произведениях предстает композитором изысканным и утонченным.

²⁰⁴ Eddie. Op. cit. P. 32–33.

²⁰⁵ Ibid. P. 30.

Кроме того, заметна общность в пассажах Второй баллады Шопена и одного из этюдов соч. 16 Алькана²⁰⁶. Несомненно отмеченное²⁰⁷ цитирование Альканом шопеновского ноктюрна As-dur соч. 32 № 2 в этюде (также в As-dur!) из цикла «12 этюдов во всех мажорных тональностях» соч. 35.

Укажем на сходство в ноктюрнах H-dur Шопена (соч. 9 № 3; 1830 — 1832) и Алькана (соч. 22; 1844). Снова неслучайно использование одной и той же тональности, близость мелодического рисунка, фактуры, таких же шопеновских вокальных фиоритур в мелодии, того же гаммообразного взлета перед повтором предложения (*Рисунки 4, 5*). Близость заключается и в развертывании музыкального материала: период повторного строения, развивающаяся вторая часть, орнаментально варьированный повтор. Сохраняется и шопеновская высочайшая изысканность, нежность и осторожность. Вместе с тем алькановский ноктюрн проще: в нем нет драматической середины и, кроме того, французский композитор не насыщает повторы таким разнообразием орнаментального варьирования.



Рисунок 4. Ф. Шопен. Ноктюрн соч. 9 № 3



Рисунок 5. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн соч. 22.

²⁰⁶ Ibid. P. 47.

²⁰⁷ Ibid. P. 60

В одной из поздних пьес Алькана, в коде (которая внезапно меняет характер со спокойного ноктюрнового на взволнованный), цитируется фактурно-ритмическая комбинация из Фантазии Шопена (Рисунки 6, 7).



Рисунок 6. Ш.-В. Алькан. *Vivante* соч. 65 № 1



Рисунок 7. Ф. Шопен. Фантазия *f-moll* соч. 49.

А в одной из своих «Песен» Алькан намекает на Прелюдию Шопена *fis-moll* (здесь снова принципиальным оказывается тональное тождество; рисунки 8 9):



Рисунок 8. Ш.-В. Алькан. *Appassionato* соч. 67 № 5.



Рисунок 9. Ф. Шопен. Прелюдия соч. 28 № 8.

Примеры можно продолжать (*рисунки 10-23*).



Рисунок 10. Ш.-В. Алякан. Этюд соч. 76 № 2



Рисунок 11. Ф. Шопен. Этюд соч. 10 № 11



Рисунок 12. Ш.-В. Алякан. Этюд соч. 76 № 3



Рисунок 13. Ф. Шопен. Соната № 2 соч. 35, IV часть.



Рисунок 14. Ф. Шопен. Этюд соч. 10 № 3



Рисунок 15. Ш.-В. Алякан. Три романтических *andante* соч. 13 № 1.



Рисунок 16. Ф. Шопен. Баллада № 4 *f-moll*



Рисунок 17. Ш.-В. Алякан. *Andantino* соч. 38b № 5



Рисунок 18. Ш.-В. Алякан. Экспромт соч. 69



Рисунок 19. Ф. Шопен. Скерцо № *cis-moll*.



Рисунок 20. Ш.-В. Алькан. Барабан бьет поход, соч. 50 № 2



Рисунок 21. Ф. Шопен. Этюд *gis—moll* соч. 25.



Рисунок 22. Ш. Алькан. Этюд соч. 39 № 9



Рисунок 23. Ф. Шопен. Этюд *cis—moll* соч. 25

Все указанные выше моменты сходства подтверждают знание Альканом музыки Шопена, использование ими обоими схожих фактурных формул, но недостаточны, чтобы являться свидетельством глубокой стилиевой близости композиторов. Напротив, одни и те же фактурные обороты только обнажают несходство композиторских индивидуальностей Алькана и Шопена. Оставаясь друзьями, Алькан и Шопен развивали индивидуальные направления. Характерно, что у Алькана нет ни одной мазурки – такого важного для Шопена жанра.

Говорить о влиянии Алькана на Шопена почти не приходится, кроме нескольких случаев: например, использование Шопеном образа ветра и специфической фактуры в финале Второй сонаты, возможно, отчасти вдохновлено алькановским «Ветром» соч. 15 № 2; укажем также на маршевое начало Фантазии Шопена f-moll, близкое к одному из эпизодов в Вариациях Алькана соч. 16 № 4.

* * *

Имитация и стилизация, типичные для творчества Алькана (отметим хотя бы его многочисленные менуэты, «разбросанные» по всему творчеству), приоткрывают еще одну грань алькановского наследия — предвосхищение неоклассицизма. Известны примеры, когда в творчестве композиторов конца XIX века находили воплощение неоклассические тенденции — так или иначе они проскальзывают и у Брамса, и у Чайковского. Но Алькан отражает эти тенденции раньше многих других.

Наряду с этим Алькан не чужд современности — так, две пьесы Алькана посвящены транспортным средствам («Омнибус», соч. 2 и «Железная дорога», соч. 27); здесь Алькан фактически предвосхищает композиторов XX века (фортепианные «Прогулки» Пуленка, «Рельсы» В. Дешевова, «симфоническое движение» «Пасифик 231» Онеггера и др.).

В пьесах Алькана мы можем найти предвосхищение множества открытий композиторов XIX-XX веков в области музыкального языка, музыкальной формы и т. п. Если говорить о новаторстве Алькана тезисно, отметим следующее:

– композитор впервые привносит в трактовку фортепиано (которое, по мнению Шопена и многих других композиторов-пианистов того времени, было инструментом прежде всего певучим) ударное свойство (еще в довольно ранних пьесах). Наиболее характерным символом этого нового понимания фортепиано может служить знаменитый этюд Алькана соч. 35 № 5 «Варварское аллегро» (Барток очевидно знал об этой пьесе Алькана, на что указывают источники)²⁰⁸.

– одним из первых Алькан пользуется многозвучными аккордами в тесном расположении, в которых важнейшим качеством оказывается не функциональный состав, а фонизм, тем самым предвосхищая использование аккордов-кластеров композиторами XX века.

– использует черты монотематизма в то время, когда последний как принцип еще только формировался.

²⁰⁸ Dille D. «L'Allegro barbaro de Bartók» // Magyar Tudomány Akadémia // Studia musicologica academiae scientiarum hungaricae. 1970. p.3–9.

– использует почти кинематографические приемы «монтажных склеек» музыкального материала, получившие распространение в музыке XX века.

– изобретает множество новых фортепианных эффектов, фактурных комбинаций, которыми будут пользоваться и современники (Лист), и композиторы XX века (как правило, приходя к ним самостоятельно, минуя знакомство с музыкой Алькана).

«Зашифрованность» музыки Алькана связывает его с Шуманом, а его пристрастие к стилизациям (и, более того, к «работе по модели», которую мы можем увидеть в тетрадах его «Песен», как парафраза «Песен без слов» Мендельсона²⁰⁹) — к музыке неоклассицизма и творчеству Стравинского.

Музыка Алькана очень тесно связана с музыкальной традицией. Композитор существовал в постоянном диалоге и с современниками, и с композиторами прошлого — прежде всего композиторами-классиками и мастерами барокко, но не только: так, один из исследователей установил, что в пьесе «Morituri te salutant» из цикла «48 эскизов» Алькан цитирует мелодию из мессы Палестрины²¹⁰, другой находил имитирование фактуры григорианского хора и фобурдона в Маленьких органнх прелюдиях Алькана²¹¹.

Многочисленные параллельные места, аллюзии в заглавиях («Жнецы», «Пустячок» [«Le Petit Rien»²¹²] у Куперена и Алькана, «Вздохи» у Рамо и Алькана), работа по модели — все это показывает, насколько тесно и целенаправленно композитор преломлял разнообразные традиции фортепианной (клавирной) музыки.

Приведем несколько показательных примеров того, как Алькан цитирует или близко к оригиналу воспроизводит характерные гармонические приемы и мелодические фразы мастеров прошлого (рисунки 24-32).



Рисунок 24. Л. ван Бетховен. Соната № 13 соч. 27 № 1. I часть.

²⁰⁹ Александр де Берта опрометчиво увидел в этом «рабское подражание». (Ch. Valentin Alkan Sr.: A Psycho-Musical Study by A. de Bertha // Alkan Society Bulletin 88 — December 2012. P. 17).

²¹⁰ Conway D. Colloquium on Alkan's Esquisses // Alkan Society Bulletin no. 80 — March 2009. P. 4.

²¹¹ Beauvois Michael. Alkan's Petits Préludes: A Musical Time-Machine // Alkan Society Bulletin no 96: April 2018. P. 3–8.

²¹² Алькан озаглавливает одну из своих прелюдий (соч. 31) «Un Petit Rien».



Рисунок 25. Ш.-В. Алькан. «Снег и лава» соч. 67, № 1.



Рисунок 26. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 57. I часть.



Рисунок 27. Ш.-В. Алькан. Симфония для фортепиано соло из цикла 12 Этюдов во всех минорных тональностях соч. 39. I часть.



Рисунок 28. В.А. Моцарт. Соната с-молл К.457. III часть.



Рисунок 29. Л. ван Бетховен. Симфония № 1, соч. 21. IV часть.



Рисунок 30. Ш.-В. Алькан. Tempo giusto соч. 65 № 4.



Рисунок 31. Л. ван Бетховен. Соната № 28 соч. 101. II часть.



Рисунок 32. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов» соч. 63, № 31.

Иной раз совпадения весьма неожиданны, и все же, думается, неслучайны (рисунки 33, 34).



Рисунок 33. Л. ван Бетховен. Соната № 8 соч. 13. III часть.



Рисунок 34. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии, № 3. Соч. 41.

Совпадения иной раз находятся в совсем неожиданных местах: так, в остродраматической разработке Этюда соч. 39 № 9 (вторая часть Концерта для фортепиано соло) вдруг начинают звучать отголоски игривой Сонаты Моцарта (рисунки 35, 36).



Рисунок 35. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 9.



Рисунок 36. В.А. Моцарт. Соната С-dur К. 309, III часть.

Эти примеры (их список можно продолжить) демонстрируют высокую «включенность» композитора в классический репертуар и важное, хотя и не сразу заметное свойство его музыки, а именно *диалогичность* по отношению к искусству прошлого. Алькан, находясь как бы «на обочине» музыкального процесса, будучи маргиналом в подлинном смысле этого слова, вмещает в себя три эпохи, три времени: барочное (а подчас, добарочное) и классицистское прошлое, романтическое настоящее (отраженное в мятежном мироощущении композитора, находящее выход в демонической виртуозности) и будущее (музыка XX века от Дебюсси и Равеля через Мессиана и Бартока к композиторам «Новой сложности»). В этом заключается феномен Алькана: композитора, как *равноудаленного* от современности, традиции и будущего, так и *одинаково близкого* всем этим трем временным отрезкам и, следовательно, возвышающегося над временем. Отражая в том числе довольно типичные для своего времени образы и умонастроения, композитор оказался как бы вне времени: его диалог с музыкой прошлого так интенсивен, что разрыв в эпохах подчас почти не ощущается. При ближайшем рассмотрении оказывается, что Алькан нисколько не подражает своим великим современникам Шуману, Листу, Шопену (последнему подражает в ранних сочинениях), а существует самостоятельно, в своем собственном мире, пишет, руководствуясь своими идеями и своей фантазией.

2.4 Алькан как еврейский композитор

Романтизм в целом характеризовался обостренным интересом к национальному. Наиболее крупные композиторы (а наряду с ними, и другие художники) романтизма не мыслятся в отрыве от национальной тематики, национальной образности, претворения черт национального менталитета. Национальная характерность — как в широком смысле, так и в более узком, языковом (претворение черт национального мелодизма, фольклорных жанров) — одна из наиболее типических черт романтического композитора. Неслучайно именно в романтическую эпоху возникает множество национальных композиторских школ — русская, польская, чешская, испанская, школы стран Скандинавии.

Франция романтической эпохи как будто выпадает из этого направления: французские композиторы не слишком ориентировались на фольклор. Более того, часто в качестве национального у французских композиторов выступает именно *инонациональное* — восточное у Ф. Давида, К. Сен-Санса, испанское — у Бизе. Специфически французское оказывается словно на втором плане («Арлезианка» Бизе). Когда говорится о двух музыкальных традициях, из которых складывается почерк Шопена, — польской и французской, — необходимо уточнить, что французская традиция подразумевает некий обобщенный язык, скорее свод типичных приемов и характерных образов, аристократическую традицию, нежели отчетливую национальную интонацию. И в этом отношении Алькан был подобен Шопену, освоив черты салонного французского романтизма (с его отсутствием пресловутой *Gemüt* — душевности, сердечности, что подчеркивал в своей рецензии Шуман) и в отдельных сочинениях соединяя их с национальной интонацией, но только в данном случае еврейской.

Трудно сказать, насколько глубоко Алькан сознавал свою чужеродность в парижском обществе, учитывая количество евреев в художественной среде Парижа (Мейербер, Хиллер, Галеви, Оффенбах, братья Алькана, Делаборд, входившие в музыкальную элиту Парижа). В том, что Алькан оставил эстраду и стал ограничивать связи с внешним миром в большей степени, думается, повинны черты характера Алькана, нежели его происхождение. Надо полагать, у французских художников-евреев были возможности для полноценной ассимиляции во французское общество: блестящая карьера Мейербера (и не только его) тому подтверждение. Но ассимиляция требовала отказа от некоторых обычаев. Очевидно, что Алькан не старался затушевать свои еврейские корни или полноценно ассимилироваться. Напротив, Алькан ревностно изучает Библию и Талмуд, принимает участие в работе консистории, некоторое время служит синагогальным органистом, вероятно, соблюдает иудейские традиции. Алькан — «возможно самый “еврейский” композитор своей эпохи»²¹³, утверждает Д. Конвей; он «был единственным музыкантом своего времени, который смог успешно объединить еврейское и романтическое музыкальные направления (*streams*)»²¹⁴. Подчеркнутая религиозность Алькана на общем фоне художественной среды Парижа, надо полагать, выглядела так же экстравагантно, как религиозность М.А. Балакирева в его поздние годы в Петербурге.

Исследовательница музыки Алькана К.У. Робсон утверждает, что Алькан, как и всякий еврей, живущий во Франции, ощущал себя посторонним и, вероятно, ассоциировал себя с

²¹³ Conway D. Jews, Music, and Wagner (and Alkan) // Alkan Society Bulletin no. 86 November 2011. P. 5

²¹⁴ Ibid. P. 6.

древними иудеями, которые были захвачены вавилонянами и изгнаны со своей земли²¹⁵. С этим связан выбор псалма «На реках Вавилонских», фортепианный «парафраз» на который в зрелые годы создал композитор. Идея отказа от музыкального исполнительства, присутствующая в стихах этого псалма, также корреспондирует с отказом самого Алькана от концертирования.

Осознание себя иудеем отражается и на музыкальном творчестве Алькана. Действительно, Алькана можно причислить к композиторам, предвосхитившим становление национальной школы еврейской музыки и охарактеризовать, возможно, как первого национально еврейского композитора крупного масштаба. Это важно тем более, что композиторы еврейского происхождения из числа современников Алькана, например, Мендельсон, Мейербер, Галеви полностью принадлежали тем инациональным (немецкой, французской) школам, в которых они творили.

Национальное еврейское и религиозное начало (они до некоторой степени слиты в единый комплекс), очевидно, не составляет доминанту алькановского стиля — общеевропейские интонации и традиции французской музыки занимают гораздо более важное место в интонационном словаре композитора, — большинство сочинений Алькана национально нейтральны. Но игнорировать еврейскую специфику в творчестве Алькана полностью нельзя: композитор раз за разом обращается к еврейской музыке на протяжении десятилетий.

Алькан нередко обращается и к христианской символике (использует мелодию хора Лютера, насыщает фаустианскими образами вторую часть Большой сонаты, завершает цикл «Эскизов» пьесой, озаглавленной по-латыни «Laus Deo»²¹⁶). Однако наличие еврейского начала воплощает важную грань алькановского творчества, возможно, не до конца раскрытую (один из исследователей творчества Алькана, японский музыковед Ю. Мураи обнаружил иудейский символический пласт в цикле «48 эскизов» соч. 63).

Вероятно, первым крупным сочинением, в котором Алькан осознанно выступил как еврейский композитор, явился цикл прелюдий соч. 31. В музыковедческой литературе можно встретить утверждение, что это и вовсе «первое опубликованное художественное музыкальное произведение, в котором применены еврейские темы и идеи»²¹⁷.

Ярко выраженное еврейское начало имеет целый ряд прелюдий (об этом чуть подробнее — в главе 5). Особо отметим прелюдию № 6 g-moll, названную композитором «древней синагогальной мелодией».

²¹⁵ Robson, Katherine Wells. Romantic Liturgists: Franz Liszt's and Charles Valentin Alkan's Settings of Psalm 137. Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Athens, Georgia, 2012. P. 33.

²¹⁶ «Хвала Богу».

²¹⁷ Conway David. Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner. Cambridge: Cambridge University Press. 2012. P. 235.

Национально еврейское в мелодизме Алькана выделяется прежде всего по причине использования композитором ладов, содержащих увеличенные секунды. Эти лады сразу создают отчетливый восточный колорит. Подобного рода ладами композитор пользуется в разных сочинениях, часто не связанных с религиозной тематикой. В качестве характерного примера укажем на финал концерта для фортепиано соло соч. 39 № 10 (рисунок 37).



Рисунок 37. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло. III часть (этюд соч. 39 №10).

Укажем также на этюд «Пиршество Эзопа» соч. 39 № 12. Здесь, как отмечает У.А. Эдди, Алькан отталкивается от хасидской мелодии «Utso Etso», одновременно «намекая» и на менуэт из Симфонии g-moll Моцарта²¹⁸ (рисунок 38).



Рисунок 38. Ш.-В. Алькан. «Пиршество Эзопа». Этюд соч. 39 № 12.

Рональд Смит, ссылаясь на сборник хасидских мелодий, составленных В. Пастернаком, приводит расшифровку оригинальной мелодии Utso Etso²¹⁹ (рисунок 39).



Рисунок 39. Мелодия Utso Etso.

Часто еврейское у Алькана выступает синонимом чего-то яростного, зловещего, мрачного, тогда как наиболее теплое и человеческое ассоциируется с общеевропейской интонацией. В

²¹⁸ Eddie... p. 72

²¹⁹ Smith. Op. cit. II. P. 240.

упомянутом финале Концерта эти два контрастных типа мелодизма словно сталкиваются друг с другом, конфликтуя. Возникает метафора внутренней борьбы композитора, который разрывается между двумя ипостасями своей сущности.

Один из первых примеров проникновения восточной интонации обнаруживается, вероятно, в первой пьесе из «Трех пьес в патетическом роде» соч. 15, где в несколько наивной кульминации репризы (октавно удвоенная, полная пафоса мелодия на фоне бурных арпеджио аккомпанемента) акцентируются увеличенная секунда на VI ступени гармонического минора, уменьшенная терция на IV повышенной ступени (II-VI-VII_{гарм.} -VI-V-IV⁺-VI-V), которые в целом создают лад с двумя увеличенными секундами, сходный с «венгерской гаммой» или восточными звукорядами.

Среди других сочинений Алькана с ярко выраженным восточным началом выделим пьесы «Три старинные еврейские мелодии» (без опуса) для голоса и фортепиано (они созданы Альканом для собственной ученицы Зинаиды Мансуровой²²⁰), органную прелюдию № 7 из цикла «Одиннадцать прелюдий» соч. 66, «Фантазиеттину в духе морески» соч. 32 № 3.

От национального еврейского начала тянется нить к религиозно-духовной тематике в целом: многие произведения Алькана так или иначе оказываются связаны с иудео-христианской традицией, в них Алькан предстает как художник религиозного склада мышления, в чем оказывается ближе к Листу или Мендельсону, нежели к Шопену. Такие сочинения, как «Аллилуйя» соч. 25, некоторые прелюдии из соч. 31, парафраз «На реках Вавилонских» соч. 52, Benedictus соч. 54, «Три старинные еврейские мелодии», «13 молитв» соч. 64, Экспромт на тему хорала Лютера «Господь наша твердыня» соч. 69, 11 пьес в религиозном стиле и транскрипция из «Мессии» Генделя соч. 72, третья часть Концертной сонаты для виолончели и фортепиано соч. 47 и другие, не всегда имеют тематизм в ориентальном духе, но объединены отражением духовных поисков композитора.

2.5 Юмор и комическое

Как известно, тоpos комического в музыке получает большое распространение в классическую эпоху, до той поры находясь скорее на обочине композиторских интересов. В эпоху романтизма комическое получает еще более интенсивное развитие, являясь также одной из ключевых категорий романтической эстетики.

Комическое в эпоху романтизма подвергается переосмыслению, а его функция – переоценке. Наряду с воззрениями одних мыслителей, отрицавших саму возможность

²²⁰ Зинаида Мансурова была в числе учеников, которых «завещал» Алькану Фридерик Шопен.

применения комического в музыке, считавших, что музыка не может выражать комическое или что музыке, как высокому искусству, не следует опускаться до низкого стиля (комизма), развивались идеи других, полагавших, что музыка – подходящий язык для воплощения всего многообразия мира, а значит, и комическое ей подвластно.

Горизонты комического при этом расширяются: в романтическую эпоху «сохраняется комизм жанрово-бытовой, поэтизирующий жизнь народа, нередко погруженный в наивный мир народной фантастики»²²¹, и вместе с тем – «формируются и разветвляются средства негативной характеристики, причем их удельный вес стремительно нарастает»²²². Эти средства передаются при помощи иронии, получившей изначально серьезное осмысление в эстетических штудиях романтических философов. Об иронии много говорили и много спорили. Карл Вильгельм Фердинанд Зольгер, к примеру, видел иронию и вдохновение движущими силами творческого процесса²²³ и даже способом познания мира. Другие мыслители видели в иронии серьезный, а не легкомысленный акт, средство возвышения над действительностью, воплощающее типично романтический разрыв художника с миром. «Проблема комического, – писал В. Ванслов, – приобрела столь большое значение в романтической эстетике прежде всего потому, что в искусстве комическое было одним из главных способов прямого выражения романтической оппозиции жизни»²²⁴.

Таким образом, комическое в эпоху романтизма вторгается в смысловое поле своей противоположности – трагического. «Поэзия на несколько мгновений в течение вечности надела маску иронии, чтобы не видели ее страдальческого лика»²²⁵, – комментировал этот процесс Роберт Шуман. Отсюда особый – негативный, нигилистический – вектор комического в романтической музыке. Осмеивание, развенчание идеала, разочарование в нем легче всего воплотить посредством иронии, – хрестоматийным примером здесь служит кардинальное переосмысление темы-лейтмотива возлюбленной в финале «Фантастической симфонии» Берлиоза.

В то же время ирония – попытка драпировки неуверенности в себе, своеобразный способ защиты автора от насмешек: «в новой поэзии неизбежен привкус иронии, несчастья, неустойчивости, так что прямо-таки видишь сквозь произведение, что создатель его во многом

²²¹ Бородин Б.Б. Комическое в музыке. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2002. С. 124.

²²² Там же.

²²³ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 337.

²²⁴ Там же. С. 337–338.

²²⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. М.: Музыка, 1975. С. 216.

сомневался, во многом не был уверен, что он не был доволен жизнью, что он предавался печали»²²⁶, пишет Иоахим фон Арним.

Расширение сферы комического, включение в нее иронии, сатиры, гротеска, злой шутки особенно характерно для музыки австро-немецкой традиции. Первые ростки изменения отношения к комическому демонстрируют уже сочинения Бетховена. Композитор, который узаконил пространство для комического, вслед за Гайдном сделав скерцо почти обязательной частью сонатно-симфонического цикла, первым осуществил шаги и для переосмысления скерцо как чего-то далеко не «шуточного». Насыщая свои скерцо среднего и позднего периодов драматическими образами, Бетховен открывает дорогу именно для такой трактовки жанра, в XIX веке ставшей едва ли не главенствующей. Традицию подхватывает Шопен со своими скерцо, Берлиоз, Шуман, Брамс. Подобного рода юмор находим в «Мефисто-вальсах», Сонате си минор Листа, злой и демонический юмор находим и в «Вольном стрелке» Вебера. Некоторые произведения романтиков, по замыслу будто бы комические, озадачивают своей «бесшалостью» (неологизм Вен. Ерофеева). Характерно, что столетием позже американский композитор Ч. Айвз озаглавливает вторую часть своего Фортепианного трио аббревиатурой TSIAJ («This scherzo is a joke» – «Это скерцо является шуткой») чтобы подчеркнуть исконный характер жанра²²⁷.

Показательный для немецкого романтизма подход к юмору демонстрирует Р. Шуман. Рассказывая про свою «Юмореску», он пишет: «Целую неделю я сидел за фортепиано, и сочинял, и писал, и смеялся, и плакал поочередно»²²⁸, а позднее называет «Юмореску» «возможно, самым грустным» из своих сочинений.

Новое понимание комического отразилось и в развитии музыкального театра. Средоточие и источник традиционного, не развенчивающего юмора в музыке классицизма – опера-буффа уже в первые годы романтической эпохи фактически перестает существовать (постепенно утихая после взлета этого жанра в творчестве Дж. Россини в 1810–1820-е годы). Проблема с комической оперой касается не столько Италии, сколько Европы в целом: в России жанр бытовой комической оперы также уходит в прошлое; в Германии изначально комический жанр зингшпиля в творчестве К.М. Вебера теряет свои комические черты и перерождается в национальную сказочно-фантастическую оперу.

Несколько другое отношение к комическому складывается в музыке Франции. Там развитие комической оперы не прекращалось, и этот жанр, дойдя до пределов своего развития, эволюционировал в оперетту. Семена комического искусства, в прошлые эпохи посеянные

²²⁶ Эстетика немецких романтиков. Составление, перевод: Михайлов А.В. М.: Искусство, 1987. С. 439.

²²⁷ Но даже это скерцо не лишено моментов драматизма.

²²⁸ Шуман Р. Письма. Т. 1. М.: Музыка, 1970. С. 447.

Мольером, а затем Бомарше, дают обильные всходы в лице излюбленных парижской публикой водевилей. Юмор в искусстве Франции представлен как бы очищенным от сложной философской составляющей, свойственной немецкому пониманию комического: французские комедии положений или комедии нравов, включавшие и иронию, и сатиру, и гротеск, не были нацелены на тотальное развенчание устоев мира. Некоторые из писателей (А. де Мюссе) и вовсе критиковали немецкий нигилистический подход. Если комическое (в своей главной ипостаси – иронии) в немецком искусстве было признаком неудовлетворенности жизнью, то во французском гедонистическом искусстве – скорее наоборот, служило доказательством полноты жизни.

И в немецкой, и во французской музыке комическое, отсылая к немзыкальному, оказывается элементом театрализации музыкального произведения.

Шуман, много размышлявший и о природе комического²²⁹, и о сущности национальных различий, замечал: «Слово “юмореска” французы не понимают. Плохо, что как раз для таких глубоко укоренившихся у немцев своеобразных понятий, как *Gemütliche* (*Schwärmerische*) [*добродушное; мечтательное*] и как *Humor*, который является чудесным сплавом *Gemütlich* и *Witzig* [*остроумное*], во французском языке нет хороших, подходящих слов»²³⁰.

Помимо оперного жанра, прочные традиции комического имело и во французской инструментальной музыке. Так или иначе, композиторы, обращавшиеся к программной изобразительности (столь свойственной французскому музыкальному искусству), прибегали к ней и в юмористических целях. Не просто звукоподражание, но звукоподражание с комическим эффектом мы видим в ряде шансон Клемана Жанекена (лай собак в «Охоте», назойливые выкрики торговцев в «Криках Парижа» и др.). Из более позднего времени отметим Франсуа Куперена, автора не только проникнутых теплым юмором жанровых и портретных зарисовок, но и музыкального сатирического памфлета «Карнавал великой и старинной Менестрандизы». В XIX столетии эта традиция не прекратилась, а, напротив, усилилась: упомянем «Карнавал животных» К. Сен-Санса, многочисленные фортепианные пьесы Дж. Россини (долгие годы прожившего в Париже), редкое многообразие комического в музыке Э. Сати, отчасти К. Дебюсси. Продолжение эта традиция получает у М. Равеля, композиторов группы «Шести», Ж. Ибера, раннего Мессиана («Бурлескная фантазия»).

Избегавший публичности и большую часть жизни проживший в уединении Алькан своим современникам казался человеком угрюмым, мизантропичным, едва ли не лишенным чувства юмора. Напомним, что так было не всегда, и в юности композитор отличался

²²⁹ Отметим, в частности, его статью «Комическое в музыке» (Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-В. 1. М.: Музыка, 1975. С. 111–113).

²³⁰ Шуман Р. Письма. Т. 1. М.: Музыка, 1970. С. 447.

жизнерадостностью (о чем свидетельствовал Мармонтель). Но со временем характер композитора под воздействием ряда причин действительно претерпел изменения, и Алькан с годами стал замкнутым и нелюдимым.

Автор некролога о композиторе, опубликованного в 1888 г. писал, что «музыке Алькана не хватало юмора, чтобы сделаться популярной»²³¹. Это заявление выглядит поразительно близоруким, так как юмор в целом не очень свойствен, например, музыке Шопена, что не помешало ей сделаться популярной. В отношении Алькана высказывание в корне неверно, так как композитор, напротив, оказывается автором, в творчестве которого более, чем у многих других композиторов XIX века находит свое отражение юмор, причем юмор самого разного плана — как комический, так и демонический²³².

Выше говорилось и о некоей опере, которую композитор сочинял для театра Комической оперы.

После внимательного знакомства с музыкой Алькана, композитор начинает видаться органично вписанным в обширную традицию французского музыкального юмора, и кажется, что даже знаменитый фотопортрет Алькана, единственный прижизненный – но снятый со спины – воплощает своеобразие алькановского понимания комического: человек без чувства юмора скорее отказался бы от позирования.

Согласно классицистской, но актуальной и для романтизма классификации Даниэля Вебера (на нее ссылаются в своих фундаментальных исследованиях классицизма Л. Ратнер, Л.В. Кириллина), в музыке возможны следующие разновидности комического:

- подражание (Mimicry; воспроизведение звуков окружающего мира);
- остроумие (Wit; «профессиональный» юмор, доступный при анализе);
- пародия (Parody; сочетание несочетаемого, снижение возвышенного);
- искусственное подражание музыкальной бессмыслице (Artful Imitations of Musical Bungling), кводлибет²³³.

Б.Б. Бородин в своей монографии «Комическое в музыке» делает собственную классификацию методов воплощения комического, и эти методы, на наш взгляд, применимы во всех разновидностях, кроме подражания:

²³¹ Eddie William Alexander. Charles Valentin Alkan, His Life and His Music. Ashgate, 2007. P. 25. Автор монографии, по которой приводится цитата, указывает в качестве источника газету *Revue et Gazette Musicale* (RGM) и, возможно, допускает неточность, и некролог был опубликован в другом органе печати, так как по сведениям из энциклопедических источников издание RGM прекратилось в 1880 году.

²³² Отметим любопытную закономерность: отмечаемое многими современниками чувство юмора у Шопена почти не находит отражения в музыке, и, напротив, – угрюмость Алькана в жизни противоречит широкой панораме юмора, обозримой в его музыке.

²³³ Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 3. М.: Композитор, 2007. С. 113–114; Ratner L. Classic Music. Expression, Form and Style. NY: Schirmer, 1980. P. 387.

1. Принцип неожиданности – внезапные ладотональные сдвиги, интонационные «странности», нарушающие, на первый взгляд, логику развития, резкие изменения метроритма, перепады динамики;
2. Принцип сопоставления – столкновение семантически далеких интонационных и образных сфер, «игра» регистров и тембров;
3. Принцип деформации – намеренное искажение ладовых, ритмических, фактурных норм музыкального языка, необычные тембровые краски (деформация тембра);
4. Принцип примитивизации – нарочитое утверждение «нормы», гипертрофия жанровых, интонационных, ритмических, фактурных стереотипов, вызывающая их критическое переосмысление²³⁴.

Применив две системы классификации к сочинениям Алькана, увидим, что композитор пользуется почти всеми возможными способами воплощения комического. Из первой классификации – это подражание, остроумие и пародия. Из второй классификации особенно часто Алькан пользуется принципом неожиданности: внезапные аккорды фортиссимо в тихих окончаниях пьес – излюбленный прием композитора, своеобразный ироничный театрализованный жест вроде финального поклона, применяемый даже в серьезных сочинениях (например, «Аллилуйя» соч. 21).

К принципу примитивизации можно отнести любимые Альканом назойливые повторения какого-либо мотива, ритмоинтонационной формулы, часто используемые в юмористических целях. Иногда эти повторения ритмически варьируются, усиливая комизм (рисунок 40).



Рисунок 40. Ш.-В. Алькан. Военная музыка («Эскизы» соч. 63 № 35).

Действительно, комическое у Алькана исключительно разнообразно. По-немецки грубоватый и тяжеловесный юмор находим в этюде «**Варварское аллегро**» из соч. 39, в «**Менуэте в немецком стиле**» соч. 46: композитор прибегает к подчеркнуто ударной трактовке фортепиано, выдалбливая октавные басовые линии, используя многозвучные аккорды, подчас предвосхищающие кластеры XX века. Примененное в номинально F-dur'ном этюде повышение

²³⁴ Бородин Б.Б. Комическое в музыке. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2002. С. 56

IV ступени формирует лидийский звукоряд от F на всех белых клавишах: ощущение, будто исполнитель играет, забыв о выставленном при ключе знаке си-бемоля.

Легкую причудливость и беззлобную усмешку слышим в «Токкатионе» соч. 75, в третьей части **Большой сонаты «Четыре возраста»** соч. 31. В последнем случае композитор изображает сцены из жизни семьи с детьми (используя трехголосие, Алькан, возможно, намекает на количество играющих детей²³⁵; рисунок 41).



Рисунок 41. Ш.-В. Алькан. Большая соната соч. 31, III часть.

Пародию находим в «Опере» из цикла фортепианных пьес соч. 74. Об этом цикле в своем «Новом музыкальном журнале» высказался Роберт Шуман. Критически настроенный к Алькану, Шуман, однако, признал, что в «Опере» мы «наталкиваемся на высмеивание оперной музыки, и лучшего в этом роде, пожалуй, и не сделать»²³⁶.

Иронией отмечен замысел нескольких фортепианных диптихов Алькана. Две пьесы соч. 50 – «Каприччо в солдатском духе» и «Барабан бьет в поход (эскиз)» представляют одну и ту же ситуацию с разных сторон: Каприччо – военный поход с точки зрения полководца, Эскиз – с точки зрения простого солдата. Диптих соч. 60 «Моя дорогая свобода» и «Мое дорогое рабство», внеопусный диптих «Жан, который плачет» и «Жан, который смеется», двойной портрет «Гераклит и Демокрит» (цикл «Эскизы» соч. 63) продолжают линию иронических антитез.

Свой Четвертый ноктюрн – «Le grillon» («Сверчок», «Кузнечик»; соч. 60 bis) композитор нотирует на трех строках, две нижние объединяя под одной акколадой, словно пьеса – дуэт для одногласного инструмента или голоса с фортепиано. Но в качестве солиста здесь выступает... сверчок, в партии которого в высоком регистре постоянно повторяется одна и та же опевающая форшлаговая фигура, контрапунктирующая основному течению ноктюрна. Вне зависимости от гармонии реплики сверчка не изменяются (рисунок 42).

²³⁵ Eddie. Op. cit. P. 86; Hartwig. Op. cit. P. XV.

²³⁶ Р. Шуман о музыке и музыкантах. Т. II-А. М.: Музыка, 1975. С. 175.



Рисунок 42. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн «Сверчок», соч. 60 bis.

Крайне специфическим юмором проникнута внеопусная пьеса Алькана «**Bombardocarillon**» (в названии композитор отсылает к старинной французской пушке «бомбарда», а также карильону, музыкальному инструменту, представляющему собой систему колоколов с клавиатурой), предназначенная для исполнения на педалях органа дуэтом музыкантов. Здесь комическое заключается и в самом факте игнорирования клавиш, и в частом тесном соседстве и неизбежным касаниям ног исполнителей (хотя к перекрещиванию ног участников дуэта композитор не прибегает). Мемуарист Александр Де Берта рассказывал, как пианист Рудольф Ганц (ученик Бузони, через которого он, вероятно, и познакомился с музыкой Алькана) решил сыграть эту пьесу со своей ученицей, но впоследствии отказался от своего намерения по той причине, что «не был с ней в таких интимных отношениях»²³⁷. Алькан исполнял эту пьесу со своим внебрачным сыном Эли Мириам Делабордом.

Комическое начало главенствует в цикле **Три менуэта соч. 51**. Само обращение к жанру менуэта в середине XIX века являет уже в некоторой мере иронический жест.

Во втором менуэте, к примеру, композитор обыгрывает ситуацию, когда исполнитель сбивается и запинается, разрушая ритмическую регулярность²³⁸ (рисунок 43).



Рисунок 43. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 2.

²³⁷ Ch. Valentin Alkan Sr.: A Psycho-Musical Study by A. de Bertha // Alkan Society Bulletin 88 — December 2012. P. 17.

²³⁸ Похожий прием был использован и в трио первого менуэта из соч. 51: предписав повторить несколько раз один и тот же такт, композитор изображает исполнителя, забывшего текст и повторяющего фрагмент в надежде вспомнить продолжение.

Как концертирующему пианисту, Алькану по собственному опыту была хорошо знакома эта ситуация.

Можно отметить и начало репризы менуэта, где композитор чередует мажорную и минорную терции (при основном разделе в g-moll трио написано в G-dur), словно выбирая, в каком ладу остаться²³⁹ (рисунок 44).



Рисунок 44. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 2.

Как композитор, многое почерпнувший из австро-немецкой музыкальной традиции, Алькан не проходит мимо понимания комического как демонического. Из его сочинений в этом плане отметим «Дьявольское скерцо» из цикла этюдов соч. 39, пьесу «Дьяволята» из цикла «Эскизы» соч. 63. «Эскизы» Алькана, как энциклопедия его стиля, вообще содержат множество моментов претворения комического; отметим, кроме прочего, «Менуэттино» (№ 32), в котором использована мелодия арии Моцарта «Vedrai carino» (опера «Дон Жуан»), но из мажорного лада перенесенная в минор.

Трагическая драматургия **Сонатины** соч. 61 не предполагает возможности прибегнуть к легкой шутке. Здесь композитор пользуется приемом горькой иронии в духе Гейне. Таково начало третьей части – Скерцо-менуэта. Драматическая музыка Скерцо словно представляет лирического героя, пытающегося дать выход своему взвинченному состоянию в остервенелой игре восходящих и нисходящих гамм, арпеджио. В результате складывается крайне выразительный и рельефный образ (рисунок 45).



Рисунок 45. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61, III часть.

²³⁹ Внезапные ладовые смены были характерным юмористическим приемом в музыке классицизма.

В «Железной дороге» соч. 27 использован классицистский принцип подражания: композитор пытается имитировать высокую скорость, развиваемую железнодорожным составом. Сосредоточенно-наступательный характер этого *perpetuum mobile*, использование гамм и арпеджио в мелодической линии позволяют видеть в пьесе род демонического скерцо, предвосхищение скерцо Сонатины.

Настоящий гротеск заметен в 22-й вариации этюда «Пиршество Эзопа» (соч. 39 № 12): повторяя охотничьи сигналы, появившиеся в предыдущей вариации, композитор дополняет их хроматическими тиратными мотивами. Реплика под тиратами «abbaïante» (ит. – «лающе») указывает на имитацию собачьего лая, которой хочет достичь композитор. Сцену, однако, можно представить и как батальную, где тираты служат имитацией разрывов снарядов. Со временем частота этих «разрывов» растет, они звучат хаотическим нагромождением грязных клякс, почти кластеров, разбросанных по регистрам клавиатуры, не всегда попадающих в метр, в конечном счете «взламывая» саму тему, создавая звучание, свойственное скорее музыке XX века (рисунк 46).



Рисунок 46. Ш.-В. Алякан. «Пиршество Эзопа». Этюд соч. 39 № 12.

Квинтэссенцией комического у Алякана может служить внеопусный «Траурный марш на смерть попугая» (1859) для двух сопрано, тенора, баса, трех гобоев и фагота (духовые могут

быть заменены фисгармонией *ad lib*). Этот сатирический марш также возвышается до уровня гротеска, предвосхищая третью часть Первой симфонии Малера, написанную на сюжет старинной гравюры «Звери хоронят охотника».

Ни в одном своем сочинении Алькан не прибегает к такому экстравагантному исполнительскому составу: его немногочисленные ансамблевые опусы представляют собой циклические произведения крупной формы для традиционных составов (скрипка, виолончель и фортепиано в разных комбинациях).

К жанру марша, напротив, композитор обращался сравнительно часто: в его творчестве широко представлены траурные, триумфальные марши, но марш-пародия – это скорее исключение.

По мнению американского музыкального критика А. Корлеониса, источником вдохновения для Алькана могло послужить возобновление постановки оперы Россини «Сорока-воровка», осуществленное в 1858 г.²⁴⁰. Отметим, что в годы становления стиля Алькана (1830–е) влияние Россини было одним из основополагающих.

На пятой странице партитуры, внутри нотного стана партии органа композитор врезает сноску: «Это воспоминание вызвано случайным сопоставлением чисто орнитологического свойства. Я заклинаю вас, здравомыслящие ценители “*La gazza ladra*”, не приписывайте никаких кощунственных намерений певцу PAPPAGALLO DEFUNTO [покойного попугая — ит.]».

На параллель к Россини указывает и использование итальянского языка в заглавии на титульном листе: «*Parole e Musica del Cittadino C. V. Alkan (primogenito)*» – «Слова и музыка гражданина Ш.-В. Алькана (первенца)²⁴¹». На титульных страницах других сочинений Алькана был текст на французском языке.

В музыкальных кругах циркулировал анекдот о том, как спасавшийся от франко-прусской войны внебрачный сын Алькана Эли Мириам Делаборд, большой любитель животных, сбежал из Франции в Англию, захватив с собой свыше ста попугаев. Достоверность этой истории под вопросом, но, возможно, замысел «Траурного марша» как-то связан с этим апокрифом.

Стилистически, по предположению исследователя музыки Алькана У.А. Эдди, Марш предвосхищен траурными маршами Госсека и Берлиоза («Траурно-триумфальная симфония»)²⁴².

²⁴⁰ Corleonis Adrian. Charles-Valentin Alkan. Marcia funebre, sulla morte d'un Papagallo, for chorus, 3 oboes & bassoons («Funeral March for a Dead Parrot»). Режим доступа: <https://www.allmusic.com/composition/marcia-funebre-sulla-morte-dun-papagallo-for-chorus-3-oboes-bassoons-funeral-march-for-a-dead-parrot-mc0002396751> [дата обращения: 1.04.2019].

²⁴¹ В остальных случаях композитор, во избежание путаницы со своими братьями подписывался как «Ш.-В. Алькан (старший)».

²⁴² Eddie. Op. cit. P. 168.

В качестве текста для своего Марша Алькан использует многократно повторяемые и распеваемые на все лады фразы «As-tu déjeuné, Jaco?» («Завтракал ли ты, Жако?», — эту фразу учат повторять попугаев во Франции), «Et de quoi?» («А чем?») и восклицание «Ah!».

Марш написан в форме, близкой к типичной для произведений данного жанра сложной трехчастной со вступлением (c-moll / Es-dur / c-moll), но также с чертами рондо (подобно Траурному маршу из «Героической симфонии» Бетховена).

Рондальность проявляется благодаря трехчастной структуре третьего раздела. Репризное изложение материала прерывается фугой (тема фуги – производная от одной из аккомпанирующих фигур), после которой звучит прерванное продолжение и окончание репризы (поначалу объединенное с проведением темы фуги). Не характерно для формы рондо использование в фуге основной тональности (c-moll).

Текст в марше сгруппирован по принципу пятичастного рондо (Таблица 1).

Музыка	Вступление, c-moll	1 раздел, c-moll	2 раздел, Es-dur	3 раздел, начало репризы, c-moll	Фуга, c-moll	Окончание репризы, кода, c-moll
Текст		As-tu déjeuné, Jaco?	Et de Quoi?	As-tu déjeuné, Jaco?	Ah!	As-tu déjeuné, Jaco?

Таблица 1. Схема Траурного марша на смерть попугая.

Сатира начинается уже с самых первых тактов вступления: фагот играет преимущественно две ноты – тонику и доминанту, в разном порядке, как будто не умея извлекать другие. Этот прием впервые был использован Бетховеном в скерцо Шестой симфонии (тоже в партии фагота!)²⁴³, а Алькан применяет его, к примеру, в «Токкатине»²⁴⁴ (рисунки 47, 48).



Рисунок 47. Ш.-В. Алькан. Траурный марш на смерть попугая.



Рисунок 48. Ш.-В. Алькан. Токкатина соч. 75.

²⁴³ На тонкую бетховенскую шутку обратил внимание Г. Берлиоз («Критический очерк о симфониях Бетховена»).

²⁴⁴ Возможно, неслучайно и использование тональности именно c-moll, ассоциирующейся, со времен Моцарта и Бетховена, с музыкой драматического склада, в иронических произведениях, каковыми являются и «Траурный марш на смерть попугая», и «Токкатина» Алькана.

По нашему мнению, одним из источников вдохновения при сочинении Альканом своего Марша оказался с-moll'ный квартет Бетховена. Помимо неслучайного совпадения тональностей, заметно также тематическое родство (рисунки 49/50, 51/52):

Рисунок 49. Л. ван Бетховен. Квартет с-moll соч. 18 №4, первая часть.

Рисунок 50. Ш.-В. Алькан. Траурный марш на смерть попугая.

Рисунок 51. Л. ван Бетховен. Квартет с-moll соч. 18 №4, первая часть.

Рисунок 52. Ш.-В. Алькан. Траурный марш на смерть попугая.

Мелодический голос во вступлении представлен аккордами гобоев. При повторении темы ровные столбы аккордов украшаются хроматическими форшлагами невпопад: словно исполнители, заливаясь слезами, неспособны более одновременно взять аккорд; благодаря форшлагам аккорды также звучат фальшиво.

Гнусавый тембр гобоя, часто ассоциирующийся с птичьим криком (в симфонической сказке Прокофьева «Петя и волк» гобоею поручено играть тему утки) для подражания голосу попугая здесь как нельзя более кстати.

Звучащие в связке между вступлением и первым разделом речитативные патетические вопросительные реплики солистов (у Алькана это тенор, затем бас) вызывают в памяти целый пласт кантатно-ораториальной музыки, включая финал Девятой симфонии Бетховена (*рисунки 53, 54*).

Baritono solo

Recitativo

O Freun - - - de, nicht die - se Tö - ne!

Рисунок 53. Л. ван Бетховен. Симфония № 9, IV часть.

Tenore solo

Recit.

As - tu dé-jeu-né, Ja - co?

Рисунок 54. Ш.-В. Алькан. Траурный марш на смерть попугая.

Тема вступления в основном разделе звучит контрапунктом к теме, исполняемой солистами вокального ансамбля. Саркастические стенания голосов имитируют церковную манеру и также излагаются полифонически. Полифония и подчеркнутая строгость в области построения вертикали создают сильный контраст сатирической программе марша (так, согласно классификации Вебера, прием «пародии» сочетается с приемом «остроумия»). Сама же мелодия – романсового склада (особенно характерны в началах фраз два восходящих хода с пятой ступени лада на сексту и септиму, с последующими нисходящими разрешениями, подобные абрису основной темы финала бетховенской сонаты соч. 31 № 2).

Повсеместно используемые чувственные хроматизмы, скорбные речитативы и восклицания от частоты использования превращаются в свою противоположность, звуча пошло (принцип примитивизации). Нарочито примитивно в некоторых местах выглядит также сопровождение, состоящее из восходящих и нисходящих хроматических гамм.

В мажорном среднем разделе, на фоне многократного повторения второй фразы текста то попарно между верхними и нижними голосами, то при помощи четырехголосного скандирования, у духовых звучат чувственные реплики. Композитор здесь пользуется крайними регистрами инструментов: у гобоя это самые низкие ноты, у фагота – самые высокие. Использование крайних регистров, неестественных скачков (ходы через две и даже через три октавы у фагота) – еще один из юмористических приемов.

Четырехголосная fuga в третьем разделе представляет собой кульминацию марша: не в силах более произносить какой-либо текст, солисты разражаются неистовым ревом (восклицания «Ah!»). Картину дополняет издевательская тема: нисходящая хроматическая гамма (I – V) с кадансом I – VII_{г.} – I²⁴⁵.

Музыка fugи дублируется духовым квартетом: линии сопрано и тенора сопровождают три гобоя, бас дублируется фаготом.

В краткой коде, подобно вступлению, фагот соло перебирает тонику и доминанту, после чего весь ансамбль, как в барочном кадансе, вступает с трезвучием одноименного C-dur. Мажор символизирует вознесшуюся на небеса душу попугая²⁴⁶.

Неизвестно, знал ли Э. Сати «Граурный марш» Алькана, но близость пьесы к гротескному характеру ряда сочинений Сати несомненна.

Творчество Ш.-В. Алькана представляет собой весьма показательный пример претворения топоса комического в романтическом музыкальном искусстве. Комическое не является доминантой алькановского стиля, но оказывается одной из важных его составляющих. Юмор выступает в качестве противоположного полюса к навязчивым и мрачным иступленным состояниям, отличающим некоторые из сочинений композитора. В произведениях Алькана находит свое отражение юмор самого разного плана – как комический, так и демонический; в его сочинениях различимы всевозможные оттенки юмора – от романтической горькой иронии до сатиры и пародии. Средства для воплощения комического начала также разнообразны: оно представлено и в акустической плоскости (склад, ритмика, тематизм, тембр), и в экстрамузыкальной (визуальная сторона нотной записи, названия пьес и т.п.). Художник серьезный, часто обращавшийся к духовной тематике, тяготевший к сверхчеловеческому (что воплотилось в характерной для творчества композитора трансцендентной виртуозности), затворник и мизантроп, Алькан посредством комического неожиданно демонстрирует витальность, демократичность и страстный поиск контакта со слушателем.

2.6 Наследие. Жанры

Многие из сочинений Алькана обозначены номерами опусов (от 1 до 76), хронология в списке опусов в целом сохранена, однако есть незанятые порядковые номера (6, 7, 9, 11, 14, 18-20, 28, 36, 43, 44, 48, 49, 56, 58, 59, 62, 68, 71, 73). Некоторые пьесы (их более десяти) были изданы

²⁴⁵ Подобного рода темы применялись композиторами эпохи барокко в пассакалиях.

²⁴⁶ Похожим внезапным мажором оканчивается маршевая четвертая часть «Фантастической симфонии» Берлиоза («Шествие на казнь»).

при жизни композитора без указания опуса, иные не были опубликованы при жизни автора и также остались без опуса.

Алькан, проживший довольно долгую жизнь (возможно, это совпадение, но композиторы с изоляционистскими тенденциями, по большей части, оказываются долгожителями), написал множество сочинений в разных жанрах.

В их числе, помимо сольной фортепианной музыки, отметим²⁴⁷:

– камерные произведения с участием фортепиано (Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано соч. 21, Фортепианное трио соч. 30, Концертная соната для виолончели и фортепиано соч. 47);

– произведения для фортепиано с оркестром (три Камерных концерта для фортепиано с оркестром соч. 10; третий утерян);

– несколько вокальных и хоровых сочинений («Три старинные еврейские мелодии», «Аллилуйя», «Траурный марш на смерть попугая»);

– музыку для педального фортепиано, органа или фисгармонии (13 молитв соч. 64, 11 прелюдий и транскрипция из «Мессии» Генделя соч. 66, 11 пьес в духовном стиле и транскрипция из «Мессии» Генделя соч. 72, 12 этюдов и др.);

– несколько четырехручных ансамблей (для исполнения на фортепиано, педальере или органе);

– симфонические и оперные произведения (утрачены).

Беглый взгляд на хронологию алькановского фортепианного наследия показывает, что композитор двигался от широко распространенных жанровых форм (рондо, вариации), представленных отдельными произведениями, к крупным циклам или сборникам и к более индивидуально окрашенным жанрам.

Так или иначе в произведениях Алькана представлено большинство жанров, традиционных для романтической миниатюры: токката, ноктюрн, марш, баркарола, скерцо, этюд, а также циклы пьес одного жанра и циклические сочинения сонатного плана.

Среди сольных фортепианных сочинений можно отметить:

– **циклы пьес, состоящие из большого количества миниатюр или более развернутых крупных произведений:**

– 25 прелюдий соч. 31 (этот цикл, по замыслу автора, может исполняться на фортепиано, педальере или органе);

– 12 этюдов во всех мажорных тональностях соч. 35;

– 12 этюдов во всех минорных тональностях соч. 39;

²⁴⁷ Полный список произведений Алькана находится в приложении к данному исследованию.

- Эскизы (49 пьес) соч. 63;
 - сборники «Песен» соч. 38, 65, 67, 70;
 - **небольшие циклы, состоящие чаще всего из трех сходных по жанру пьес, которые можно сопоставить с мини-циклами шопеновских ноктюрнов или мазурок:**
 - Три бравурных этюда соч. 12;
 - Три романтических andante соч. 13;
 - Три пьесы в патетическом роде соч. 15;
 - Три бравурных этюда соч. 16 (четыре перечисленных триптиха мыслились Альканом как своеобразный цикл из 12 каприсов);
 - Первый и Второй сборник экспромтов (по четыре в каждом) соч. 32;
 - Три кавалерийских марша соч. 37;
 - Три маленькие фантазии соч. 41;
 - Три менуэта соч. 51;
 - Два ноктюрна соч. 57;
 - Три больших этюда соч. 76;
 - **сонатные циклы:**
 - «Большая соната» соч. 33
 - Сонатина соч. 61
 - **отдельные пьесы, произведения с индивидуальными жанровыми или программными названиями:**
 - вариации (соч. 1, 2, 16 № 4-6, также внеопусные)
 - рондо (соч. 3, 4, 5)
 - марши (соч. 26, 27)
 - ноктюрн, сальтарелла, «Железная дорога», «Аллилуйя», «Огненное скерцо», «Менуэт в немецком духе», «Вроде каччи», «Токката» и др.
 - транскрипции частей симфонических, оперных или иных произведений Гайдна, Генделя, Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера, И.С. Баха, А. Гретри, А. Марчелло, Дж. Мейербера и др. для фортепиано соло или для фортепианного ансамбля.
- Рассмотрим трактовку композитором некоторых жанров.

Этюды

Как известно, термин «этюды» в качестве обозначения музыкального жанра появляется в начале XIX века. Поначалу этюдами называли чисто инструктивные пьесы (этюды Крамера, Штейбельта, Клементи, Черни), но довольно быстро, уже ко второй трети XIX столетия этюд

перерастает рамки учебной пьесы, у лучших авторов оказываясь произведением, совмещающим инструктивную цель и художественную ценность (что заметно, например, в Этюдах Шопена соч. 10, опубликованных в 1833 г.). В романтической фортепианной музыке этюд играл важнейшую роль, став одним из любимых жанров: к этюдам как жанру, сочетающему художественное и инструктивное, обращались, кроме Шопена, — Шуман, Лист, Гензельт, и многие другие композиторы (богатое продолжение этюдная традиция получила позднее в России, в творчестве С. Ляпунова, А. Скрябина, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Н. Капустина). Для Алькана жанр этюда тоже имеет особое значение, и даже на фоне музыки современников этюды Алькана выделяются своеобразием и масштабностью. Алькановские этюды (цикл «Три больших этюда» соч. 76, циклы «Двенадцать этюдов во всех мажорных тональностях» соч. 35 и «Двенадцать этюдов во всех минорных тональностях» соч. 39) нередко превосходят этюды иных романтических композиторов по глубине, драматизму содержания, по размерам (например, продолжительность восьмого этюда из цикла соч. 39 — первой части «Концерта для фортепиано соло» — около получаса).

Этюд оказывается наиболее подходящим жанром для воплощения трансцендентного качества алькановского стиля (о нем будет идти речь ниже). В то же время, тогда как у многих композиторов этюды отличает наличие одного используемого в том или ином случае типа фактуры (что заметно даже в художественных этюдах), Алькан к единству фактуры не стремится: этюд для него не является методичной отработкой того или иного технического элемента. Чаще Алькан трактует этюд как своеобразную основу для создания целой виртуозной сцены, иногда программной (как у Листа, Гензельта), а этюдное качество заключается в преувеличенной технической трудности.

Произведения крупной формы

Среди сольных фортепианных сочинений Алькана (за вычетом Симфонии и Концерта для фортепиано соло) есть всего два, относящихся к сонатному жанру: Большая соната «Четыре возраста» соч. 33 (1847) и Сонатина соч. 61 (1861). Каждое из этих произведений занимает важное место в наследии композитора и обнаруживает характернейшие черты его творческого почерка.

Сонаты Алькана (а Сонатина ни по масштабу, ни по техническому наполнению не является «облегченным» произведением), включая также Концертную сонату для виолончели и фортепиано, Трио и Большой концертный дуэт, вполне отчетливо характеризуют направление, которое избирает Алькан как сонатный композитор, его приоритеты в этом жанре. Алькан не ищет, подобно Листу, одночастности, или сочетания черт одночастности и цикличности, некоей

новой формы для нового содержания, а, как Шуберт, Вебер, Шопен, Шуман, отталкивается от бетховенской трех- или четырехчастной модели.

Среди современных Алькану композиторов его тип сонаты ближе всего к шопеновскому, как по используемой фактуре (веберовский тип бриллиантной фактуры Альканом в сонатах не используется, а крайне своеобразная фактура Шумана и вовсе не близка Алькану), так и по смысловой наполненности, концепционности, характерной для сонат Шопена.

Вместе с тем, в произведениях сонатного жанра у Алькана можно увидеть две тенденции, главным образом, по отношению к композиции цикла. Фортепианные Большая соната и Сонатина воплощают обе эти тенденции.

Большая соната — произведение с явной и открытой программой, изображающей героя произведения в разные эпохи его жизни: в 20, 30, 40 и 50 лет, что отражено в подзаголовках каждой из частей (характерно, что самому композитору в период сочинения сонаты не было и сорока). Сонатина — произведение, на первый взгляд, непрограммное: композитор не дает подсказок для трактовки концепции сочинения и, более того, указывая на жанр «сонатины» (жанр менее высокого порядка, нежели соната), пускает слушателя как бы по ложному следу, ориентируя на облегченность музыки (что, конечно, входит в противоречие с музыкальными образами еще в экспозиции первой части). Функции частей в фортепианных сочинениях сонатного жанра также разнообразны. Форма в Большой сонате более размыта, не так скульптурна. Сонатину отличает большая отточенность форм. Большой концертный дуэт по ряду характеристик близок к Сонате, в то время, как Трио и Концертная соната для виолончели и фортепиано — скорее Сонатине (эта близость подчеркнута, помимо прочего, и интонационными связями, которые существуют между Концертной сонатой для виолончели и фортепиано и Сонатиной).

Миниатюры и отдельные развернутые пьесы

Основу наследия Алькана, как и большинства других романтических композиторов, сосредоточившихся на инструментальной музыке, составляют пьесы программного или, реже, танцевального характера. Как правило, эти пьесы объединяются в циклы или сборники по жанру («25 прелюдий» соч. 31, «48 эскизов» соч. 63, «Песни» соч. 38, 65, 67, 70, триптихи маршей, каприсов, фантазий, менуэтов), но иногда оказываются единственным сочинением под опусным номером («Железная дорога» соч. 27, «Менуэт в немецком духе» соч. 46, «Токката» соч. 75). Эти пьесы имеют разные масштабы — от миниатюр на одну-две страницы до развернутых «поэм», сопоставимых с крупными частями сонатно-симфонического цикла.

Такого рода пьесы Алькан пишет на протяжении всей своей творческой жизни, и в них можно найти самое широкое разнообразие образов, фактурных типов, используемых композитором, найти как индивидуальные черты, так и примеры общеупотребимых интонаций, фактурных формул и пр.

Техническая трудность в этих пьесах тоже довольно вариативна: некоторые пьесы весьма просты по складу, и могут читаться профессиональным музыкантом с листа, иные — большие концертные полотна, требующие большой подготовительной работы и высокой технической оснащенности исполнителя. Уровень трудности нередко обуславливается и содержанием: драматические произведения всегда изложены в виртуозной фактуре, лирические пьесы могут иметь и довольно простой склад.

Систематизацию, даже примерную (кроме предпринятого разделения на циклы из большого количества миниатюр, небольшие циклы и отдельные пьесы), дать этим произведениям довольно сложно, и в каждом конкретном случае композитор выстраивает индивидуальный образ.

2.7 Алькан как композитор трансцендентной традиции

Особое значение для стиля Алькана приобретает виртуозное начало. Эпоха романтизма в целом — эпоха, когда виртуозности стали придавать гораздо большее значение. Одним из символов эпохи стал скрипач и композитор Н. Паганини, подлинный кумир множества романтических музыкантов, оставшийся в памяти прежде всего как виртуоз, обладавший исключительной исполнительской техникой.

Отечественных научных работ, напрямую посвященных проблематике фортепианной виртуозности, не очень много. Но в целом виртуозности уделяется внимание во множестве источников, посвященных общим вопросам пианизма. Этого понятия, в том числе, касается Н. Мильштейн в своем фундаментальном исследовании о Ф. Листе²⁴⁸. Из недавних исследований отметим диссертацию Н.В. Мурадян²⁴⁹.

Если осуществить сжатие понятия виртуозности до некоего ядра, основной идеи, то мы увидим, что в разные эпохи под виртуозностью разумели не одно и то же. Виртуозность в эпоху барокко и классицизма понималась прежде всего как высшее исполнительское мастерство. В эпоху романтизма понимание сущности виртуозности усложняется, и последняя мыслится как

²⁴⁸ Мильштейн Я.И. Лист. В 2 т. М.: Музыка, 1971.

²⁴⁹ Мурадян Н.В. «Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры. Дисс... кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015.

средство для постижения чего-то выходящего за рамки обыденности. Ференц Лист, вероятно, был первым, кто употребил философский термин «трансцендентный», в философии означающий «то, что находится за границами сознания и познания»²⁵⁰ по отношению к произведению высочайшей технической трудности. Из современных исследователей наибольший интерес к проблематике виртуозности уделяет Б.Б. Бородин, с его трактовкой этого явления можно ознакомиться в нескольких работах²⁵¹. Листовский термин, по мнению ученого, ключевой для понимания эстетики виртуозности: «основное направление романтической виртуозности, наиболее адекватно отражающее эстетические искания эпохи, связано с идеей трансцендентности. Трансцендентность заключается в сознательном выходе за пределы музыкального искусства, да и искусства вообще, в сферы, которые “больше искусства” — мир идей, философских абстракций, религиозного опыта»²⁵².

Виртуозный трансцендентный стиль в фортепианной музыке приходит на смену «блестящему» (бриллиантному) стилю эпохи позднего классицизма — раннего романтизма (Моцарт, Клементи, Фильд, Гуммель, Вебер), характеризовавшемуся ажурными фигурациями, воздушными пассажами, жемчужным блеском.

Беспрецедентная виртуозность, заложенная в иных романтических инструментальных сочинениях, мгновенно сужает круг потенциальных исполнителей до небольшой группы редких профессионалов, которые, овладевая сочинением, имеют возможность выйти на иной уровень познания мира. «Чтобы прийти к пониманию высшей, “трансцендентной” истины, надо испытать трансцендентные трудности!»²⁵³, утверждает А.В. Ивашкин, размышляя над целесообразностью трудностей в фортепианной сонате Чарльза Айвза «Конкорд».

Кроме того, высокая виртуозность в романтических сочинениях служит своеобразным средством для повышения содержательности музыки. Сочинение, пусть даже не слишком серьезное по своей проблематике, но технически трудное, представляя собой нешаблонную задачу, которую должен решить исполнитель, оказывается более заманчивым и для исполнителя, и для слушателя, наблюдающего за этой своеобразной дуэлью между музыкантом и текстом, нежели сочинение, не предъявляющее к исполнителю высоких требований. По этой причине, по мнению Б.Б. Бородина, даже виртуозные транскрипции отрывков из итальянских опер имеют свойство приподниматься над нередко банальным первоисточником: «виртуозность обладает

²⁵⁰ Философский словарь. Под редакцией М.М. Розенталя и П.Ф. Юдина. М.: Издательство политической литературы. 1963.

²⁵¹ Бородин Б.Б. Три тенденции в инструментальном искусстве. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004; Бородин Б.Б. Виртуозность: история понятия // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. К новому синкретизму. Сб. научных трудов. Вып. 4. Кемерово, 2005. С. 221-244.

²⁵² Бородин Б.Б. Л. Годовский: «пианист пианистов» и его «этюды этюдов. Режим доступа: <http://www.port-folio.org/2010/part27.htm> (дата обращения: 22.10.2019).

²⁵³ Ивашкин А.В. Чарльз Айвз и музыка XX века. Москва: Советский композитор, 1991. С. 210.

значительным трансформирующим потенциалом, способным, если это необходимо, возвысить и облагородить предмет своего приложения»²⁵⁴.

Виртуозность в эпоху романтизма выступает средством преодоления человеческих пределов, оказываясь эстетической параллелью к спорту, в котором пафос риска, преодоления, расширения физических возможностей человека тоже имеет основополагающее значение: «виртуозность пронизана пьянящими флюидами риска, когда творческое деяние, требующее доблести и мужества, осуществляется словно “поверх барьеров”, установленных природе человека»²⁵⁵. За это качество виртуозность критикует Ф. Мендельсон, последовательный противник виртуозности²⁵⁶: «они (виртуозы — В.С.) доставляют мне столь же мало удовольствия, как канатоходцы или акробаты; у тех тебя хотя бы дразнит этот варварский страх, как бы они не сломали шею, и ты рад, когда видишь, что они ее все-таки не сломали»²⁵⁷.

Сравнение романтического исполнительства и спорта покажется еще более уместным, если сопоставить идею спортивных соревнований с их пафосом движения к новым рекордам и идею музыкальных дуэлей, состязаний, получивших в эпоху романтизма еще большее развитие, и на закате эпохи приведшей к появлению масштабных исполнительских конкурсов (Рубинштейновский конкурс 1890 г.).

Наряду с Листом, Алькан, пожалуй, принадлежит первому поколению композиторов, начавших вкладывать в понятие виртуозности нечто большее, чем высокую техническую трудность, а за счет насыщения музыкального текста сложнейшей фактурой, стремившихся сузить круг возможных исполнителей. Создавая произведения, с точки зрения исполнительской техники сопоставимые с самыми трудными фортепианными сочинениями XIX века, а порой и превосходящие их, Алькан требует от исполнителя высочайшей концентрации и напряжения, использования всего исполнительского арсенала, всей технической оснащенности. Алькановские пьесы, по большей части, не для «средних рук», и это уже создает непреодолимую границу между его музыкой и заурядными салонными исполнителями или дилетантами. Стремясь к воплощению сложных образов, нередко проникнутых философской или религиозной символикой, Алькан требует от исполнителя пребывания на некоем уровне посвященности, хотя бы в области фортепианной техники.

Один из крупнейших художников XX века Марк Ротко, размышляя о проблеме легкой доступности шедевров для публики и их незащищенности перед обывателем, однажды сказал:

²⁵⁴ Бородин Б.Б. Л. Годовский: «пианист пианистов» и его «этюды этюдов». Режим доступа: <http://www.port-folio.org/2010/part27.htm> (дата обращения: 22.10.2019).

²⁵⁵ Там же.

²⁵⁶ Однако, отдавший дань стилю в некоторых фортепианных сочинениях.

²⁵⁷ Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М.: Музыка, 1966. С. 124.

«как часто бывает, что картина надолго портится под вульгарными и жестокими взглядами»²⁵⁸. От опасности «надолго испортиться», стать «предметом интерьера» музыку Алькана ограждает высочайшая техническая трудность: лучшие алькановские произведения невозможно играть «между делом», на досуге, наигрывать.

И в произведении, которое крайне редко удостоивается чести быть идеально исполненным, сохраняются типично романтические загадочность, недосказанность. Как нерасшифрованный знак, произведение побуждает пианиста возвращаться к нему вновь и вновь и штурмовать его как сложную вершину.

О трансцендентном начале как антифилистерском акте говорит исследователь творчества Листа Я. Мильштейн: «Фортепианный стиль Листа — это прямая реакция на бесцветный официальный стиль жизни; это протест против посредственности в искусстве, против той *juste milieu* [золотой середины], которую он ненавидел всей душой. Его фортепианный стиль родился в борьбе с салонными, грациозными, “бриллиантовыми” тенденциями в исполнительском искусстве (Герц, Калькбреннер, Тальберг, Штейбельт), в борьбе с людьми, упорно загонявшими все крупное и яркое в подполье»²⁵⁹.

Для Шопена техническая трудность и виртуозность, пожалуй, не являлись принципиальными понятиями и присутствовали лишь в меру художественной необходимости. Для Листа виртуозность — понятие важное, но листовская виртуозность нередко оказывается вещью мнимой — более эффектной, нежели действительно трудной. Алькан часто оказывается сложен, даже когда он не эффектен, потому что он принадлежит к тем композиторам, у которых высокий уровень технической трудности их произведений был напрямую связан с тяготением к элитарности и герметичности. Алькан, вероятно, мог бы подписаться под словами другого фортепианного композитора трансцендентной виртуозности, уже из XX века, — К.Ш. Сорабджи, комментировавшего свой цикл «*Opus clavicembalisticum*» следующим образом: «Произведение предназначено только для пианистов — музыкантов высшего порядка. В самом деле, интеллектуальные и технические трудности ставят произведение вне досягаемости других — это весомый и существенный вклад в фортепианную литературу, исключительно для серьезных музыкантов и серьезных слушателей»²⁶⁰. Обратим внимание на окончание фразы Сорабджи: по мысли композитора, сочинения трансцендентной традиции требуют столь же вдумчивой работы от слушателя, как и от исполнителя.

²⁵⁸ Якоб Бааль-Тешува. Ротко. Арт-РодниК.М.: 2006. С. 31.

²⁵⁹ Мильштейн Я.И. Лист. Т. 2. С. 66.

²⁶⁰ Poole Steven. Mr Miseryguts // The Guardian, 12 Sep. 2003 URL: <https://www.theguardian.com/music/2003/sep/12/classicalmusicandopera1>. (дата обращения: 22.10.2019).

Как в музыке Шопена, у которого моменты наивысшего эмоционального напряжения сопряжены с моментами наибольшей технической трудности в произведении, Алькан стремится сложные образы отражать трудной музыкой. Безусловно, техническая трудность в зрелых сочинениях Алькана важна не сама по себе. Здесь можно вспомнить о позднем фортепианном творчестве Бетховена, выступающем демонстрацией той же идеи: пытаюсь выразить еще более серьезную философско-религиозную проблематику, совместить классицистскую архитектурность крупной формы с фантазийностью, композитор приходит к созданию сочинений более крупных, чем остальные образцы сонатного жанра, и более трудных, некоторое время считавшихся даже практически неисполнимыми.

Отчетливое отличие Алькана от его виртуозных современников подчеркивается малым количеством созданных им парафразов и транскрипций: по существу, он отдает им дань только в своем раннем творчестве, сочинив несколько вариационных циклов в модном раннеромантическом «блестящем стиле»²⁶¹. Примечательный факт: гостивший в 1837 г. в Париже К. Черни, еще один, наряду с Мендельсоном, идейный критик виртуозного стиля, принимает участие в создании коллективного цикла вариаций «Гексамерон» (совместно с Листом, Шопеном, Тальбергом, Герцом, Пиксисом), но Алькан в этом предприятии не участвует. Пройдя эволюцию от «блестящего стиля» к «трансцендентному», Алькан не злоупотребляет чертами последнего ради эффекта (в качестве редкого примера можно привести шумный, бравурный и максимально насыщенный каскадами октав «Триумфальный марш» соч. 27а).

Таким образом, у Алькана имеет место подлинная и новаторская виртуозность, цель которой — выход на уровень трансцендентного, за пределы обыденности. В этом Алькан оказывается близок Листу, но становится еще более бескомпромиссным художником, чем Лист. Ставя почти невыполнимые исполнительские задачи, он приближает акт фортепианной игры к своеобразному экзистенциальному опыту, переживаемому пианистом, в чем предвосхищает некоторых композиторов XX века (К.Ш. Сорабджи, М. Финнисси).

Выше (в §2.2. «Эстетика») уже говорилось о попытках Алькана выйти за пределы камерного звучания. Разовьем эту мысль. Конечно, Алькан не единственный из современников, кто мыслил фортепианную музыку как некамерную (учитывая перевод итальянского слова *camera* — «комната»), достаточно указать хотя бы на Листа и в некотором роде Шопена. Собственно, сама идея трансцендентной виртуозности — идея, противоречащая понятию

²⁶¹ Свою принадлежность к «блестящему» или «бриллиантному» стилю ранний Алькан, подобно современникам (Вебер, Черни, Шопен, Мендельсон, Мошелес), подчеркивает употреблением эпитета «блестящий» в названиях произведений: «Блестящее рондо» соч. 4, «Три импровизации в блестящем стиле» соч. 12 и т.п.

«камерность». Однако и на фоне Листа и Шопена Алькан выделяется особенной амбициозностью замыслов.

Уход от камерности осуществляется за счет двух составляющих.

Первая — это проникновение в фортепианную музыку сложного серьезного содержания, которое в прежние эпохи было свойственно другим жанрам (ораториальная, оперная, симфоническая музыка), что сопровождается также увеличением хронометража сочинений.

Второе — тяготение к оркестральности звучания фортепиано. Это качество обычно приписывается фортепианным произведениям Листа, но у Алькана оно выражено еще более ярко и выпукло: рояль Алькана — очень мощный и многозвучный инструмент. По существу, Алькан, как И.С. Бах и Бетховен, пишет не для того инструмента, которым располагает, а, условно говоря, для «инструмента будущего», более богатого по своим возможностям, чем современные ему «Эрары», «Плейели», «Бродвуды», «Безендорферы». По этой причине, в том числе, Алькана интересовали педальеры — как своего рода «сверххряли» будущего, сочетающие богатство и тонкость градаций фортепиано с полифоническими возможностями органа. Хью Макдональд замечает: «Когда Алькан хотел написать квартет или песню, гимн или концерт, он создавал фортепианное произведение. Вся энергия, которую иные композиторы могли направить на сочинение для выбранного ими инструмента или голоса, в случае Алькана направлялась на расширение фортепианной выразительности. Когда возможностей двух рук и восьмидесяти четырех черно-белых клавиш оказалось недостаточно, он обратился к ножной клавиатуре.

Мы представляем (*retain*) образ Алькана, сочиняющего в одиночестве за своим столом, а не за роялем, скрупулезно соблюдающего правила нотации и энгармонической орфографии, слепого к упрощенной или сокращенной нотации, невосприимчивого к форме и размеру обычной человеческой руки, не обращающего внимание на растяжение или выносливость нормального пианиста, призывающего к таким инструментальным звучностям, какие не могут быть воспроизведены фортепиано или органом. Все это является неотъемлемым следствием печально известного отказа Алькана от мира, в котором он жил; все больше и больше сокращая свое присутствие в публичной плоскости, он продолжал неумолимо исследовать главное звено своей жизни — фортепиано»²⁶².

Оркестральность фортепиано заключается не только в массивности звучания, огромном диапазоне фортепианных красок, полнозвучности, но и в применении эффектов, указывающие на оркестровое мышление²⁶³ (нечто подобное мы можем наблюдать в ряде сонат Бетховена,

²⁶² Macdonald Hugh. *Beethoven's Century. Essays on Composers and Themes*. University of Rochester Press, 2008. P. 64

²⁶³ Например, в Концерте для фортепиано соло, в Симфонии для фортепиано соло, в Увертюре из цикла «Двенадцать этюдов» соч. 39. Как было указано выше, на использование оркестровых эффектов в

«оркестровое прочтение» которых напрашивается само собой), в синтезе их с подлинной пианистичностью и трансцендентной трудностью. Алькановский рояль — только отчасти певучий инструмент, чаще всего это мощный оркестр, который скорее декламирует и восклицает, чем поет, в этом принципиальное отличие подхода Алькана к инструменту от шопеновского.

Виртуозность — свойство не всех фортепианных произведений Алькана. Некоторые сочинения (например, цикл фортепианных «Песен»; ноктюрны) ее лишены. Но магистральную линию составляет именно линия трансцендентной виртуозности. В качестве наиболее показательных для виртуозного стиля Алькана примеров отметим пьесы 27, 33, 39, 41, 61, 76 опусов.

2.8 Фактура

Вопросы виртуозного стиля напрямую подводят нас к важнейшей категории алькановского стиля, а именно — складу изложения, фактуре, посредством которой и происходит воплощение трансцендентного начала.

В фактуре наиболее ярко отражается оригинальность Алькана как композитора. Особое внимание, которое Алькан уделяет складу, выражается в крайнем разнообразии фактуры: она бывает броской, плакатной, оркестральной, а иногда оказывается сдержанной, камерной, выдержанной в хоральном аккордовом складе. В иные моменты композитором используются преимущества специфически фортепианного механизма двойной репетиции, или мелодия оказывается скрытой в столь же специфичных для фортепиано арабесочных фигурациях. В других случаях склад скорее ассоциируется с фактурой клавесинных пьес Ф. Куперена и Ж.Ф. Рамо. В каждом конкретном случае Алькан решает задачу «построения» фактуры индивидуально. Это, с одной стороны, приводит к непредсказуемости склада изложения, с другой — лишает фактуру Алькана узнаваемости, которая присутствует в фортепианной фактуре Шопена, Шумана или Дебюсси.

В целом можно сказать, что фактура Алькана менее детализирована, чем скажем, фактура Шопена; для Алькана характерна скорее фресковость, нежели миниатюрность, что при некотором сходстве с шопеновской «обертоновой» и «арпеджированной» фактурой, приближает ее скорее к листовским образцам. Особенно Алькан любит параллельные пассажи — октавами, аккордами, терциями, в чем также заметно стремление укрупнить фактуру. Отметим, что в

фортепианной фактуре композитора могла натолкнуть работа над переложением увертюры к опере «Пророк» Дж. Мейербера.

отличие от Листа Алькан пользуется преимущественно двустрочным изложением фортепианного склада.

У Алькана без сомнения было глубокое понимание обертоновой специфики фортепиано, которое отличало лучших фортепианных композиторов — Шопена, Листа, Дебюсси, Скрябина. Как и у Листа, у Алькана главенствует фонизм, тембр, а не мелодия; как и Лист, Алькан отталкивается от общего звучания. В произведениях Алькана мы найдем множество эффектов, которые используются композитором только для создания колорита и, будучи рассмотрены отдельно и вне связи с конечным звучанием, могут показаться весьма примитивными. Таковы, например, хроматические гаммы в «Ветре» из соч. 15 или пассажи из множества других произведений. Как известно, Шопен был гораздо строже в этом отношении, и у него даже в украшениях и фигурациях сохраняется кантиленно-мелодическое начало. Иной подход — у Листа и Алькана, которые не стесняются использовать простейшие виды фигурации, если она приводит к желаемой звучности.

Композитор широко пользуется возможностями педалей фортепиано, часто использует правую педаль как средство, продлевающее звук, но не только; пользуется левой педалью. К Алькану вполне применимы слова Я. Мильштейна подходе Ференца Листа к педализации: «Лист заметно отошел от старых правил, рассматривавших ясность, чистоту гармонии как первое и основное условие (критерий) правильной педализации. Он, если того требуют художественные соображения, не чуждается и педали дисгармонической, смешивающей воедино различные звуковые комплексы, как бы накладывающей одну гармонию на другую»²⁶⁴. Среди сочинений Алькана наиболее показательным примером в этом отношении может служить миниатюра № 48, «Сон» из цикла «Эскизов» соч. 63, которую композитор предписывает исполнять целиком с обеими зажатыми педалями (*Colle due Ped. sempre*). Избегание нижнего регистра приводит к тому, что смешивание гармоний не приводит к нечленораздельной грязи, а создает эфемерную импрессионистическую звучность. Во второй части Симфонии из соч. 39 мы находим любопытную ремарку *senza ped. ou vero due ped* («без педали, или без обеих»). В целом, Алькан в своих произведениях достаточно скрупулезно указывает как предпочтительное использование педали, так и беспедальные эпизоды (ремарки *senza Ped.*).

Алькан-пианист был одним из пионеров возрождения барочного клавишинного репертуара на концертной сцене: многие пьесы Куперена, Рамо были исполнены Альканом, вероятно, впервые после более чем векового перерыва. Изучение и исполнение «старых мастеров» не прошло бесследно для композитора: его произведения еще начиная с 30-х опусов (цикл прелюдий) начинают насыщаться элементами барочной фактуры. Имитацию клавишинной

²⁶⁴ Мильштейн Я.И. Лист. Т. 2. С. 32.

фактуры одновременно с аллюзией на веберовское «вечное движение» мы можем встретить, к примеру, в «Токкатине» соч. 75.

Очень характерно частое использование Альканом разнообразных тремолирующих звучностей. Возможно, увлечение тремоло Алькан почерпнул у видного «мастера» тремолирующей фактуры, модного в годы юности Алькана композитора Д. Штейбельта (рисунки 55, 56).



Рисунок 55. Д. Штейбельт. Соната для фортепиано соч. 64.



Рисунок 56. Ш.-В. Алькан. Этюд № 9 из соч. 39.

Иногда, однако, алькановская фактура по-шубертовски проста и безыскусна: композитор излагает музыкальный материал, не приукрашивая его в фактурном отношении и не стремясь облечь в красивую оболочку: порой Алькан выстраивает элементарнейшую фактуру из одноголосной мелодии и простейшего аккомпанемента, что создает эффект особой простоты, ясности, обнаженности. Вообще, у Алькана и Шуберта, что парадоксально, много точек соприкосновения: наряду с виртуозными пьесами концертного плана у Алькана много музыки камерно-исповедального характера, близкой шубертовской фортепианной музыке.

В произведениях Алькана особого внимания заслуживает имитация звучания оркестровых инструментов или оркестровых групп. Не раз отмечавшаяся выше «оркестральность» изложения, которая для музыки других композиторов оказывается скорее метафорой, у Алькана иногда становится прямым приемом. Из наиболее характерных случаев отметим Концерт для фортепиано соло, Симфонию для фортепиано соло и Увертюру из цикла этюдов соч. 39, а также переложение Альканом моцартовского Концерта № 20 d-moll, также для фортепиано соло. В первом и последнем из отмеченных сочинений Алькан ставит перед собой интересную задачу средствами одной лишь сольной фортепианной фактуры передать три варианта тембровых сочетаний — звучание солирующего фортепиано, звучание отдельно играющего оркестра и

звучание всего ансамбля *tutti*. И здесь фактурная изобретательность Алькана проявляется в полной мере. Он находит такие краски, чтобы, не потеряв фортепианной специфики и написав довольно выигранно для фортепиано, передать все три комбинации «оригинальных», исходных звучностей.

Часто склад изложения в пьесах Алькана рождает ассоциации с колокольным звучанием: финал Сонатины, средний раздел Траурного марша соч. 26, «Смерть» из триптиха соч. 15, этюд «Пожар в соседней деревне» соч. 35 № 7 и другие произведения демонстрируют большое разнообразие приемов имитирования колокольного звучания.

2.9 Мелодика

Мелодическое дарование — не самая яркая черта Алькана-композитора. Наиболее характерное в алькановском тематизме, вероятно, складывается благодаря яркой гармонии, упругому ритму, точно подобранной фактуре. В этом отношении Алькан снова оказывается ближе к таким композиторам, как Лист или Берлиоз, нежели Шопен. В то же время мелодизм Алькана обладает рядом индивидуальных особенностей, на которые следует обратить внимание.

Композитор инструментальный, Алькан тем не менее широко использует мелодику вокального склада, что роднит его с Шубертом, музыку которого Алькан очень ценил.

С другой стороны, неинструментальные истоки мелодизма были характерной особенностью многих композиторов той эпохи: так, в тематизме Листа и Берлиоза ярко выражены речитативность, декламационность, Мендельсон в своих популярных миниатюрах опирается на городскую романсовую лирику, Шопен использует черты итальянской оперной виртуозности, а также речитативность. Мышление Алькана здесь оказывается созвучным общеромантической тенденции.

Вокальное мелодическое начало у Алькана выражено довольно разнообразно: это и сам общий принцип выделения ведущей мелодии на фоне аккомпанемента, создающий аналогию с вокальной музыкой, это и более частные примеры:

- бытовые романсовые интонации, наиболее заметные, например, в сборниках «Песен» («Chants») для фортепиано,
- использование черт оперной ариозной патетики (Концерт для фортепиано соло, вторая часть),
- особо рельефное заимствование интонаций еврейского мелоса (вероятно, как синагогального, так и фольклорного).

2.10 Гармония

Гармония Алькана обнаруживает двойственность, характерную и для его личности. В одних случаях его музыка наполнена множеством простых, даже банальных оборотов, которых он не избегает. Подобные обороты вызывали со стороны современников (в числе которых был и Шуман) упреки в тривиальности. Генезис этих оборотов, как и интонаций, порождаемых ими — в популярных оперных произведениях того времени, в виртуозной музыке эпохи юности Алькана.

В других случаях в его пьесах нередко встречаются вольности, которые не часто можно найти у современников композитора: острые перемены, использование натурального минора, ладов восточной окраски (с увеличенными секундами; примеры были приведены в §2.4), фригийского («Эскизы» соч. 63, № 26), лидийского («Allegro barbaro» соч. 35, № 5), миксолидийского ладов (Большая соната соч. 33 II часть), мелодического мажора (Laus Deo из «Эскизов» соч. 63), тяготение к тональностям с большим количеством знаков (Fis-dur, Cis-dur в Большом концертном дуэте, соч. 21, Fis-dur, Gis-dur в Большой сонате соч. 33), «надстраивание» над аккордом неаккордовых звуков («Scherzo-coro» № 5, из пятой тетради «Песен» соч. 70), употребление трезвучий на VII ступени в качестве доминанты, нешаблонные энгармонические модуляции, брошенные без разрешения аккорды, широкое использование нонаккордов, созвучия, в которых наиболее важным оказывается чисто фоническое начало, а не функциональное (прелюдия as-moll из соч. 31), аккорды-кластеры («Diablotins» из эскизов соч. 63), квартаккорды и многое другое. Пользуется Алькан и архаическими гармоническими приемами, вызывая из небытия, например, золотые секвенции.

Из примечательных примеров гармонии Алькана отметим необычную аккордовую последовательность по квартам (рисунк 57).



Рисунок 57. Ш.-В. Алькан. Три пьесы в патетическом роде – «Смерть» соч. 15 № 3

Ранний Алькан очень часто пользуется приемом прерванного оборота на стыках разделов: завершая один раздел на доминанте и начиная следующий в тональности VI (VI низкой для мажора) ступени (рисунки 58-60).



Рисунок 58. Ш.-В. Алякан. Три романтических *andante* соч. 13 № 1



Рисунок 59. Ш.-В. Алякан. Три пьесы в патетическом роде соч. 15 № 2



Рисунок 60. Ш.-В. Алякан. Три пьесы в патетическом роде соч. 15 № 3

У Алякана можно найти и хроматические последовательности, свойственные скорее музыке XX века. Рисунки 61, 62 демонстрируют нам линейно-хроматическое движение.



Рисунок 61. Ш.-В. Алякан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47. I часть.



Рисунок 62. Ш.-В. Алякан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано. II часть.

Встречаются порой у Алякана и совсем неожиданные изысканнейшие фигурации с неаккордовыми звуками, свойственные скорее музыке Равеля (рисунок 63).

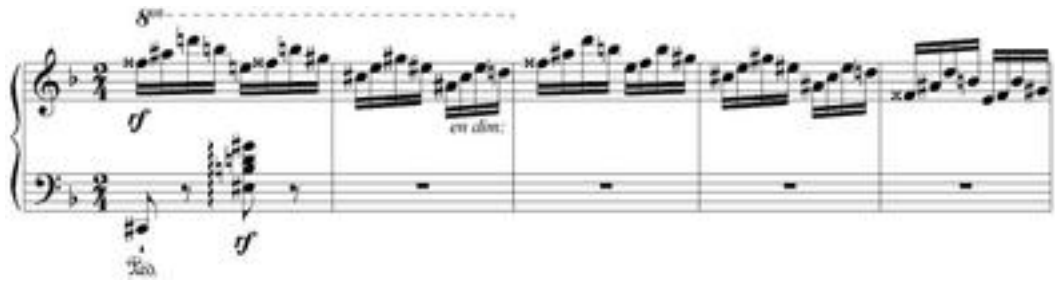


Рисунок 63. Ш.-В. Алякан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано. III часть.

Нередки у композитора аккорды с необычными неаккордовыми звуками, расщепленными тонами. В Триумфальном марше (рисунок 64) на фоне доминантсептаккорда к g-moll в мелодии появляется тон *cis*.



Рисунок 64. Ш.-В. Алякан. Триумфальный марш соч. 27а.

В этой же пьесе можно найти и другие примеры диссонантных аккордов с неаккордовыми звуками (рисунок 65).



Рисунок 65. Ш.-В. Алякан. Триумфальный марш соч. 27а.

Часто встречаются примеры бифункционального «мерцания» или прямого совмещения разных гармоний (рисунки 66-69).



Рисунок 66. Ш.-В. Алякан. Траурный марш соч. 26.



Рисунок 67. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29.



Рисунок 68. Ш.-В. Алькан. Экспромт «Фантазиеттина в духе морески» соч. 32 № 3.



Рисунок 69. Ш.-В. Алькан. Экспромт «La foi» («Вера») соч. 32 № 4

Отдельного упоминания заслуживают **тональные планы** больших циклов Алькана: композитор пишет несколько циклов, где использует все тональности. Это цикл «25 прелюдий» соч. 31 (24 тональности + дополнительный C-dur), циклы 12 этюдов во всех мажорных тональностях соч. 35 и 12 этюдов во всех минорных тональностях соч. 39, цикл «48 эскизов» соч. 64. Тональные планы в циклах отличаются от общепринятых.

Так, в **прелюдиях**, например, Алькан не пользуется ни баховским (движение по полутонам)²⁶⁵, ни шопеновским принципом (движение по кварто-квинтовому кругу), соединяя черты обоих принципов и создавая тем самым свою собственную модель²⁶⁶. Приведем тональный план цикла «25 прелюдий»:

C-dur — f-moll — Des-dur — fis-moll — D-dur — g-moll — Es-dur — as-moll — E-dur — a-moll — F-dur — b-moll — Ges-dur — h moll — G-dur — c-moll — As-dur — cis-moll — A-dur — d-moll — B-dur — es-moll — H-dur — e-moll — C-dur.

Как видно, композитор чередует мажорные и минорные тональности, давая пары разноладовых тональностей, находящихся в квартовом соотношении, и повышая их по

²⁶⁵ Этот же принцип, к примеру, избирает для своих циклов «24 этюда» соч. 20 и «24 прелюдии» соч. 88 Фридрих Калькбреннер.

²⁶⁶ В качестве параллели можно привести подобным образом выстроенный цикл «25 прелюдий» соч. 64 Ц.А. Кюи (1903). Русский композитор отталкивается от «шопеновского» кварто-квинтового принципа, но модифицирует его. В последней прелюдии происходит возвращение к исходной тональности C-dur.

полутонам. Мажорные тональности находятся в доминантовом отношении к последующим минорным. Отметим, что такой принцип хроматического движения по квартам используется при настройке фортепиано.

Иной принцип действует в циклах **ЭТЮДОВ**: движение осуществляется по восходящим квартам, в обоих случаях начинаясь с «ля» (мажора в соч. 35 и минора в соч. 39) и оканчиваясь в «ми».

Четыре тетради по 12 пьес-«**ЭСКИЗОВ**» + одна завершающая пьеса прочерчивают две пары тональных последовательностей. Подобно прелюдиям, лады в соседних пьесах не совпадают. Каждая из четырех тетрадей цикла начинается с тональности «до» (мажора в нечетных тетрадах и минора в четных), при этом в первой и второй тетрадах осуществляется движение по квартам (C-f-D-g etc в первой и c-F-d-G etc во второй), а в третьей и четвертой — по квинтам (C-g-D-a etc в третьей, c-G-d-A etc в четвертой). Но если в прелюдиях повышение происходило по полутонам, то в «Эскизах» каждая пара оказывается выше на тон, а движение внутри одной тетради очерчивает целотонный звукоряд в пределах одной октавы. Заканчивает весь цикл (так же, как и цикл прелюдий) Алькан дополнительной (как бы сорок девятой) пьесой в C-dur.

Исследователь творчества Алькана Ю. Мураи выдвигает смелую гипотезу о том, что Алькан таким своеобразным тональным планом очерчивал контуры звезды Давида (шесть концов которой можно сопоставить с шестью парами тональностей, имеющих одинаковое количество знаков, если расположить их в виде круга)²⁶⁷. Чертежи исследователя приведены в Таблице 2²⁶⁸:

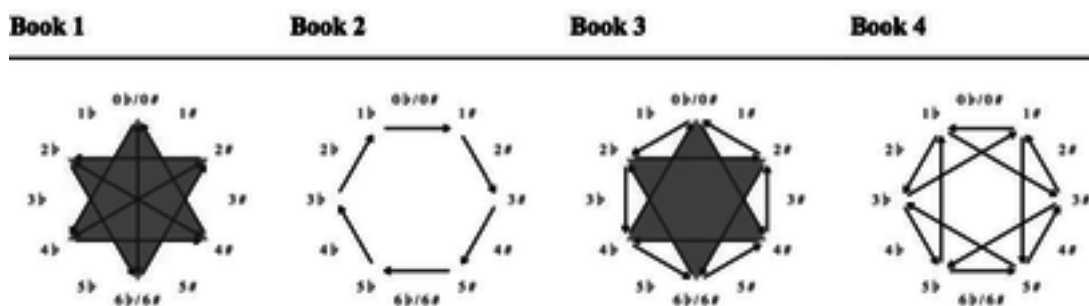


Таблица 2. Тональные планы цикла «Эскизы» соч. 63. Схема Ю. Мураи²⁶⁹

Эта гипотеза важна также и тем, что побуждает искать и другие скрытые символы в необычных закономерностях и странностях зрелых сочинений Алькана. В самом деле, «рассудок всегда руководит его сердцем», как утверждал Д. Конвей²⁷⁰, и, вероятно, ничего случайного, импровизационного, пришедшего экспромтом у Алькана не появляется. Консервативная

²⁶⁷ Murai Yukirou. The “Esquisses” and their visual programme: an interpretation as a “book on music theory dedicated to God” // Alkan Society Bulletin no 92: November 2015. P.6–16.

²⁶⁸ Ibid. P. 8.

²⁶⁹ Цитируется по: Alkan Society Bulletin no 92: November 2015.

²⁷⁰ Conway D. Jewry in Music... 2012, p. 226.

ориентация композитора (преимущественно на классицистские и барочные образцы) также содействует высочайшей самоорганизации.

Интересно, что, пользуясь принципом тональной замкнутости в прелюдиях и эскизах (перефразируя книгу Екклесиаста, можно сказать, «все произошло из C-dur и все возвратится в C-dur»), композитор отказывается от него в циклах «второго плана» из этюдов соч. 39 (симфония, концерт) и в Большой сонате. Находящиеся внутри минорного сборника циклы симфонии и концерта тонально незамкнуты (очевидно, Алькан не считал тональное единство непрременным атрибутом многочастной формы: тонально незамкнута и его Большая соната «Четыре возраста»²⁷¹. Тонально разомкнутые инструментальные произведения, однако, иногда встречаются и у современников Алькана, например, в Первой сонате Фердинанда Хиллера, во Второй балладе Шопена).

С редким упорством Алькан пользуется самыми далекими тональностями, к которым он приходит в процессе модулирования, не заменяя их на энгармонически равные. По обилию «дубль-диезов» Алькану, наверное, нет равных среди композиторов XIX века: Gis-dur (вместо As-dur), Ais-dur (вместо B-dur), которые мы встречаем во второй части Большой сонаты — примеры не исключительные (у Алькана можно встретить, например, ноту «f» с тройным диезом — *fisisis* — что энгармонически равна *gis*). Логика Алькана понятна: пишущий часть с основной тональностью *dis-moll*, композитор не хочет уходить в «бемольную сферу». Для сравнения можно представить себе, как далеко попал бы Бетховен в разработке своей сонаты № 23 соч. 57, не замени он своевременно *as-moll* на *gis-moll*. С другой стороны, в своей сонате № 29, *Hammerklavier* соч. 106 Бетховен и сам отказывается от энгармонической замены в тональности *ces-moll* (I часть, т. 253-254).

2.11 Полифония

Любовь композитора к трудным композиционным задачам распространялась и на полифонию, хотя полифония не является областью, в которой оригинальность Алькана была особенно заметна.

Полифонические формы в чистом виде у Алькана встречаются довольно редко. Отметим, прежде всего, моменты обращения композитора к форме фуги (фуга из Большой сонаты соч. 33, прелюдия *a-moll* из соч. 31, диптих «Жан, который плачет / Жан, который смеется»).

²⁷¹ Четыре части сонаты составляют две пары сопоставления однотерцовых (т. е. состоящих в третьей степени родства) тональностей: D/*dis*, G/*gis*.

Однако полифонические приемы изложения, полифонический склад – в числе характерных для стиля композитора черт. Алькан часто употребляет канонические и имитационные приемы (Жига соч. 24). Полифонический склад нередко используется в попытке стилизовать старинную музыку (Менуэт соч. 51 № 1). В сочинениях Алькана широко представлена и контрастная полифония (Этюд соч. 35 № 9, «Контрапункты»).

Одним из оригинальных приемов, к которому композитор несколько раз прибегает – контрапунктическое проведение контрастных мелодий в разных голосах, создающее синтезированную репризу (Ноктюрн соч. 22).

Отметим также полифонические приемы при работе композитора с тематическим материалом: в произведениях крупной формы (Большая соната соч. 33, Сонатина соч. 61) разные темы вырастают из исходных ритмо-интонационных ячеек, которые подвергаются полифоническим преобразованиям (инверсия, ракоход).

О полифонии подробнее будет сказано в разделах, посвященных конкретным произведениям.

2.12 Темп, метр

Очень часто трудность произведений Алькана заключается в преувеличенных, неисполнимых темпах.

Проблема авторского метронома существует не только у Алькана. Авторские метрономические указания озадачивают и в музыке Бетховена, и в музыке Шумана. Л.В. Кириллина комментирует темпы Бетховена: «давно известно, что большинство метрономических указаний Бетховена трудноисполнимы или вообще неисполнимы: темпы оказываются чрезмерно быстрыми, и при точном следовании им получается сумбурная невнятица. Некоторые возлагали вину за это на неисправный метроном, имевшийся в распоряжении Бетховена (и действительно, в письмах композитор упоминал об этом). С другой стороны, психологам хорошо известен феномен внутреннего ускорения темпа при мысленном “прокручивании” произведения, и возможно, Бетховен, редко садившийся в последние годы жизни за фортепиано и не слышавший больше оркестра, мог руководствоваться слишком “спешившими” внутренними часами. Впрочем, даже если Бетховен при метрономизации проигрывал ту или иную вещь на рояле, он мог брать более быстрый темп, чем требовалось, поскольку тогдашняя клавиатура была более легкой — особенно на венских инструментах»²⁷².

²⁷² Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. М.: НИЦ Московская консерватория, 2009. Т. 2. С. 217–218.

Авторские темпы Шумана решила не принимать во внимание его вдова: «на свет появилось довольно странное “Поучительное издание сочинений Роберта Шумана” 1887 года, в котором Клара совершенно волюнтаристски правила оттенки, фразировку, а главное — темпы шумановских сочинений для фортепиано. Поначалу она на все недоуменные вопросы отвечала, что метроном Шумана был сломан, и поэтому он неправильно указал темпы. Однако исследователи сравнили ее поправки с оригиналами и пришли к выводу: сорок процентов произведений Шумана в интерпретации Клары имеют тенденцию как к ускорению, так и к замедлению»²⁷³. Другой музыковед также обращает внимание на свободный подход вдовы Шумана к авторским темпам композитора: «темповые указания Шумана вплотную подводят к идее метрической организации переходов между номерами, что К. Шуман, по-видимому, не приняла всерьез. В своей редакции она во многих случаях изменила авторские темпы и даже не выставила их в скобках, причем “разброс” ее темпов в аналогичных ситуациях шире в сравнении с шумановскими»²⁷⁴. «Корректируют» шумановские темпы и другие редакторы: «заметим, что в редакции Н. Рубинштейна и М. Балакирева многие весьма подвижные шумановские обозначения темпа, в том числе в № 2, 11, 14, 17, 18, поставлены в скобки [речь идет о цикле Шумана «Танцы Давидсбюндлеров» — В.С.]. Видимо, в этих случаях шумановский метроном казался редакторам слишком быстрым. Вспомним также мнение К.Н. Игумнова о том, что у Шумана иногда указан наибольший темп. Упомянем попутно, что обычно темповые обозначения композиторов несколько завышены в сравнении с темпами авторского исполнения»²⁷⁵.

С Альканом складывается примерно та же ситуация: одна из составляющих его сверхвиртуозности игнорируется. Так, например, М. Хоршовский в подаренных ему И. Филиппом нотах с произведениями Алькана, чернилами выставляет собственные метрономические указания, где темпы изменены, чаще в сторону понижения: в первом этюде из соч. 35 Алькана Хоршовский выставляет темп «половинная = 92», против алькановского половинная = 126; во втором этюде из того же опуса — четверть с точкой = 100, против четверть с точкой = 144 у Алькана; а в третьем — напротив, ускоряет темп с четверть = 63 до четверть = 100²⁷⁶.

Очень многие фактурно-колористические приемы в произведениях Алькана кажутся банальными — гаммы, пассажи, которые на первый взгляд создают впечатление традиционного «арсенала» виртуозной музыки. Действительно, становление Алькана происходило в атмосфере

²⁷³ Черкасова Т.М. Роберт и Клара Шуман: метаморфозы любви и творчества. Новосибирск, 2012. С. 357.

²⁷⁴ Меркулов А.М. Фортепианные сюитные циклы Шумана. М.: Музыка. 2011. С. 61.

²⁷⁵ Там же. С. 38.

²⁷⁶ McCollum E. J. Alkan scores from the collection of Mieczyslaw Horszowski // Alkan Society Bulletin no 91: April 2015. P. 5–6.

доминирования такой музыки. Однако виртуозная музыка создается виртуозами прежде всего для себя, служа целью показать собственное пианистическое мастерство. Алькан, который почти не играл свою музыку и не осуществлял шагов для ее популяризации (за исключением публикаций), должно быть, руководствовался иной целью. И за типичными пассажами очень легко найти более сложное содержание, если обращать внимание на предельные темпы, которые выставляет композитор: в этих темпах гаммы и пассажи, по существу, теряют свое очертание, превращаясь в иступленные и полные дьявольской энергии вихри. И музыка, которая внешне кажется банальной (в том числе, зрительно — для примера достаточно привести «Ветер» соч. 15 № 2, выглядящий не более чем этюдом на хроматические гаммы), в авторских вихревых темпах теряет свою банальность и приобретает крайнюю экспрессивность. Часто подобной неистовой экспрессией наделены даже мажорные произведения (этюды «Варварское аллегро» соч. 35 № 5, последнее проведение рефрена).

Пианист Рэймонд Левенталь, комментируя темпы, выставленные Альканом, замечает: «метрономические обозначения часто кажутся слишком быстрыми. Они **не** слишком быстрые. Это вы слишком медлительны»²⁷⁷.

Интересный подход к темпу композитор демонстрирует в «Экспромте на тему хорала Лютера» соч. 69. Это сочинение представляет собой вариационный цикл в нескольких разделах, венчаемый фугой. Четыре раздела Экспромта могут быть с оговорками сопоставлены с частями сонатно-симфонического цикла, где первая часть – пассакалья, в которой развитие достигается посредством традиционного диминуирования (Es-dur, C), вторая часть — вроде скерцо²⁷⁸ (Es-dur, 6/8), третья часть — в духе медленной (c-moll, 3/4) и финал — fuga (Es-dur, C). Композитор скрупулезно указывает темп: половинная (в I и IV ч.) или половинная с точкой (во II и III) = 63. Британский музыковед Малькольм Макдональд говорит о предвосхищении здесь Альканом техники ритмической модуляции Э. Картера, экспериментов Р. Симпсона²⁷⁹.

Алькан нередко экспериментировал с метроритмом и темпами, действительно, во многом предсказывая направление поисков композиторов XX века. Так, в этюде соч. 12 № 2 композитор играет на чередовании размеров 3/4 и 6/8, в этюде-скерцо соч. 16 № 3 композитор предлагает исполнителю правой и левой рукой исполнять две линии в разных метрах (3/4, 2/8), вторую пьесу («Андантинетто») из Пятой тетради «Песен» соч. 70 композитор создает целиком

²⁷⁷ Lewenthal Raymond (ed.). The piano music of Alkan. New York, 1964. P. ix.

²⁷⁸ Идея вариаций на неизменную тему сохраняется, но ритмика темы меняется.

²⁷⁹ MacDonald M. Alkan: Piano Duos and Duets. // Charles-Valentin Alkan. Complete Piano Duos and Duets. Toccata Classics. TOCC 0070. CD Booklet. P. 10.

полиметрической: правая рука изложена в метре 2/4, левая – 3/4; сильные доли совпадают. В пьесе «Гераклит и Демокрит» Алькан сочетает разные метры и темпы²⁸⁰.

В своем экспромте соч. 32 № 3 «Фантазеттина в духе морески» композитор прибегает к полиметрии, где сильные доли не совпадают: партия правой руки изложена фактически в размере 5/4, а партия левой – 2/4. Из-за того, что в левой руке бас попадает на слабую долю, создается дополнительная метрическая неопределенность (рисунок 70).



Рисунок 70. Ш.-В. Алькан. Экспромт соч. 32 № 3 «Фантазеттина в духе морески».

Композитор широко пользуется редкими размерами (4/8 — Эскизы, № 20, «Маленький деревенский марш»; 18/8 — Эскизы, № 12, «Баркаролетта»; 5/4, 5/8, 5/16, 7/4 — Экспромты соч. 32 № 2; 10/16 — этюд соч. 35 № 12; 10/8 *de facto*, при записанном C — прелюдия Ges-dur «Я сплю, а сердце мое бодрствует» из соч. 31), и смены размеров (в трехдольном «Менуэттино» из Эскизов соч. 63 два трио в размере 2/8).

2.13 Форма

Алькана можно назвать довольно консервативным в отношении формы композитором, однако и вопросы формообразования обнажают яркую индивидуальность композитора. Наряду с традиционной трактовкой распространенных форм у Алькана можно найти индивидуальный подход к формообразованию, включающий нестандартные приемы.

В соответствии с замыслом, композитор пользуется разнообразными формами; в качестве основы выступают варианты трехчастной репризной формы как наиболее употребляемой в романтической миниатюре, но встречаются и иные решения, в том числе более свободные формы импровизационного плана.

У Алькана, как и у многих его современников, широко представлены сложные трехчастные формы, где разделы четко и рельефно отграничены друг от друга. Но при этом композитор часто старается уйти от точного повторения первой части в репризе. Проблема репризы композитором решается по-разному: в одном случае фактура второго раздела или появившийся в середине фактурный элемент может быть синтезирован с репризным

²⁸⁰ 2/4 — 4/4; первый темп — четверть = 63, второй — целая = 63.

проведением темы первого раздела, в другом случае композитор излагает темы двух разделов в контрапункте, в третьем — сокращает или варьирует репризу, в четвертом — динамизирует ее.

Сонатная форма, рондо, вариации также представлены у Алькана — крупные произведения (Большая соната, Сонатина, Большой концертный дуэт, Концертная соната, этюды, отдельные пьесы) пишутся в этих формах, нередко также индивидуально окрашенных. В отличие от Шопена, Алькан не прибегает к изъятию темы главной партии в репризе сонатных форм, предпочитая полную репризу.

Пользуется Алькан и квази-импровизационными романтическими контрастно-составными формами (здесь в качестве примера можно указать на Этюд соч. 76 № 1, состоящий из нескольких контрастных разделов, развивающих сначала первую, а затем вторую тему).

Среди сочинений Алькана присутствуют также созданные в разные годы вариационные циклы. Несколько циклов создано композитором в начале творческого пути; эти вариации сами по себе ничем не примечательны и важны скорее как первые пробы пера способного композитора. В зрелые годы Алькан создает шедевр в вариационной форме — завершающие цикл этюдов во всех минорных тональностях соч. 39, масштабные вариации «Пиршество Эзопа», наследующие знаменитым вариациям 24-го каприса Паганини, и требующие от исполнителя исключительной техники. Редкую в романтическую эпоху форму пассакалья мы встречаем в Экспромте соч. 69 на тему хорала Лютера для педальера или фортепиано в три руки. Эта монументальная и довольно изобретательная пьеса возрождает традицию барочных циклов «пассакалья и фуга».

Особо отметим первую часть Концерта для фортепиано соло из цикла этюдов соч. 39, где композитор выстраивает гигантскую сонатную форму с двойной экспозицией по типу первых частей классических концертов. Интересно, что даже такой сравнительно консервативный романтик как Мендельсон отказывается от двойной экспозиции в первой части своего Скрипичного концерта e-moll, но Алькан (как Брамс) возвращается к двойной экспозиции, и именно двойная экспозиция, где средствами сольного фортепиано сначала передается оркестровое звучание, а потом — собственно фортепианное, является одной из самых поразительных деталей его *opus magnum*.

В целом, Алькан обнаруживает довольно значительное разнообразие форм, структур, с легкостью и изяществом складывая как большие массивные фрески (уже упомянутая первая часть Концерта для фортепиано соло, вторая часть Большой сонаты, Этюд соч. 76 № 2), так и мимолетные зарисовки (некоторые пьесы из цикла «48 эскизов», едва превышающие две-три строки). В этом отношении Алькан отличается как от Шопена (который тяготел к сжатию, даже

в крупной форме), так и от Листа (для которого миниатюристичность в духе Шопена²⁸¹ или Алькана не характерна).

2.14 Алькан как пианист

Алькан, по всей видимости, действительно был выдающимся пианистом, одним из лучших даже в ту богатейшую на пианистические таланты эпоху. Высочайшее мастерство Алькана как пианиста подтверждается биографическими фактами и многочисленными свидетельствами. С самых юных лет Алькан как пианист получал неизменное одобрение как у широкой публики, так и среди профессионального сообщества. Особенно ценно признание пианистического таланта Алькана его выдающимися коллегами. Напомним, что Лист неизменно высоко отзывался об игре Алькана и именно Алькана приглашал занять пост профессора Женевской консерватории. Шопен, умирая, именно Алькану завещал свою «Методу». Даже в пожилом возрасте Алькан играл крайне убедительно, о чем сохранились восхищенные отзывы, в числе прочих, Венсана д'Энди, который писал, что исполнение Алькана «было, возможно, менее техничным (по сравнению с листовским), но более личностным и человечным»²⁸².

Алькан также получал приглашения стать органистом в различных храмах Парижа (некоторое время он служил органистом в главной парижской синагоге).

При всех своих талантах Алькан не слишком стремился развивать свою пианистическую карьеру, даже имея перед собой пример Листа, который при помощи своего импресарио Гаэтано Беллони добился общемировой известности и ангажементов по всей Европе. Вероятно, это объясняется интровертностью и нелюдимостью Алькана, которая со временем еще больше усилилась, дополнившись изрядной долей мизантропичности (здесь контраст между Шарлем Альканом и его вероятным сыном, Эли Мириам Делабордом – экстравертом, денди, светским львом и дамским угодником, кажется невероятным).

Р. Смит разделяет пианистическую карьеру Алькана на три периода²⁸³. Предложенная периодизация не вызывает возражений.

В первый период происходило восхождение Алькана как молодого виртуоза (он завершился, когда в 1849 году Алькан оставил концертное выступление). В соответствии с тогдашней практикой концерты представляли собой не сольные выступления (клавирабенды), а сборные музыкальные собрания, в которых участвовали разные солисты.

²⁸¹ Здесь из сочинений Шопена имеются в виду некоторые прелюдии (с-moll, A-dur) и мазурки.

²⁸² D'Indy Vincent. Impressions musicales d'enfance et de jeunesse : III. Adolescence : Les Annales Politiques et Littéraires, 1930. P. 473.

²⁸³ Smith. I. P. 95.

Второй период включает в себя 1850 — 1860-е годы, когда Алькан выходил на концертную эстраду лишь изредка.

Третий период наступает в 1870-е годы, когда Алькан «подобно Фениксу» (по выражению Р. Смита) полноценно возвратился на эстраду со своим сольным циклом «Маленьких концертов».

Репертуар Алькана-пианиста был обширен, и если Алькан-композитор, возможно, не получил качественной композиторской школы, то Алькан-пианист, переигравший клавирную музыку всех эпох, помогал Алькану-композитору овладевать ремеслом, постигая замыслы предшественников. Эта универсальность и широкая эрудированность Алькана, энциклопедичность его знаний в области фортепианной музыки во многом обусловила алькановский композиторский стиль, который характеризуется присутствием разнообразных влияний.

В Приложении 2 к настоящему исследованию приведен репертуар Алькана-пианиста на основе рецензий в *Revue et Gazette Musicale*, *La France Musicale*, *Le Ménestrel*, монографий Р. Смита, У.А. Эдди, отдельных статей. Особо отметим информативную свежую статью Н. Хэммонда и Ф. Кейнаэрта «Алькановские концерты в 1840-е»²⁸⁴, посвященную выступлениям Алькана-пианиста и исполнениям произведений Алькана в первый концертный период.

Исследователи

Репертуар «маленьких концертов» выделен в отдельный список. Так как сохранились афиши, программы некоторых концертов можно привести полностью.

Надо полагать, что в целом список сыгранного Альканом неполон, и со временем будет пополнен новыми произведениями, но исходя из известных данных можно констатировать объемность его репертуара. Алькан играл фортепианную музыку трех эпох: барочной, классической, романтической. Среди барочных композиторов – Рамо, Куперен, Гендель, Бах и сыновья, среди классических – Моцарт, Бетховен (из бетховенских произведений чаще других Алькан играл Сонату соч. 110 *As-dur*), Гуммель (наиболее часто исполняемое произведение – Концерт *h-moll*), Клементи, из романтиков – Фильд, Вебер, Шуберт, Шопен, Мендельсон, Шуман, Хиллер и др. Сольные программы Алькана чаще всего включали музыку всех трех эпох. Наряду с сочинениями классиков и современников Алькан играл и свои собственные (главным образом, в «интермедиях» между основными отделениями). Концертов, полностью составленных из собственной музыки, Алькан, по-видимому, не давал.

²⁸⁴ Hammond Nick, Keygnaert Frederik. Alkan's concerts in the 1840s // *Alkan Society Bulletin* no 97: December 2018. pp. 8–17.

Обратим внимание на отсутствие произведений Листа в репертуаре Алькана (что может косвенно свидетельствовать о сходном с шопеновским отношении Алькана к Листу-композитору), а также французских композиторов рубежа классицизма и романтизма. Из своих собственных пьес Алькан охотно играл ансамблевые сочинения (Камерные концерты, Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, Концертную сонату для виолончели и фортепиано), фортепианные пьесы 10-25 опусов, отдельные номера из сборников «Песен», отдельные номера из этюдов соч. 35 и 39, парафраз «На реках Вавилонских». Данных об исполнении Большой сонаты или Сонатины, равно как и какого-либо из крупных циклов целиком, нет. Из прелюдий и сонат Шопена, «Крейслерианы» Шумана, баховских концертов также, согласно традиции того времени, исполнялись отдельные части.

Как было сказано выше, Алькан играл и в ансамблях – для двух фортепиано в четыре или восемь рук, в дуэтах с инструменталистами, соло с ансамблевым сопровождением. Часто Алькан играл на педальере – свои собственные или шумановские педальерные сочинения, органную музыку, адаптированную для педальера. Насколько можно судить, Алькан менял инструмент в течение концерта, пересаживаясь за педальер.

ГЛАВА 3

РАННИЕ СОЧИНЕНИЯ

Исследователи говорят о влиянии на раннего Алькана разных композиторов — А. Герца, Ф. Калькбреннера, Дж. Россини. Особо отмечается влияние фортепианного стиля Д. Штейбельта, что подтверждается, в частности, использованием темы Штейбельта для вариаций в алькановском *opus 1*. Немец Даниэль Штейбельт (1765 — 1823) — популярный в начале XIX века композитор и пианист, сейчас вспоминается чаще всего в связи с известным эпизодом его встречи и своеобразной дуэли с Бетховеном²⁸⁵, а также в контексте истории русской музыки начала XIX века: как и ирландец Джон Фильд, Штейбельт стал одним из именитых иностранцев, уехавших жить и работать в императорскую Россию (некоторые из сочинений Штейбельта, например, фантазия «Пожар Москвы», напрямую связаны с русской тематикой). На этом фоне несколько теряется роль Штейбельта как одного из крупных музыкантов рубежного между уходящим классицизмом и нарождающимся романтизмом стиля. Хотя игру Штейбельта Алькану, вероятно, не пришлось услышать, сочинения Штейбельта в Париже публиковались и были широко известны.

«Вариации на тему Штейбельта» Алькана (1826) вполне могут проиллюстрировать тезис, высказанный Шуманом о том, что «несомненно, ни в одном жанре нашего искусства не создавалось и не будет создаваться [ничего] столь [же] скверного»²⁸⁶: это логичная для самых первых шагов начинающего автора малосодержательная музыка, основанная на типичных приемах варьирования того времени (орнаментирование, диминуирование) и не раскрывающая потенции темы, но лишь дающая ей в каждой следующей вариации новый «наряд»²⁸⁷. Раскрашивание темы создается с помощью современных для того времени виртуозных элементов — таких, как репетиции, пассажи двойными нотами, широкие гаммообразные взлеты, опевания мелкими длительностями.

«Вариации» были исполнены Альканом в Льеже во время его концертной поездки 1827 года по Бельгии, и были упомянуты в критическом отзыве льежского рецензента (эта первая печатная реакция на сочинение Алькана). В рецензии вариации названы «очаровательными»; кроме того, отмечено высокое совершенство Алькана-исполнителя, которое продемонстрировала

²⁸⁵ Этот примечательный эпизод широко описан в литературе по Бетховену. См.: Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. М.: НИЦ Московская консерватория. 2009. Т. 1. С. 178–179.

²⁸⁶ Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М. 1956 с. 319.

²⁸⁷ Отметим, что в творчестве Алькана жанр вариаций претерпит серьезную эволюцию, и со временем композитор будет насыщать вариационные циклы масштабным содержанием, примером чего могут служить вариации «Пиршество Эзопа» из Двенадцати этюдов во всех минорных тональностях *op. 39*.

авторская интерпретация произведения²⁸⁸. Благожелательный отклик сочинение получило позднее и у видного парижского музыкального критика Ф.-Ж. Фетиса.

Музыкальная тема для вариаций взята Альканом из финала («Буря, пасторальное рондо») Третьего фортепианного концерта (известного под названием «Гроза») Е-dur Штейбельта, написанного в 1798 г. Это рондо в переложении для фортепиано соло стало одним из самых популярных произведений Штейбельта и породило, по мнению исследователей, массу подражаний, среди которых, по мнению исследовательницы творчества Штейбельта Л. Золотницкой, «и Первая часть Пятого концерта “Гроза” для фортепиано с оркестром Фильда, и соната “Гроза” для гитары соло Карулли (1809) и “Буря” для скрипки с оркестром Паганини (1828), и фантазия “Буря” для хора с оркестром Берлиоза (1830), и — почему бы не предположить — даже Четвертая часть “Пасторальной симфонии” Бетховена (1808)»²⁸⁹. Воспоминания об этом рондо мы встречаем в «Записках» Глинки: «охотно я играл на фортепиано... некоторые сонаты Штейбельта, в особенности rondo “L’orage”, которое исполнял довольно опрятно»²⁹⁰.

Алькан берет из рондо рефрен (у Штейбельта рефрен имеет пасторальный характер, буря изображается во втором эпизоде), сохраняя его тональность, дополняя собственным кратким вступительным пассажем *motto*, частично сокращая и подвергая незначительным орнаментальным изменениям. Музыка Штейбельта малохарактерна, местами наивна (особенно вторая часть рефрена, напоминающая тему бетховенского «Сурка») и, как кажется, не наделена сколько-нибудь значительным потенциалом к варьированию. Из ее особенностей отметим трехчастную структуру с расширенной благодаря связующей каденции серединой и большим дополнением-кодой. Известно, что трехчастные темы не часто выбираются композиторами для вариационного развития из-за соседства сходного по характеру материала в крайних разделах соседних вариаций. Алькан решает этот вопрос усечением репризы, когда после окончания вариации остановкой на доминанте начало новой вариации воспринимается как реприза. Параллельно обеспечивается связность драматургии, неразрывность формы. В третьей вариации композитор сохраняет структуру темы, но еще больше расширяет каденцию во второй части. В четвертой вариации (*Adagio*) композитор кроме темпа меняет размер (C вместо 6/8) и тональность, используя романтическую низкую VI ступень (C-dur). Здесь тема узнается в большей степени благодаря гармонии, так как мелодия вся сплошь усеяна гаммообразными пассажами. Сохраняя трехчастность, Алькан сокращает репризу, вместо полного периода и дополнения оставляя одно разомкнутое предложение. В пятой вариации возвращаются исходные

²⁸⁸ Eddie... p. 5.

²⁸⁹ Золотницкая Л.М. Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией. СПб.: Композитор, 2011. С. 45.

²⁹⁰ Глинка М. И. Записки. М.: Музыка, 1988. С. 11.

темп, метр и тональность и даже мелодия, которая подобно вариациям на *soprano ostinato*, наделяется новым аккомпанементом. Как в первых вариациях, связка, минуя репризу, переходит в шестую, финальную вариацию, где тема вновь орнаментируется. В коде финальной вариации Алькан дает еще один орнаментирующий прием, который оказывается... заимствованием из собственной заключительной вариации Штейбельта на тот же рефрен (рисунки 71, 72).



Рисунок 71. Д. Штейбельт. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, третья часть, третье проведение рефрена (переложение для фортепиано две руки).



Рисунок 72. Ш.-В. Алькан. Вариации соч. 1 на тему Штейбельта. Кода.

В сходном роде написаны и многие другие ранние сочинения Алькана, включая «Омнибус», соч. 2 — еще один вариационный цикл, на тему в характере быстрого полонеза — и Рондолетто «Жил-был человечек» соч. 3.

В «Омнибусе»²⁹¹ (1829) изложению темы предшествует быстрое вступление, рисующее обстановку буффонной суеты и бесконечного мельтешения, по интонационному строю оно сходно с первой темой Токкаты Шумана соч. 7 (пьеса Алькана написана и издана раньше шумановской; рисунки 73, 74).



Рисунок 73. Ш.-В. Алькан. «Омнибус», соч. 2.

²⁹¹ Интересно, что Алькан для названия своей пьесы использует слово, которое в 1820-е только начало входить в обиход французов.



Рисунок 74. Р. Шуман. Токката соч. 7.

Очевидно, что становление и Алькана, и Шумана происходило на основе знакомства с одним и тем же виртуозным репертуаром. Возможно, оба композитора ориентировались на «Токкату» соч. 6 (1810) Жоржа Онсло, в которой используются близкие фактурные приемы.

Фактура вариаций местами напоминает ранние пьесы Листа, местами — Вебера. Сама же тема обнаруживает явное сходство с мелодизмом Россини (рисунки 75, 76), столь популярного во Франции в те годы (увертюра к опере «Сорока-воровка»²⁹², 1817 г., увертюра к опере «Вильгельм Телль», 1829 г.).



Рисунок 75. Дж. Россини. Опера «Сорока-воровка», увертюра (фортепианное переложение).



Рисунок 76. Ш.-В. Алькан. «Омнибус», соч. 2.

Более компактные, по сравнению с *opus 1*, эти вариации — еще менее содержательное сочинение, свидетельствующее лишь о первых пробах пера молодого пианиста-композитора. Однако, интерес к омнибусу как средству передвижения характерен: несколькими годами позже Алькан напишет еще одну пьесу, посвященную транспорту — «Железную дорогу». Вариации «Омнибус» посвящены «Белым дамам» — «Dames Blanches» («Белая дама» — персонаж европейской мифологии, родственник привидению; так же называлась парижская транспортная компания, занимавшаяся перевозками на омнибусах).

²⁹² Эту оперу Алькан определенно хорошо знал, так как спародировал ее в своем «Граурном марше на смерть попугая».

В том же ключе выдержано и рондолетто «**Жил-был человечек**» соч. 3. В качестве мелодии композитор заимствует детскую песню, авторство которой приписывается французскому солдату и разбойнику рубежа XVI-XVII веков Комперу Гюйери (Compère Guilleri)²⁹³.

Ткань пьесы снова наполнена бравурой, фанфарами (в данном случае имитацией звучания хора валторн). Все черты блестящего стиля налицо — гаммы, бас-аккордовый аккомпанемент в духе галопа, контрасты между аккордовыми построениями и быстрыми пассажами. И снова наиболее необычное здесь связано с формой: вопреки заглавию Алькан отталкивается от сонатной формы с двумя ясно очерченными темами танцевального характера, выдержанными в аккордовом складе и имеющими тонико-доминантовое соотношение. Пара тем проводится дважды, во второй раз — с тональным подчинением, свойственным репризе сонатной формы. Характерны большие связки между темами, в них, в большей степени проявлен эффектный виртуозный характер. Большая кода состоит из нескольких разделов, включающих в себя «бешеную скачку», реминисценцию вступительной темы и проведение главной партии (очевидно, трактуемой композитором, учитывая заглавие пьесы, как рефрен). Здесь же можно увидеть одно из первых появлений характерных впоследствии для Алькана многозвучных аккордов в левой руке (пятизвучные аккорды в диапазоне октавы)²⁹⁴.

Типично для раннего стиля Алькана «**Блестящее рондо**» соч. 4 для фортепиано и струнного квартета. Большая пьеса с медленным вступлением и быстрой основной частью является весьма показательным примером раннеромантической музыки. Подобного рода ансамбли писались и Мендельсоном, и Глинкой, и Вебером, и Гуммелем, — где полифония нередко была сведена к минимуму, а партия фортепиано наполнена россыпями жемчужных пассажей. Музыка то и дело насыщается чертами галопа (вспомним знаменитую и очень показательную для стиля раннего Листа фортепианную пьесу «**Большой хроматический галоп**»). Рефрен в рондо не лишен своеобразия и изящества, но все же и эта пьеса не поражает серьезностью тона и зрелостью высказывания.

То же можно сказать и о «**Хроматическом рондо**» соч. 12а (издано в 1833 г.): по-театральному звучат октавные тремоло в басах вступления, словно обещая нечто таинственное и мрачное, но вместо этого вступает медленная вступительная тема в духе сентиментального романса. Контрастом к первому разделу оказывается основная часть рондо, идущая в более

²⁹³ Песня «Жил-был человечек» — одна из наиболее популярных детских песен во Франции и по сей день. Одну из аранжировок находим в известном кинофильме «Хористы» (Les Choristes; реж. К. Барратье, 2004).

²⁹⁴ Позднее, к примеру, в своем «Траурном марше» соч. 26 композитор напишет по два полных пятизвучных доминантноаккорда для каждой руки, создавая, таким образом, десятизвучный аккорд. В Марше соч. 37 №2 мы находим шестизвучный аккорд *E-F-A-c-e-f* в левой руке, в сочетании с развернутым трезвучием в правой.

оживленном темпе. Основная тема — снова с аллюзиями на итальянский оперный мелодизм, очень простая и даже примитивная по фактуре (бас-аккордовое сопровождение и мелодия, удвоенная в октаву), типичные сентиментальные задержания, затактовый пунктир, придающий черты маршевости, патетические возгласы в заключении темы. Композитор довольно свободно трактует форму, где рефрен, по существу, проходит лишь дважды (во второй раз — в одноименном мажоре), а между этими проведением вклинивается раздел развивающего характера.

В целом в пьесе можно отметить тяготение к более крупной и массивной фактуре, чем в предыдущих произведениях; изложение — более «оркестральное», жемчужных пассажей меньше. Так намечается поворот от блестящего стиля в сторону более оригинальной квази-оркестровой и фресковой манеры письма.

«Омнибусом» освоение вариационного жанра ранним Альканом не завершается. Так, в первой половине 1830-х он пишет по меньшей мере еще три цикла вариаций (на чужие темы), опубликованные под соч. 16 № № 4–6. В этих вариационных циклах композитор остается в русле традиции виртуозных орнаментальных вариаций на популярные оперные шлягеры. В схожем стиле написаны и внеопусные **Вариации в подражание колесной лире на тему из оперы Доницетти «Любовный напиток»**. Они были опубликованы около 1840 года, но написаны, вероятно, не позднее середины 1830-х.

Рассмотрим вариационные циклы из 16 опуса. Первый из этих циклов — **Вариации соч. 16 № 4** на тему «*Ah! Segnata e La mia morte*» из финала первого действия оперы Доницетти «Анна Болейн». Кажется, мало что здесь выделяется из стандартной схемы: небольшая интродукция, нехитрая тема в напористом характере, с чертами маршевости и аккомпанементом типа «бас-аккорд», и три вариации, из которых финальная вариация расширена.

Местами, однако, встречаются и находки, свидетельствующие о фантазии и музыкальном чутье композитора. Отметим, например, то, как восходящий гаммообразный ход, находившийся в мелодии во *втором* разделе темы Доницетти, вдруг проникает в подголосок *первого* раздела вариации Алькана (рисунки 77, 78).



Рисунок 77. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Тема (второй раздел).



Рисунок 78. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Вариация 1 (первый раздел).

Во второй вариации маршевость, подспудно присутствовавшая в теме, композитором выделяется как основное свойство, и эта вариация представляет собой уже более явный марш; кроме того, вариация выполняет роль минорной части в цикле (h-moll, тональность интродукции и параллельная основной тональности темы D-dur). Стремительное движение, заявленное в теме и первой вариации, замирает, и музыка оказывается тяжеловесной и сосредоточенной. Начало вариации поразительно напоминает начало еще не написанной к тому времени Фантазии Шопена f-moll (рисунки 79, 80).



Рисунок 79. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Вариация 2.



Рисунок 80. Ф. Шопен. Фантазия f-moll соч. 49.

Во второй части маршевость отступает, а с ней и минорный лад: снова возвращается игривость и легкость. Эта вариация значительно расширена по сравнению с темой: вторую часть композитор предписывает повторить, а за ней дописана еще кода, внезапно завершающаяся на половинной каденции.

Третья вариация поначалу возвращает основную тему, в несколько видоизмененной фактуре. Изысканно звучит смена мелодии и аккомпанемента в двойном контрапункте во второй части, одновременно напоминая и о гамме из первой вариации (рисунок 81).



Рисунок 81. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Вариация 3.

Форма финальной вариации необычна: после переизложения темы, материал получает некоторое развитие (оно сводится главным образом к «перекраске» в B-dur), а затем внезапно появляется новая тема хорального склада, останавливающая оживленное движение (рисунок 82).



Рисунок 82. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Вариация 3.

Хоральная мелодия интонационно несхожа с темой, и только аккордовая репетиция напоминает отдельные моменты из изложения темы в финальной вариации. Аккордовый эпизод сменяется возвращением основной темы вариаций и эффектной, но малоинтересной кодой в блестящем стиле, что в целом формирует трехчастную форму финала.

Сходные процессы происходят и в **Вариациях соч. 16 № 5 на тему Беллини из оперы «Монтечки и Капулетти»**: краткая интродукция (собственно, каденция на развернутой доминантовой гармонии, оттягивающей разрешение), четкая нехитрая тема с элементами маршевости и примитивным аккомпанементом (G-dur), первая вариация — этюдная, в фигурациях шестнадцатых, вторая вариация — минорная (g-moll), третья — в новой тональности (Es-dur) и с триольным аккомпанементом, четвертая — расширенная финальная, в трехчастной форме. Отсутствие орнаментирования мелодии темы в некоторых вариациях при принципиально разной фактуре, разных типах движения говорит о тяготении композитора к созданию цикла жанровых вариаций (зарождающийся в ту эпоху вид вариационной формы).

Мало нового и в третьем цикле — **Вариациях соч. 16 № 6 на тему неаполитанской баркареры**, за исключением лишь несколько более изящной отделки: более индивидуализированное вступление (хроматические ходы в басах должны, по ремарке композитора, «подражать шуму весел»), менее стандартное строение темы (простая трехчастная безрепризная, где цельность достигается единой фактурой, единой ритмикой, единими контурами мелодического движения, тональной замкнутостью; отметим также неквадратное

членение). Исследователи отмечали идентичность баркарольной темы с одной из тем написанной позднее «Тарантеллы» Листа из цикла «Венеция и Неаполь»²⁹⁵ (рисунки 83, 84).



Рисунок 83. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему неаполитанской баркаролы соч. 16 № 6.



Рисунок 84. Ф. Лист. «Тарантелла».

Еще одной отличительной особенностью является включение реминисценции из интродукции и темы вариаций в первоначальном виде и первоначальной фактуре в один из разделов финала, что способствует единству цикла. Если учесть более разнообразный тональный план (основная тональность B-dur, тональность второй вариации — d-moll, основная тональность третьей, финальной вариации — F-dur), то можно предположить, что композитор, сжимая вариационный цикл, как будто нащупывает новый тип вариаций — как цельного циклического произведения с небольшим количеством частей (как в сонате), с арочным обрамлением, выраженным в тональности и тематизме.

* * *

Особенно выделим использование в ранних пьесах приема быстрой репетиции на одном звуке: Алькан оперативно включает в свой арсенал прием, ставший возможным на новых роялях фабрики «Эрар», снабженных механизмом двойной репетиции (двойная репетиция используется в вариациях на тему Штейбеля, в «Омнибусе», в рондолетто и других произведениях).

Учитывая фактически подростковый возраст, в котором Алькан пишет свои первые опубликованные произведения, их недостаточная оригинальность не удивительна, хотя такое скоростное музыкальное развитие, которым характеризовались первые шаги Алькана-исполнителя, могло бы способствовать и ранним успехам в композиции. Пока же можно отметить, что юный композитор хорошо справляется с формой и фактурой, но еще не слишком задумывается о богатстве и разнообразии содержания.

²⁹⁵ Eddie. P. 37.

Отдельные самостоятельные пьесы как жанр, очевидно, не до конца удовлетворили композитора, и чуть позднее Алькан пишет четыре цикла (изданы в 1837 г.), в которых испытывает принцип сочленения трех пьес в одном жанре. Алькан здесь не выступает новатором, но у него заметно стремление сделать триптихи именно циклами. Четыре триптиха складываются в своеобразный цикл более крупного плана — «Двенадцать каприсов».

В этих ранних триптихах более отчетливо дает о себе знать индивидуальность композитора — здесь он находит типичные для себя фактурные приемы, некоторые характерные образы, пытается индивидуализировать форму отдельных пьес. Вместе с тем пьесы временами грешат банальностями. Не вполне сложилась и характерная алькановская ладогармоническая сфера.

В «Трех импровизациях в блестящем стиле» соч. 12 (они же «Три бравурных этюда»), первом из триптихов, движение в сторону большей массивности проявилось еще отчетливее, чем в ранних пьесах.

В **первой** из пьес Алькан обращается к крупной технике и насыщает фактуру октавными удвоениями, широкими скачками. Большое значение начинает принимать ритмическое начало (чередование оstinатных отрезков ровного и пунктирного ритмов), которое и обращает на себя основное слушательское внимание. Характер движения, стремительность, а также трехдольность со схожими ритмическими фигурами создают чуть заметную ассоциацию со скерцо из Девятой симфонии Бетховена (очень условную, учитывая и неравнозначность произведений, и отличие в настроении: пьеса Алькана мажорна и радостно приподнята; рисунок 85).



Рисунок 85. Ш.-В. Алькан. «Три бравурных этюда» соч. 12 № 1

Если вдобавок к сказанному принять во внимание авторское обозначение *senza Ped.*, мы получим один из ранних образцов трактовки Альканом фортепиано как ударного инструмента. Мгновенные переброски рук из одного регистра в другой тоже предвосхищают пианизм XX века. Свое название первый из этюдов вполне оправдывает, что особенно характерно для заключительного раздела, где композитор использует *martellato* каскадов октав.

Во **второй** из пьес появляется новый фактурный прием, который впоследствии станет довольно типичным для композитора — мягкая кантиленная певучая мелодия, удвоенная в октаву, плывущая на фоне арпеджированного аккомпанемента (сама по себе эта фактура не

является сколько-нибудь оригинальной). В данном случае трехдольность наделяет музыку чертами вальсовости. Впечатление портит некоторое ритмическое однообразие. В целом ритмическая регулярность и статичность довольно характерны для Алькана, но в более поздних сочинениях это сглаживается некоей единой устремленностью, движением вперед. При этом Алькан пытается строить небольшую пьесу из нескольких контрастных разделов, основывая ее на одной теме (после полного театрального пафоса первого раздела второй раздел, *delicatamente*, насыщенный журчащими переливами фигураций в верхнем регистре, звучит спокойнее), что одновременно наделяет миниатюру чертами вариаций на остинатную мелодию и предвосхищает листовский монотематизм.

Интересный прием композитор использует перед заключительным разделом пьесы — нечто вроде «монтажной склейки», когда чередуются небольшие фразы в различных (использованных ранее) видах фактуры, контрастных темпах, разных метрах (3/4 — 6/8) и динамике (*p* — *ff*). Такое конфликтное сопоставление контрастных отрезков, неожиданное вторжение музыки в более быстрое движение, пожалуй, тоже характерно для музыки XX века, но никак не XIX (в качестве редкого примера укажем на репризный раздел в III части Первой симфонии Малера [ц. 16], где используется похожий прием). Однако этот прием мог быть вдохновлен кодой Музыкального момента № 4 Шуберта *cis-moll*, где подобным образом сопоставляются фрагменты тем первого и второго раздела.

Менее интересна **третья** пьеса — сухой отрывистый марш этюдного характера в звонкой аккордовой фактуре. Но и в этой пьесе творческий поиск композитора несомненен: так, например, во втором разделе трехчастной формы он дает контрастную основному образу тему лирического характера, мелодия которой взята из первого раздела, что придает пьесе черты монотематизма (отметим, что находки Листа в области монотематизма еще впереди).

Поиски Алькана по компоновке небольших циклов, состоящих из пьес в одном жанре, продолжились в «**Трех романтических *andante***» соч. 13. Здесь экспериментальность, движение в сторону монотематизма, выражающееся в проверке «на прочность» тематического материала в различных фактурных обликах и инструктивное, этюдное начало (хотя и сочетающееся со сдержанным темпом) выражены еще сильнее.

Все три пьесы, как явствует из названия, выдержаны в одном темпе, все они мажорны, и, в целом, бесконфликтны, показывая лишь разные оттенки умиротворенного состояния. Заметны стремление композитора уйти от бравурных звучаний, поиск разнообразных фактурных решений, усложнение гармонии.

Необычно начало первой пьесы: краткое минорное вступление, основанное на мерной пульсации восьмыми, начиная от одноголосной репетиции и постепенно расширяя созвучие до десятизвучного аккорда (подготовка *b-moll*).

Однако композитор вводит слушателя в заблуждение: после интригующего вступления звучит наивная и безмятежная мелодия (одноименный B-dur) с вальсовым аккомпанементом. Начало основной темы не отличается оригинальностью: типичные гармонические обороты, простой синтаксис. Основная тема изложена в форме периода повторного строения, с орнаментированным вторым предложением (добавлены хроматические фиоритуры и повторы звуков, требующие использования механизма двойной репетиции). Но в дальнейшем мера непредсказуемости несколько возрастает. Второе предложение размыкается, и после прерванного оборота начинается средний раздел трехчастной формы: меняется фактура и тональность, мелодия переносится в нижний голос. Середина миниатюры четко разделяется на два построения: первое (G-dur) представляет собой развитие основной темы, а второе, основанное на тематически нейтральном материале, является доминантовым преддыктом к репризе.

Реприза сильно изменена и динамизирована: композитор осуществляет типичную для себя смену лада на одноименный (позже произойдет обратная смена), меняет фактуру (вместо вальсового бас-аккордового аккомпанемента звучат взволнованные аккорды с хроматическими нарастаниями), удваивает мелодию в октаву.

Оригинально окончание пьесы с расходящимся хроматическим движением в партиях левой (терции) и правой (секстаккорды) руки.

Неслучайно, вероятно, кадансирование в конце пьесы с использованием оборота I — VII₇ гарм. — I (в различных обращениях): этот яркий оборот прозвучал в начале пьесы (второе предложение), и был многократно повторен в коде.

Налицо попытки композитора выйти за пределы статичной трехчастности, создать миниатюру, одновременно цельную (о чем говорит и отмеченная выше гармоническая деталь) и разнообразную (фактура на протяжении миниатюры часто меняется). И все же это *Andante* звучит скорее эскизно и несколько фрагментарно.

Вторая пьеса в отношении формы имеет много общего с первой: однотемность, трехчастность с серединой, изложенной в тональности VI низкой ступени, тот же прием перенесения мелодии из верхнего голоса в нижний, многократно варьируемая фактура. В отношении различных фактурных вариантов, в которых представлен один и тот же мелодический оборот, эта пьеса наиболее интересна.

По общепринятой гипотезе эта пьеса является фортепианной партией одной из частей утерянного Третьего камерного концерта²⁹⁶. Музыковед Хью Макдональд (Hugh MacDonald, p.

²⁹⁶ Smith. Op. cit. II. P. 13–14.

1940) осуществил реконструкцию Камерного концерта, прибавив к фортепианному тексту Алькана партии струнных инструментов.

Кроме того, сохранился также рукописный фрагмент²⁹⁷, написанный Альканом, представляющий собой вступление к этой пьесе (для фортепиано соло). В одном из Бюллетеней²⁹⁸ французского отделения Общества Алькана опубликована фотокопия рукописного фрагмента (рисунки 86).



Рисунок 86. Ш.-В. Алькан. Вступление к Пятому капризу.

Этот фрагмент представляет собой 32-тактовый отрывок, написанный на одной стороне листа и попавший, наряду с рукописями Т. Делера, А. Дрейшока, А. Литольфа²⁹⁹, С. Гальберга, Ш. Гуно, в альбом автографов «Amisogum», принадлежавший нидерландскому композитору Эдуарду де Хартогу³⁰⁰. Миниатюра (подписанная композитором как «Вступление к пятому капризу»³⁰¹) демонстрирует как бы в первоначальном виде, основную тему Andante: гомофонно-

²⁹⁷ Viner M. An Alkan Première // Alkan Society Bulletin no. 91, April 2015. P. 2.

²⁹⁸ Bulletin de la Societe Alkan no.36 – March 1997. P. 7.

²⁹⁹ Хартог был учеником Литольфа.

³⁰⁰ Eduard de Hartog (1825 — 1909).

³⁰¹ «Introduction au | no.5 des caprices. | inédit. | A Monsieur | E: de Hartog | Paris 12/5/43».

гармонический склад с гармонизацией в виде протянутых аккордов. В основной части пьесы (собственно, Andante) эта тема будет варьироваться. Обратим также внимание на необычность расстановки ключевых знаков.

В основном (печатном) варианте Andante Алькан первоначально излагает тему аккордами, проходящими сквозь разные регистры, где мелодия оказывается в верхних звуках (рисунки 87).



Рисунок 87. Ш.-В. Алькан. Три романтических andante соч. 13 № 2. Основная тема.

Такая фактура отдаленно напоминает фактуру известной прелюдии Скрябина (соч. 11 № 10; рисунок 88), интересно, что совпадают размер и тоника (у Алькана Cis-dur, у Скрябина cis-moll). Хотя, бесспорно, в прелюдии Скрябина фактура изощреннее.



Рисунок 88. А. Скрябин. Прелюдия соч. 11 № 10.

Однако, алькановская фактура тоже непростая, техническая трудность во втором Анданте возрастает. Позднее композитор предлагает и иные варианты фактурного колорирования (рисунки 89-93).



Рисунок 89. Ш.-В. Алькан. Три романтических andante соч. 13 № 2. Конец первого раздела.



Рисунок 90. Ш.-В. Алькан. Три романтических *andante* соч. 13 № 2. Второй раздел; здесь мелодия основной темы проходит в одном из нижних голосов.



Рисунок 91. Ш.-В. Алькан. Три романтических *andante* соч. 13 № 2. Конец второго раздела.



Рисунок 92. Ш.-В. Алькан. Три романтических *andante* соч. 13 № 2. Конец третьего раздела.



Рисунок 93. Ш.-В. Алькан. Три романтических *andante* соч. 13 № 2. Конец третьего раздела.

Отметим, что все это фактурное богатство содержится в пьесе, размер которой не превышает ста тактов. Алькан, как многие молодые композиторы, был довольно расточителен в отношении музыкального материала.

Третье *andante* (*Ges-dur*, трехчастная форма) кажется более оживленным по характеру из-за назойливой остинатной трелеобразной фигуры в одном из средних голосов. Она же, проходя иногда в чуть измененном виде, но сквозь всю пьесу, наделяет миниатюру чертами этюдности.

Несколько ходульно смотрятся подголоски (по тонам аккорда или хроматической гаммы), которыми композитор пытается внести разнообразие в ткань.

Яркую краску вносит кадансирование в конце пьесы с использованием чередования трезвучий I и VI ступеней, трезвучия I ступени и IV₆ на VI гармонической ступени.

С алькановским **опусом 16** возникает некоторая путаница. Шуман в своей рецензии пишет об этом номере как о «Шести характерных пьесах», тогда как этот цикл первоначально получил опусный номер 8 (издан в 1838 г.). Затем эти «Шесть характерных пьес» были переизданы (согласно У.А. Эдди, около 1840 г.) под опусом 74, с добавлением еще шести пьес. Цикл увеличился, таким образом, до двенадцатичастного, в четырех тетрадах, цикла (новые включенные пьесы получили номера 2, 3, 6, 9, 10, 11) и под заглавием «Les Mois» («Месяцы»³⁰²; думается, более изящным будет перевод названия цикла на русский язык как «Времена года»). Под опусным номером 16 у Алькана в 1837 г. было опубликовано сочинение «Три бравурных этюда» (они же «Три скерцо»). Но и на этом загадки не заканчиваются, так как кроме трех этюдов-скерцо под опусом 16, чуть ранее (в 1834 г.) Алькан выпускал еще три цикла вариаций (каждый по отдельности: соч. 16 № 4, № 5, № 6). При этом, напомним, некоторые из соседних опусных номеров в списке сочинений Алькана остались не заполненными. Такая непоследовательность в обозначении номеров сочинений, кроме того, несколько затрудняет рассмотрение эволюции алькановского стиля пошагово, как поступательное движение.

«Шесть характерных пьес» соч. 8 / «Времена года» соч. 74 — не самое яркое алькановское сочинение, но будучи опубликованным и удостоенное шумановской рецензии, оно заслуживает детального рассмотрения. Это цикл небольших и технически не слишком сложных пьес-сценок, посвященных различной тематике.

Открывается цикл, возможно, лучшей здесь пьесой — «Зимней ночью» (№ 1). По мнению Шумана, от нее «веет жестокой стужей»³⁰³. Тихие звучности, преимущественно низкий регистр, отсутствие развития, монологический характер (что-то отдаленно схожее с прелюдией *a-moll* Шопена) придают музыке характер особой созерцательности.

Интересно начало пьесы — не сразу в основной тональности, а как бы в процессе модулирования в нее: три поднимающихся по хроматической гамме секстаккорда, а затем каданс уже в *g-moll*. Но и тут гармоническая характерность не теряется: на минорный терцовый тон в аккорде мелодия отвечает высокой мажорной терцией, после чего в течение нескольких тактов происходят модуляция в *Es-dur*, отклонение в *as-moll*, *c-moll*, постоянные чередования мажора и минора — для статичной пьесы гармоническое развитие очень интенсивно.

³⁰² Так же — «Months» — цикл озаглавлен и в английской транскрипции (см.: *Anthology of French Piano Music*. Edited by Isidor Philipp. Volume II: Modern Composers. Boston: Oliver Ditson Company, 1906).

³⁰³ Р. Шуман о музыке и музыкантах. Т. II-А.С. 175.

Пьеса складывается из двух разделов. Первый — основной, вероятно, описывает зимнюю ночь (варьирующее повторенное построение, по масштабам сходное с периодом; тональное развитие от *g-moll* к *D-dur*). Во втором происходит внезапная смена эмоционального состояния: в какой-то момент начинают слышаться мимолетные отголоски вальса, образы воспоминаний, характер наделяется просветленностью. Антитеза первой теме выдерживается и гармоническими средствами: здесь гармония более устойчива (*G-dur*, одноименный к главной тональности, затем *Es-dur* и снова *G-dur*). В момент каданса звучность снова меняется: Алькан разрешает доминанту не в мажор, а в минор, и, кроме того, трезвучие дает не в том регистре, где звучала доминанта, а существенно выше; вдруг звучит хоральная аккордовая последовательность, напоминающая русские церковные песнопения (позволим себе смелое предположение: возможно, здесь имеет место подсознательное ассоциирование зимы и России, логичное для француза посленаполеоновской эпохи; рисунок 94).



Рисунок 94. Ш.-В. Алькан. «Зимняя ночь» соч. 74 № 1. Хорал

Мерцание мажора и минора и здесь сохраняется: хорал начинается с аккорда *g-moll*, но его второе построение оканчивается на сектаккорде *G-dur*; то же — дальше: секундовый ход приводит к сектаккорду *c-moll*, который может быть воспринят как в миноре, так и в гармоническом мажоре.

Выразительно окончание миниатюры: тишина пререзается акцентом на тоническом *g* в контроктаве (в опубликованных нотах поставлен *es*, что, по-видимому, является опечаткой) и секундовым ходом в верхнем регистре (он звучит на удерживаемом на педали басу).

Завершается пьеса тематической аркой: аккордами в хроматической последовательности, с которых пьеса открывалась, и звучащими как удаляющиеся шаги.

№ 2, «Карнавал» — скерцозная пьеса в духе галопа, состоящая из вступления, основного танца и следующей за ним микросюиты (три части) двудольных танцев. При кажущейся примитивности и бессодержательности — композитор отталкивается от блестящего стиля — заметна и композиторская работа: так, в первом танце основного раздела бас-аккордовая галопирующая фактура дана с басами на слабую долю, что делает музыку не столь банальной. Самый заметный элемент пьесы — юмористические форшлагги в крайних разделах, которые, будучи исполнены быстро, создают ощущение непопадания на нужные клавиши (этот же прием

использует Шопен в своем Этюде e-moll из соч. 25 и Вальсе Es-dur соч. 18). Возможно, здесь впору говорить уже не о преломлении элементов блестящего стиля, а об их пародировании (характерны также нарочито банальные скачки на кварту и хроматические гаммы в первой теме основного раздела и отдельные «топорные» гармонические обороты).

В одном из разделов назойливое оstinатное «жужжание» напоминает о фактуре будущей «Железной дороги».

№ 3 «Возвращение». Миниатюра в веселом маршевом характере, продолжающая юмористический настрой предыдущей пьесы. Комическое оstinатное жужжание, взятое из «Карнавала», здесь становится ведущим приемом: многократным повторением нисходящего тетра хорда (возможно, изображение бегства) пьеса начинается, затем в развитие основной темы марша то и дело «встречают» назойливые трели в басовом регистре.

Пьеса интересна и своим строением. Композитор так выписывает динамику и регистровую драматургию, что создается полное ощущение приближения, а затем удаления марша. Тот же эффект несколько раз использует в своей симфонической музыке современник Алькана Берлиоз, что позволяет говорить еще об одной параллели между двумя композиторами.

№ 4, «Пасха» — спокойная созерцательная картинка. Основная тема представляет собой хорал с умиротворенной мелодией, на органном пункте тонической квинты. Ритм органного пункта (половинная — четверть в трехдольном метре) создает ощущение легкого покачивания. Во втором разделе (пьеса написана в трехчастной форме) композитор вводит своеобразный речитатив, возможно, имитирующий речь священнослужителя. В репризе — еще одно свидетельство внимательной работы композитора над каждой миниатюрой — первоначальная тема варьируется добавлением оstinатной педали в виде тона e^3 (квинта тонического A-dur), имитирующего небесный колокольчик.

№ 5. «Серенада». Пьеса написана в духе баркаролы, отличается романсовыми оборотами и в целом легким салонно-сентиментальным настроением. Типично для баркаролы движение мелодии параллельными терциями и секстами, нетипичен сравнительно оживленный темп.

В непритязательной на первый взгляд пьесе, тем не менее, обнаруживается ряд любопытных деталей. Отметим, например, изысканный речитативный хроматический ход, связывающий конец второго раздела и репризу (рисунок 95).



Рисунок 95. Ш.-В. Алькан. «Серенада» соч. 74 № 5

В репризе обращают на себя внимание новые по сравнению с первым разделом штрихи: добавлены форшлагги как предъемы к основным мелодическим тонам; педальный контрапунктирующий голос; внезапная патетическая остановка с фермой на генеральной паузе, в заключительном построении используется неаполитанский секстаккорд. Эти и подобные детали, вносящие разнообразие в репризные проведения, — едва ли не самое интересное в ранних алькановских миниатюрах.

№ 6. «Прогулка на воде». Одна из алькановских «песен без слов». В фактуре очевидно наследование шубертовским романсам с их звукоподражаниями водной стихии («Куда?»). Диалогический характер развития мелодии указывает на то, что в прогулке участвуют два персонажа. Особенно явно читается прием, изображающий достижение согласия в диалоге (использованный одним из первых, вероятно, К.М. Вебером в «Приглашении к танцу»), когда два голоса, находящиеся в разных регистрах, выступающие со сходными, идущими попеременно репликами («дуэт согласия»), сливаются впоследствии в октавном унисоне. Сюжетная линия прослеживается и дальше, когда после кульминации, символизирующей счастье и восторг, внезапно наступает остановка, а следующие затем разделенные паузами мотивы на неустойчивых гармониях изображают, вероятно, возникшее сомнение.

№ 7. «Летняя ночь». Шуман в своей рецензии на «Шесть характерных пьес» говорит о «Весенней», а не «Летней» ночи³⁰⁴; можно предположить либо ошибку рецензента (или переводчика), либо изменение Альканом названия для последующей редакции. Будучи естественной антитезой «Зимней ночи», пьеса одновременно наследует ей. Общими для обеих пьес являются тихая динамика, медленный темп, контраст же — в жанре (здесь — арпеджированное движение в духе замедленного этюда, там — монолог), в регистровке (там преобладали низкий и средний регистры, здесь используется преимущественно «небесный» верхний регистр), в ладе (там главенствует минор, здесь — мажор). Вместо хроматизированности «Зимней ночи» — диатоничность и консонантность, вместо тональной изменчивости — гармоническая статичность. Хрустальные и нежные звучности гармонически просты, но довольно изысканны.

№ 8 «Жнецы». В названии пьесы содержится отсылка к знаменитой пьесе Ф. Куперена, однако в музыкальном тексте Алькана мало общего с Купереном: в то время как Куперен действительно изображает методичные движения жнецов за работой (в размере 4/4), Алькан, кажется, скорее описывает жнецов, расположившихся на перекур и решивших потанцевать (что отражено и в авторском указании темпа *Movement de Valse*). Общий характер основной темы

³⁰⁴ «От... “Весенней ночи” мы ждали больше тепла и благоухания, и все же она звучит достаточно мило» // Р. Шуман о музыке и музыкантах. Т. II-А.С. 175.

(которая наступает после небольшого взволнованного вступления) — в духе пасторальной музыки, вероятно, в те годы воспринимавшейся как старомодная и сельская; он достигается простой диатонической мелодией и архаичным (прием «скрытого двухголосия») аккомпанементом. Ритмически основная тема наследует вступлению (мотивное строение из трех четвертных нот, предшествующих половинной). Изредка композитор по-шопеновски вокально орнаментирует мелодию. В среднем разделе композитор пишет тему в характере сумрачного менуэта, изобилующего внезапными *sforzandi*.

Музыка создает двойственное ощущение: с одной стороны Алькан пользуется устаревшими фактурными приемами (например, ломаными октавами в басу), с другой — использует яркие гармонические краски. Так, например, заключительный каданс третьего раздела трио «рифмуется» с заключительным кадансом первого раздела, но один из аккордов энгармонически заменяется, получая новое продолжение. В первый раз звучит распространенная последовательность (в миноре) $I_{53} — IV_{65}$ с повышенным основным тоном — $I_{64} — V_7 — I$, во втором случае альтерированный IV_{65} мыслится композитором как V_7/II неаполитанской, с разрешением, после чего только звучит стандартный каданс $V_7 — I$ в основной тональности.

Или обратим внимание на заключительный каданс всей пьесы (рисунок 96). В этом кадансе на фоне протянутой тоники у тенора проходит несколько вариантов одного мотива (в мажоре), вносящих элемент отнюдь не «крестьянской» изысканности: $III-IV-V(-I)$, $III-IV^+-V(-I)$, $III-VI_{\text{гарм.}}-V(-I)$.



Рисунок 96. Ш.-В. Алькан. «Жнецы», соч. 74 № 8

Во вступлении можно обнаружить сходство фактуры с некоторыми эпизодами Второй и Третьей баллад Шопена (Вторая баллада сочинялась приблизительно в то же время, когда и «Жнецы» Алькана; Третья написана несколькими годами позже). Сходство обнаруживается главным образом в фактуре (мелодический голос, идущий параллельными аккордами на фоне бурного оstinатного движения аккомпанеента) и гармонии (остинатная фигура утверждает доминантовую функцию, в мелодии функции меняются; рисунки 97-99).



Рисунок 97. Ш.-В. Алькан. «Жнецы», соч. 74 № 8



Рисунок 98. Ф. Шопен. Баллада № 2 соч. 38



Рисунок 99. Ф. Шопен. Баллада № 3 соч. 47

№ 9 «L'Hallali» (фр. — улюлюканье, крик охотника). Сценка, изображающая охоту. Охота, выстрелы, скачка были издавна одним из любимых объектов изображения композиторами программной музыки: Гайдн, Моцарт, Вебер, Паганини, Шуберт, Лист, Чайковский так или иначе отдали дань этой теме. В эпоху барокко имел бытование целый жанр охотничьих фанфар. Во французской музыке существовала своя традиция охотничьей музыки или музыки про охоту: много подобных сочинений написал барочный композитор Жан-Батист Морен (1677 — 1745), а первым, кто обратился к этой теме, был, вероятно, ренессансный мастер Клеман Жанекен, автор *chanson* «Охота».

Охотничья тема послужила Алькану поводом для создания несколько иронической картинки, изображающей скачку зверя, бегство, фанфары охотничьих рогов, и, одновременно, упражнения в нестандартной фактуре, насыщенной чисто фортепианными эффектами. Традиционен для охотничьей музыки размер (в основном разделе) — 6/8. Индивидуальна, напротив, гармония, в которой композитор, по своему обыкновению, сочетает типичнейшие обороты (включая золотой ход валторн) и яркие нестандартные приемы (например, прием использования секундового форшлага как эквивалента звуковой кляксы: здесь он имитирует, по видимому, собачий лай).

№ 10 «Буря». Еще один образец типично романтического сюжета. Эта пьеса вряд ли может идти в сравнение со знаменитым алькановским «Ветром» из соч. 15: в «Буре» композитор ставил

перед собой гораздо более скромные задачи, не уходя за пределы звукоподражания разыгравшейся непогоде. Тремолирующие диссонантные звучности в начале (одноголосный гул в басу) особенно любопытны: они словно предвещают «Самоубийство на аэроплане» Лео Орнштейна (рисунки 100).



Рисунок 100. Ш.-В. Алькан. «Буря» соч. 74 № 10

Мелодия с признаками траурного марша, появляющаяся затем на этом же тремолирующем фоне, сообщает фактуре более традиционный вид. Из-за миниатюрных масштабов пьесы центральный образ не получает должного развития, оказываясь лишь пунктирно намеченным. В отличие от «Грозы» из цикла «Годы странствий» Листа, здесь почти вся пьеса проходит в динамике *p-ppp*, только однажды на несколько тактов взрываясь *forte*, что вносит элемент загадочности: будто слушатель находится в позиции наблюдателя за бурей, разыгрывающейся где-то вдали.

Внезапно по-рахманиновски звучит пассаж, завершающий пьесу (рисунки 101).



Рисунок 101. Ш.-В. Алькан. «Буря» соч. 74 № 10

№ 11, «Умиравший» — это медленная мрачная пьеса с остинатной ритмикой (рисунки 102), изображающей, возможно, тяжелые шаги «подступающей вечности» (простая попевка у современного слушателя рождает неуместные ассоциации с украинской народной колядкой «Щедрик», известной в обработке Н. Леонтовича).



Рисунок 102. Ш.-В. Алькан. «Умиравший» соч. 74 № 11

Первая тема — печальная и скорбная (в миноре), это как раз «шаги» в басах и малоинтересная мелодия в верхнем аккордовом голосе (здесь мелодический голос выполняет скорее функцию гармонической поддержки). Вторая — молитвенная (аккордовая фактура и скандирование на одном созвучии довольно конкретно указывают на церковное пение), в мажоре.

Вся пьеса проходит в бесконтрастной тихой динамике, в конце замирая до *ppp*, и только последнее созвучие (тоническое трезвучие с задержаниями, представляющими собой гармонию альтерированного IV_{43} и последующим разрешением в чистое трезвучие) звучит *fff*, словно сообщая: «Свершилось!», — резкий диссонантный аккорд, прорезающий тишину: таким приемом начиналось Первое скерцо Шопена, несомненно, известное Алькану.

№ 12 «Oréga». Пьеса, полная броских эффектов, с насыщенной оркестральной фактурой, звучит по-финальному мощно и очень уместна именно как завершение цикла. Найденное композитором указание «помпезно» точно передает характер музыки, хотя здесь помпезность скорее иронического порядка: Шуман писал, что в этой пьесе мы «наталкиваемся на высмеивание оперной музыки, и лучшего в этом роде, пожалуй, и не сделать»³⁰⁵. Выше упоминалось о влиянии оперной музыки Россини на стиль юного Алькана, напомним и об использовании Альканом тем итальянских оперных композиторов в качестве основы для вариаций. Можно сказать, что ко времени сочинения «Шести характерных пьес» / «Времен года» влияние итальянской оперы было преодолено, и Алькан здесь обращается к оперным образцам с пародийными целями (хотя в данном случае моделью для иронического подражания оказывается скорее «большая опера» мейерберовского типа³⁰⁶).

«Шесть характерных пьес» / «Времена года» можно считать типичным примером сборника не связанных друг с другом произведений: в циклах такого рода композитора мало интересуют тематическое родство, построение драматургии целого. Каждая пьеса мыслится как отдельная, и существует по своим законам.

Итак, ранняя музыка Алькана, пожалуй, не обладает ярко выраженным индивидуальным стилем, однако свидетельствует о профессиональном мастерстве молодого композитора, несомненном даровании, демонстрирует интерес к одним граням музыкального языка (гармония, форма, фактура) и пренебрежение другими (тематическая рельефность, полифония).

³⁰⁵ Р. Шуман о музыке и музыкантах. Т. II-А.С. 175.

³⁰⁶ На это прямо указывает Д. Конвей: Conway D. A Visit to Morhange // Alkan Society Bulletin no. 67, September 2004. P. 7

ГЛАВА 4

НА ПУТИ К ЗРЕЛОСТИ

Сочинениям Алькана конца 1830-х, быть может, не всегда свойственны эмоциональная наполненность и концепционность лучших из его позднейших работ, но в них присутствуют уже многие характерные черты его зрелой творческой индивидуальности: сочетание аккордовой массивности и виртуозной беглости, богатство фантазии в области фактуры, нешаблонные гармонии, изобретение новых приемов и использование архаизмов, наглядная скупость нотного текста и полнота звучания. Новые открытия Алькана в области фактуры и в образном строе, однако, не заслоняют недостатков его мелодизма.

Пьесы соч. 12, 13, 15 и 16 (№ 1–3) входят в своеобразный цикл из 12 каприсов (на это Алькан указывает в письме к Сантьяго Масарнау³⁰⁷). Написанные, вероятно, один за другим, триптихи знаменуют собой переход от раннего стиля композитора к более самостоятельному (разделение соч. 12, 13 как относящихся к первому периоду и соч. 15, 16 — ко второму, осуществленное нами, в значительной степени условно).

Одним из первых подлинно значительных достижений Алькана-композитора стал триптих **«Три пьесы в патетическом роде» соч. 15** (опубликован в 1837 г.). Этот мини-цикл, получивший сокрушительную рецензию от Шумана и хвалебную — от Листа (в RGM), впервые ясно и отчетливо обнажил то новое и индивидуально характерное, с чем Алькан выступил в истории музыки. Выше говорилось о влиянии, оказанном триптихом Алькана на Листа: последняя редакция «Метели» из «Трансцендентных этюдов» Листа явно заимствует находки в отношении фортепианной фактуры из второй пьесы соч. 15 Алькана, озаглавленной «Ветер». «Патетические» пьесы Алькана Лист узнал еще в 1837 г., а последняя версия «Метели» опубликована в 1852 г.

Алькан посвятил этот цикл Листу.

Уже само наличие определения «патетический» указывает на особую приподнятость, которая вообще была свойственна музыке Алькана. Отметим программные заголовки, предпосланные Альканом каждой пьесе («Люби меня», «Ветер», «Смерть»).

Первая пьеса, **«Люби меня»**, — вероятно наименее удачная из трех.

Характерно начало пьесы — краткое вступление-эпиграф, основанное на пунктирной репетиции одного звука (черты траурной маршевости).

³⁰⁷ Alkan Society Bulletin no. 89 — May 2013. P. 10.

Первый раздел по характеру и складу фактуры представляет собой сентиментальный ноктюрн, насыщенный вздохами, задержаниями, внезапными патетическими взлетами и прочими экспрессивными элементами, призванными выразить взволнованное состояние (рисунок 103).



Рисунок 103. Ш.-В. Алькан. «Три пьесы в патетическом роде», соч. 15 № 1 «Люби меня».

Типичен для ноктюрна арпеджированный аккомпанемент. С жанром ноктюрна ассоциируются и квази-вокальные мелодические фиоритуры, и синкопы, при которых мелодические звуки попадают на вторые восьмые каждой доли, будто запаздывая. Шуман говорил об этой теме, как о «водянистой французской мелодии»³⁰⁸.

Второй раздел контрастирует первому в ладовом отношении (as-moll/E-dur), по фактуре и движению (кажущийся сдвиг темпа из-за смены единицы ритмической пульсации: аккордовые репетиции триольных восьмых, затем пульсация шестнадцатыми длительностями). Отличается и характер: сентиментальность сменяется радостной приподнятостью. Кульминация достигается посредством усложнения ритмической фигурации: оживленное движение проходит в партии обеих рук, с волнообразными ходами в верхнем голосе (как в этюде соч. 25 № 12 Шопена).

В третьем, репризном разделе начало первой темы достаточно скоро сменяется новым развитием, неустойчивостью (в степенное течение музыки вдруг врываются стремительные фигурации из середины), после чего плавно осуществляется переход в заключительный раздел. В заключительном разделе первоначальная тема меняет свое ладовое наклонение на мажорное (As-dur) и размывается в квази-этудной фигурации из ломаных аккордов, напоминающих одновременно и длинные шумановские построения в однотипной фактуре, в которых мелодией оказываются верхние звуки фигурации, и некоторые произведения Листа (особенно полистовски звучат последовательности нисходящих уменьшенных септаккордов). Окончание пьесы — в просветленных истаивающих звучаниях, своим призрачным колоритом (благодаря гармонический мажор, мерцание ломаных аккордов в верхнем регистре) отдаленно предвосхищающих начало «Ундины» Равеля (рисунок 104).

³⁰⁸ Р. Шуман о музыке и музыкантах. Т. II-А. С. 98



Рисунок 104. Ш.-В. Алькан. «Люби меня». Соч. 15 № 1.

Сходную фактуру мы увидим также в алькановской «Железной дороге» (рисунок 105).



Рисунок 105. Ш.-В. Алькан. «Железная дорога». Соч. 27.

Укажем на близость этой фактуры одному из эпизодов листовской транскрипции «Фантастической симфонии» Берлиоза — сочинения, о котором еще будет сказано в контексте этого триптиха (рисунок 106).



Рисунок 106. Ф. Лист. Транскрипция «Фантастической симфонии» Берлиоза, I ч.

В целом можно отметить сходство пьесы с крупными листовскими этюдами — оно заключается и в использовании черт монотематизма, и в чередовании различных фактурных типов, и в патетической манере, и в тяготении к крупной фактуре оркестрального типа. Вместе с тем, важно, что листовский стиль как таковой к 1837 г. еще окончательно не сложился, что снова подтверждает либо обоюдное влияние пианистов-композиторов, либо влияние Алькана на Листа.

Пьеса интересна также множеством гармонических деталей. Здесь Алькан начинает применять приемы, которые позже будут характерны для его индивидуального стиля в целом. О любви к шубертовским переокраскам одноименных ладов уже упоминалось (здесь этот прием встречается во втором разделе и в коде), равно как и о непривычных для XIX века созвучиях. Так, на границе экспозиционного и развивающего построений во втором разделе, в модуляции после кадансового I_{64} Алькан, сохраняя как органнй пункт бас V ступени, дает аккорд IV_7 гарм.

с повышенным основным тоном, который путем дезальтераций и сложных перетеканий, использующих неаккордовые звуки, переходит в традиционный доминантовый септаккорд (рисунок 107).

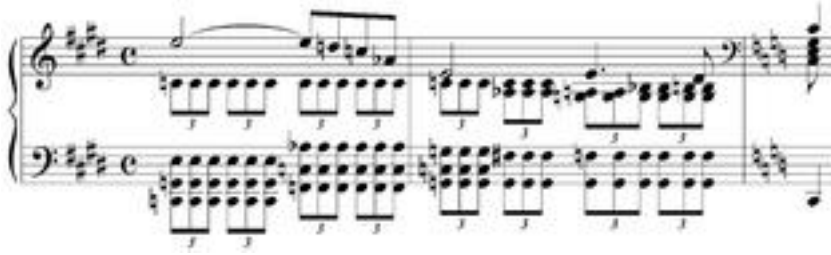


Рисунок 107. Ш.-В. Алькан. «Люби меня» соч. 15 № 1.

Кроме того, Алькан нередко использует фактор неожиданности, когда нарушает инерцию гармонического развития. Так, в начале пьесы в двух сходных предложениях он использует сперва довольно стандартный оборот $V_{53}-V_7-I_{64}-IV_6-V_{53}$, а затем IV_6 в обороте меняет на изысканное II_{53} с пониженным основным тоном, словно расцветающее внезапной мажорной краской (во втором разделе пьесы композитор вновь применит неаполитанскую гармонию). Вариантность продолжений однотипных построений здесь — довольно изящно применяемый прием. Так, в начале второго раздела композитор варьирует уже четыре сходных предложения, первое из которых мыслится им в гармоническом мажоре, второе — с отклонением в тональность III ступени, третье — в одноименном миноре, четвертое — в одноименном миноре, с отклонением в тональность VI ступени.

Вторая, центральная пьеса триптиха — «Ветер» — вероятно, первое из лучших сочинений Алькана. Долгое время пьеса оставалась единственным произведением, с которым у тех музыкантов, кому было знакомо имя Алькана, ассоциировался композитор. Этот факт послужил поводом для композитора и критика К.Ш. Сорабджи, чтобы отпустить в одной из своих заметок едкий комментарий: «нет, господа, “Ветер” — не единственное произведение, которое он написал; может быть и вероятно единственная, о которой вы слышали, но это другое дело»³⁰⁹.

Здесь композитор очень скупыми и простыми выразительными средствами (остинатность, использование хроматической гаммы) добивается впечатляющего драматизма. Впервые Алькан приподнимается над салонным стилем, чтобы осуществить сущностное высказывание, полное безысходной печали и душевного опустошения. Кажется удивительным, как такой тонкий и чуткий музыкант, каким был Роберт Шуман, увидел здесь лишь технический прием, но не услышал безграничного отчаяния лирического героя и исповедальности почти в духе Шуберта, впечатляюще переданных Альканом. Хотя, вероятно, если анализировать эту пьесу только на основании нотного текста, не слыша ее в убедительной исполнительской интерпретации, суть

³⁰⁹ Sorabji K.S. Mahler, Reger, and Alkan // The Musical Times. Vol. 69, No. 1020, Feb. 1, 1928. P. 159.

может оказаться действительно скрытой от глаза аналитика, подобно пьесам, написанным уже в XX веке в технике минимализма, где «сухой» и графичный нотный текст отдельного паттерна сам по себе мало что сообщает обо всем звучащем комплексе повторяющихся паттернов и их смен. Впрочем, «Ветер» Алькана можно назвать в некотором роде предтечей музыкального репетитивного минимализма: вся форма пьесы складывается из нескольких последовательно сменяющих друг друга разделов, основанных на оstinатном движении и не содержащих традиционного развития. Продолжая аналогию с «Ночным Гаспаром» Равеля, оstinатный «Ветер» Алькана можно было бы сопоставить с «Виселицей»; сопоставление покажется не таким неожиданным, если иметь в виду и мрачное эмоциональное состояние, свойственное обеим пьесам.

«Ветер» — не просто иллюстрация разгула природной стихии, — но характерное для высокого искусства разных эпох (и в особенности романтизма) аллегорическое изображение состояния души. Разбушевавшаяся стихия — частый сюжет и для поэтического искусства: можно вспомнить множество хрестоматийных стихотворений, посвященных ветру, или, в более широком смысле, разыгравшейся непогоде («О чем ты воешь, ветер ночной» Тютчева, «Зимний вечер» Пушкина и многое другое). Схожее настроение находим также в стихотворении Андрея Белого *«Поздно уж, милая, поздно... усни: это обман...»*³¹⁰.

Есть несколько важных деталей, при учете которых становится ясным содержание алькановской пьесы как рассказа об отчаянии и смерти.

В качестве первой — отметим основную тональность h-moll, традиционно ассоциируемую с трагическим содержанием. Вторая важная деталь — ритм основной темы. Простейшая ритмическая фигура «четверть — две восьмые» сама по себе встречается в музыке сплошь и рядом и берет свое начало в бытовых народных танцах (она же совпадает с одним из вариантов омузыкаленной метрики дактиля³¹¹). Вероятно, никакого особого семантического значения она не имела и в первой пьесе алькановского триптиха («Люби меня»)³¹². Но в «Ветре» она мгновенно создает ассоциации с ее использованием в других трагических сочинениях: в качестве одного из наиболее ярких и ранних образцов укажем на Allegretto из Седьмой симфонии Бетховена (напомним, что Алькан сделал ее транскрипцию для ансамбля четырех пианистов). Но быть может более характерным — в продолжение сопоставления Алькана и Шуберта — оказывается использование этого ритма именно Шубертом, у которого данная ритмическая фигура в еще большей мере наделяется семантикой роковой неотвратимой силы, образа смерти (П.А.

³¹⁰ Андрей Белый. Собрание стихотворений 1914. М.: Наука. 1997. С. 15.

³¹¹ Ratner L. Classic Music. Expression, Form, and Style. Schirmer Books. 1980. P. 72.

³¹² Этот ритм мы находим и в третьем из «Трех романтических andante» Алькана соч. 13.

Вульфius этот ритм атрибутировал, ссылаясь на неназванных исследователей, как «персональный ритм Шуберта»³¹³).

Наконец, последней ассоциацией будет связь «Ветра» Алькана с финалом Сонаты b-moll Шопена. Выше уже упоминалось о том, что Алькан в некоторых своих произведениях использовал фактуру, сходную с той, что присутствует в финале Сонаты Шопена. Напомним о высказывании А. Рубинштейна, посвященном шопеновскому финалу: «ночное веяние ветра над гробами на кладбище»³¹⁴; в некотором роде и у Алькана слышится подобное «веяние».

«Ветер» начинается с гудения трели в нижнем регистре фортепиано, которое готовит восходящую хроматическую гамму, охватывающую несколько октав; достигнув тона *fis*¹ (V ступень h-moll) гамма переходит в остинатную фигурацию, складывающуюся из восходящих и нисходящих хроматических волн. Эта фигурация становится фоном для основной темы — печального монолога, изложенного аккордами в широком расположении. Ритмическая четкость и неуклонность, использование пунктирного ритма придают музыке черты похоронного марша (рисунок 108).

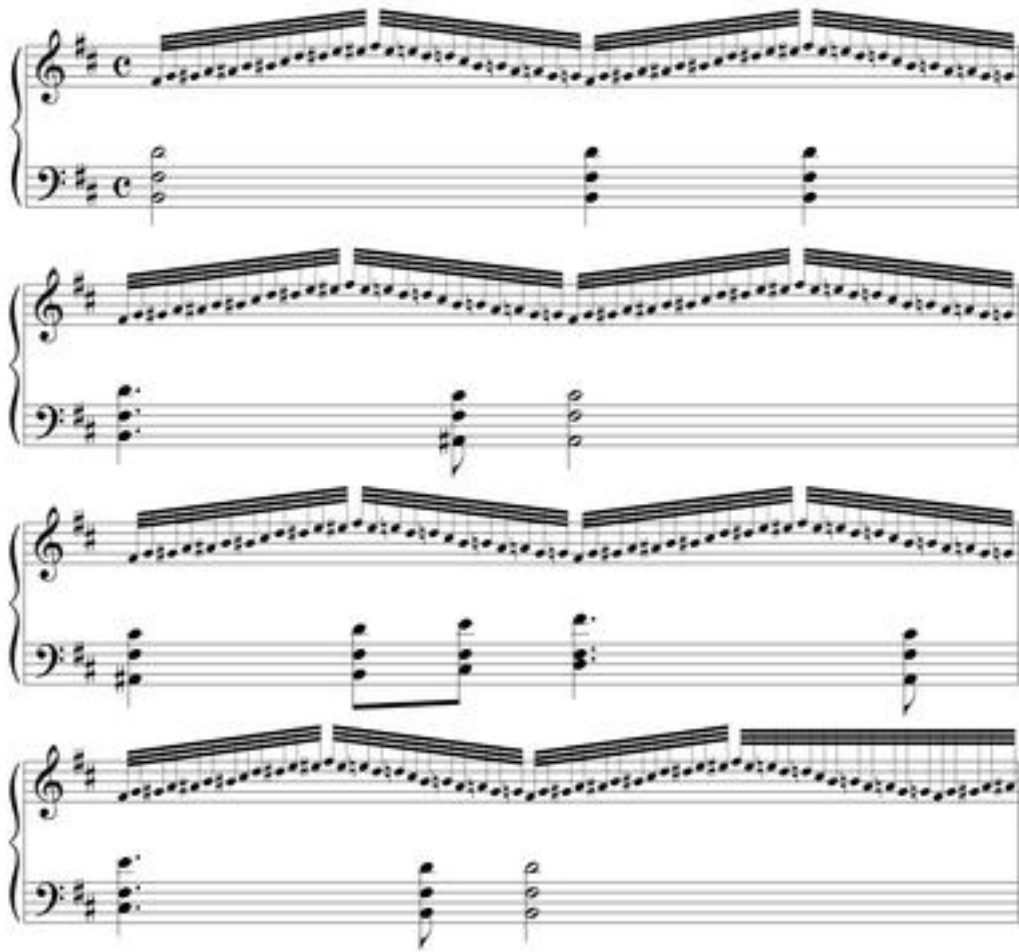


Рисунок 108. Ш.-В. Алькан. «Три пьесы в патетическом роде» соч. 15 № 2; «Ветер».

³¹³ Вульфius П.А. Ф. Шуберт. М.: Музыка. 1983. С. 243

³¹⁴ Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М. 1891. С. 97.

Второй раздел начинается со смены тональности на параллельный D-dur. Меняется фактура, появляется бóльшая теплота в звучании. Лирическая мелодия «растворена» в тремолирующих фигурациях в верхнем регистре на фоне квази-гитарных арпеджированных переборов в левой руке. Постепенно звучание усиливается. Все заканчивается модуляцией в Fis-dur и переходом к следующему разделу, где композитор использует новую оstinatная ритмическая фигура (затактовый трехнотный мотив, отдаленно напоминающий «вздохи» из главной партии Сонаты b-moll Шопена). Однако эта тема не получает своего продолжения, обрываясь как бы на полуслове: доминантовая гармония (V₇/Fis) разрешается в D-dur, который открывает разработочный эпизод. Фортепианная фактура здесь лишается мелодического голоса, полностью оказываясь подчиненной изображению завываний ветра: в правой руке звучат знакомые хроматические волны, а в левой — тремолирование широких ломаных аккордов. Характерна для разработки и тональная неустойчивость. Постепенно фактура приходит к полной гомогенности: в обеих руках, в октаву, проводятся широкие хроматические волны, фактически потерявшие метрическую основу. Здесь фактура Алькана повторяет «ночное веяние ветра» у Шопена, и, учитывая время написания алькановской пьесы (1837) и шопеновской сонаты (закончена в 1839), можно предположить, что в данном случае Алькан повлиял на Шопена, а не наоборот. Этот кульминационный эпизод очень смелый для середины XIX века: здесь композитор фактически отказывается не только от метра, но и от тональности, так как сопоставление хроматических гамм от разных звуков, используемое композитором, размывает всякие тональные контуры и приходит к чистому фонизму, предвосхищая музыку XX века.

Вновь отметим особое внимание, которое композитор обращает на репризу. Первое предложение здесь повторяется точно, второе возвращает исходную фактуру, но содержит новое развитие — отклонения в E-dur, e-moll, которые, в свою очередь, возвращают в основную тональность, но с разрешением в H-dur.

Пьеса заканчивается еще одним октавно удвоенным хроматическим пассажем, но, на фоне отзвучавшего в басах мажорного аккорда и в тихой динамике звучащим просветленно.

Финал триптиха имеет подзаголовок «Смерть», и та пьеса тоже весьма любопытна: колокольный звон и мелодия секвенции Dies Irae в начале сразу создают аллюзии на финал «Фантастической симфонии» Берлиоза (Шуман саркастически говорил об алькановской «Смерти», что в ней «мерзость запустения, где нет ничего, кроме палок, кольев и веревки для кающихся грешников, к тому же взятой напрокат у Берлиоза»³¹⁵).

Для Алькана же и триптих, и его финал — как бы первый подход к одному из его главных его шедевров — Сонатине соч. 61, в которой некоторые из находок «Трех пьес» соч. 15 будут

³¹⁵ Р. Шуман о музыке и музыкантах. Т. II-А. С. 98.

использованы и развиты. В то же время по разнообразию настроений, по мгновенным переключениям состояний и тембров эта пьеса предвосхищает Концерт для фортепиано соло из соч. 39.

Большое развернутое фантазийное полотно представляет собой не образ смерти как уже достигнутого состояния, а почти что батальную картину, полную отчаянной борьбы, где смерть оказывается итогом противостояния. Финал — наиболее концертная и пианистически эффектная из всех трех пьес: широкие скачки, каскады октав, массивные нарастания действительно превращают рояль в подобие большого оркестра.

Пьеса, стремительная в середине, по краям обрамляется медленными разделами. Первый из них изложен очень свободно, и выполняет сразу несколько функций — это экспозиция темы средневековой секвенции фоне погребального звона, затем медленно развивающийся, перемежаемый театральными паузами, насыщенный внезапными взрывами и неожиданными поворотами, повисающими в воздухе риторическими вопросами, ритмически нестабильный «листианский» монолог, который приводит к нахождению новой интонации, готовящей основную тему центрального раздела. В этом же разделе в какой-то момент на одной ноте скандируется ритм темы «Ветра», связывая «Смерть» с предыдущей частью триптиха (рисунки 109, 110).



Рисунок 109. Ш.-В. Алькан. «Ветер» (соч. 15 № 2).



Рисунок 110. Ш.-В. Алькан. «Смерть» (соч. 15 № 3).

Над всем течением большого вступительного раздела главенствует логика неуклонного нарастания, выражающаяся в тенденции к ритмическому диминуированию. Мертвенное спокойствие и местами даже оцепенение вдруг сменяется тремолирующими звучностями, на фоне которых появляются фанфарные мотивы (подобно среднему разделу «Часовни Вильгельма Телля» Листа).

Центральный раздел представляет собой довольно компактную, но весьма интенсивную сонатную форму. Использование сонатной формы, обрамленной медленными частями, приближает композицию целого к поэмности.

Строение этой сонатной формы довольно своеобразно: она бесцезурна и идет единым потоком, где темы и разделы лихорадочно сменяют друг друга, а движение ни на миг не останавливается. При этом композитор умело сменяет типы этого движения: ровную пульсацию

секстольными шестнадцатыми в аккомпанементе главной партии на пунктирный ритм в связующей, а затем на ритмическую фигурацию триольными восьмыми в побочной.

Бурная драматическая основная тема (*es-moll*) полна страсти и порывистости. Фактура, в которой изложена тема, уже знакома по пьесе «Люби меня» и типична для композитора: это удвоенная в октаву мелодия и ускоренные ноктюрновые арпеджио аккомпанеента (рисунки 111).



Рисунок 111. Ш.-В. Алькан. «Смерть», соч. 15 № 3. Тема главной партии.

Ей контрастирует тема побочной партии (*Ges-dur*), традиционно лирическая, но тоже устремленная вперед, полетная и приподнятая. Эта восторженность и, может быть, даже гимничность, свойственные теме, впоследствии проявятся и в позднейших сочинениях Алькана, в таком характере мы услышим музыку этюдов соч. 39, Сонатины соч. 61, и некоторых других произведений.

Используемая в побочной фактура (мелодия с аккордовой ритмической фигурацией) также довольно распространена в музыке романтической эпохи: вспомним хотя бы вторую тему Экспромта Шуберта соч. 90 № 4 или первую тему побочной партии («*Grandioso*») из сонаты Листа *h-moll* (рисунки 112).



Рисунок 112. Ш.-В. Алькан. «Смерть», соч. 15 № 3. Тема побочной партии.

Массивные аккорды, завершающие сонатное аллегро после сжатой разработки и динамичной репризы, вдруг останавливаются на доминанте, после которой вместо

заключительной тоники звучит возвращение интонаций *Dies Irae*. Идущие вначале без какого-либо сопровождения, голыми унисонами, интонации секвенции слышатся особенно архаично и мрачно. Еще одна остановка на доминанте — и композитор дает реминисценции тем из первой и второй пьес триптиха. Вначале это фрагмент первой темы (вместе со вступлением) из «Любименя» (в основной тональности); музыка несколько раз прерывается паузами, как будто обессилив, неспособная к продолжению движения (этот же прием использовал Шуберт в финале 20-й сонаты и в 21-й сонате). После очередной паузы — воспоминание о «Ветре»: в басах появляются трели и хроматические ходы, которые сопровождают опевающую фигуру, уже встречавшуюся в развитии темы *Dies Irae* во вступительном разделе «Смерти».

Учитывая заглавия каждой из пьес и представляя себе музыку, можно пунктирно прочертить весьма романтическую программу всего триптиха: история трагической любви, оканчивающаяся смертью одного из героев. При этом композитор не раскрывает каких-либо подробностей, а как бы намечает те направления, по которым должна двигаться фантазия слушателя.

Еще раз отметим характерное использование темы *Dies Irae* в финале триптиха — как в другой романтической истории трагической любви, «Фантастической симфонии» Берлиоза. У Берлиоза эта тема символизировала отпевание главного героя после казни, у Алькана ее тоже можно представить, как символ погребального обряда, и тогда центральный раздел будет рассказом об уже прошедших событиях, или, выражаясь языком кинематографа, приемом «флешбэк».

В цикле «Три пьесы в патетическом роде» уже представлены многие зрелые черты Алькана-композитора: стремление к воплощению трагических концепций, тяготение к масштабности (цикл длится около получаса), нестандартный подход к форме (как индивидуальные решения в каждой отдельной пьесе, так и компоновка целого: три пьесы связаны друг с другом, но при этом достаточно самостоятельные), гармонические и фактурные находки. И, как это будет свойственно и зрелому Алькану, сочинение ставит серьезные задачи перед исполнителем. Неслучайно, наверное, Шуман отнес пьесы к жанру этюдов (назвав цикл Алькана как «Три больших этюда»), несмотря на то что в названии указаний на жанр этюда нет. Однако, говоря о пятнадцатом опусе Алькана в столь пренебрежительном тоне Шуман обнаруживает недалёковидность: «Страшно делается от такой нехудожественности и неестественности. Лист преувеличивает, но, по крайней мере, вдохновенно; Берлиоз, несмотря на все заблуждения, нет-нет да и покажет человеческое сердце: это развратник, но сильный и дерзкий. Здесь же мы ничего не находим, кроме немоги и пошлости, лишенной всякой фантазии. Этюды <...> отличаются на протяжении всех своих пятидесяти страниц тем, что содержат одни лишь ноты, без всяких исполнительских указаний. Каприсы подобного упрека не заслужили бы,

поскольку и так все знают, как лучше всего исполнять подобную музыку. Но ведь здесь внутренняя пустота вдобавок кичится еще и внешней, и что же после этого остается? <..> Заблудший талант мы всегда берем под защиту, если только вообще есть талант и если остается хоть немного музыки. Но когда и самый талант под вопросом, а музыка заметна не более, чем черное на черном, нам остается только с досадой отвернуться»³¹⁶. Некорректность шумановского отзыва, очевидно, по прошествии времени стала заметна и ему самому, что вызвало необходимость как-то сгладить углы в одной из позднейших рецензий. Однако поклонником Алькана Шуман так и не стал. Отметим, что близорукость великого немецкого музыканта в отношении «Трех пьес в патетическом роде» легко объяснима, учитывая тот массив музыки, который проходил через его руки. Шумановские прогнозы, такие проницательные в отношении Шопена и Брамса, не всегда оказывались верными в отношении других музыкантов.

Еще одним примером складывающегося зрелого стиля Алькана может служить последний из серии триптихов — **Три бравурных этюда (три скерцо) соч. 16** (написан не позднее 1837 г.). Характерно для Алькана сочетание разных жанров в одной пьесе: в данном случае это этюд и скерцо, позднее появятся этюд-концерт, этюд-увертюра (в этюдах из соч. 39) и др.

Первый этюд написан в духе торжественного шествия, но в трехдольном метре. Характер несколько тяжеловесный, помпезный — используются многозвучные аккорды и октавные удвоения, представляющие большую техническую трудность.

Содержание этюда не ограничивается бравурными образами; так, в процессе развития первый мотив, звучавший мажорно, «оминоривается» и наделяется печальной сосредоточенностью.

Переход первого раздела в трио весьма нестандартен: после остановки на доминанте и краткой цезуры композитор как бы переключает план, и трио начинается тихо, с доминанты уже к As-dur. Тут же Алькан использует фактурный прием, известный по Второй балладе Шопена, написанной в том же году (*рисунки 113, 114*).



Рисунок 113. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 1

³¹⁶ Р. Шуман о музыке и музыкантах. Т. II-А.С. 97–98.



Рисунок 114. Ф. Шопен. Баллада № 2 соч. 38.

В трио имитируется колокольный звон, музыка контрастна первому разделу. Верхний регистр и обильная педаль создают звучность эфемерную и в то же время игрушечную, как у музыкальной шкатулки. Здесь и этюдность, и скерцозность, и бравурность отступают на дальний план.

Отметим бифункциональные комплексы, которые создаются благодаря тому, что в аккомпанементе, подобно маятнику, остинатно звучит чередование V и II ступеней, тогда как в мелодии чередуются главным образом тоническая и доминантовая гармония. И хотя V и II являются квинтами трезвучий тоники и доминанты, звучат они как обособленный пласт, в котором V и II ступени As-dur воспринимаются как I и V в Es-dur (рисунок 115).



Рисунок 115. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 1

Все трио проходит в сопровождении этого остинато, на фоне которого мелодический голос выстраивает трех-пятичастную форму; при этом повторы первой части варьируются, и трио в целом создает ощущение своеобразных остинатных вариаций (подобно «Колыбельной» Шопена).

Сочленение трио и третьего раздела тоже решено композитором по-особому: басовая мелодия репризы, первоначально изложенная одногласно, теперь вступает с контрапунктом из фигураций трио. Реприза значительно сокращена и быстро переходит в коду-стретту.

Любопытен **второй из «Трех бравурных этюдов»**, где Алькан сочетает скерцозность, этюдность, менуэтность (размер 3/4 и ремарка Quasi Minuetto) и маршевость.

Во второй теме первого раздела жанр менуэта, поданного в несколько ироническом ключе, выходит на первый план. Интересно в этом отношении сочетание архаичной фактуры и своеобразной «золотой секвенции», с использованием нонаккордов (рисунок 116).



Рисунок 116. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 2

В целом этюд-скерцо производит впечатление музыки несколько «онемеченной», полной скорее шумановской саркастической насмешливости, нежели традиционных скерцовых образов. О Шумане напоминает и однообразие ритмического рисунка, и использование «мануальной педали» (искусственное удержание звуков пальцами без использования педали; прием, найденный Шуманом в финале вариаций на тему ABEGG и финале «Бабочек»), которую Алькан употребляет в трио. Но если у Шумана данный прием символизировал поиск нового пианистического эффекта, то у Алькана этот эпизод скорее юмористичен: в мелодии пропадают звуки, которые предполагаются слушателем, знавшим мелодию в первоначальном, полном виде, и звучат в педальном аккорде, но не вступают в свое время, создавая ощущение паузы. Похожий прием употребил столетие с лишним спустя Д. Лигети в своем этюде «Заблокированные клавиши» (этюд № 3 из первой тетради), где звуки мелодии пропадают потому, что палец пианиста в нужный момент ударяет по уже нажатой клавише (рисунок 117).



Рисунок 117. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 2

Не обходится композитор и без банальных интонаций (читатель без труда распознает здесь контуры песни «Очи черные»; рисунок 118):



Рисунок 118. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 2

Реприза, как обычно у Алькана, не являет собой точного повтора первой части, а оказывается следующей стадией развития. В данном случае композитор начинает репризу не сначала, а минуя первый период, затем опускает изложение второй («менуэтной») темы,

переходя к коде, где синтезируется материал из первой части и трио, причем последний, первоначально изложенный в мажоре, в коде становится минорным.

Кода второго этюда, как и кода первого — мощное кульминационное построение, являющееся итогом всего развития. Коды этюдов соч. 16 Алькана можно сравнить с шопеновскими кодами, где композитор достигает наивысшей напряженности, соединяя ее с пианистической эффектностью.

Этюд представляет значительную техническую трудность из-за множества гаммообразных пассажей октавами, терциями и аккордами (*рисунок 119*).



Рисунок 119. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 2

Третий этюд — яркое завершение всего цикла. Наиболее подвижный и техничный, он осуществляет своего рода разрядку после сдержанных и несколько тяжеловесных первых двух этюдов, при этом скерцозность здесь (в основной теме) сочетается с минорным ладом, со стремительным движением, что приводит не к шутливому, а к мрачноватому модусу скерцозности, близкому и для Шопена.

Объектами скерцозной игры становятся самые разные параметры музыкального языка:

- мелодия (элементом скерцозности здесь выступает обильное использование форшлагов);
- метр (как и первые два этюд-скерцо, третий тоже трехдольный, однако в кадансах 3/4 иногда композитором меняются на 2/4);
- гармония.

В качестве примера приведем смелые сопоставления аккордов из далеких тональностей, h-moll / cis-moll (*рисунок 120*).



Рисунок 120. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3

Еще более смелые сопоставления между находящимися в тритоновом соотношении h-moll / F-dur (мгновенный переход из диезной в бемольную сферу очень красочен; *рисунок 121*)



Рисунок 121. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3

Отметим, что при сходных началах (гармония V_7), продолжения — разные. Кроме того, во втором примере аккорд V_7 тональности h-moll композитором дан с пониженной квинтой, являющейся как бы общим тоном с последующим V_7 тональности F-dur (подобно гликинским сопоставлениям волшебных аккордов из сцены похищения Людмилы). Таким образом, можем отметить еще и следующий модус скерцозности: в вариантности ступеней и вариативности мелодического развития.

Как и в первом этюде, здесь тоже есть раздел, свободный от юмора и иронии: островок спокойствия и умиротворенности. Но он приходится не на трио, а на среднюю часть первого раздела, тогда как в трио сохраняется оживленное движение (хотя характер движения, фактура и даже метр меняются). На трио приходится и раздел наиболее традиционной шутливой скерцозности; композитором используется мажорный лад, а фактура становится менее тяжелой. Мотивы мелодии в трио композитор поручает исполнителю играть разными руками поочередно, а также перебрасывает их из октавы в октаву (*рисунок 122*).



Рисунок 122. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. Трио

В процессе развития трио фактура несколько раз меняется (композитор дает одно и то же мелодическое построение в разных фактурных вариантах), и Алькан ставит перед исполнителем поистине головокружительные технические задачи (обратим особое внимание на отсутствие пауз во всем трио и на темп *prestissimamente*; *рисунок 123*)



Рисунок 123. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. Трио

Переход от трио к репризе знаменателен еще одной выдумкой Алькана: композитор соединяет мотивы из трио и первого раздела. Этот прием им используется, как мы помним, не впервые, но раньше разный материал приводился к единому метру, здесь же сочетаются двухдольный метр в нижнем голосе (мотив из трио) и трехдольный в верхнем (мотив из первого раздела; рисунок 124).



Рисунок 124. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3.

Политематическая, полиритмическая игра продолжается и дальше, в репризе (после того, как композитор «напомнил» о первой теме, он переходит ко второй, вкрапывая в ее изложение мотивы из трио, а также из первой темы (рисунок 125).



Рисунок 125. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3.

Композитор не переизлагает материал, а словно тасует различные элементы, подавая их в сложной фактуре, скором темпе, постоянно переставляя местами в двойном контрапункте. Фактически перед нами своеобразная разработка. Напряжение постоянно возрастает, и все приходит к каденционному безостановочному вихрю (рисунок 126). Фактура сходна с фактурой финала Второй сонаты Шопена.



Рисунок 126. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3.

Этот вихрь — предыкт перед кульминационным проведением первой темы этюда в коде. Последняя потрясает титаническим размахом и мощью; сравнимая с лучшими заключениями у Шопена, она превосходит их по степени технической трудности.

Три бравурных этюда-скерцо соч. 16 — едва ли не первое сочинение Алькана, где композитор ставит виртуозность на службу воплощению состояния особой эмоциональной взвинченности. В данном случае трагическое начало композитором по большей части преодолевается, но в позднейших сочинениях комического и скерцозного будет меньше.

Три этюда написаны как отдельные пьесы, тематических связей между ними нет, однако третий этюд, видимо, не случайно помещен в конец триптиха. Отметим общие для всех трех пьес структурные закономерности: преимущественно трехдольный метр, сложная трехчастная форма с трио, особое внимание к построению репризы, мощные синтезирующие коды.

Написанная чуть позднее «Аллилуйя» соч. 25 (опубликована в 1844 г.) демонстрирует значительно возросшее мастерство композитора в области создания фортепианной миниатюры. Здесь нет каких-либо фактурных трудностей или стремления к эффектности: склад выдержан в едином типе хорального (аккордового) скандирования, многократно повторяются одни и те же тяжелые созвучия, не очень изящно звучащие в фортепианном изложении, что придает пьесе характер обработки духовного песнопения.

С точки зрения тесситуры вертикаль выстроена неравномерно и нестандартно: в самом низу (главным образом в большой октаве) ее «цементируют» октавные басы, по одному или по два на такт; на значительном отдалении оказывается аккордово-мелодический пласт, его нижние звуки (партия левой руки) обычно находятся в первой октаве, верхние (правая рука) — в третьей, что придает звучанию особенную звонкость или даже колокольность (*рисунок 127*).



Рисунок 127. Ш.-В. Алькан. «Аллилуйя» соч. 25.

Первоначально этот аккордовый пласт изложен пятиголосно, но к концу пьесы, в ее апофеозе, когда все звучание динамизируется, он разрастается до восьмиголосия.

Несмотря на кажущуюся тяжеловесность и статичность, в пьесе присутствует ясная драматургическая логика: после однотонального восьмитактового построения композитор предпринимает гармоническое развитие (отклонения в C-dur, E-dur, a-moll), и возвращение исходного материала в основной тональности воспринимается как своеобразный триумф. Окончание пьесы многозначительно: композитор на постоянном *diminuendo* многократно повторяет оборот VI₅₃ гарм. — I, что, учитывая краску увеличенного трезвучия на VI низкой ступени, придает музыке оттенок таинственности (*рисунок 128*).



Рисунок 128. Ш.-В. Алькан. «Аллилуйя» соч. 25.

Еще один крайне интересный образец алькановской эстетики — «Железная дорога» соч. 27 (1844). Это одна из первых попыток передать музыкальными средствами движение железнодорожного состава, высокую скорость, развиваемую поездом. Исследователь творчества Алькана Рональд Смит прямо утверждает, что это первая подобная попытка³¹⁷, мы же напомним о «Попутной песне» Глинки на стихи Н. Кукольника, написанной несколькими годами ранее.

³¹⁷ Smith. II. P. 157.

Известно, что однажды предпринять попытку изобразить поездку по железной дороге предложили на одном из концертов Ф. Листу. Лист вспоминал: «Некий честный буржуа, пожелавший заняться прогрессом индустрии и достижением возможности доехать из Милана до Венеции за шесть часов, дал мне в качестве темы: *La strada di ferro* [железная дорога]. Чтобы это проделать, я не имел бы другого средства, кроме непрерывных глissандо; но так как в этом случае мне следовало бы опасаться сломать кисть руки во время бега взапуски со стремительно мчащимся паровозом, то я скорее развернул другую записку...»³¹⁸. Пьеса Алькана получилась разнообразнее, чем поток «непрерывных глissандо».

Предсказуемо обращение Алькана к жанру токкаты, типичному раннеромантическому *perpetuum mobile*. Особое значение имеет оstinатность: всю пьесу, за исключением завершения, пронизывает пульсация шестнадцатыми, фактура статична, меняется несколько раз. Основной образ передан суетливыми гаммообразными ходами в мелодическом голосе, охватывающими несколько октав, не создающими никакой тематической определенности, и репетициями одного звука (преимущественно доминантового тона основной тональности *d-moll*) в басу. Некоторая навязчивость призвана изобразить работу парового двигателя. Создавая программную пьесу, композитор отказывается от мелодии как таковой, двигаясь в сторону «чистого» фонизма. Особо отметим ударность в основной теме (линия баса), которая отсылает к барочным оstinато и одновременно предвосхищает некоторые открытия композиторов XX века (рисунок 129).



Рисунок 129. Ш.-В. Алькан. «Железная дорога» соч. 27.

Можно заметить отделенное сходство между фигурациями из «Железной дорогой» Алькана и песни «Гретхен за прялкой» Шуберта; совпадает также тональность – *d-moll*. Однако в первом случае фигурация передает движение железнодорожного состава, а в другом – гудение прялки.

Фактура при этом выстроена очень аккуратно: Алькан то и дело облегчает звучание, чтобы уйти от ударной назойливости. Подобно Веберу (финал Первой сонаты), Алькан не все время мыслит линию шестнадцатых в правой руке как основной мелодический голос: в определенные моменты партия левой руки уходит от функции гармонической поддержки и ритмической

³¹⁸ Мильштейн Я.И. Лист. Т. 1. С. 174.

пульсации и мелодизируется, переключая на себя основное слушательское внимание (рисунк 130).



Рисунок 130. Ш.-В. Алькан. «Железная дорога» соч. 27.

Композитор отталкивается от схемы пятичастного рондо, где второй эпизод сочетает в себе новую тему (внезапно танцевально-ликующая D-dur'ная мелодия), ее развитие и включение темы первого эпизода: A-B-A-C-B1-A-K (d-moll/B-dur/d-moll/D-dur-C-dur/d-moll-D-dur).

Примечательна звукоизобразительность в окончании пьесы, рисующем торможение поезда, — Алькан выписывает замедление фигурации шестнадцатыми, которые сменяются восьмыми, а затем — четвертями.

«Железная дорога» Алькана, несомненно, превосходит по уровню технической трудности другие пьесы жанра *perpetuum mobile*, требуя от пианиста не только беглости пальцев, но и умения выстроить массивный концертный звук; кроме того, искусно чередуя типы движения безостановочной линии правой руки, композитор ставит перед исполнителем задачи, предполагающие совершенное владение различными видами техники (гаммы, арпеджио).

Обращают на себя внимание неистовость, крайняя возбужденность, мрачный и зловещий колорит пьесы (подчеркиваемый нестандартной гармонией), которые мешают воспринимать «Железную дорогу» как чисто программную зарисовку. В этом контексте возвращение мятущейся музыки рефрена после мажорных эпизодов выглядит неотвязной *idée fixe*.

Ноктюрн H-dur соч. 22 (выпущен в 1844 г.) — редкое у Алькана произведение, прямо названное ноктюрном, — чаще композитор пьесы в духе ноктюрнов оставлял без жанрового указания. Как и подавляющее большинство других ноктюрнов романтической эпохи, этот написан в сложной трехчастной форме, с трех-пятичастным первым разделом и сокращенной репризой, в какой-то момент полифонически синтезирующей темы первого и второго разделов (снова подчеркнем уход композитора от точной репризы).

Две основные темы первоначально излагаются как два развернутых признания³¹⁹. Первая — более интонационно изощренная, со множеством деталей, вторая — более открытая и простая. В репризе две основные темы соединяются, гармонизируя друг с другом, но сохраняя свою индивидуальность (вновь напрашивается параллель с любовным дуэтом из интродукции к

³¹⁹ Такого рода диалоги находим в других пьесах Алькана: во внеопусном «Маленьком рассказе» (тоже ноктюрне по жанру), в «Горации и Лидии» («Песни» соч. 67 №5).

веберовскому «Приглашению к танцу»). В верхнем голосе звучит тема первого раздела, в теноре — тема эпизода (рисунки 131).



Рисунок 131. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн соч. 22.

В целом, ноктюрн соч. 22, при всей внешней неприязнительности, — одна из самых красивых и поэтичных пьес композитора, представляющая Алькана как тихого лирика.

Более поздние Два ноктюрна соч. 57 (опубликованы в 1859 г.) — сочинения совершенно другого рода. В них отчетливо выражена некоторая «ретроспективность», взгляд назад, но даже не на ноктюрн фильдо-шопеновского образца, а скорее на классицистскую строгость, сдерживающую от проявлений сентиментальности. Наиболее характерен в этом отношении первый ноктюрн из диптиха. Необычно построение фактуры в основной теме, слитной, но по-романтически разделяющейся на пласты, выполняющие разные функции (рисунки 132).



Рисунок 132. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн соч. 57 № 1

Полифонические приемы и полифонический склад используются композитором в ноктюрне и в дальнейшем.

Выразительно окончание ноктюрна, где несколько раз меняется лад и по-шубертовски чередуются одноименные *h-moll* и *H-dur*. Окончание в мажоре создает эффект мягкого мечтательного многоточия.

Второй ноктюрн (он же Третий: в издательской традиции закрепилось называть ноктюры 57 опуса вторым и третьим, за первый считая ноктюрн соч. 22) прежде всего удивляет своим темпом — *Très vif*. Жанровый подзаголовок «ноктюрн» кажется здесь случайным и не слишком подходящим: две темы, на которых строится пьеса, представляют собой этюдный образ, в духе *perpetuum mobile* и типичную для классических скерцо танцевальную трехдольную тему в аккордовой фактуре (несколько архаизированная гармония и характерная ритмическая фигура, возможно, напоминают о ренессансной гальярде; рисунки 133).



Рисунок 133. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн соч. 57 № 2

«Сальтарелла» соч. 23 (опубликована в 1844 г.) — еще одна жанровая пьеса. Написанная в этюдно-скерцозном характере, она отличается высокой технической трудностью. Отметим еще одно обращение композитора к старинному танцевальному жанру (рисунок 134).



Рисунок 134. Ш.-В. Алькан. Сальтарелла соч. 23.

Алькан здесь не пытается приподняться над салонной виртуозностью, демонстрируя неизжитые россиниевские влияния и отталкиваясь от модного в те годы характера движения типа *perpetuum mobile*. Снова можем отметить использование приема двойной репетиции, а также элементов стиля «*jeu perlé*» в одном из эпизодов (рисунок 135).



Рисунок 135. Ш.-В. Алькан. Сальтарелла соч. 23.

Основная тема пьесы при повторениях несколько раз незначительно меняется по фактуре, но в последнем проведении динамизируется, проходя в более массивной фактуре по контрасту с легким первоначальным складом (рисунок 136).



Рисунок 136. Ш.-В. Алькан. Сальтарелла соч. 23.

При жизни композитора Сальтарелла была одной из наиболее популярных его пьес³²⁰.

Нелишне упомянуть и «Жигу» из цикла «Жига и ария» соч. 24 (1844 г.). Эта пьеса полностью оправдывает свое название «в старинном стиле»: в пьесе ткань полифонична, а характер движения напоминает о барочных образцах. Использование приема скрытого двухголосия в одноголосной линии, использование архаизированной гармонии, старинной двухчастной формы, говорят об освоении Альканом барочного стиля. Важная роль этой жиги для творчества Алькана в том, что здесь перед нами — одно из первых обращений композитора к стилистике клавесинной эпохи. При этом между барочным и романтическим для Алькана есть нечто общее: при всех отмеченных барочных признаках, миниатюра наделена чертами типичной для раннего романтизма моторности, токкатности: пульсация триольными восьмыми не прекращается ни на одну долю.

Свежо звучит секвенция из нисходящих хроматических ходов, где композитор разбрасывает по разным октавам звуки хроматической гаммы, делая, таким образом, ходы не по малым секундам, а по малым нонам (рисунки 137).



Рисунок 137. Ш.-В. Алькан. Жига соч. 24 № 1.

Весьма типичен для трансцендентного направления, выбранного Альканом, концертный этюд «Храбрец» соч. 17. «Храбрец» — большой пышный и бравурный этюд на крупную технику, насыщенный октавными пассажами, перебросками и перекрещиваниями рук, арпеджиобразными пассажными взлетами, мартеллатным тремолированием аккордами обеих рук. Драматургия в этюде прочерчивает параболу от торжественной звучности в первом разделе, сквозь насыщенную развитием середину (появляется ритмика траурного марша) к динамизированному звучанию ликующей репризы. Особую техническую трудность представляет кода этюда, в которой на протяжении 22 тактов продолжают непрерывные октавные каскады, и исполнитель, взявшийся играть этот этюд, должен оправдывать его подзаголовок (рисунки 138).

³²⁰ Smith. Alkan. The music. P. 157.



Рисунок 138. Ш.-В. Алькан. «Храбрец», соч. 17.

Одним из наиболее часто встречающихся жанров у Алькана оказывается марш. Марш – жанр, получивший особое распространение на рубеже XVIII-XIX веков, и на долгое время оставшийся в числе ключевых и семантически конкретных жанров. Две основные разновидности марша – траурный и триумфальный выражали семантику соответственно смерти (часто – с героическими коннотациями) и победы, при этом были довольно гибкими в своих основных специфических чертах: для того, чтобы создать аллюзию на траурный марш, композитору необязательно было использовать все характерные черты жанра – четырехдольный метр, аккордовый склад, почетвертную пульсацию, пунктирный ритм, частое использование повтора одного звука в мелодии – часто оказывалось достаточно отдельных черт. Музыка конца XVIII – XIX века демонстрирует огромное количество маршей, создававшихся разными композиторами, обилие маршевой музыки было характерной чертой музыкального искусства Франции, что связано с церемониальными традициями послереволюционной эпохи. Марш становится непременным атрибутом стиля французской «большой оперы» (Мейербер, «Коронационный марш» из оперы «Пророк»). Часто к жанру марша, как было отмечено выше, прибегает и Шопен.

У Алькана маршевые темы или эпизоды присутствуют в десятках сочинений, некоторые пьесы представляют собой марши в чистом виде: это Траурный марш соч. 26, Триумфальный марш соч. 27а, Три кавалерийских марша соч. 37, вторая часть Симфонии для фортепиано из соч. 39, Три марша соч. 40 для фортепиано в четыре руки, «Траурный марш на смерть попугая» для хора, трех гобоев и фагота. Чаще всего Алькан писал марши в традиционной для этого жанра сложной трехчастной форме с трио. В фортепианных маршах Алькана в особенной мере обращает на себя внимание оркестральный склад изложения: массивность, многозвучность фактуры, имитация звучания медных духовых, ударных инструментов. Броскость, плакатность образов придает пьесам своеобразную театральность.

Типичны для Алькана Траурный и Триумфальный марши соч. 26 и 27а, составляющие своеобразный диптих.

Траурный марш соч. 26 (es-moll) не слишком ярок по тематизму, технически нетруден и с исполнительской точки зрения не слишком эффектен, однако наполнен театральными сменами контрастных планов. Так, первая тема первого раздела изложена в низком регистре, мелодии как

таковой нет: есть насыщенная хроматическими сползаниями гармоническая последовательность и характерная ритмическая фигура. Оstinатная не меняющаяся ритмика создает ощущение оцепенения, застылости.

Трепи в басах напоминают о траурном марше из Второй сонаты Шопена (*рисунки 139, 140*).



Рисунок 139. Ф. Шопен. Соната № 2, III часть.



Рисунок 140. Ш.-В. Алькан. Траурный марш соч. 26.

Вторая тема – хоральная, в аккордовом складе (пяти-девятиголосные аккорды) – символ скорбного плача. Излагая ее в более высоком регистре, композитор выстраивает регистровую драматургию.

В теме трио (Es-dur) идея оstinатности сохраняется и даже усиливается: используемый в аккомпанементе нисходящий тетракорд параллельными секстами повторяется свыше 60 раз.

Ритмическая нейтральность трио контрастирует с острой ритмикой основной темы марша, господство консонантности и мажорной диатоники, а также постоянное пребывание в одной тональности, – с диссонантной хроматизированностью и непрерывным модулированием.

Триумфальный марш (первоначальное название – Героический марш) соч. 27a (H-dur) – сочинение другого плана. Мощный, массивный по фактуре, насыщенный октавами, многозвучными аккордами, более компактный по хронометражу, он представляет Алькана в его традиционном амплуа композитора эффектных концертных пьес. Кода марша (11 тактов октавных пассажей в обеих руках) не уступает по трудности коде концертного этюда «Храбрец».

Из других примечательных сочинений этого периода выделим **Овернское бурре соч. 29** (c-moll) – развернутую пьесу, в которой композитор стилизует крестьянский танец. Легкость скачков танца бурре здесь заменяется грузностью и тяжеловесностью, рояль трактован преимущественно как ударный инструмент (*рисунки 141*).



Рисунок 141. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29.

Показательно использование в одной из тем черт старинной клавесинной фактуры (скрытое двухголосие; рисунок 142).



Рисунок 142. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29.

Типичен для Алькана первый эпизод (бурре написано в рондо-сонатной форме), основанный на долгом погружении в один аккорд (тонический органнй пункт). Фресковая манера письма обуславливает длительные периоды нахождения в одной динамике: весь рефрен изложен преимущественно в динамике *f*, в то время как первый эпизод – в бесконтрастных тихих звучностях.

Отступлением от традиционной структуры рондо-сонаты является проведение варьированного рефрена после центрального эпизода в субдоминанте.

Насыщенная каскадами октав кода, напротив, довольна традиционна для концертной музыки Алькана.

Рассмотренные выше произведения Алькана обладают очевидной художественной ценностью и детально показывают генезис композитора, те истоки, из которых сформировался его зрелый стиль, но, за редкими исключениями, не выделяют Алькана из числа авторов «второго ряда», не показывают его художником абсолютно самобытным и ставящим перед собой (а также перед исполнителем и слушателем) трансцендентных задач.

ГЛАВА 5

ЗРЕЛЫЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Хронологически начало зрелого периода творчества Алькана можно обозначить второй половиной 1840-х годов, когда из печати выходятopusы Алькана, отмеченные исключительной оригинальностью — цикл «25 прелюдий», Большая соната «Четыре возраста», «Двенадцать этюдов во всех мажорных тональностях». Этот период продлится приблизительно до 1872 г., когда композитор создает свои последние произведения.

Все, сказанное выше о наиболее характерных и оригинальных чертах алькановского языка, в этот период его творчества получает свое убедительное воплощение. Алькан приходит к большому трансцендентному стилю, в отдельных сочинениях обнаруживает национальное еврейское начало, стремится к решению серьезных композиционных задач. Не отказываясь от сочинения небольших отдельных самостоятельных произведений, композитор тяготеет к созданию продолжительных циклических композиций.

Внутри этого периода, однако, прослеживается определенная эволюция музыкального языка композитора, и в поздних сочинениях все более заметным становится неоклассическое начало.

В зрелый период творчества композитор работает в разных жанрах, создает камерные сочинения, музыку для фортепиано в четыре руки и для педальера. Наряду с крупными циклическими формами Алькана привлекают одночастные программные или жанровые миниатюры, создает он также диптихи и триптихи.

5.1 Отдельные пьесы и малые циклы

Произведения этой категории представляют Алькана как композитора, которому свойственна исключительная образная широта. Иронические, лирические, драматические, местами экстравагантные и странные пьесы, жанровые и программные, трудные и простые, взятые в совокупности, они складывают облик Алькана во всем его разнообразии. Достигший высокого технического мастерства, нашедший свой стиль, Алькан пишет легко, броско, ярко. Отталкиваясь от традиционных жанров фортепианной музыки (экспромт, скерцо, марш, фантазия, каприс, менуэт, транскрипция) композитор в каждом случае выстраивает индивидуальную драматургию произведения и самостоятельный образный строй.

Две тетради **экспромтов соч. 32** (по четыре пьесы в каждой) представляют собой сборники неровные по материалу, однако любопытные по замыслу.

Пьесы первой тетради имеют программные названия, однако довольно абстрактные и условные (исключение составляет третий экспромт):

1. «Изящество»,
2. «Дружба»,
3. «Маленькая фантазия в духе морески»,
4. «Вера».

Пьесы невелики по объему (кроме последней, более развернутой), технически нетрудны.

Названия исключают образное единство — между тем использование одной и той же тональности в первой и второй пьесах (H-dur), создает предпосылки для их объединения; в этом случае неторопливая первая может восприниматься как вступление для более оживленной второй. Общность подчеркивается и одним и тем же аккордом, которым начинаются обе пьесы: тоническое трезвучие в мелодическом положении квинты; совпадает и регистр.

В первой пьесе (рисунки 143) композитор выстраивает ткань в полиметрической манере: мелодический голос (в левой руке) изложен в размере 2/4, тогда как аккордовая пульсация аккомпанемента всегда триольна (фактический размер 6/8). Исследователи говорили об «интимном стиле», который роднит первый экспромт и цикл прелюдий Алькана соч. 31, а также о сходстве фактуры экспромта с прелюдией Шопена h-moll³²¹ и с этюдом Шопена As-dur из сборника «Три новых этюда»³²².



Рисунок 143. Ш.-В. Алькан. «Изящество» соч. 32/1 № 1.

По контрасту с лирической первой пьесой вторая наделена характером воодушевленного шествия.

Наиболее удачна из всего цикла третья часть — «Маленькая фантазия («Фантазиетта») в духе морески». Композитор отталкивается от жанра морески — западноевропейского ренессансного танца, в котором танцоры прыгали, изображая борьбу между христианами и маврами (итальянское слово «могесса» означает «мавританская»). Примечательно, что маврами в ту эпоху считали не только собственно мавров, но и всех остальных африканцев, мусульман и т.п. Изображая африканцев, некоторые из танцоров раскрашивали лица черной ваксой.

³²¹ Eddie. Op. cit. P. 103.

³²² Smith. Alkan. The Music. Op. cit. P. 41.

Мореска Алькана – затейливая пьеса с отчетливо выраженной иронической направленностью. Пестрота и обилие контрастов создают образное многообразие, подчеркиваемое формой (сложная трехчастная с непропорционально крупной составной серединой и сокращенной репризой).

Крайние разделы представляют собой простую двухчастную форму со вступлением. Вступление и тема первой части контрастируют друг другу по фактуре, динамике, ритмике: ожидание, рождаемое *forte* октав вступления, разрушается легкой танцевальной каприччиозной темой; тональность также меняется внезапно: вместо *e-moll* – *G-dur* (рисунки 144).



Рисунок 144. Ш.-В. Алькан. «Маленькая фантазия в духе морески» соч. 32/1 № 3.

Иронический тон создается не только за счет обманутых ожиданий, но и посредством создания нелогичной гармонии: наблюдается несовпадение функций в партиях разных рук, нестандартные разрешения (так, в заключительном кадансе доминантовый тон разрешается в тонику скачком не на кварту, а на ундециму).

Сохраняя фактуру первой темы (которая символизировала христиан), Алькан вводит характеристику мавров; использование гармонического *e-moll* с подчеркиванием интервала увеличенной секунды делает ее очевидной (рисунки 145). Несмотря на использование схожих ритмических фигур и фактуры, разница в ладу и гармонии противопоставляет две темы.



Рисунок 145. Ш.-В. Алькан. «Маленькая фантазия в духе морески» соч. 32 № 1/3.

В центре среднего раздела – трехчастное трио в пасторальном характере (*G-dur*). Типично для Алькана применение остинато: 52 раза подряд повторяется одна и та же ритмическая фигура в басу: восходящий или нисходящий тетрахорд из четырех шестнадцатых и прима из двух восьмых (трехчастная форма рождается гармоническим планом: I-V-I). На фоне этой ритмически острой танцевальной фигуры проходит спокойная кантиленная мелодия. В репризе темы

композитор усложняет задачу исполнителю, предписывая повторять мелодию октавой выше (канон), что требует почти мгновенной переброски руки (рисунок 146).



Рисунок 146. Ш.-В. Алькан. «Маленькая фантазия в духе морески» соч. 32 № 1/3.

Следующий за трио раздел можно трактовать как свободную вариацию первого раздела, достигающую, по сути, уровня нового материала. К идее несовпадения гармоний в партиях правой и левой рук (обороту $I_{53}-V_7$ в правой руке сопутствует ход $V-I$ в левой) добавляется идея полиметрии – несовпадение сильных долей: к смещению сильной доли путем перенесения баса на вторую четверть в левой руке прибавляется пятидольная мелодия³²³ (рисунок 147).



Рисунок 147. Ш.-В. Алькан. «Маленькая фантазия в духе морески» соч. 32 № 1/3.

«Маленькая фантазия» – без сомнения, одна ярчайших миниатюр Алькана, демонстрирующая жизнерадостное начало в мировоззрении композитора, его чувство юмора.

Четвертый экспромт первой тетради («Вера», B-dur) – самый протяженный в цикле благодаря медленному темпу. Здесь наиболее интересен средний раздел (es-moll), задуманный как траурный марш. Композитор снова пользуется остинато: свыше тридцати тактов проходят с использованием однообразной пульсации четвертями в партии левой руки и невозмутимыми повторениями одного и того же мотива в партии правой. Позднее к двум контрастным пластам добавляется третий, создавая полиритмическую вертикаль (рисунок 148; отметим сходство в приведенном примере движения баса с темой средневековой секвенции Dies Irae).



Рисунок 148. Ш.-В. Алькан. «Вера» соч. 32 № 1/4.

³²³ Р. Смит и У.А. Эдди сравнивают этот эпизод с одним из «Румынских народных танцев» Бартока, нам же видится, что остинатностью, лаконичностью фактуры, использованием старинного дорийского лада эпизод предвосхищает «Гносьенны» Эрика Сати.

Эксперименты с метром и ритмом, начатые в первой тетради экспромтов, Алькан продолжает и во второй тетради. Четыре пьесы не имеют названий, но подзаголовок есть у самой тетради: «Три пьесы в пятидольном и одна в семеридольном размере». Конструктивно-экспериментальное начало здесь очевидно (пьесы написаны в размерах, соответственно 5/4, 5/8, 5/16, 7/4). Возможно, пьесы созданы как отклик на одну из публикаций Ф. Ж. Фетиса, который высказывался о перспективах использования нетрадиционных размеров³²⁴. Композитор обращается к размерам, к которым в ту эпоху западноевропейские композиторы почти не прибегали³²⁵.

Первые три пьесы объединяет не только единая идея ритмической организации, но также метрическое диминуирование и восходящая линия увеличения темпа (*Andantino*, *Allegretto mesto*, *Vivace*).

Первая пьеса напоминает о внеопусной миниатюре Алькана «Цорцико», очевидно, что и здесь композитор ориентировался на испанский танец (*рисунки 149, 150*).



Рисунок 149. Ш.-В. Алькан. «Цорцико»



Рисунок 150. Ш.-В. Алькан. Экспромт соч. 32/2 № 1.

Ритмику цорцико (пятидольный метр, синкопа + пунктир) находим позднее в капризе Алькана «Примирение» соч. 42 (*рисунки 151*).



Рисунок 151. Ш.-В. Алькан. «Примирение» соч. 42.

³²⁴ Smith. Op. cit. Alkan. The Music. P. 249.

³²⁵ В качестве редкого примера можно указать на пятидольную третью часть Первой сонаты Шопена.

Ритмическая прихотливость роднит цорцико с мазуркой (мазурочную пунктирную фигуру композитор использует и во втором экспромте этой тетради).

Отметим также, что партия левой руки в экспромте записана фактически в размере 2/4, составляя полиметрический комплекс с пятичетвертной мелодией. Вся пьеса построена на двух остинатных ритмических фигурах, которые многократно повторяются в каждом разделе (первая повторяется в крайних, вторая – в трио).

Сердцем цикла экспромтов второй тетради также оказывается третья пьеса: жизнерадостный танец в народном духе, целиком проходящий на бурдонном басу тонической квинты.

Завершает цикл наполненная печалью и сдержанной патетикой песня в лаконичной фактуре: на протяжении почти всей пьесы звучит одноголосная мелодия в народном духе, предвосхищающая григовские миниатюры. В качестве сопровождения только на длинных звуках мелодии появляются аккорды аккомпанемента (что создает безостановочную пульсацию ровными четвертями). Ритмической пружинистости и прихотливости первых трех пьес здесь противопоставлена нейтральность (рисунок 152).



Рисунок 152. Ш.-В. Алькан. Экспромт соч. 32/2 № 4.

В написанной несколькими годами позже пьесе **Примирение** соч. 42, как было указано выше, также нашел отражение интерес Алькана к цорцико, возможно вдохновленный его другом Сантьяго Масарнау. Композитор предпосылает пьесе подзаголовок: «маленький двухчастный каприс в форме пятидольного баскского танца цорцико», указывая на две наиболее характерные черты пьесы — принадлежность к жанру цорцико и двухчастную форму. Каприс действительно словно составлен из двух очень разнородных и, казалось бы, несоединимых частей.

Музыка первой части (C-dur, 6/8) – напевна и спокойна; тема первой части близка одной из тем Allegro Концерта соч. 39 (рисунки 153, 154).

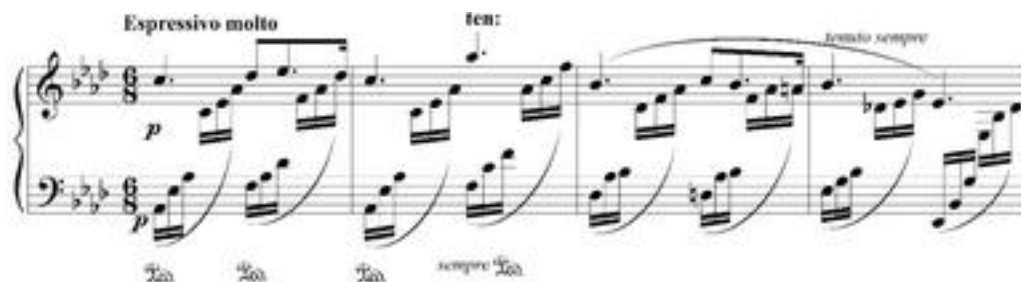


Рисунок 153. Ш.-В. Алькан. «Примирение» соч. 42.



Рисунок 154. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, I часть (этюд соч. 39 № 8).

Ничто не прерывает безмятежного течения музыки первой части, наполненного неторопливым модулированием и варьированием. После возвращения в исходную тональность и к первоначальному варианту основной темы внезапно происходит размыкание, и после цезуры появляется острая и своенравная музыка цорцико (5/4, a-moll). Раздел цорцико написан в трехчастной форме с трио и интонационно связан с первой темой каприса (два восходящих секундовых хода с возвращением к исходному тону), хотя эта связь на слух не улавливается.

В коде композитор сталкивает темы двух контрастных частей, осуществляя реминисценции и первой, и второй.

Отталкиваясь от названия, можно предположить, что темы двух частей персонифицируют две враждующие стороны, и символом примирения служит, вероятно, использование темы цорцико в реминисценции коды в тональности первой части – C-dur. Есть ли в программе каприса автобиографический подтекст (о танце цорцико композитор мог узнать от С. Масарнау; сама пьеса посвящена З. Мансуровой), неизвестно.

Огненное скерцо (h-moll) соч. 34 – большая концертная пьеса трансцендентного уровня трудности, не уступающая этюдам, Сонате, Сонатине Алькана. Типично для произведений этой категории частое использование октавных удвоений, двойных контрапунктов, движение мелодических голосов в противоположном направлении, отсутствие пауз и необходимость, в связи с этим, в мгновенных перебросках рук (октавные и аккордовые скачки), высокая степень событийности, патетическая приподнятость тона.

Избегая монотонности, композитор изящно сменяет типы движения, то пользуясь заявленным размером 6/8, то используя фактически 3/4.

По масштабам пьеса не уступает развернутым шопеновским скерцо. Интересно, что едва ли не половину хронометража пьесы занимает гигантская кода, в которой фактура становится еще более массивной и грузной. В целом фактура Огненного скерцо, без сомнения, представляет собой серьезный вызов для пианиста, и адресатом скерцо могут быть только самые продвинутые исполнители.

В этот период творчества Алькана в числе его сочинений находим новые примеры обращения композитора к жанру марша. Алькан пишет два маршевых триптиха (соч. 37 и соч. 40 – для фортепиано в четыре руки).

В **Трех кавалерийских маршах** (соч. 37) прежде всего обращает на себя внимание отступление композитора от традиционной маршевой метрики (марши написаны в размерах 2/4 и 6/8) при сохранении маршевой ударности, грузности, тяжеловесности.

Первый из маршей (a-moll) – виртуозная театрализованная пьеса, насыщенная внезапными взрывами sforцандо, взлетами октавных пассажей. Военный колорит очевиден. В одной из побочных тем используется ритмическая фигура, свойственная траурному маршу (как в прелюдии c-moll Шопена; этот ритм находим в финале Большой сонаты Алькана соч. 33).

Несколько нестандартен выбор тональности для трио (медианта F-dur вместо частой у Алькана одноименной тональности). Градус накала в трио поначалу не снижается, а напротив, усиливается. Алькан насыщает трио целыми очередями аккордовой канонады (снова отметим движение в противоположных направлениях; *рисунок 155*).



Рисунок 155. Ш.-В. Алькан. Три кавалерийских марша, соч. 37 № 1.

Такого рода взрывы находим в первом этюде из соч. 39 – «Подобно ветру».

Тематическая яркость и плакатность делают этот марш одной из наиболее захватывающих и характерных пьес Алькана.

Второй марш триптиха, из-за совпадения тональности, размера, ритмических фигур, использованных в первом марше, кажется вариацией на него. Здесь более интересно трио, которое написано как будто для двухмануального клавира: при игре на одной клавиатуре руки исполнителя постоянно перекрещиваются и мешают друг другу (*рисунок 156*).



Рисунок 156. Ш.-В. Алькан. Три кавалерийских марша, соч. 37 № 2.

В третьей пьесе (c-moll) маршевость поначалу убрана на задний план: на это работают нехарактерный для жанра размер, тихие динамические нюансы, отсутствие ударности.

Замаскированное в первой теме маршевое начало в полной мере проявляется в трио, тема которого заимствует ритмическую фигуру (бетховенский «ритм судьбы») из основной темы (*рисунок 157*).



Рисунок 157. Ш.-В. Алькан. Три кавалерийских марша, соч. 37 № 3.

Возникающая в развитии трио пунктирная фигура снова отсылает к жанру траурного марша.

Отдельные выразительные интонационные элементы из маршевого триптиха соч. 37 (например, движение параллельными триольными терциями из второго марша, ритмические обороты и третьего), проявятся позднее в первой части Сонатины Алькана соч. 61.

Острым ритмическим ощущением проникнуты **Три маленькие фантазии** соч. 41: каждую из них композитор строит на основе сочетания нескольких остинатных разделов. В первой фантазии (a-moll) — это маршевая (в духе Шумана) и полонезная музыка, а в коде — внезапно переосмысленная как исполняемый на органе хорал тема одного из эпизодов (рисунок 158).



Рисунок 158. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии соч. 41 № 1.

Во второй фантазии (G-dur) – маршевый и этюдный эпизоды.

Этюдный создан по типу *perpetuum mobile* (как этюды «Подобно ветру» соч. 39 № 1 и этюд соч. 76 № 3). Интересно выдающееся скорее оркестральный колорит сочетание в маршевой теме легатной мелодической линии и отрывистых акцентов в аккомпанементе (рисунок 159).



Рисунок 159. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии соч. 41 № 2

Неистойвой энергией и тяготением к сверхвиртуозности отличается третья фантазия (B-dur) – эффектный финал цикла. Выход на уровень массивной концертной звучности на несколько

мгновений был осуществлен уже в кульминации второй фантазии, но в третьей концертность усиливается.

Оркестральность склада очевидна: имитации ударных инструментов в первой теме, квазитуттийные многозвучные аккорды во второй (снова маршевость), — и наряду с этим черты уже архаизированной классицистской арпеджированной фактуры.

В фантазии несколько раз меняется тип движения, фактура, единица ритмической пульсации, она наполнена множеством разнородного тематического материала, вся пьеса пронизана текучестью, но вместе с тем и единым устремлением вперед. Композитор легко, как фокусировку в изображении видеоискателя фотокамеры, сменяет остигатные планы, размеры, жонглирует гемиолами, прибегает к противодвижению, полифоническим приемам, задействует весь диапазон инструмента. Простые репетиции одного тона в начале пьесы ближе к коде превращаются в мартеллатное выбивание октав и аккордов (*рисунок 160*).



Рисунок 160. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии соч. 41 № 3.

Наряду с яркими концертными пьесами Алькан пишет и произведения религиозно-созерцательного склада, в которых виртуозное начало не проявляется. К таким произведениям относится «парафраз для фортепиано» **Привет тебе, прах бедняка** соч. 45. В заглавие вынесена цитата из элегии Габриэля-Мари Легуве «Меланхолия»³²⁶.

Salut, cendre du pauvre ; ah ! ce respect t'est dû !
 Souvent ceux dont le marbre immense et solitaire
 D'un vain poids après eux fatigue encor la terre
 Ne firent que changer de mort dans le tombeau ;
 Toi, chacun de tes jours fut un bienfait nouveau.
 Привет тебе, прах бедняка; о, тебе подобает почет!
 Как часто те, чей мрамор, громадный и одинокий,

³²⁶ Gabriel-Marie Legouvé (1764 — 1812) — известный в свое время французский поэт классицистского направления, член французской академии. Автор драматических произведений, в том числе трагедии «Эпихариса и Нерон, или Заговор во имя свободы», поэм «Смерть сыновей Брута», «Могила», «Меланхолия», «Достоинство женщин», «Воспоминания, или Преимущества памяти», поэтических сборников. Стихотворения Легуве на русский язык переводили Д.П. Глебов, Е. Боратынский, А.И. Полежаев.

напрасно после них отягощает землю,
сходя в могилу, всего лишь меняют одну смерть на другую [смысл: они при жизни уже
были мертвецами];

между тем каждый твой день был очередным благодеянием³²⁷.

Подзаголовок «парафраз» здесь используется как литературный, а не музыкальный термин и указывает на конкретную программную основу, использованную при сочинении.

Парафраз проникнут мрачным колоритом и полной сосредоточенностью. Медленный темп, глубокие басы, органные тембры – все работает на главный образ пьесы.

Особенно обращает на себя внимание вступление, рождающее ассоциации с текстом латинской молитвы *de profundis* (рисунок 161).

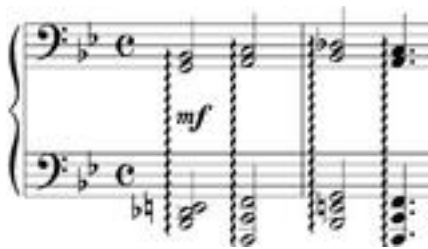


Рисунок 161. Ш.-В. Алякан. Привет тебе, прах бедняка соч. 45.

Неслучайна, вероятно, и фигура креста, которую прочерчивают два фактурных пласта, движущихся в противоположных направлениях в долгом истаивающем окончании пьесы (рисунок 162).



Рисунок 162. Ш.-В. Алякан. Привет тебе, прах бедняка соч. 45.

Ведущий характер, однако, выдерживается не на всем протяжении пьесы: центральный раздел, основанный на остигатном нарастании, частом у Алякана, приводит к кратковременной, но довольно мощной и диссонантной кульминации, которая основана на хроматическом сползании уменьшенных септаккордов (типичный романтический прием).

Под номером опуса 52 находим еще одну пьесу с подзаголовком «парафраз»: «**На реках Вавилонских**» (*Super flumina Babylonis*, — композитором используется латинская версия), вдохновленный Псалмом 137 (в русской традиции 136).

³²⁷ Подстрочный перевод Л.О. Акопяна.

В псалме «На реках Вавилонских» рассказывается история из времен вавилонского пленения иудеев (VI в. до н.э.): плененные евреи, остановившись на берегу рек Вавилонских (Тигр и Евфрат), вешают свои арфы на вербах. Иудеи плачут, вспоминая о том, как вавилонские стражники попросили их спеть что-нибудь из своих песен (возможно, с целью насмеяться над пением). Находясь не на земле Израилевой, пленные отказались исполнить просьбу, посчитав пение священных песен вне Иерусалимского Храма кощунством, и понесли за это наказание. Заканчивается псалом жестоким проклятием в адрес вавилонян.

Этим псалмом вдохновлен целый ряд музыкальных произведений, включая сочинения Палестрины, Дворжака, Верди, Листа. Особо отметим сочинение Фердинанда Хиллера («На реках Вавилонских», из цикла Два псалма соч. 27, 1844 г.). Алькан мог знать произведение своего друга Хиллера и решиться на создание собственной трактовки. Документально подтверждено, что Лист решил положить на музыку текст псалма, разочарованный версией Хиллера³²⁸.

Псалом широко обыгрывается или цитируется также в литературных произведениях (Камюэнс, Жорж Санд, Достоевский, Фолкнер).

Широкое распространение псалом получил в иудейской религиозной практике: строки из него читаются во время свадебных церемоний и во время празднования Рош Ха-Шана.

Парафраз Алькана – произведение, продолжающее обширную линию его музыки, связанной с духовной тематикой. Не слишком яркий, этот парафраз, вероятно, является одним из важнейших произведений Алькана, отражающих его мировоззрение. Неслучайно Алькан сравнительно часто включал его в программы своих концертов. Выше уже говорилось об автобиографических аспектах, которые могли присутствовать в решении Алькана написать «На реках Вавилонских» (осознание композитором своей чужеродности во Франции).

Критическое осмысление парафраза со стороны музыковедов со временем менялось: исследователи последних лет придают ему большее значение, нежели критики первой половины XX века.

В издании парафраза (Richault, 1859) нотному тексту предшествует полный текст псалма на французском языке. Известно, что Алькан в поздние годы занимался переводом Библии на французский, однако после смерти композитора этот перевод оказался утерянным. Французский текст псалма «На реках Вавилонских» — уцелевший фрагмент перевода Алькана.

Обращает на себя внимание большое количество исполнительских указаний, которыми испещрен нотный текст: в одном только первом такте основной темы мы встречаем пять ремарок: *Suavissimo* (в высшей степени сладостно), *Le due Ped.* (с двумя педалями), *Quasi Arpa*, *Dolcissimo*, *Molto espressivo*.

³²⁸ Göllicher August. Franz Liszt. Berlin: Marquardt & Co., 1908. P. 170

Форма пьесы в некоторой степени свободна и вместе с тем обладает определенной цельностью: парафраз состоит из четырех небольших разделов, контрастных по темпу (*Quasi adagio – Vivacissimo – Movimento precedente – Allegro feroce*); первый раздел, в свою очередь, состоит из трех маленьких частей. Тема третьего раздела представляет собой репризу одной из тем первого, весь остальной тематический материал (за исключением финального раздела) связан интонационно.

Пьеса начинается с темы плача – скорбной музыки, насыщенной ламентозными нисходящими секундами, пунктирами (на вторую долю в четырехдольном метре), отсылающими к траурному маршу. Эта тема передает содержание первых строк псалма: «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспоминали о Сионе» (синодальный перевод).

Из интонаций темы плача (триольная опевающая фигура; пунктир с предъемом) вырастает вторая тема, в которой первоначальный *g-moll* сменяется одноименным мажором. Медленный темп и тихая динамика также сохраняются от первого раздела, но меняется склад: вместо полифонической используется гомофонно-гармоническая фактура с имитациями переборов киннора (библейской арфы) в аккомпанементе. Несмотря на мажорный лад, тема проникнута глубокой печалью («на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы»).

После изложения темы склад вновь меняется: звучит диалог между речитативными репликами в разных регистрах. Реплики в нижнем голосе – октавно дублированные ходы, интонационно и фактурно контрастируют аккордам в верхнем голосе. Этот небольшой связующий раздел отражает содержание стихов 3-4: «Там пленившие нас требовали от нас слов песней, и притеснители наши — веселья: “пропойте нам из песней Сионских”. Как нам петь песнь Господню на земле чужой?».

Второй большой раздел представляет собой фугато (*рисунок 163*) в несколько архаизированной манере, оно напоминает фугированную Жигу Алькана из соч. 24, а также его прелюдию *a-moll* из соч. 31. Тема фугато – минорный вариант темы киннора; после фугато она предстает в третьем разделе в приближенном к исходному виде (за тем исключением, что во втором случае тема звучит еще более обессиленно, за счет прерывающих ее развитие пауз, подобно репризе начальной темы во Второй балладе Шопена).



Рисунок 163. Ш.-В. Алькан. На реках Вавилонских соч. 52.

Но если второй раздел можно сопоставить со следующими строками псалма («Если я забуду тебя, Иерусалим, — забудь меня десница моя; прилипни язык мой к гортани моей, если не буду помнить тебя, если не поставлю Иерусалима во главе веселия моего»), то возвращение темы киннора мотивировано только музыкально и воплощает возвращение рассказчика к первоначальному мыслям, не отраженное в стихах псалма³²⁹.

Парафраз завершается последним (четвертым) разделом, построенным на новом материале. Ритмика здесь напоминает о менуэте, но скорый темп, массивный концертный стиль, плотные аккорды, октавные удвоения и неистовый характер несколько сглаживают менуэтные черты (рисунки 164).



Рисунок 164. Ш.-В. Алькан. На реках Вавилонских соч. 52.

Финальный раздел можно сопоставить с последними строками псалма: «Дочь Вавилона, опустошительница! блажен, кто воздаст тебе за то, что ты сделала нам! Блажен, кто возьмет и разобьет младенцев твоих о камень!».

Алькан создает свой парафраз в 1859 году; в том же году свою собственную трактовку этого псалма осуществляет Лист. Сочинение Листа написано для сопрано, хора, скрипки, арфы (может быть заменена на фортепиано) и органа.

Листовская версия исключительно интересна – начиная от исполнительского состава, напоминающего скорее об ансамблях XX века (эпохи после «Лунного Пьеро»), и заканчивая яркой и впечатляющей музыкой.

У Листа в большей мере, чем у Алькана, ощутим восточный колорит (композитор пользуется своей излюбленной венгерской гаммой; рисунок 165).



Рисунок 165. Ф. Лист. На реках Вавилонских, основная тема.

³²⁹ Ввиду краткости раздела исследовательница К.У. Робсон отказывает ему в самостоятельной функции, называя парафраз не четырехчастным, а трехчастным.

Подробному анализу и сравнению двух произведений, вдохновленных псалмом «На реках Вавилонских», посвящает свою диссертацию К.У. Робсон³³⁰. Исследовательница обращает внимание на различия в трактовке текста псалма: в то время как Лист сокращает текст псалма за счет изъятия трех последних стихов (проклятия в адрес вавилонян) и, таким образом, сосредоточиваясь на страданиях иудеев, Алькан, напротив, делает акцент именно на строках, завершающих псалом, – гневном обличении и яростном протесте против угнетателей³³¹. Приходит в голову аналогия с похожими различиями между двумя написанными приблизительно в одно время реквиемами – сочинениями Брамса («Немецкий реквием») и Верди. В то же время, псалом Листа и парафраз Алькана – сочинения слишком разные, чтобы их сравнивать.

Наряду с серьезными и глубокомысленными произведениями философско-религиозного склада композитор продолжает сочинять и жанрово-танцевальные, и иронические пьесы.

Так, диптих соч. 50 состоит из двух «воинственных» зарисовок: **Каприччо в солдатском духе** и **Барабан бьет в поход (эскиз)**. В этих пьесах Алькан возвращается к острой характеристичности в традициях французских клавесинистов. Обе выдержаны в маршевом характере, и ритмическое начало здесь явно превалирует над мелодическим. И в первой, и во второй пьесах используется прием имитирования звучания военных инструментов – барабанов, трубы. Трактовка фортепиано, в связи с этим, оказывается и оркестральной, и ударной (за счет использования трелей, тремоло, приемов мартеллатной игры).

Каприччо – насыщенное контрастами батальное полотно, технически трудное и исполнительски эффектное, насыщенное театральными или даже кинематографическими сменами планов, углов зрения.

Пьеса написана как пятичастное рондо, где рефрен (тихий и зловеще-сосредоточенный марш) является не главной темой, а скорее выполняет функцию оттеняющего эпизода. Рефрен, кроме прочего, излагается в тихой динамике, в то время как в эпизодах звучность более плотная и громкая.

Два эпизода – напротив – крупные по масштабам и составные по музыкальному материалу; в обоих изложение нового тематического материала чередуется с разработочными элементами; в развитие второго эпизода вкрапляются элементы темы-рефрена и одной из тем первого эпизода.

³³⁰ Robson, Katherine Wells. *Romantic Liturgists: Franz Liszt's and Charles Valentin Alkan's Settings of Psalm 137*. Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Athens, Georgia, 2012.

³³¹ Ibid. P. 3.

Генеральная кульминация, наступающая во втором эпизоде, поистине оглушительна, и представляет Алькана во всем великолепии его фортепианных доспехов (ремарка *Quasi Conquistatore* — «как завоеватель» тоже очень типична; *рисунок 166*).



Рисунок 166. Ш.-В. Алькан. Каприччо в солдатском духе соч. 50 № 1.

Тихий марш рефрена Каприччо – словно образ войска, методично продвигающегося вперед, встречающего на своем пути препятствия и преодолевающего их.

Вторая пьеса – **Барабан бьет в поход** – чуть меньше по масштабам и не такая мощная по драматургическому развороту, но по тематизму более характерная. В ее основе – та же идея продвижения войска, поданная еще более явно: здесь тема-рефрен при повторениях меняет свою тональность, символизируя разные пейзажи, встречающиеся на пути. При схожей фактуре и ритмике рефренов, основная тема второй пьесы лишена зловещего колорита и наполнена скорее ощущением усталой необходимости. Показательна в этом отношении одна из эпизодических тем, создающая почти зримую картину обессиленных, недовольных, еле передвигающих ноги и даже прихрамывающих солдат, уныло поющих свою песню (*рисунок 167*).



Рисунок 167. Ш.-В. Алькан. Барабан бьет в поход соч. 50 № 2.

Еще один необычный диптих находим в опусе 60; это также две связанные пьесы: «**Моя дорогая свобода**» и «**Мое дорогое рабство**». Загадочное название дает целый простор для

гипотез о причинах возникновения произведения. В соответствии с названиями, пьесы отражают как бы разных состояния бытия и контрастируют друг другу.

Первая пьеса в целом мажорная, строится на сопоставлении двух разных тем (сложная трехчастная форма) – одной в аккордово-хоральной фактуре и второй – в прогулочном-скачущем ритме.

В основе пьесы «Мое дорогое рабство» – две темы песенного склада (используется сонатная форма без разработки), из которых особенно выделяется первая – жалобная песня в народном духе. Всхлипывания, а также несколько архаичный аккомпанемент сообщают звучанию иронический оттенок.

Обе пьесы диптиха объединены общей мотивной ячейкой (рисунки 168, 169).



Рисунок 168. Ш.-В. Алькан. Моя дорогая свобода соч. 60 № 1.



Рисунок 169. Ш.-В. Алькан. Мое дорогое рабство соч. 60 № 2.

Объединение происходит и за счет использования схожих фактурных формул (рисунки 170, 171).



Рисунок 170. Ш.-В. Алькан. Моя дорогая свобода соч. 60 № 1.



Рисунок 171. Ш.-В. Алькан. Мое дорогое рабство соч. 60 № 2.

В зрелом творчестве Алькана все большее значение начинают играть элементы барочного стиля, стилизации барочной музыки, использование барочных или классицистских жанров, использование клавишинных фактурных идиом мы видим как в крупных циклах Алькана (Прелюдии соч. 31, Эскизы соч. 63), так и в малых циклах и отдельных пьесах.

Особенно интересен для композитора становится жанр менуэта, к которому композитор обращается неоднократно. Менуэты у композитора встречаются самые разные: одни из них выражают ностальгию по ушедшей эпохе, другие представляют ироническое переосмысление жанра, третьи – жанровые миксты (менуэт-марш, менуэт-этюд).

Одной из наиболее ярких самостоятельных пьес зрелого Алькана, интересных с точки зрения соединения новаторских прозрений и обращенности в прошлое, оказывается «**Менуэт в немецком духе**» соч. 46 (опубликован в 1857 г.).

Этот менуэт, начинаясь как своеобразная стилизация старомодного немецкого танца (октавные тяжелые басы навевают ассоциации с темой «исполинского сапога» из «Бабочек» соч. 2 Р. Шумана), впоследствии перерастает рамки диалога с чужим стилем, становясь пьесой очень экспрессивной и современной по эмоциональному настрою.

Средняя часть первого раздела (менуэт написан в типичной для произведений этого жанра сложной трехчастной форме с трио, где первый раздел, в свою очередь, тоже трехчастный) вся основана на октавном остинатном хроматическом ходе *e-dis* в басу, создающем впечатление характерной «предыктовой» неустойчивости. Повторяемый в течение двадцати четырех тактов, этот мотив нагнетает колоссальное напряжение, выливающееся позднее в массивную кульминацию динамической репризы, где в двойном контрапункте голоса меняются местами по сравнению с первоначальным проведением темы, и мелодия оказывается изложенной в октаву, а в басах звучат жесткие многозвучные аккорды (предвосхищающие гроздь-кластеры Орнштейна; рисунок 172).



Рисунок 172. Ш.-В. Алькан. Менуэт в немецком духе соч. 46.

Последнее проведение возвращает исходную вертикаль, но в том же динамизированном качестве репризы. В правой руке тем временем появляется аккорд из семи (!) звуков в диапазоне ноны, в котором большой палец и мизинец должны нажимать по две клавиши (рисунок 173).



Рисунок 173. Ш.-В. Алькан. Менуэт в немецком духе соч. 46.

Возможна аналогия со сходным аккордом из коды Первого скерцо Шопена, но алькановское созвучие более явно «смотрит» в сторону XX века.

Интересно отметить неожиданное сходство одной из тем алькановского менуэта с темой значительно более позднего вальса Грига из соч. 12 (рисунки 174, 175).



Рисунок 174. Ш.-В. Алькан. Менуэт в немецком духе соч. 46



Рисунок 175. Э. Григ. Вальс соч. 12 № 2

С переосмыслением жанра менуэта встречаемся в триптихе **Три менуэта соч. 51**.

Общая идея триптиха — ироничная стилизация старинного менуэта. Менуэты написаны в типичной сложной трехчастной форме с трио, но — как позднее у неоклассицистов — дополнены деталями, которые не могли присутствовать в старинном менуэте (например, насыщение третьего менуэта мазурочными и полонезными ритмами). Особенно архаично выглядят фактурные формулы аккомпанемента: альбертиевы басы, барочная формула скрытого двухголосия.

Скрупулезная мотивная работа, заметная в первом менуэте (Es-dur) и не характерная для жанра — тоже видится элементом иронии. Так, композитор строит тему трио, используя элементы из обоих голосов полифонической ткани первой темы (рисунок 176).



Рисунок 176. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 1. Основная тема и тема трио.

И если тема первого раздела отсылает к эпохе барокко, то тема трио – подчеркнуто классицистская (на что работает и фактура, и чувственные задержания в окончаниях фраз).

Использование полифонических приемов (двойной контрапункт, каноны) тоже не свойственно для жанра.

В некотором недоумении оставляет цитата из «Баркаролы» Шуберта (рисунок 177):



Рисунок 177. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 1.

Основная тема второго менуэта по характеру напоминает тему из пьесы «Мое дорогое рабство» соч. 60 № 2.

Ламентозные интонации в сочетании с тональностью g-moll предвосхищают начальную тему соседнегоopusного номера композитора («На реках Вавилонских» соч. 52; рисунки 178, 179).



Рисунок 178. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 2.



Рисунок 179. Ш.-В. Алькан. На реках Вавилонских соч. 52.

Второй менуэт в целом отмечен еще более ироническим характером (примеры приводились во Второй главе настоящего исследования).

В основной теме третьего менуэта (G-dur) обращают на себя внимание богатырские шаги в мелодии: скачки на две октавы или более. Снова работает неоклассический прием: при всей схожести склада на старинный менуэтный, ряд деталей (кроме скачков, это использование квинтолей, терпкие гармонические краски) выдает в пьесе современное происхождение.

Тональный план третьего менуэта зеркален плану второго: в крайних разделах G-dur, в трио – g-moll.

Еще одну стилизацию «под старину» мы видим в **Токкатине** c-moll соч. 75. Одно из заслуженно популярных произведений Алькана, она представляет собой краткую зарисовку (ее хронометраж не превышает двух минут), в которой жанр романтического этюда на *perpetuum mobile* (всю пьесу скрепляет единый поток шестнадцатыми, не прерывающийся ни на мгновение) соединяется с традицией барочного прелюдирования.

Выше было отмечено ироническое начало, также свойственное Токкатине: так, в среднем разделе в нижнем голосе прекращается мелодическое движение, и с комичной назойливостью повторяются ходы I–V и V–I.

Иронический жест заметен и в окончании пьесы, когда после двух расходящихся в разные стороны гаммообразных пассажей (правая рука заканчивает в четвертой октаве, левая – в контроктаве) обеим рукам предписывается мгновенно (за одну шестнадцатую в темпе *Quasi prestissimo*) перелететь на одну и ту же клавишу – с первой октавы.

Пьеса технически трудна, особенно в репризе, где линия *perpetuum mobile* проходит уже в обеих руках, при этом мелодическая линия в партии левой руки – инверсия мелодии правой (рисунок 180).



Рисунок 180. Ш.-В. Алькан. Токката соч. 75.

Интересно, что композитор обходится без массивных аккордов, сдержана в целом и динамика: такая камерная трактовка фортепиано не очень характерна для алькановского стиля.

Похожую фактуру находим и в более ранней пьесе **Une fusée (Ракета, или Вспышка), интродукция и экспромт** соч. 55. В пьесе два контрастных образа – мечтательное вступление и *perpetuum mobile* основного раздела (развитие этого раздела один раз будет прервано возвращением материала интродукции). Интродукция, вопреки названию, излагает

самостоятельный образ, а не выполняет роль подготовки основного раздела экспромта. Две основные темы существуют дискретно, не влияя друг на друга. Само «вечное движение» сделано композитором довольно изобретательно: исчерпав к концу пьесы возможности выбранной фактуры, в коде Алькан использует новые приемы (мартеллато поочередно обеими руками), чтобы сохранить пульсацию, но не потерять нить драматургического развития. В целом, этюдный раздел представляет значительные исполнительские трудности, однако, пьеса вряд ли может быть отнесена к числу несомненных творческих удач композитора, так как грешит некоторой схематичностью.

За границами опусных номеров среди фортепианных произведений особенно значимых нет. Отдельные пьесы утеряны или недоступны (**Вариации на тему из оперы Доницетти «Уго, граф Парижский»**, **Экспромт**, **Fantasticheria** [Причуда]), некоторые малоинтересны (**Вариации на тему из оперы «Любовный напиток» Доницетти**), остальные по большей части либо афористичны (канон, обозначенный как **Месье Гуркхаузу**, миниатюры в мендельсоновском духе **Palpitemento** [Трепещца], **Les Regrets de la nonnette** [Жалобы юной монахини]), либо не открывают в музыке композитора новых сторон.

Но и среди этих пьес немало прекрасной музыки. Словно выпавшей из сборника прелюдий соч. 31 кажется наполненная страстью и благородством трехчастная миниатюра **Желание**, балансирующая между жанрами хорала и ноктюрна, полная неожиданных гармонических поворотов, изысканных хроматизмов, искреннего чувства.

Экзотичен в своей пятидольности **Цорцико** (сложная трехчастная форма с трио), сумрачный и резкий, танец отличается внезапными sforzando, нагнетающими неустойчивость органическими пунктами, хроматическими (в духе Шопена) сползаниями, — что создает очень сосредоточенный и индивидуальный образ (*рисунок 181*).



Рисунок 181. Ш.-В. Алькан. Цорцико.

Одна из несомненных удач Алькана, многократно записанная и заслуженно любимая пианистами – **Короткая сказка**³³². Это изящный ноктюрн с чертами стилизации старинной музыки, отличающийся грациозными мелодиями, прозрачной фактурой, простотой и

³³² Свои интерпретации Короткой сказки записали Р. Левенталь, Р. Смит, С. Хугленд (Hoogland), А. Вайсс (Weiss).

утонченностью. Пьеса действительно мастерски написана – композитор свободно пользуется полифоническими приемами, метрической игрой (6/8 – 3/4), в репризе не механистически повторяет тему, но насыщает ее появившейся в среднем разделе пульсацией, новыми подголосками, позднее – орнаментированием мелодии в духе оперной колоратуры, а в коде в контрапунктическом соединении проводит мотивы из тем первого и второго разделов (рисунки 181, 182).



Рисунок 182. Ш.-В. Алькан. Короткая сказка. Реприза.

Происхождение названия внеопусного диптиха Алькана — «Жан, который плачет и Жан, который смеется», до некоторой степени неясно.

Во французском фольклоре «Жаном, который плачет» назывался праздник Иоанна Предтечи (летнее солнцестояние), а «Жаном, который смеется» — праздник Иоанна Богослова (зимнее солнцестояние).

Со сходным названием также существует стихотворение Вольтера, повествующее о многомерности эмоциональных состояний человека, который может просыпаться утром в подавленном состоянии и наслаждаться жизнью ночью. Стихотворение Вольтера в свое время было довольно популярно и породило ряд подражаний (в том числе в русской поэзии).

Образ двух Жанов несколько раз попадал на театральную сцену: отметим, в частности, оперетту Оффенбаха «Жанна плачет, Жан смеется».

Кроме того, «Жанкири» (Jean Qui Rit) — псевдоним, данный Р. Шуманом Стефану Геллеру³³³. Возможно, в диптихе присутствует скрытый от современного исследователя подтекст, связанный с Геллером (это может объяснить использование темы Моцарта во второй пьесе). С 1838 года Геллер жил в Париже, где вращался в кругу Шопена и, безусловно, был знаком с Альканом. Диптих был опубликован в 1840 г. Выше говорилось о включении в 1847 г. одной из алькановских пьес (Vaghezza op. 32 № 1) в нотный сборник, посвященный Геллеру.

Сопоставление двух контрастных эмоций (плач характеризуется медленным темпом и минорным ладом; смех — оживленным темпом и мажором) здесь несколько напоминает устоявшееся противопоставление в философии плачущего Гераклита и смеющегося Демокрита,

³³³ См. статью Шумана «Отчет, направленный г-ну Жанкири в Аугсбург, о последнем художественно-историческом бале у редактора» (Neue Zeitschrift für Musik, 19 мая 1837; на русском языке напечатана: Роберт Шуман о музыке и музыкантах. Т. II-А. М.: Музыка, 1978. с. 62–67).

что напрямую предвосхищает программу одной из более поздних пьес Алькана — «эскиза» «Гераклит и Демокрит».

Цикл состоит из двух небольших фуг. Первая fuga (e-moll, четырехголосная) написанная, вероятно, на собственную тему, угрюма и схоластична, композитор отчетливо стилизует барочные образцы (барочно и внезапное мажорное разрешение в финальном кадансе первой фуги). Полное название диптиха – *Jean qui pleure et Jean qui rit, 2 fughe da camera pour piano* (Жан, который плачет и Жан, который смеется, две фуги da camera для фортепиано) также отсылает к эпохе барокко и жанровой разновидности барочной сонаты – *Sonata da camera*. Половину первой фуги занимает экспозиция и контрэкспозиция, в свободной части проведения в G-dur, C-dur, h-moll, отметим два проведения темы в секстовом удвоении (в первоначальном виде в e-moll и в обращении), наличествует стретта в двух голосах.

Вторая fuga (C-dur) написана на тему Арии с шампанским из оперы «Дон-Жуан» Моцарта.

Эта fuga тоже формально четырехголосна (ответы доминантовые, реальные, противосложение удержанное), однако по строению гораздо более свободна. Не очень удачен порядок вступления голосов: третий вступивший голос тесситурно оказывается между звучащими, что мешает его рельефному выделению. Во время вступления четвертого (нижнего) голоса, в верхнем голосе в качестве противосложения с задержкой в один такт проходит ответ, создавая стретту в экспозиции.

Фуга написана залихватски, широкими жёстами: в некоторых проведениях композитор излагает тему не до конца, часто сбивается на гомофонный склад, начавшаяся интермедия разрастается до уровня разработки. Из разработок взят и прием диминуирования (появление в процессе непрерывного развития более мелких длительностей: после восьмых – триолей, квинтолей). Проведений темы в свободной части немного, одно из них представляет тему в обращении.

Нагнетание внезапно прерывается генеральной паузой, после которой, как реприза, в C-dur начинается магистральная стретта, оказавшаяся неоконченной и снова прорезанная генеральной паузой. Наступает реминисценция темы первой фуги: в основной тональности, изложенная крупными длительностями, она звучит без контрапунктов и вносит сильный контраст в драматургию второй фуги, но и она прерывается доминантовым аккордом C-dur, паузой, после чего звучит кода. Эти театральные паузы, несколько раз прерывающие естественное развитие фуги, кажутся не лучшими драматургическими решениями. В большой коде четырехголосие фактически сжимается до двухголосия с октавными удвоениями.

Самая крупная из внеопусных пьес Алькана – **Chapeau bas!** (это французское словосочетание можно перевести как «Шляпу долой!», «Браво!»), с подзаголовком «Вторая *fantasticheria*» (причуда). Изданная в 1872 году, эта пьеса по контрапунктическому письму

отчетливо примыкает к позднему периоду творчества Алькана. Несмотря на ироничное название, пьесу отличает серьезный склад, который напоминает о драматических аллегро Брамса (скерцо из Первой сонаты, третья пьеса [«Интермеццо»] из сборника «Баллады» соч. 10). Под стать Брамсу и тяжеловесный стиль – с октавными удвоениями, аккордами, имитациями. Пьеса делится на две неравные контрастные части: первая (основная) – в целом, минорная, сумрачная и скорее неторопливая, вторая – по сути, большая кода, мажорная и стремительная, здесь композитор пишет затейливое и шутовское *perpetuum mobile*.

Некоторые гармонические обороты, используемые Альканом в коде (I₅₃ – IV₇ – I₅₃ – IV₇ гарм.), предвосхищают Дебюсси, который, как уже отмечалось, был знаком с алькановскими произведениями (рисунки 183).



Рисунок 183. Ш.-В. Алькан. Шляпу долой!

Многие из отдельных зрелых произведений демонстрируют возросшее мастерство и талант Алькана, остроумие и особое чувство юмора, присущее композитору. Некоторые из них являются весьма эффектными и технически трудными сочинениями. Но наибольшую художественную ценность представляют именно циклические произведения, так как в них сосредоточиваются и техническая трудность, и неистощимаая фантазия композитора, и многообразие в рамках одного сочинения, и серьезность драматургического замысла.

5.2 Сборники «песен», циклы прелюдий и «эскизов»

В период с 1857 по 1872 гг. Алькан публикует пять тетрадей фортепианных сборников «Песен», в каждой из которых по шесть пьес. Первые две тетради получили порядковый опусный номер 38, третья-пятая тетради – опусы 65, 67, 70.

Называя пьесы сборников «песнями», Алькан прямо отсылает к «Песням без слов» Мендельсона, но этим близость произведений не ограничивается. Алькан пишет свои пьесы, сохраняя тональности, жанры, характер фактуры, иногда размеры, использованные Мендельсоном и осуществляя, таким образом, своеобразную «работу по модели», похожую на

ту, что в XX веке делали композиторы-неоклассицисты, а на рубеже XVIII-XIX веков – молодые композиторы, но только в качестве учебных упражнений.

В качестве модели для каждого сборника Алькан использует первую тетрадь «Песен без слов» Мендельсона соч. 19. Пять сборников Алькана являются своеобразными пятью альтернативными вариантами мендельсоновского сборника, — пример для истории музыки XIX века исключительный.

Девятнадцатый опус Мендельсона включает в себя шесть пьес, из которых третья и шестая озаглавлены («Охотничья песня», «Баркарола»).

Алькан большинству пьес на французском языке предпосылает заглавия, уточняющие темп, жанр или характер.

Пьесы в первой тетради Алькана получили следующие подзаголовки:

Assez Vivement («Довольно оживленно»), Serenade, Choeur, L'Offrande («Приношение»), Agitatissimo, Barcarolle.

Вторая тетрадь: Hymne («Гимн»), Allegretto, Chant de Guerre («Военная песня»), Procession-Nocturne («Ночное шествие»), Andantino, Barcarolle en Choeur («Хоровая баркарола»). Здесь «Охотничью песню» Мендельсона заменяет «Военная» (тоже в 6/8).

Третья тетрадь: Vivante («Живо»), Esprits follets («Домовые»), Canon, Tempo giusto, Horace et Lydie («Гораций и Лидия»), Barcarolle.

Четвертая тетрадь: Neige et Lave («Снег и лава»), Chanson de la bonne vieille («Песня старушки»), Bravement («Храбро»), Doucement («Нежно»), Appassionato, Barcarolle.

Пятая тетрадь: Duettino, Andantinetto, Allegro vivace, La voix de l'instrument («Голос инструмента»), Scherzo-coro, Barcarolle.

Таким образом, заметно, что Алькан в каждой тетради дотошно сохраняет баркаролу в качестве финальной пьесы. Тетради приблизительно равны по суммарной продолжительности — от 20 до 25 минут.

Круг тональностей, избранный Мендельсоном, Алькан не меняет: E-dur, a-moll, A-dur, A-dur, fis-moll, g-moll.

По образному строю «Песни» не в полной мере несут своеобразие алькановского мировоззрения, в них нет чрезмерной страсти, отличающей его лучшие произведения, эксцентричного юмора, национальной интонации и портретной точности характеристик. Пьесы Алькана сложнее мендельсоновских по форме, более развернуты и трудны по фактуре и часто оказываются даже более удачными.

Сходство между сочинениями Мендельсона и пьесами первой тетради Алькана подчас почти буквальное (*рисунки 184/185, 186/187*).



Рисунок 184. Ф. Мендельсон. Песня без слов соч. 19 № 2



Рисунок 185. Ш.-В. Алькан. Серенада соч. 38а № 2



Рисунок 186. Ф. Мендельсон. Баркарола соч. 19 № 6



Рисунок 187. Ш.-В. Алькан. Баркарола соч. 38а № 6

В следующих тетрадах композитор дальше отступает от первоисточника.

Во второй тетраде прежде всего обращает на себя внимание вторая пьеса, Allegretto, с ее неизменным и постоянно диссонирующим органным пунктом на тоне f первой октавы, проходящим через всю миниатюру. Гармоническая изобретательность композитора здесь потрясает, так как «идею фикс», которую воплощает органный пункт, не может сменить даже активное модулирование (пьеса начинается в a-moll, где тон f представляет собой VI ст., затем переходит в C-dur, A-dur, B-dur, As-dur, a-moll).

Третья тетрада кажется в целом более интересной, чем две предыдущие, — композитор вполне обжился в поначалу «чужом» для себя жанре.

Первую пьесу – «Vivante» – отличает мягкий лирический характер, оживленное движение, подчас с использованием полиритмических комплексов. В процессе развития (средний раздел) тон омрачается, чтобы в динамической репризе прийти к ликованию.

Следующая миниатюра — «Esprits follets» («Домовые») — еще одно «вечное движение» Алькана. Пьеса без ярко выраженного тематизма, где основной образ создается за счет совокупности своеобразия фактуры (скрытое двухголосие в аккомпанементе, в быстром темпе рождающее эффект тремоло) и тихой звучности. В то же время, фактура здесь напоминает о мендельсоновском первоисточнике (соч. 19 № 2), о барочной клавесинной музыке.

У.А. Эдди заметил сходство тем «Домовых» и главной партии Сонатины соч. 61³³⁴.

Забываясь об исполнителе, Алькан меняет в двойном контрапункте голоса местами, создавая, таким образом, зоны отдыха для каждой руки.

Возможны также ассоциации с этюдом «Блуждающие огни» Листа. Музыка в листовском этюде проносится почти без остановок в движении и вся в тихой динамике; кроме того, в аккомпанирующем пласте этюда также используется прием скрытого двухголосия.

Необычно начинается следующая пьеса («Канон»): вступление в ней как будто продолжает фактуру «Огоньков», но обрывается на полуслове, после чего идет совсем другая музыка – основная часть канона. По ритмике канон близок жанру баркаролы, проникнут спокойствием и мечтательностью. Размер 6/8 одновременно напоминает о третьей пьесе Мендельсона.

Полонезная «Tempo Giusto» кажется рабочим эскизом для финала Концерта из соч. 39: те же контрасты между бравурными звучностями и лирической темой, те же фактурные приемы (рисунки 188, 189).



Рисунок 188. Ш.-В. Алькан. *Tempo Giusto* соч. 65 № 4

³³⁴ Eddie. Op. cit. P. 115.



Рисунок 189. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, III часть, соч. 39 № 10.

Эту же фактуру находим и в 11 этюде 39-го опуса («Увертюра»).

Пятая пьеса вдохновлена одой древнеримского поэта Горация «К Лидии», в которой происходит диалог между бывшими влюбленными, приобретшими увлечения на стороне, и теперь прокладывающими пути к примирению. Приведем две ключевые заключительные строфы оды в вольном переводе А. Фета:

ГОРАЦИЙ

Что, если бы любовь, как в счастливое время,
Ярмом незыблемым связала нас теперь,
И, русой Хлои я с себя низвергнув бремя,
Забывтой Лидии отверз бы снова дверь?

ЛИДИЯ

Хоть красотой он полночных звёзд светлее,
Ты ж споришь в лёгкости с древесною корой
И злого Адрия причудливей и злее...
С тобой хотела б жить и умереть с тобой!

К одной из лучших од Горация не раз обращались художники XIX-XX веков. Этому сюжету посвящены картины французского художника-академиста Тома Кутюр («Гораций и Лидия», 1843), финского живописца Альберта Эдельфельта («Гораций и Лидия», 1886), английского художника-прерафаэлиты Джона Кольера («Гораций и Лидия», 1924). Жюль Массне на текст Горация в переводе Альфреда де Мюссе написал вокальный дуэт (1886).

Миниатюра Алькана (опубликована в 1866) совсем не похожа на пасторально-идиллический романс Массне; параллелью к основной теме миниатюры здесь скорее выступит

шумановская «Ночью» (из «Пьес-фантазий»³³⁵ соч. 12), с ее программой по мифу о Геро и Леандре.

«Гораций» разворачивается как диалог между двумя мелодическими голосами, которые проходят с разным аккомпанементом, с разным интонационным наполнением (более распевным или более речитативным). Ритмика при этом в каждой реплике как Горация, так и Лидии, сохраняется, словно композитор создает музыкальный аналог стихотворения, выполненного неизменным размером.

Сохранение ритмики при интонационном и гармоническом варьировании придают трехчастной пьесе черты свободных вариаций.

Не стремясь к построфной передаче содержания стихотворения, Алькан проводит общую драматургическую линию от начальной взволнованности к апофеозному ликованию дуэта согласия (*рисунок 190*).



Рисунок 190. Ш.-В. Алькан. «Гораций и Лидия», соч. 65 № 5.

В финале третьей тетради – подлинный шедевр Алькана, баркарола, которую отличает особо изысканная простота. Используя типичные баркарольные черты – трехдольный метр, кружение, неторопливые смены гармонии, композитор наделяет ее элегическим и печальным характером, полной отрешенностью и бесконфликтностью. Фигура сопровождения проходит, не сменяясь, на протяжении всей пьесы, являясь своеобразным фоном, на котором разворачивается доверительный монолог. Интересно, что основой для фигурации аккомпанеента становится затактовый арпеджиобразный ход в мелодии. Таким образом, в началах фраз одна и та же линия, в октавный унисон играемая двумя руками, для верхнего голоса означает первый мотив мелодии, для нижнего – остинатную фигуру сопровождения (*рисунок 191*).

³³⁵ Такой перевод названия цикла кажется более верным, нежели общепринятый в отечественном музыкознании.



Рисунок 191. Ш.-В. Алькан. Баркарола соч. 65 № 6

Этот ход композитор, вероятно, заимствует из медленной части Сонаты Бетховена № 25 (также баркарола в g-moll; рисунок 192).



Рисунок 192. Л. ван Бетховен. Соната № 25 соч. 79, II часть.

Очень простыми приемами композитор передает мельчайшие смены оттенков характера, интонации – кроме шубертовских переключений одноименных ладов здесь можно отметить использование неаполитанской гармонии, мимолетную миксолидийскую окраску в мажорных эпизодах, утонченное орнаментирование хроматическими ходами в мелодии.

Четвертая тетрадь «Песен» (соч. 67) менее удачна. Среди шести пьес этого сборника выделяется проникнутая мягкой иронией вторая – «Песня старушки». Песня построена по сходному принципу, что и предыдущая пьеса сборника («Снег и лава»): трехчастная форма с более оживленным центральным разделом.

Крайние разделы – портрет пожилого человека, в котором путем использования форшлагов (как Россини в дуэте Альмавивы и Бартоло второго действия «Севильского цирюльника») композитору удастся создать почти зримое ощущение старческого тремора.

Песенная средняя часть (одноименный мажор), с ремаркой «наподобие воспоминания», рисует портрет того же персонажа (это вполне ясно читается, так как Алькан использует фактурно измененный и «омажоренный» вариант основной темы пьесы) в молодости. Выразительно окончание пьесы – замирающие мотивы, перемежаемые паузами, звучащие будто предсмертные вздохи. Самый последний аккорд – не минорное тоническое трезвучие, а, неожиданно, мажорный сектаккорд – оставляет возможности для неоднозначного толкования.

В третьей пьесе («Bravement»), своим целеустремленным безостановочным движением несколько напоминающей «водные» песни из «Прекрасной мельничихи», но более бравурной, наиболее интересна кода. В ней чередование I и V ступеней в басу создает ощущение постоянной

тонической гармонии, но в верхнем голосе чередуются тоника и доминанта, гармонии не всегда совпадают, что создает комический эффект. Этот прием композитор повторяет и в своей Токкатые соч. 75.

В конечном счете все приходит к полному гармоническому разладу (*рисунок 193*).



Рисунок 193. Ш.-В. Алькан. Bravement соч. 67 № 4.

О пятой пьесе («Appassionato», *fis-moll*) уже заходила речь в контексте шопеновских влияний на Алькана. Совершенно несамостоятельная и блеклая основная тема реабилитируется редкой красоты секвенциями хорального канона второй темы (*рисунок 194*).



Рисунок 194. Ш.-В. Алькан. Appassionato соч. 67 № 5.

Там же далее – редкий пример гемиолы, где два реальных такта в размере 9/8 выписываются как три такта на 6/8.

Обратим внимание и на необычную форму, которую можно трактовать как крайне свободную двойную трехчастную.

Меланхолическая баркарола закрывает четвертую тетрадь «Песен». Средний раздел в ней демонстрирует характерную для Алькана тенденцию к сближению жанров баркаролы и сицилианы: типичный баркарольный прием ведения мелодии параллельными терциями сочетается с сицилианским пунктиром. Отметим особое выстраивание композитором фактуры: Алькан желает, чтобы ведущей была нижняя линия параллельных терций (в общей ткани — средний голос; *рисунок 195*).



Рисунок 195. Ш.-В. Алькан. Баркарола соч. 67 № 6.

В максимально сокращенной репризе основная тема едва намечена (фактически вместо репризы – кода на материале основной темы), что избавило баркаролу от монотонности и усилило антитезу двух частей – минорной и мажорной.

Пятая тетрадь «Песен» получила опусный номер соч. 70. Последние полтора десятилетия композитор, по-видимому, не сочинял и, таким образом, опубликованная в 1872 году тетрадь стала не только завершающая в серии, но одним из последних произведений Алькана вообще. В этих «Песнях» нет никакого особого прощального тона, характерного для поздних произведений множества композиторов (Бетховен, Шуман, Малер, Шостакович), но есть парадоксальное ощущение усталости композитора и в то же время – некоторые новые веяния.

Новизна здесь заключается в попытке сделать из сборника «Песен» именно цикл. По этой причине композитор пишет полностью фигурационный начальный «Дуэттино» как своеобразную прелюдию, отсылающую к прелюдиям французских клавесинистов, а между пятой и шестой пьесами включает развернутую связку-реминисценцию, в которой возвращает темы нескольких предыдущих пьес опуса (подобно позднему Бетховену; возможна параллель с Сонатой № 28, где реминисценция темы первой части перед финалом – это именно воспоминание).

В своей прелюдии Алькан отказывается от четко выраженного тематизма, неспешно развертывая материал, композитор словно любит красочностью смен гармоний, сменяемым (за счет использования прямого и обращенного движения) углом зрения.

Вторая пьеса («Андантинетто») уже упоминалась в параграфе «Темп, метр» (2: 2.10) как пример полиметрической композиции. Действительно, с полиметрией здесь связана основная характерность. Партия правой руки мыслится композитором в размере 2/4, а левой – в 3/4. Дополнительную метрическую тонкость создает аккомпанемент в левой руке, в котором из трех аккордов бас гармонии оказывается не на сильной доле, а на второй, чем создается ложное несовпадение сильных долей.

Во втором разделе (одноименный мажор) ситуация становится еще более интересной: аккорды в левой руке по принципу гемиолы становятся двухдольными, но снова эта двухдольность оказывается «не равна» двухдольности правой руки (рисунок 196).



Рисунок 196. Ш.-В. Алькан. Андантинетто соч. 70 № 2.

Такая работа с метром не очень характерна для музыки XIX века и тоже представляет Алькана как предвестника музыкального модернизма.

Третья пьеса – «Allegro vivace» представляет собой своеобразное и насыщенное контрастным материалом скерцо.

Основная тема – несколько тяжеловесная полька, довольно необычная по гармоническим сопоставлениям – в повторе темы секвенция, в которой каждый такт в новой тональности, приводит к ощущению выпадения из тональности (рисунок 197).



Рисунок 197. Ш.-В. Алькан. «Allegro vivace» соч. 70 № 3

Из нескольких включенных в пьесу музыкальных тем особенно выделяется маршевая, продолжающая линию алькановских маршей от Триумфального (соч. 27) до маршевого триптиха соч. 37. С маршем соч. 37 № 1 схожа и ритмика маршевой темы «песни» (рисунки 198, 199).



Рисунок 198. Ш.-В. Алькан. «Allegro vivace» соч. 70 № 3



Рисунок 199. Ш.-В. Алькан. Марш соч. 37 № 1

Пьеса завершается мощной концертной и бравурной звучностью.

Инструмент, чей «голос» мы слышим в четвертой пьесе («La voix de l'instrument»), определить нетрудно – это солирующая в сопровождении скупых и как бы поддакивающих аккордов *pizzicato* виолончель. В процессе развития в диалог с виолончелью вступает скрипка.

Легкая, изящная и неторопливая пьеса служит контрастом к окружающим ее стремительным «Allegro vivace» и «Scherzo-coro».

Традиционно для «Песен», пятая (fis-moll'ная) – порывистая, бурная и взволнована. Указание «скерцо» здесь относится скорее к структуре (сложная трехчастная форма с трио, трехдольный метр), нежели к характеру.

Первый раздел поначалу развивается как трехчастная форма с развивающей серединой, в которой типично по-алькановски (как, например, в Menuetto alla tedesca соч. 46) звучит растянувшийся более чем на двадцать тактов доминантовый органнй пункт, и тем интереснее, что разрешается он не в тонику fis, а неожиданно – в параллельный A-dur, в котором проходит реприза основной темы. Этим, однако, первый раздел не заканчивается, и композитор включает еще один развивающий эпизод (фактура меняется по принципу двойного контрапункта), после которого наступает возвращение первой темы в основной тональности и динамизированном виде.

Трио, написанное в одноименной тональности, характеризуется торможением движения и аккордовым складом. Простая непритязательная музыка вскоре становится более изысканной из-за использованных композитором сложных аккордовых комплексов с задержаниями (рисунок 200).



Рисунок 200. Ш.-В. Алькан. «Scherzo-coro» соч. 70 № 5.

После полного каданса, завершающего пятую пьесу, Алькан вводит раздел с реминисценцией, где цитирует темы первой, второй, четвертой, третьей (sic) и пятой пьес. Фигурации из прелюдии оказываются своеобразным рефреном, который проходит трижды, соединяя цитаты из второй-пятой пьес между собой, обволакивая их и придавая всему флер воспоминаний. Реминисценция заканчивается остановкой на доминанте g-moll и большой цезурой, после которой начинается финальная баркарола.

Наряду с ординарными баркарольными чертами (движение параллельными терциями, тонический органнй пункт, размер 6/8), присутствуют и отличающие эту баркаролу детали: в

целом, нехарактерный для произведений жанра скорбный характер, диалогичность изложения, когда одноголосному зачину в сопрановом диапазоне отвечает гомофонно-гармонический фактурный комплекс в басовом-теноровом регистре, со своей мелодией и синкопированным сопровождением. Приходят аналогии с началом второй части Первой фортепианной сонаты Брамса – та же песенность в народном ключе, та же диалогичность в фактуре.

Во втором разделе чередование реплик как бы сжимается во времени, и мелодия проходит уже совместно с синкопированной басовой линией.

У.А. Эдди справедливо указывает на предвосхищение в пьесах Алькана баркарол Г. Форе³³⁶. Алькану очень удавались баркаролы, он умел найти особую интонацию одинокой и печальной тихой песни, которую как будто поет гондольер, неторопливо орудуя веслами. Почти все пьесы композитора в этом жанре удачны, эта же – одна из лучших. Преодолевая жанровую поверхностность, композитор передает чувство подлинной тревоги в одном из развивающих разделов, используя барочную фактуру со скрытым двухголосием (напомним, что эту фактуру использовал и Мендельсон в своей «Песне» соч. 19 № 2).

Бесконечно красиво, утонченно и мечтательно, как блеснувший огонек надежды, звучат нисходящие хроматические гаммы в G-dur'ной новой теме (*рисунок 201*).



Рисунок 201. Ш.-В. Алькан. Баркарола соч. 70 № 6

Типично для Алькана завершение пьесы кадансом с неожиданным разрешением в мажор (этот же прием находим в Баркароле соч. 65 № 6). Так в «насквозь» романтических пьесах вдруг обнаруживается баховское начало.

«Песни» Алькана сегодня кажутся сборником довольно неровным, где наряду с исключительно удачными пьесами (баркаролы из соч. 65, 70) попадают весьма средние, — то есть в целом произведением, значительно уступающим этюдам Алькана 39 опуса, Сонате, Сонатине. Однако в XIX веке, похоже, мнение было иным: Исидор Филипп в энциклопедической справке своей «Антологии французской фортепианной музыки» поставил «Песни» Алькана в число лучших произведений: «Его минорные и мажорные этюды, Эскизы и песни – шедевры»³³⁷.

³³⁶ Eddie. Op. cit. P. 119.

³³⁷ Anthology of French Piano Music. Edited by Isidor Philipp. Volume II: Modern Composers. Boston: Oliver Ditson Company, 1906. P. IX.

Прелюдии, написанные с учетом возможности исполнения их на фортепиано или органе (а также, вероятно, педальере), показывают не совсем привычного Алькана — как композитора, не облаченного в свой традиционный виртуозный и очень массивный фактурный наряд. С другой стороны, они являют любопытный пример трактовки и самого жанра прелюдии (отношение Алькана к жанру прелюдии особенно интересно в контексте сравнения с прелюдиями Шопена), и подхода к композиции цикла прелюдий во всех тональностях. Здесь Алькан как будто не имеет ничего общего с Шопеном: начиная от количества прелюдий, которых у Алькана двадцать пять, с учетом последней, возвращающей C-dur, продолжая общим тональным планом, который у Шопена представлял движение по квинтовому кругу тональностей, а у Алькана — более изощренный путь, сочетающие хроматическое восхождение и квартовые сопоставления (мы касались тонального плана цикла прелюдий выше), и заканчивая образной сферой. Прелюдии Алькана, в целом, более камерны и уравновешены, и чем шопеновские, и чем его собственные сочинения других жанров. Тем не менее, многое в них типично для Алькана, что выражается в разных деталях — в построении формы, гармонии, тематизма, мы находим здесь и некоторые излюбленные приемы композитора, — например, контрапунктическое одновременное проведение двух тем (прелюдия № 13, h-moll).

Большая часть прелюдий имеет программные названия, указывающие на жанр или содержание произведения (№ 3 — 6, 8 — 12, 14 — 16, 20 — 22, 24 — 25).

В цикле прелюдий композитор широко пользуется полифоническим складом. Так, прелюдия № 3 (Des-dur, «В старинном роде») походит на хоральную прелюдию с контрастной полифонией; прелюдия № 11 (a-moll, «В фугированном стиле») представляет собой фугетту; прелюдия № 17 (c-moll) насыщена имитациями. Помимо стилизаций старинной музыки, мы находим в цикле пьесы в ориентальном духе (№ 6, g-moll), наследование веберовскому пианизму (прелюдия-этюд № 24, e-moll, особенно выделяющаяся из всех своей стремительной фигурацией в правой руке); встречаются ноктюрн (№ 14, b-moll), романс, серенада (№ 18, cis-moll), колыбельная (№ 21, B-dur). Прелюдии Алькана — разные по масштабам и драматургии: большая часть прелюдий традиционно однотемна, встречаются прелюдии, основанные на контрасте двух или более тем (№ 2, f-moll; № 13, h-moll).

Наиболее яркими кажутся прелюдия g-moll (№ 6), озаглавленная как «Старинная синагогальная мелодия» и прелюдия as-moll (№ 8), названная «Chanson de la folle au bord la mer» («Песня безумной женщины на морском берегу»). В первой из них мы встречаемся с удивительно гармонически смелым и одновременно аутентичным ориентальным звучанием (миниатюра предвосхищает созданные уже в XX веке обработки восточных мелодий, осуществленные Ф. Гартманом). Эта прелюдия, по мысли одного из исследователей, возможно, «не воспроизводит точно какую-либо отобранную синагогальную мелодию, но содержит четкие указания на

синагогальную традицию. Мы слышим антифонную молитву, в которой сначала собрание распевает стих и параллельно его гармонизирует, потом кантор или “хазан” дает свой сольный ответ, в разделе с ремаркой “plus lentement”»³³⁸ (рисунок 202).



Рисунок 202. Ш.-В. Алькан. Прелюдия № 6 «Старинная синагогальная мелодия».

Музыковед Д. Конвей утверждал, что долгие поиски оригинала мелодии, на который ориентировался при сочинении прелюдии Алькан, ни к чему не привели, поэтому в алькановедении сложилось мнение, будто композитор сочинил эту мелодию самостоятельно. Однако исследователь нашел сходство между «древней мелодией» Алькана и одной из тем увертюры «Россия» А. Рубинштейна. «Прелюдии Алькана, — пишет Конвей, — были опубликованы в 1847 году, хотя многие из них, в том числе “Древняя мелодия”, могут датироваться предыдущим десятилетием. Возможно ли, что Рубинштейн слышал их и вспомнил (Рубинштейн написал свою увертюру в 1884 г. — В.С.)? Некоторый свет на это проливает другая страница в “России”. Непосредственно перед евреями (увертюра строится на ряде музыкальных тем, символизирующих народы, населяющие Российскую Империю — В.С.) находятся “малороссы”...»³³⁹. Исследователь приводит мелодию, характеризующую «малороссов», и, находя в ней моменты очевидного сходства с еврейскими мелодиями Алькана и самого Рубинштейна, выдвигает гипотезу о том, что евреи адаптировали чужие мелодии для своей собственной национальной музыки, а Рубинштейн использовал мелодию, ориентируясь не на прелюдию Алькана, а на собственные воспоминания о проведенном на украинской земле детстве. Отвечая на собственный вопрос, как мог узнать эту мелодию Алькан, Конвей предполагает, что

³³⁸ Conway D. Alkan and his Jewish Roots (Part 1 — The Background) // Alkan Society Bulletin no. 61, March 2003. P. 9.

³³⁹ Conway David. Alkan, Rubinstein and the ‘Ancienne mélodie de la Synagogue // Alkan Society Bulletin no. 68, December 2004. P. 7.

хасиды привезли мелодию с Украины в свои западные общины в Эльзасе и Лотарингии, откуда происходила семья Моранжей³⁴⁰.

Во второй из отмеченных прелюдий композитор выстраивает совершенно необычную фактуру. Расслаивая мелодию и аккомпанемент по разным регистрам, используя многозвучные аккорды в тесном расположении в глубоких басах (здесь для композитора важнее фонизм, нежели гармония; подобным приемом он пользуется и в ряде других своих сочинений), а мелодию подавая как своеобразный одинокий голос в верхнем регистре, композитор достигает пространственного эффекта. Аккорды здесь, по всей видимости, символизируют шум морского прибоя, а мелодия — голос лирической героини. Такая фактура предвосхищает открытия XX века, прежде всего находки Мессиана, тоже часто пользовавшегося крайними регистрами инструмента в колористических целях (рисунки 203).



Рисунок 203. Ш.-В. Алькан. Прелюдия № 8 *as-moll*.

Исследователь Алькана Ю. Мураи указывает, что современники не придали особого значения еврейскому элементу в цикле прелюдий, однако, по его мнению, прелюдии с национально окрашенным еврейским колоритом (древняя синагогальная мелодия № 6, утренняя молитва шахарит № 20, вечерняя молитва маарив № 4, парафраз на псалом 150 № 5) «создают еврейскую музыкальную программу, которая пронизывает весь цикл»³⁴¹. В контекст «еврейской программы» вписывается и еще одна из наиболее удачных пьес цикла — прелюдия № 12 *Gesdur*, озаглавленная цитатой из библейской «Песни песней»: «Я сплю, а сердце мое бодрствует». Полностью стих в русском синодальном переводе звучит так: «Я сплю, а сердце мое бодрствует; вот, голос моего возлюбленного, который стучится: “отвори мне, сестра моя, возлюбленная моя,

³⁴⁰ Там же. P. 8.

³⁴¹ Murai Yukirou. The “Esquisses” and their visual programme: an interpretation as a “book on music theory dedicated to God” // *Alkan Society Bulletin* no 92: November 2015. P. 7.

голубица моя, чистая моя! Потому что голова моя вся покрыта росой, кудри мои – ночью влагою”»³⁴². Прелюдия написана в ноктюрновом духе, с типичными для ноктюрна плавным движением вокального склада мелодии, глубокими басами, густой педалью и тихой звучностью, однако, фактура не вполне ноктюрновая: аккордовый склад придает ткани черты хоральности; все вместе создает почти мессиановский колорит музыки одновременно религиозно-медитативной и чувственно-лирической. Здесь нет противоречия, так как выбранная композитором фраза допускает не только любовное толкование. Так, русский библеист А. П. Лопухин (1852 — 1904) в своем толковании «Песни песней» приводит цитату из одной книги Мидраш: «“Общество Израилево говорит пред Богом: Господь мира! я сплю и не исполняю заповедей, но сердце мое бодрствует, оно возбуждено любовью к людям; я сплю, не говорю о благотворительности, но сердце мое бодрствует, чтобы совершать ее, я сплю – я опускаю жертвоприношения, но сердце мое бдит, благоговейно настроенное к чтению «шема» и молитвы; я сплю – не иду в храм, но сердце мое бдит – стремится в синагоги и школы; я сплю – не рассчитываю (конца страданий), но мое сердце бдит – пламенно желает избавления, и сердце Божие бдит – избавить меня”»³⁴³.

Интересно, что композитор, избирая в качестве источника цитаты 2 стих 5 главы «Песни песней», пишет прелюдию в двухольном метре (C), в качестве ритмической единицы использует квинтоль (рисунок 204).

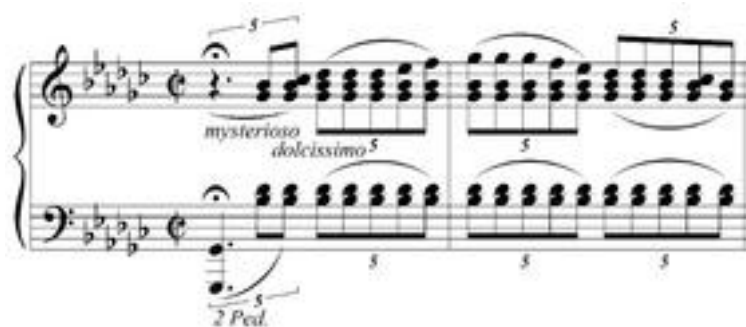


Рисунок 204. Ш.-В. Алькан. Прелюдия № 12 Ges-dur.

Отметим некоторое сходство между этой прелюдией и пьесой Аллилуйя соч. 25, возникающее благодаря аккордовому скандированию.

³⁴² В своих «Обращениях ко Господу», написанных в разгар тяжелой болезни, Джон Донн эту фразу перефразирует следующим образом: «А потому, Господи, позволь мне переиначить слова Невесты Сына Твоего; сказано ею: сплю, а сердце мое бодрствует, — я же скажу: бодрствую, но сердце мое спит. Тело мое истомлено болезнью, но душа моя в Тебе обретает мир и отдохновение» (глава «Увещевание XV»; Пер. А.В. Нестерова). Вольный перевод второго стиха осуществил русский поэт Л.А. Мей («Сплю, но сердце мое чуткое не спит..»); текст Мей положил на музыку Н. Римский-Корсаков. Цитатой из второго стиха называется XIX номер из цикла О. Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса».

³⁴³ Толковая Библия, или комментарий на все книги писания Ветхаго и Новаго Завета. Издание преемников А.П. Лопухина. Петербург. Бесплатное приложение к журналу «Странник», 1908. Т. 5. С. 66–67. Второе (репринтное) издание. Институт перевода Библии. Стокгольм, 1988. Т. 2. С. 66–67.

Крайние прелюдии, написанные в C-dur, также объединены аккордовым складом и медленным темпом, придающими музыке молитвенный настрой. Такое обрамление, в добавление к остальным молитвенным и библейским прелюдиям (№ 3, № 4, № 5, № 6, № 12, № 20) очерчивает образно-тематическую доминанту цикла как размышления на духовные сферы.

Еще более значительным кажется цикл «Эскизы» соч. 63 (опубликован в 1861 г.), в некоторой мере продолжающий идеи, заявленные в Прелюдиях. Цикл «Эскизы» крупнее по масштабам, нежели «Двадцать пять прелюдий», состоит из 48 пьес, поделенных на четыре тетради по двенадцать пьес, а также еще одной дополнительной пьесы, и являет своего рода энциклопедию алькановского стиля³⁴⁴. Кроме того, в отличие от Прелюдий, написанных для фортепиано, педальера или органа, Эскизы — чисто фортепианная музыка. Если прелюдии у Алькана — пьесы по большей части непрограммные, то большинство «Эскизов» — программные зарисовки, каждая пьеса озаглавлена. Названия пьес очень емки, образны, точны. Тематика поразительно разнообразна: здесь присутствуют танцевальные пьесы в старинных жанрах («Ригодон», «Контрданс», «Менуэттино»), пейзажные и жанровые зарисовки («Маленький деревенский марш», «Колокола», «Вздохи»³⁴⁵), портреты («Гераклит и Демокрит», «Чертенята»), целые сцены («Morituri te salutant», лат. «Идущие на смерть приветствуют тебя»; этой фразой гладиаторы приветствовали императора), абстрактные стилизации («Токкатина», «Фугетта», «Баркаролетта», «Скерцеттино», «Скерцетто»³⁴⁶, — особо отметим излюбленные композитором уменьшительные суффиксы³⁴⁷).

Р. Клаас в своей статье приводит таблицу³⁴⁸ используемых в цикле жанров, стилей, типов, которые демонстрируют исключительное разнообразие и всеохватность цикла (что позволило другому исследователю, Ю. Мураи, предположить, что в этом цикле находит отголоски мечта

³⁴⁴ Параллелизм с прелюдиями создается и за счет композиции целого: цикл прелюдий представлял собой 24 пьесы + 1 дополнительную в возвращающемся C-dur; так же в Эскизах: дважды по 24 пьесы + 1 дополнительная в C-dur.

³⁴⁵ «Les Soupirs». Такое же название имеет клавишинная пьеса Ж.Ф. Рамо, а также фортепианный диптих Ф. Калькбреннера. Сочинение Калькбреннера существует в двух редакциях: первая — «Вздохи. Два романса для фортепиано» соч. 121 (выпущены в 1834 г. в Париже Шлезингером, который издавал и Алькана), и вторая — «Вздохи. Два ноктюрна для фортепиано» соч. 129 (опубликованы в 1835 г.). В первой редакции вторая пьеса написана для фортепиано в три руки.

³⁴⁶ Средний раздел «Скерцетто» носит название «Триолетто».

³⁴⁷ Некоторая символичность психологического свойства видится в такого рода сознательных преуменьшениях и преувеличениях: в уменьшительных или гиперболизирующих суффиксах заглавий или авторских ремарок (например, *appassionatissimo*, в 29 эскизе) пьес-«эскизов», в названии Альканом своего абонемена «Маленькими концертами» (тогда как это были полноценные клавирабенды), в именовании совсем не упрощенного — ни по фактуре, ни по продолжительности, ни по образному строю фортепианного четырехчастного сочинения Сонатиной (соч. 61), а сочинения для скрипки и фортепиано, которое иной композитор назвал бы сонатой — дуэтом (соч. 21).

³⁴⁸ Klaas Rainer. Some aspects of Alkan's Esquisses, Op. 63 (1861) // Alkan Society Bulletin no. 46. June 1992. P. 17–18.

Алькана, однажды высказанная им в письме Ф. Хиллеру, — мечта о переложении на музыку всей Библии)³⁴⁹. Выше приводилась гипотеза Мураи о символической выстроенности тонального плана цикла «Эскизов», который, по мнению японского исследователя, прочерчивает контуры звезды Давида. Мураи считает, что от открытого выражения еврейского религиозного начала, присутствовавшего в прелюдиях, Алькан в эскизах приходит к скрытому: внешне «Эскизы» как будто не касаются еврейской религиозной тематики, однако она, несомненно, зашифрована³⁵⁰ путем использования неслучайного тонального плана и наличия дополнительной пьесы, следующей за окончанием четвертой тетради. Пьеса эта озаглавлена латинским словосочетанием *Laus Deo* («Хвала Господу»), которое, как заметил исследователь, напоминает о последних, завершающих фразах ренессансных и барочных трактатов по теории музыки, объединяющих в себе элементы и музыкальной теории, и теологии. «Эскизы» Алькана, по мысли Мураи, также являются своеобразным трактатом по теории музыки, имеющим также теологический пласт. Две «звезды Давида», очерчиваемые Альканом, а также заключительное словосочетание *Laus Deo*, как считает японский исследователь, объединяются в одну визуальную «программу», подобно сочетаниям визуальных символов (например, крестов в виде нотных станов) с заключительными *Laus Deo* в старинных трактатах.

Р. Клаас указывает, в числе прочего, на разнообразие композиторских почерков, которые стилизуются Альканом: Бах (№ 6), Скарлатти (№ 14), Концерто гроссо / Мендельсон (*sic!*) (№ 15), этюды Черни, Клементи и т.д. (№ 25), Гайдн (№ 31), Моцарт (№ 32), Мендельсон (№ 43) Шопен (№ 46)³⁵¹, что тоже вполне соотнобразуется с интерпретацией «Эскизов» Ю. Мураи, как изложенного художественными средствами трактата по теории музыки.

Алькановед У.А. Эдди в своем труде также выстраивает таблицу, в которой разделяет все пьесы цикла по типам программности и отраженным в пьесах стилям. По Эдди, в эскизах представлены следующие типы материала: предбарочный, барочный, музыка XVIII века, песенный, программно-изобразительный (*descriptive*), лирический (*mood-painting*), танцевальный, предвосхищающий музыку XX века³⁵². Возможно, однако, стилистический плюрализм связан с тем, что в этом цикле присутствуют пьесы, написанные композитором в разные периоды его творчества (такой точки зрения придерживались Р. Смит, У.А. Эдди).

³⁴⁹ Murai Yukirou. The “Esquisses” and their visual programme: an interpretation as a “book on music theory dedicated to God” // *Alkan Society Bulletin* no 92: November 2015

³⁵⁰ Исследователь приводит интересную аналогию: подобно символическим очертаниям креста некоторых христианских храмов, которые не видны прихожанам, но заметны с высоты птичьего полета, и, таким образом, существуют скрытыми от глаз широкой публики.

³⁵¹ Klaas Rainer. Some aspects of Alkan’s Esquisses, Op. 63 (1861) // *Alkan Society Bulletin* no. 46. June 1992. P. 17.

³⁵² Eddie. *Op. cit.* P. 130.

«Эскизы» — цикл, в котором широко отразилось диалогическое качество музыки Алькана. Так, например, пьеса «Менуэттино» является минорной вариацией на арию Церлины «Vedrai carino» (в русском переводе И. Тюменева — «Средство я знаю») из 2-го действия «Дон Жуана» Моцарта (композитор подчеркивает связь собственной ремаркой; рисунок 205).



Рисунок 205. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Менуэттино».

В некоторых пьесах содержатся отсылки на духовное наследие человечества. Так, пятой пьесе («Les initiés» — «Посвященные») Алькан предпосылает автограф из «Лягушек» Аристофана:

Пойдем туда, где купы роз,
Цветов благоуханье.
Забавы прелестных игр,
Чудеснейших плясок рой
Там ждут нас³⁵³.

Для названия 34-го эскиза композитор прибегает к цитате из оды Горация. Пьеса озаглавлена «Odí profánum vúlgu, et árceo. Favéte línguís!»³⁵⁴, что в русском переводе звучит как: «Противна чернь мне, чуждая тайн моих, Благоговейте молча» (Перевод Н.С. Гинцбурга). Первая строка стала крылатым изречением и употреблялась в эпоху XIX века достаточно часто. В контексте творчества Алькана эти строки могут служить иллюстрацией мизантропического начала в характере композитора.

Для эскиза № 40 Алькан использует название пьесы драматурга Жана Франсуа Реньяра³⁵⁵: «Attendez-moi sous l'orme» («Подождите меня под вязом», 1694).

«Эскизы», в оправдание жанрового наименования, действительно коротки (обычно от нескольких строк до двух страниц) и часто посвящены какому-либо одному музыкальному образу. Острота, экстравагантность и своеобразный юмор ряда пьес заставляют вспомнить сочинения Эрика Сати. Некоторые пьесы по замыслу действительно уникальны. Таков, например, своеобразный «двойной портрет» «Гераклит и Демокрит» (в литературе, посвященной

³⁵³ Аристофан. «Лягушки», строки 449–453. Пер. Адр. Пиотровского. Цитируется по изд.: Аристофан. Комедии. Фрагменты. М.: Ладомир, Наука, 2008.

³⁵⁴ Гораций. Оды. Книга третья, ода 1.

³⁵⁵ Jean-François Regnard (1655 — 1709), — французский комедиограф, последователь Мольера.

Алькану, стало общим местом говорить о предвосхищении здесь драматургии «Двух евреев» Мусоргского). Как и у Мусоргского, контрастные темы двух героев в конце пьесы даются в контрапунктическом изложении. Интересно, что будучи первоначально изложены в разных темпах, в контрапункте они тоже играют в своих собственных темпах и размерах (длительности не приравнены друг к другу); такая запись кажется беспрецедентной для середины XIX века³⁵⁶ (рисунок 206).



Рисунок 206. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Гераклит и Демокрит» (в нижнем голосе тема, характеризующая Гераклита, в верхнем — Демокрита).

Вообще смелых экспериментов в цикле довольно много. Сложность и необычность нотной записи обращает на себя внимание.

Особо выделим пьесу «Энгармонизмы», отсылающую к знаменитой миниатюре Рамо и одновременно предвосхищающую гармонические краски грядущей эпохи (рисунок 207).



Рисунок 207. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Энгармонизмы».

Пьесу «Diablotins» («Чертенята») композитор насыщает самыми настоящими кластерами (рисунок 208).



Рисунок 208. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Чертенята».

³⁵⁶ Впрочем, один подобный пример перед глазами у Алькана все же мог присутствовать: знаменитый полиметрический эпизод из финала первого действия «Дон Жуана» Моцарта. Но и там все три размера (3/4, 2/4, 3/8), существуют в одном темпе, их объединяет равенство мельчайшей единицы пульсации — восьмой ноты. У Алькана темпы принципиально разные.

Здесь нашла отражение infernalная тематика, любимая многими романтиками и не избегаемая Альканом³⁵⁷.

«Чертенята» — тоже «двойной портрет», потому что помимо infernalного образа здесь присутствует также и божественное начало (фактура предсказуемо меняется на хоральную, ритмика маршевая; любопытна и иронична авторская ремарка *Quasi-Santo*³⁵⁸; *рисунок 209*).



Рисунок 209. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Чертенята».

При заметной стилистической пестроте цикл явно следует французской традиции программной миниатюры³⁵⁹, пышным цветом расцветшей в творчестве французских клавесинистов, чьи произведения Алькан хорошо знал.

В техническом отношении «Эскизы» тоже разнообразны: здесь миниатюры, доступные музыкантам-любителям, соседствуют с пьесами в сложной фактуре больших алькановских произведений. Ни в одной из сорока восьми пьес композитор не повторяется, каждый раз демонстрируя находки в области построения индивидуального художественного образа, используя новую фактуру. При этом в отдельных пьесах использованы типичные и характерные для Алькана приемы (массивные аккордовые или октавные последовательности, цепочки арпеджированных аккордов); иные «эскизы» отсылают к композиторам прошлого начиная от эпохи Куперена, Рамо и Скарлатти до романтического периода. Вот, например, своеобразная аллюзия на четвертый экспромт из соч. 90 Шуберта, поданная через призму шопеновского этюда *Ges-dur* из соч. 10 (*рисунок 210*).



Рисунок 210. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». № 16, «Фантазия».

³⁵⁷ См. «Дьявольское скерцо» из этюдов соч. 39, «*Quasi-Faust*» из Большой сонаты соч. 33.

³⁵⁸ Ср. ремарку «Господь» во II части Большой сонаты соч. 33.

³⁵⁹ У. А. Эдди в этом контексте со ссылкой на К. Дальхауза употребляет термин «*morceau caractéristique*» (Eddie. Op. cit. P. 93).

«Эскизы» — цикл, требующий внимательного и кропотливого анализа, поиска многочисленных аллюзий и перекрестных мест, создания многообразных классификаций и трактовок. Будучи квинтэссенцией алькановского своеобразия, этот цикл, бесспорно, таит в себе много открытий.

Циклы «песен», прелюдий, «эскизов», при всей их художественной ценности и при всем многообразии задач, которые они ставят перед исполнителем, пожалуй, не воплощают того сочетания трансцендентности и изоляционистской независимости, которое отличало Алькана от его современников. Это произведения «нормативные», при всей новизне отдельных частей. Есть у композитора, однако, несколько сочинений, практически не имеющих аналогов в сольной фортепианной музыке XIX века по масштабу и дерзновенности замысла. Это цикл из трех этюдов соч. 76, два цикла этюдов во всех тональностях соч. 35 и соч. 39, Соната соч. 33, Сонатина соч. 61; именно им Алькан обязан своей посмертной славой композитора, «ищущего невозможного». В этих произведениях композитор демонстрирует типичные черты композитора-маргинала, композитора-изоляциониста: самостоятельность и индивидуальность мышления, пренебрежение нормами концертной практики, нежелание принимать во внимание средний уровень технической оснащенности современных пианистов, постановка перед исполнителем заведомо невыполнимых проблем, предоставление возможности пианисту принять своеобразный исполнительский вызов, выйти за пределы ординарного исполнения, рискнуть, чтобы достичь трансцендентного уровня, попытки отразить в камерной музыке некамерное содержание, создавать масштабнейшие полотна, в которых ставятся самые сложные вопросы человеческого бытия, попытки заглянуть за грань вещественного мира. Вышеперечисленные аспекты по отдельности могут присутствовать у любого «традиционного» композитора, но, вероятно, только у композитора-изоляциониста они складываются в своего рода систему. Предложенное разделение композиторов на «традиционных» и «маргиналов» обладает значительной степенью условности: так, сказанное выше про Алькана, создававшего свои вершинные произведения, можно отнести и к Бетховену, пишущему Двадцать девятую сонату. В этом контексте, однако, возникает вопрос: нельзя ли и позднего Бетховена, во многом утратившего связь с современностью, с окружающим миром (из-за комплекса причин, включающего и глухоту композитора, и изменившиеся вкусы публики, тяготевшей к бидермайерской эстетике и не понимавшей позднего Бетховена³⁶⁰), представить в качестве композитора, тяготевшего к социальной изоляции? Думается, здесь не было бы большого преувеличения.

³⁶⁰ Напомним мнение Вебера касательно Седьмой симфонии Бетховена, автор которой, по мысли критика, «вполне созрел для сумасшедшего дома».

5.3 Этюды

Примечательный цикл **Трех больших этюдов соч. 76** представляет последний опусный номер в творчестве Алькана. Однако написаны были этюды, вероятно, около 1839 года и представляют собой только подход к главным шедеврам композитора. К категории зрелых произведений они отнесены в связи с датой первой публикации (1846 г.) и исключительным масштабом, отличающим их от музыки композитора, созданной в конце 1830-х годов.

Алькан одновременно и инструктивно, и с некоторой долей иронии подходит к задаче написания этого триптиха, создавая первый этюд для одной левой руки, второй — для одной правой (редчайший случай, даже учитывая широкий «одноручный» репертуар XX века), а третий — для обеих рук, но движущихся синхронно, в октавном удвоении.

В первом этюде композитор пытается решить проблему выстраивания полнозвучной фактуры, которая не казалась бы недостаточной (мелодия с сопровождением, речитатив или цепочки аккордов), охвата различных регистров при помощи одной левой руки. К моменту создания Альканом данного этюда традиция леворучной музыки еще не была сильно развита, вследствие чего Алькан фактически изобретал типы изложения леворучной фактуры самостоятельно. По мнению Б. Бородина, первый этюд триптиха «содержит практически все фактурные модели, которые будут применяться позднейшими авторами»³⁶¹.

Названный «фантазией», этюд действительно отличается ясно выраженной «фантазийностью» в аспекте структуры: торжественный и серьезный (*Largamente*) первый (вступительный) раздел готовит тему второго раздела (*Allegro vivace*), полную задора и юмора (заметна близость к основной теме финала Скрипичного концерта Мендельсона; *рисунок 211*).



Рисунок 211. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 76 № 1.

С другой стороны, тема *Allegro* напоминает одну из тем парафраза Алькана «Привет тебе, прах бедняка» (*рисунок 212*).

³⁶¹ Бородин Б.Б. История фортепианной транскрипции. М.: Дека-ВС, 2011. С. 326.



Рисунок 212. Ш.-В. Алькан. Привет тебе, прах бедняка соч. 45.

Но и этот небольшой раздел — лишь подготовка основного, третьего раздела (Gravemente), который написан в духе несколько театрализованного похоронного шествия. Дальнейшее развитие касается, главным образом, этого нового материала, который варьируется и видоизменяется (композитор применяет приемы развития, свойственные жанру остинатных вариаций). Так, со временем тема марша лишается изначально присущей ей сосредоточенности и, несколько ускорившись по отношению к первоначальному темпу, становится по-концертному эффектной и «этюдной». Финальный раздел показывает маршевую тему в мажорном облачении. Сюда же включаются реминисценции мотивов вступительного раздела.

Второй этюд, поистине гигантский (его хронометраж — порядка двадцати минут), предназначен для исполнения одной правой рукой. Форма этюда (вступление, вариации и финал) неоднократно отмечалась исследователями как предвосхищающая триптихи Сезара Франка.

Арпеджированный склад начальных тактов напоминает об этюде Шопена Es-dur. Торжественная подготовка основной части происходит посредством чередования хоральных (в бетховенском духе) эпизодов, каденционных построений и речитативов, насыщенных патетическими пунктирами и близких листовским фортепианным речитативам.

Основная тема (Andante) в A-dur — спокойная и умиротворенная, изложена в хоральном складе (мелодия проходит в сопровождении мерной фигурации шестнадцатыми, как в баховских хоральных обработках). Интонационно эта тема не связана вступлением, а тональность, размер (6/8), мягкий характер создают отдаленные ассоциации скорее с темой первой части сонаты Моцарта A-dur. Форма темы сходна с той, что использована Моцартом, — простая двухчастная (два десяти тактовых построения) с включением (но у Алькана включение секвентно повторяет очертания мелодии), после чего следует цикл вариаций. Вариации не пронумерованы, но замкнуты. *Первая* из них сохраняет форму темы и ее опорные звуки, изменяясь фактурно и складываясь из разбросанных по регистрам аккордов (что для игры одной рукой составляет особую трудность). *Вторая* вариация (F-dur) внезапно отходит от тональности темы. Масштабы частей сохраняются, но драматургия уже другая: вариация начинается сначала как имитация (пропоста основана на начальном обороте темы: прием, использованный Шуманом в первой

вариации «Симфонических этюдов»), затем фактура становится гомофонно-гармонической. Третья вариация — в новой тональности (C-dur) и с новой фактурой (идея орнаментальности, однако, сохраняется). Опорные звуки мелодии разбросаны по разным регистрам. Этой вариации присущ игривый и скерцозный характер. Ритмика немного напоминает Каприс a-moll Паганини, превращенный Листом в фортепианный этюд. Во второй части вариации — новая фактура, однако во включении — возвращение первоначальной фактуры вариации. Четвертая вариация возвращает исходную тональность, здесь мелодия темы проходит на фоне арпеджированного или тремолирующего аккомпанемента. На протяжении этой вариации также сменяются несколько фактурных комбинаций, в том числе звучат арпеджио, напоминающие о самом начале этюда (среди них — колоссальный, охватывающий едва ли не всю клавиатуру девятнадцатизвучный аккорд, зрительно сходный со знаменитым аккордом из завершения Седьмой сонаты Скрябина³⁶²; рисунок 213).

Рисунок 213. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 76 № 2.

После четвертой вариации воцаряется финальный раздел, в котором меняется темп (Allegro moderato), тональность (возвращается первоначальный D-dur), музыка при этом представляет репризу вступительной темы в гимническом характере. Позднее в развитие финала включается и тема вариаций.

В целом этюд звучит довольно мощно и полнозвучно, без каких-либо фактурных пустот, фактурной облегченности. Возможно, в данном этюде важнее чисто техническая задача,

³⁶² Последовательность похожих «многоэтажных» аккордов Алькан использует и во второй части своей «Большой сонаты». Очевидно, для композитора была принципиально фиксировать эти последовательности именно как арпеджированные аккорды, а не как пассажи, ведущие к верхнему звуку.

требующая от пианиста недюжинного напряжения и поистине акробатических талантов для того, чтобы достигнуть точности в скачках (иногда даже в бросках), ясности вертикали, выделения мелодии на фоне непрекращающихся фигурационных построений, тогда как чисто музыкальные достоинства этюда не кажутся бесспорными.

Финальный этюд триптиха по композиции проще двух предыдущих. Это пьеса токкатного плана, еще один образец жанра «*perpetuum mobile*». Фактура на протяжении пьесы не меняется и представляет собой параллельные линии в двух руках с двухоктавным промежутком. Сам по себе тип фактуры напоминает о Прелюдии *es-moll* и финале Второй сонаты Шопена (прелюдии, и соната Шопена, равно, как этюд Алькана закончены примерно в одно время, в 1839 г., что не позволяет точно указать, кому из двух друзей-коллег пришла в голову идея написания сочинения в подобной однотипной фактуре). Музыка проносится единым потоком, без пауз и цезур. По масштабу этюд превосходит оба указанных шопеновских сочинения. Отличие также в том, что несмотря на однообразие фактуры Алькан наделяет этюд рядом драматургических «поворотов», создает несколько волн развития, включая и небольшие мажорные эпизоды, и мощные минорные кульминации. У Шопена (ввиду миниатюрности масштабов указанных произведений) характер музыки принципиально не менялся (рисунки 214).



Рисунок 214. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 76 № 3.

Вполне овладев этюдным жанром в триптихах каприсов, отдельном этюде соч. 17, Трех больших этюдах соч. 76, Алькан не прекращает исследование выразительных возможностей жанра и пишет два еще более масштабных этюдных цикла, которые смело могут быть отнесены к числу лучших сочинений композитора. Это **циклы этюдов во всех мажорных тональностях соч. 35** и **во всех минорных тональностях соч. 39**.

Первый из циклов, по сравнению со вторым, несколько более компактен и более ординарен. Этюды здесь в целом интересны с точки зрения фактуры, но в художественном отношении часто не несут особой нагрузки. Вероятно, не последнюю роль в этом играет необходимость отталкиваться от мажорного лада. Интересно, что композитор не стремится в каждом этюде сохранять какой-то один вид техники, используя различные фактурные склады, в чем он отступает от традиционной инструктивной трактовки жанра этюда. Это свойство отличает и первые два этюда из триптиха соч. 76.

С точки зрения формы этюды довольно типичны: композитор чаще всего прибегает к трехчастности, иногда с контрастным средним разделом (этюды № 3).

Многое в этом цикле напоминает о сочинениях Листа. Так, начало первого этюда заставляет вспомнить пасторальные образы из первой тетради цикла «Годы странствий» (рисунки 215).



Рисунок 215. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 1

Интересный диалог можем наблюдать во втором этюде, где два голоса, имитируют друг друга, находясь в одном регистре, но должны быть интерпретированы с разной динамикой (затактовый мотив в ритме анапеста; рисунок 216).



Рисунок 216. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 2

Ближе к концу этюда происходит сжатие (смена размера с 6/8 на 2/4), создающее ощущение ускорения темпа, и исходный мотив становится более целеустремленным (рисунки 217).



Рисунок 217. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 2

Встречаются в этюдах и совсем неожиданные находки. Так, в Четвертом этюде Алькан предвосхищает мрачный колорит «Бабы-Яги» Мусоргского (рисунки 218).



Рисунок 218. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 4.

Особую популярность приобрел пятый этюд, «Варварское аллегро». Название пьесы не зря «отсылает» к будущей пьесе Бартока. То, что венгерский композитор хорошо знал пьесу Алькана, подтверждается не только заимствованием названия, но и сходством фактурных приемов: так, оба композитора используют пустые октавы с последующим заполнением их отсутствовавшими тонами (рисунки 219, 220).



Рисунок 219. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 5, «Варварское аллегро»



Рисунок 220. Б. Барток. «Варварское аллегро».

Этюд Алькана воплощает то же стихийное и дикое начало (рисунки 221).



Рисунок 221. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 5, «Варварское аллегро»

Варварство подчеркивается необычной ладовой структурой; у Алькана это лидийский лад.

Изящен шестой этюд, своей пентатонной мелодией напоминающий некоторые пьесы Готшалка (например, «Банджо»).

Отметим также выразительные перегармонизации основного тематического мотива (рисунки 222, 223).



Рисунок 222. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 6



Рисунок 223. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 6

Некоторые из этюдов опуса 35 имеют программные подзаголовки (например, этюд № 7, «Пожар в соседней деревне», этюд № 10, «Песнь любви — песнь смерти»³⁶³).

«Пожар», самый развернутый этюд в цикле и самый картинно-зримый. Очевидно наследование Альканом традиции батальных звукоизобразительных фантазий вроде «Пожара Москвы» Штейбельта. Типична для фантазии и свободная форма, состоящая из трех контрастных по темпу, тональности, материалу разделов (подобную форму мы встречали в первом и втором этюдах соч. 76). Третий раздел представляет собой тональную и темповую (но не тематическую) репризу.

Этюд начинается безмятежной пасторальной музыкой в духе сицилианы, одного из любимых жанров Алькана³⁶⁴ (рисунок 224).

³⁶³ Такого рода названия из контрастных пар довольно типичны для Алькана; вспомним его пьесы «Гераклит и Демокрит», «Моя милая свобода – мое дорогое рабство» и др. В данном случае имеет место и игра слов: словосочетания «chant d'amour» и «chant de mort» звучат почти одинаково, на что обратил внимание музыковед Р. Римм (Rimm Robert. *The Composer-Pianists: Hamelin and the Eight*. Hal Leonard Corporation, 2002. 29).

³⁶⁴ Сицилиану мы услышим и в следующем, восьмом этюде цикла соч. 35. Отголоски другого старинного танца — сарабанды — можно найти в девятом этюде.



Рисунок 224. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне».

Фактура довольно старомодна, в какой-то момент появляются даже альбертиевы басы.

В пасторальную картину вторгаются удары колокола, которые звучат вначале тихо, затаенно, как бы в отдалении, чередуясь с фрагментами первой темы (рисунок 225).



Рисунок 225. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне».

Затем — еще более тревожно и в сопровождении кластеров (рисунок 226).



Рисунок 226. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне».

Наконец, перед глазами предстает картина пожара, переданная главным образом теми же средствами, которыми в романтическую эпоху изображалась гроза, — октавы, арпеджио, тяжелые басы, тональная неустойчивость, разработочный характер, фактурная нестабильность³⁶⁵ (рисунок 227).

³⁶⁵ Вспомним «Грозу» Ф. Листа из первой тетради цикла «Годы странствий».



Рисунок 227. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне».

Обратим внимание на широкие, в интервале децимы и ундецимы, аккорды в левой руке.

Хроматические пассажи изображают языки пламени (рисунок 228).



Рисунок 228. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне».

В другом эпизоде можно представить судорожные попытки крестьян потушить огонь³⁶⁶ (рисунок 229).



Рисунок 229. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне».

Когда пожар стихает, колорит просветляется, движение замедляется и приходит к третьему разделу, возвращающему основную тональность (Es-dur) и спокойный темп первой темы. Звучит новая тема хорального склада, в духе тем бетховенских медленных частей, словно оплакивание понесенных потерь (рисунок 230).

³⁶⁶ Подобную секстольную фактуру мы находим и в других сочинениях Алькана (например, этюд соч. 39 №8).



Рисунок 230. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне».

В процессе развития и вовсе возникает ассоциация с темой медленной части 13-й сонаты Бетховена (для наглядности приводим пример бетховенской темы из реминисценции в финале, где тональность та же, что и в этюде Алькана; рисунки 231, 232).



Рисунок 231. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне».



Рисунок 232. Л. ван Бетховен. Соната № 13 (соч. 27 № 1).

«Пожар» уникален тем, что это пьеса, в которой Алькан в максимальной мере смыкается с сюжетной программностью берлиозовского типа. Даже в Сонате программность носит более философски обобщенный характер (темы Фауста, Дьявола — см. ниже).

Большинство этюдов построено в гомофонно-гармоническом складе, однако, один из этюдов (№ 9, «Контрапункты») основан на полифонических приемах, используется и контрастная, и имитационная полифония.

Многое в фактуре этюдов этого опуса напоминает о прелюдиях Алькана. Так, первая тема («любовь») десятого этюда «Песнь любви — песнь смерти» похожа на тему Прелюдии N-dur (рисунки 233, 234).



Рисунок 233. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 10, «Песнь любви — песнь смерти».



Рисунок 234. Ш.-В. Алькан. Прелюдия H-dur из соч. 31.

Фактура одиннадцатого этюда напоминает Прелюдию C-dur (мелодия скрыта в средних голосах аккордов; рисунки 235, 236).



Рисунок 235. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 11.



Рисунок 236. Ш.-В. Алькан. Прелюдия C-dur из соч. 31.

Тема «смерти» из десятого этюда интонационно основана на теме любви, но смена лада, фактуры и жанровое переосмысление придает ей принципиально иной характер (прием монотематических сочинений). Фактура отсылает к «Граурному маршу» соч. 26 (рисунки 237, 238).



Рисунок 237. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 10, «Песнь любви — песнь смерти».

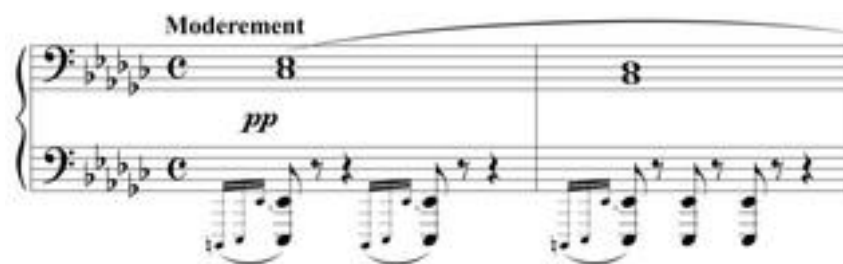


Рисунок 238. Ш.-В. Алькан. Траурный марш соч. 26.

Двенадцатый этюд по характеру напоминает этюд Шопена *Ges-dur* из соч. 25 (рисунок 239).



Рисунок 239. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 12.

В процессе развития этюда возникает ассоциация с темой финала симфонии Моцарта «Юпитер» (в том виде, в каком она предстала в трио менуэта этой симфонии; рисунок 240).



Рисунок 240. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 12.

Последние этюды цикла несколько более развернуты, нежели первые, труднее технически и отступают от этюдности: композитор пишет скорее крупные романтические фантазии, чем этюды.

Цикл этюдов во всех минорных тональностях соч. 39 выделяется даже среди алькановских сочинений неистовым размахом, мощью и высочайшей технической трудностью. В художественном отношении этот цикл может конкурировать с самыми выдающимися этюдными циклами XIX века — «Симфоническими этюдами» Шумана, сборниками этюдов соч. 10 и соч. 25 Шопена, этюдами по каприсам Паганини и «Трансцендентными этюдами» Листа, а в инструктивном плане превосходит все вышперечисленные сочинения, будучи, вероятно, самым трудным сольным фортепианным произведением XIX столетия. Продолжительность цикла (около двух часов звучания) феноменальна для музыки XIX века, и смотрит скорее в следующее столетие, когда создавались масштабные фортепианные циклы О. Мессiana, К.Ш. Сорабджи и др. (к этой продолжительности не приближаются Соната *b-moll*, «Трансцендентные

этюды» Листа, циклы прелюдий или этюдов Шопена; отметим, что «Годы странствий» Листа — это скорее сборник, нежели цикл). Из этюдных циклов алькановский по объему превзошли, пожалуй, только «100 трансцендентных этюдов» К.Ш. Сорабджи.

Цикл этюдов во всех минорных тональностях настолько значителен и многообразен, что требует отдельного большого исследования. Ограничимся указанием на наиболее важные моменты.

Множество более ранних сочинений Алькана в контексте этого цикла кажутся лишь подготовительным этапом, и ряд тенденций, свойственных его творчеству, здесь находит окончательное воплощение. Так, первый этюд был подготовлен «Ветром» из соч. 15, а последний — многочисленными вариационными циклами, включая этюд соч. 76 № 2. Третий этюд, «Дьявольское скерцо», замыкает линию шопеновских влияний (воспринятая Шопеном от Бетховена идея скерцо как произведения, проникнутого мрачными, зловещими состояниями). А этюды с № 4 по № 7 («Симфония») отражают интерес композитора к Бетховену.

С одной стороны, этюды из соч. 39 — это романтические пьесы, каждая из которых вполне самостоятельна, может исполняться отдельно, и является развернутым концертным сочинением.

Кроме того, некоторые этюды объединяются в жанровые группы, образующие циклы «второго плана» — четырехчастную Симфонию для фортепиано соло (этюды № 3–7) и трехчастный Концерт для фортепиано соло (этюды № 8–10); в этих группах каждый отдельный этюд выполняет роль, традиционную для части сонатно-симфонического цикла. Сама идея жанра «второго плана» — этюд-часть симфонии, этюд-часть концерта, этюд-скерцо, этюд-увертюра — уже довольно оригинальна, но включение разножанровых этюдов в сборник делает такое построение уникальным.

В техническом плане овладеть текстом всех двенадцати этюдов под силу немногим среди мировых пианистов даже в современную эпоху, когда уровень исполнительской техники, по сравнению с девятнадцатым веком, заметно вырос. Чисто технические задачи, стоящие перед исполнителем, очень значительны, так как с внешней стороны это действительно этюды, то есть пьесы с отчетливо выраженным инструктивным началом. В них присутствуют разнообразные фактурные типы, виды фигурации, изложения материала, которыми необходимо владеть профессиональному пианисту. В этюдах соч. 39 можно найти едва ли не все виды фортепианной техники, возможные в то время: от полифонического склада и позднеклассицистской фактуры, сквозь блестящий стиль — до листовской оркестральности. Октавы, двойные репетиции, «многоэтажные» аккорды, трели, тираты, гаммы, арпеджио, скачки, пассажи, каденции, полифонические построения и многое другое в обилии представлено на страницах тридцать девятого опуса. Многие в фактуре этюдов, являясь некоторыми нетипичными для того времени

приемы изложения, намечает пути, по которым будет двигаться фортепианная музыка рубежа XIX—XX веков.

Перед пианистом стоит нелегкая задача выстроить драматургию в этом макроцикле, где разные части, при всей своей обособленности (а это значит, что у каждого этюда есть собственная драматургия, свои кульминации и пр., и этих частей не три-четыре, как в сонате, а двенадцать), выполняют различные драматургические функции. Разными исследователями была замечена стройность и неслучайность композиции цикла: 39-й опус открывается этюдом вступительного плана (№ 1, «Подобно ветру»), в центре оказываются наиболее масштабные жанры — симфония и концерт, а в завершении — масштабный вариационный цикл («Пиршество Эзопа»), подобный вариациям-финалам многих симфоний XIX века. Помимо выстроенного общего тонального плана такая драматургия служит дополнительным объединяющим фактором.

Более, чем другие сочинения Алькана, эти этюды потрясают, завораживают, удивляют, восхищают. Более, чем в других сочинениях Алькана, здесь заметны безграничные возможности фортепиано как большого концертного инструмента, по силе суггестивного воздействия и по разнообразию красок не уступающего ни хору, ни оркестру, ни тем более органу. Не только исполнение, но даже прослушивание полного цикла этюдов соч. 39 превращается в настоящий экзистенциальный опыт, требующий от участника абсолютной включенности в действие и большого умственного и физического напряжения, благодаря которому и становится возможным выход на иной, трансцендентный уровень. Формально не манифестируя никаких сверхзадач, композитор создает своеобразную мистерию, переживание которой (посредством исполнения или прослушивания) изменяет ее участника. Преследующие в XIX веке примерно те же цели композиторы (Бетховен в Девятой симфонии, Вагнер в Тетралогии) не обращались к фортепианной музыке. Цикл этюдов соч. 39 – это не микрокосм, а скорее макрокосм – детально и скрупулезно прописанный целый мир, разворачивающийся внутри и вокруг человека, мир, в котором существует божественное и дьявольское, который подчиняется игре стихий и человеческой воле, в котором существуют страх и ярость, исступление и неистовство, сатира и юмор, героизм и торжество, любовь и отчаяние.

Использованные композитором жанровые обозначения «симфония» и «концерт» свидетельствуют о попытке выстроить фактуру, имитирующую не сольный рояль, а более крупный инструментальный состав. В первом случае – это симфонический оркестр; во втором, что еще более необычно — ансамбль фортепиано с оркестром. Сама по себе идея «симфонии для фортепиано соло» в эпоху романтизма буквально носилась в воздухе. Так, в начале 1830-х Лист создает транскрипцию «Фантастической симфонии» Берлиоза, он же делает переложения симфоний Бетховена. Цель, преследуемая Листом, отлична от цели обычного транскриптора симфонической музыки: не столько точно передать звуковысотность, отразить все важнейшие

линии оркестровой партитуры, сколько воплотить сам дух звучания оркестра, попытаться достигнуть на рояле оркестровых эффектов, оркестровой мощи. Листовские транскрипции – не подспорье для домашнего освоения материала симфонической музыки в эпоху отсутствия звукозаписи, а самостоятельные концертные произведения, которые имеют дерзость оспаривать приоритет первоисточника. Для Листа этот опыт был важен в контексте создания своего характерного фортепианного стиля, включающего в себя массивную игру «аль-фреско». Однако Лист не решился написать оригинальное фортепианное произведение как симфонию. Такой замысел пришел в голову Алькану (возможно, еще одним источником к вдохновению Алькана могли послужить ранние четырехчастные бетховенские сонаты), и позднее жанр «симфония для фортепиано соло», изобретенный Альканом, продолжил свою жизнь уже как жанр фортепианной музыки в творчестве последователя Алькана, композитора XX века К.Ш. Сорабджи.

История с жанром концерта для фортепиано соло сходна. В XIX столетии были весьма популярны различные транскрипции и переложения ансамблевой и концертной музыки для фортепиано соло. Среди подобных переложений мы находим не только традиционные для нашего времени обработки квартетов или симфоний, но и скрипичных сонат Бетховена (для фортепиано в две руки), концертов Штейбельта, Грига, Моцарта, Бетховена, целые оперы, обработанные для фортепиано без пения и текста. Отдал дань жанру подобной транскрипции и Алькан, создав, кроме прочего, двухручную версию Концерта № 20 *d-moll* Моцарта. Кроме того, Алькан мог знать о других оригинальных сольных фортепианных композициях, в которых использован принцип совмещения в фактуре сольных и квазиоркестровых эпизодов: это «Итальянский концерт» Баха, Третья фортепианная соната Бетховена (первая часть), «Концертное аллегро» соч. 46 Шопена (материал этого произведения предназначался, вероятно, для первой части ненаписанного Третьего концерта³⁶⁷). В 1830-х годах фортепианную сонату с подзаголовком «Концерт без оркестра» пишет Шуман, в 1849 году «Большой концерт для фортепиано соло»³⁶⁸ создает Лист (произведение издано в 1851 г.). В сочинениях Шумана и Листа оркестрово-фортепианное взаимодействие не слишком выражено, но названия показательны.

Первый этюд, *a-moll*, имеет подзаголовок «**Подобно ветру**» (*Comme le Vent*). Наряду с самостоятельным значением, этот этюд выполняет также функцию вступления в цикле.

Образ ветра не в первый раз привлекает внимание композитора: одна из пьес триптиха соч. 15 была названа «Ветер». Однако этюд, в отличие от более ранней пьесы, не несет трагического содержания несмотря на минорный лад. Подражание ветру достигается иными

³⁶⁷ Примечательно, что именно в этом сочинении Шопен оказывается ближе всего к листовско-алькановской многозвучной и массивной трактовке фортепиано.

³⁶⁸ Для наследия Листа это произведение довольно важно, так как по характеру тематизма и фактуре этот Концерт во многом превосходит его Сонату *h-moll*.

средствами, нежели в «Ветре» соч. 15 № 2: если там завывания ветра воплощались широкими хроматическими гаммами, то здесь – небольшими «завихрениями»: вспомогательными ходами и маленькими гаммообразными отрезками. Изменен темп: скорее неторопливый в «Ветре» — и сверхскорый в этюде (размер 2/16, темп *Prestissimamente*, $1/8 = 160$). В результате возникает интересный пианистический эффект: каждый опорный звук мелодии (с них начинаются мотивы) обволакивается соседними тонами и в должном темпе звучит как бы тремолируя и глиссандируя одновременно, создавая «варварские», дикое звучания (рисунки 241).



Рисунок 241. Ш.-В. Алькан. Подобно ветру соч. 39 № 1.

Форма пьесы вырастает из свободно трактованной рондо-сонаты. По жанру этюд представляет собой галоп, в некоторых эпизодах типичной для галопа становится и фактура. Одновременно с галопом этюд является и виртуозной токкатой типа *perpetuum mobile*; некоторые приемы (например, перенесение мелкой пульсации из мелодического голоса в аккомпанирующий для создания зоны отдыха партии правой руки), а также общая драматургия родственны финалу Первой сонаты Вебера, с которого этот романтический жанр и берет свое начало.

Любопытно расслоение фактуры в C-dur'ном эпизоде, где стремительное движение в *piano* прерывается взрывами *ff* аккордов из a-moll (рисунки 242).



Рисунок 242. Ш.-В. Алькан. Подобно ветру соч. 39 № 1.

Активное драматургическое развитие приводит к необходимости включения партий обеих рук в безостановочную пульсацию, техническая трудность еще более возрастает.

Второй этюд (d-moll) получил подзаголовок «В молосском ритме» (или «В ритме молосской стопы»). Композитор имеет в виду античную стихотворную метрику: молосс (или тримакар) представляет собой шестидольную стопу древнегреческой или древнеримской поэзии с тремя долгими слогами. Подчеркивая длину слога, часто использовались односложные слова.

В аспекте тематизма прообразом этюда стала d-moll'ная прелюдия из цикла соч. 31 (рисунки 243, 244).



Рисунок 243. Ш.-В. Алькан. Прелюдия d-moll соч. 31 № 20.

Здесь совпадают тональность, регистр, фактура, даже частично мелодика и ритмика:



Рисунок 244. Ш.-В. Алькан. В молосском ритме. Этюд соч. 39 № 2.

Мастерски выстроена драматургия этюда: он начинается как танцевальная пьеса с чуть утяжеленной фактурой, но позднее колорит сгущается, на что работают увеличение звучности, использование полифонии, хроматизация. Остинатный ритм (дробная вторая и третья доли) пронизывают почти весь текст восьмиминутного этюда, прерываясь только на небольшой промежуток в среднем разделе. В связи с этим даже вторая тема первого раздела этюда (одноименный D-dur) не создает зоны отдохновения, так как ритмика напоминает о начальном материале. Тем самым создается образ роковой неизбежности, мрачной заикленности.

Средний раздел, в котором уходит молосский ритм, призван оттенить музыку крайних разделов, но он не останавливает развитие: весь пронизанный безостановочным движением шестнадцатыми, он представляет собой непрерывно обновляемый и модулирующий поток.

Колоссальна синтезирующая динамическая реприза, в которой сталкиваются молосский ритм и пульсация шестнадцатых из середины (рисунок 245).



Рисунок 245. Ш.-В. Алькан. В молосском ритме. Этюд соч. 39 № 2.

Реприза второй темы (тональность изменена на В-dur) также синтетична и основана на фактуре среднего раздела. Все это делает этюд исключительно цельным сочинением, проникнутым подлинным симфонизмом.

В большой коде характер за счет использования мажора мог бы звучать более просветленным, но этого не происходит, так как на протяжении почти тридцати тактов на фоне потока шестнадцатых из среднего раздела в контроктаве непрерывающимся остинато выстукивается молосский ритм, своей жесткостью сводя на нет всю кажущуюся свободу мелодического движения.

Третий этюд, «Дьявольское скерцо», начинается как будто в тональности предыдущего (с доминанты к основной тональности g-moll). Все традиционные черты скерцо (трехдольный метр, трехчастная форма) сохранены. Зловещий, пугающий дьявольский образ создается хроматической гармонией, разорванной ритмикой, внезапными взлетами, акцентами на слабую долю, неожиданными резкими сменами динамики (от *pp* к *ff*). Фактура разнообразна и включает пассажи, октавные скачки, мартеллатные эпизоды.

Трио (G-dur, рисунок 246) контрастирует своей устойчивостью, победоносным характером, ладом. Аккордовый склад отсылает к хоральности, создавая антитезу дьявольское/божественное (вспомним об аккордовой теме Quasi-Santo в эскизе «Чертенята» из соч. 63). Похожую тему находим также в трио третьей части Сонатины соч. 61 (как в Сонатине, тема трио возвращается в коде этюда).



Рисунок 246. Ш.-В. Алькан. Дьявольское скерцо. Этюд соч. 39 № 3.

В процессе развития характер меняется, и из мощной жизнеутверждающей тема в средней части трио становится лирической (рисунок 247), напоминая о некоторых страницах музыки Брамса (ремарка *satirico* кажется не вполне уместной):



Рисунок 247. Ш.-В. Алькан. Дьявольское скерцо. Этюд соч. 39 № 3.

Реприза первого раздела значительно сокращена (фактически от трехчастной формы, в которой был изложен первый раздел, сохраняется только третья часть и связка) и звучит менее зловеще: композитор всю репризу проводит в тихих звучностях (*sempre ppp*), предписывая также держать нажатой левую педаль. Этот прием символизирует поражение дьявольских сил, а аккорды из трио на *fff* в коде демонстрируют окончательную победу божественных.

«Симфония» (этюды № 4-7) являет собой классический четырехчастный цикл. По причине включения симфонии в цикл этюдов во всех тональностях тонального единства здесь нет, однако, выбор тональностей не случаен — все они бемольные, и смежные тональности находятся в отношении близкого родства (c-moll — f-moll — b-moll — es-moll).

Образный строй симфонии смыкается с драматическими произведениями Бетховена, Шопена, можно найти преломление бетховенских идей схватки с судьбой, образов преодоления. Исследователи отмечали также интонационное единство, которым скрепляется тематизм Симфонии³⁶⁹. По тематической яркости, цельности замысла, естественности развития, легкости пера Симфония — одно из ярчайших и доступных слушателю произведений Алькана.

Первая часть — сонатное аллегро (бетховенская трактовка тональности c-moll как драматической) с типичным образным контрастом между порывистой главной партией, наполненной взлетами и падениями, и светлыми радостными образами побочной (Es-dur).

Размер 6/8, похожий тип ритмического движения, сходная (оркестрального типа) фактура будут использованы композитором позднее в сонатном аллегро Сонатины соч. 61.

Особую выразительность главной партии (*рисунок 248*) придают синкопы на опадающих ламентозных интонациях. Любопытна смена «оркестровки» (тема первоначально излагается в нижнем, как бы виолончельном регистре, а потом в верхнем, скрипичном³⁷⁰).

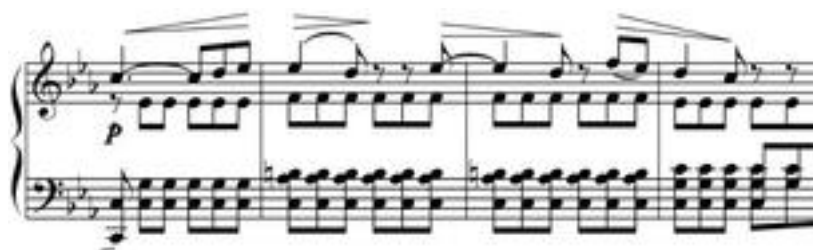


Рисунок 248. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 4, Симфония, I часть, главная партия.

Побочная партия состоит из двух тем, первой как бы вводной и второй, основной. Характер, поначалу сдержанный, в процессе экспонирования тем становится все более восторженным (отметим использование патетических предьемов), приводя к каскадам ликующих аккордов.

³⁶⁹ Eddie. Op. cit. P. 64-66.

³⁷⁰ Так оркестровал тему главной партии в Третьей симфонии Бетховен; фактура сопровождения (аккордовая пульсация восьмыми) также похожа.

Первая побочная тема сохраняет из главной интервал нисходящей секунды в окончании фраз.

Вторая тема представляет типично алькановский склад: арпеджированный как бы ноктюрновый аккомпанемент сочетается с оживленным темпом, рождая теплый лирический образ (рисунок 249).



Рисунок 249. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 4, Симфония, I часть, вторая тема побочной партии.

В конце экспозиции композитор ставит знак повтора, как в сонатных формах бетховенской и добетховенской эпохи.

Разработка начинается с развития мажорного варианта темы главной партии, в процессе которого вычленяется нисходящая секундовая интонация, и в дальнейшем композитор работает именно с ней. Секвенцирование секундовых вздохов проходит на фоне нисходящих пассажей в верхнем регистре (похожие пассажи использовались Шопеном в Третьем скерцо).

В разработке используется только материал главной партии, из большого раздела побочной на небольшой эпизод берется только арпеджированная фактура второй темы.

Разработка весьма масштабна и имеет несколько волн развития, последняя из которых приводит к кульминации в преддыкте, здесь используется протяженное построение из темы главной партии, придавая преддыкту одновременно и репризную функцию.

В репризе раздел главной партии подвергается значительному сокращению, почти мгновенно переходя в первую побочную, которая традиционно приобретает основную тональность (но без смены лада).

Вторая тема побочной партии также сокращена, фактически от нее остаются только аккордовые кульминационные последовательности.

Заключительная тема, напротив, расширена; кроме того, в ней снова возвращается минорный лад.

Большая кода возвращает образы тем главной и побочной партии, которые, чередуясь, вступают в столкновение.

Тема главной партии становится маршевой, а вторая тема побочной партии, приобретая массивную фактуру и динамику *fff*, радикально переосмысливается, приобретая ожесточенный протестный характер (рисунок 250).



Рисунок 250. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 4, Симфония, I часть, кода.

Однако, главная тема оказывается сильнее, и первая часть оканчивается символической победой главной партии и минорного лада (рисунок 251).



Рисунок 251. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 4, Симфония, I часть, кода.

Типично фортепианные фигурации в симфонии использованы по минимуму: композитор стремится словно бы написать фортепианное переложение несуществующего симфонического произведения. Но в коде первой части главная кульминация построена с учетом типично фортепианных низвергающихся гаммообразных потоков (сродни кодам драматических произведений Шопена). Крайне впечатляющее завершение первой части придает аллегро характер подлинной высокой трагедии. Ничто здесь не напоминает об инструктивном характере, свойственном жанру этюда: все сосредоточено на содержании.

Вторая часть симфонии (f-moll) — траурный марш (как в «Героической» симфонии Бетховена)³⁷¹.

Основная тема (рисунок 252) имеет суровый, сумрачный характер, подчеркиваемый использованием натурального минора. Вспомогательный ход с малой секундой отсылает к теме главной партии предыдущего этюда. Многократное повторение этой интонации в конце марша делает сходство с темой первой части очевидным.

³⁷¹ Исследователь У.А. Эдди указывает в качестве источников вдохновения для Алькана вторую часть Сонаты Бетховена соч. 2 № 2 и Фантазию f-moll Шопена (Eddie. Op. cit. P. 66).



Рисунок 252. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 5, Симфония, II часть.

Снова обращает на себя внимание оркестральный склад фактуры: мелодия излагается не в верхнем или нижнем голосе, как это бывает в фортепианной фактуре, а внутри вертикали, отрывистые аккорды напоминают *pizzicato*. В технически нетрудном этюде выстраивание контрастных пластов фактуры представляет основную исполнительскую проблему.

Тема средней части первого раздела, сохранив аккордовый склад и утратив пунктир, приобретает черты хорала, затем шествия.

Начальный мотив темы трио (одноименный F-dur) предвосхищен в репризе первой темы, тем самым композитор более тесно связывает два основных раздела. Развиваясь, трио меняется в характере, от *dolce e sostenuto* и *dolcissimo* двигаясь к триумфальности, однако, этот характер не успевает утвердиться: все резко омрачается, звучат молитвенные аккорды, за которыми наступает реприза, возвращающая скорбный тон основной темы.

В целом, Алькан строит свои траурные марши скорее как театрализованные пьесы — подобно Бетховену или Берлиозу и в отличие от Шопена, у которого траурная маршевость часто соседствует с доверительным и исповедальным тоном. Этот марш Алькана не стал исключением. Театральность особенно заметна в завершении этюда, где композитором имитируется барабанная дробь (рисунок 253).



Рисунок 253. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 5, Симфония, II часть.

Третья часть (b-moll, сложная трехчастная форма с трио) имеет подзаголовок «менуэт», однако характер музыки ближе к драматическим скерцо позднего Бетховена и Шопена. Октавная фактура основной темы (рисунок 254) прямо указывает на скерцо из Второй сонаты Шопена. Стонущие ламентозные секунды (как в первой части сонаты Бетховена № 17) также не отсылают к менуэту. Одновременно эти секунды – лейтинтонация цикла Симфонии.



Рисунок 254. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, III часть.

В какие-то моменты склад приближается к вальсу (бас-аккордовая фактура).

Особую пианистическую трудность представляют скачки аккордов в бурных кульминационных эпизодах (рисунок 255).



Рисунок 255. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, III часть.

Трио (Ges-dur), просветленное и безмятежное, в характере нежного ноктюрна (напоминание о второй побочной теме первой части Симфонии), наполненное мягкими «покачиваниями», максимально контрастирует материалу крайних разделов: меняются лад, единица ритмической пульсации, тип фактуры (прозрачная ткань после крупной, насыщенной аккордами и октавными удвоениями). Свободно и непринужденно развивается трио, то затеняясь минорными красками, то возвращаясь к изначальному характеру, и совсем уже небесно и молитвенно звуча в завершении (рисунок 256).



Рисунок 256. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, III часть.

Тем больший эффект производит возвращение демонического материала первого раздела. Реприза изменениям не подвергается.

Типичный прием Алькана – возвращение фрагмента темы трио как воспоминания в коде этюда.

Четвертая часть Симфонии (es-moll, рондо-сонатная форма) — мощная финальная точка в развитии цикла.

Скорый темп подчеркивает целеустремленность движения, свойственную финалам сонатно-симфонических циклов.

Тема главной партии (*рисунок 257*) интонационно близка основной теме менуэта: наличие схожее расширение амплитуды скачков.



Рисунок 257. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, IV часть.

Побочная тема финала напоминает тему Шумана из третьей части Фантазии C-dur (*рисунки 258, 259*).



Рисунок 258. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, IV часть.



Рисунок 259. Р. Шуман. Фантазия C-dur соч. 17.

Впрочем, это довольно типичные романтические интонации: похожую тему мы можем встретить, например, в ноктюрне М. Глинки Es-dur (*рисунок 260*).



Рисунок 260. М. Глинка. Ноктюрн Es-dur.

Хорошо заметно, что тема побочной партии изложена полифонически, и основной мелодии, проходящей в верхнем голосе, контрапунктируют ходы из главной партии-рефрена в басах.

Главенствует в финале неистовая тема-рефрен, отличающаяся острой ритмической пружинистостью и напористостью. Напряженная, насыщенная полифоническими приемами разработка развивает именно основную тему. Разработочностью насыщены и поздние повторения рефрена.

Написанный в большом концертном стиле, финальный этюд Симфонии по уровню драматизма, однако, уступает первой части.

«Концерт для фортепиано соло» (этюды № 8 — 10) — трехчастный цикл с традиционными темповыми соотношениями. Так же, как и симфония, концерт тонально разомкнут и выстроен по квартам (gis-moll/As-dur — cis-moll — fis-moll/Fis-dur).

Концерт — не только одно из важнейших произведений Алькана (если не важнейшее), но, безусловно, одно из центральных фортепианных сочинений XIX века. Трудно назвать другое камерное сочинение, написанное в XIX столетии, которому концерт (прежде всего первая часть) уступил бы по всеохватности, разнообразию, масштабности, размаху, контрастности. Здесь видится аналогия с малеровской идеей симфонии как построения целого мира.

Новаторский концерт даже в большей мере, чем листовские сочинения, отражает идею трансцендентной, запредельной виртуозности романтической эпохи. Один лишь этот концерт — уже энциклопедия романтического фортепианного стиля.

В концерте, кроме того, нашла отражение большая часть эстетических идей и стилевых приоритетов Алькана. В трех частях концерта мы можем услышать отголоски стилей многих композиторов, повлиявших на музыкальный язык Алькана: от Баха и Моцарта до Шуберта и Шопена. В интонационном плане в концерте находят свое преломление и общеевропейская романтическая интонация, и национально окрашенная еврейская.

Концерт, кроме прочего, складывает портрет самого художника — то ликующего, то погруженного в тягостные раздумья, то находящегося в состоянии религиозной созерцательности, то обуреваемого навязчивыми состояниями, то неистового, возбужденного, исступленного, то проникнутого мрачным юмором.

На наш взгляд, создание такого сочинения, которое было не по силу сыграть практически никому из пианистов XIX столетия³⁷², и которое вряд ли могло быть понято слушателями того времени (многие из них считали затянутой и сонату Листа, продолжительность которой уступает первой части концерта), стало возможным благодаря изоляционистскому началу личности Алькана: композитор, пишущий этот концерт, не ориентировался на условности и традиции, на вкусы публики, будучи совершенно свободным, не стесненный никакими рамками, неторопливо

³⁷² Напомним, что самым трудным и практически неисполнимым в ту эпоху считалась фантазия «Исламей» М. Балакирева, значительно уступающая по трудности Концерту, и, по сравнению с первой частью Концерта, даже миниатюрная.

развертывал колоссальное по масштабу полотно. «Как это мизантропично: написать концерт для фортепиано, отдав оркестровую партию солисту»³⁷³, — размышляет музыковед Хью Макдональд.

Концерт не имеет какой-либо литературно оформленной композитором программы, но — снова воспользуемся словами Малера — «начиная с Бетховена нет такой новой музыки, которая не имела бы внутренней программы»³⁷⁴, и программное содержание произведения угадывается. Возможность программного истолкования напрашивается сама собой, если обратить внимание на тематические связи, указывающие на использование композитором монотематических принципов: так, синкопированный ритм первых тактов концерта можно найти и во второй, и в третьей части (рисунки 261, 262, 263). Его уверенность и чеканность (в основе синкопированного мотива — сарабандный ритм) создают образ некоей властной силы:



Рисунок 261. Ш.-В. Алякан. Концерт соч. 39, I часть.



Рисунок 262. Ш.-В. Алякан. Концерт соч. 39, II часть.



Рисунок 263. Ш.-В. Алякан. Концерт соч. 39, III часть.

³⁷³ Macdonald Hugh. Beethoven's Century. Essays on Composers and Themes. University of Rochester Press, 2008. P. 64

³⁷⁴ Малер Г. Письма. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2006. С. 402.

Эту же ритмическую фигуру видим в соседнем опусе Алькана («Гимн», *рисунок 264*):



Рисунок 264. Ш.-В. Алькан. «Гимн» из сборника «Песен» соч. 38b № 1.

Из лейтритма концерта вырастает заключительная тема первой части концерта Алькана (пунктир смещен на одну долю назад; *рисунок 265*):

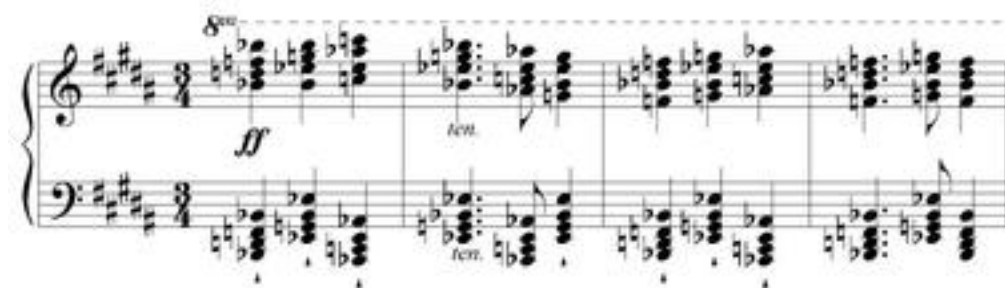


Рисунок 265. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть.

Такой ритм (характерный для гальярд) находим и в Менуэте соч. 51 № 1 (*рисунок 266*).



Рисунок 266. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 1.

Программу концерта трудно описать как сюжет, но очевидно, что общая драматургия воплощает бетховенский тип цикла: через борьбу к победе, движение от трагизма первой и второй частей к триумфальному окончанию финала.

Тематизм концерта исключительно ярок, темы во всех частях рельефные, запоминающиеся, определенные, никакой размытости, многословности, характерной, к примеру, для трех этюдов соч. 76 или некоторых этюдов из соч. 35, здесь нет. Вдохновение, владевшее композитором при работе над концертом, привело к тому, что в концерте переизбыток тематического материала: множество тем появляется на протяжении части лишь однажды, не участвуя в тематическом развитии.

При своих масштабах концерт крайне динамичен, драматургия очень действенная: композитор мастерски переключает внимание с одного состояния на другое, дает зоны разрядки.

Крайне интересно тембровое наполнение фактуры концерта: по сравнению с симфонией композитор не только воспроизводит обобщенный характер оркестрового звучания, но и индивидуализирует тембры (что находит свое подтверждение в ремарках, точно указывающих имитируемый тембр, — см. приведенные выше нотные примеры, — *quasi-celli*, *quasi-trombe*, *quasi-gibecche* и мн. др.), а также создает тембровые миксты. Соревновательность между солистом и оркестром в традиционном концерте уступает место виртуальной соревновательности между предполагаемым тембром той или иной оркестровой группы и его фортепианным воплощением. Весьма показательным явился опыт инструментовки «оркестровых» фрагментов в Концерте для фортепиано соло, осуществленный немецким пианистом и дирижером Карлом Клиндвортом (1830 — 1916)³⁷⁵. Из концерта для фортепиано соло Клиндворт сделал концерт для фортепиано с оркестром³⁷⁶. Фрагменты, имитировавшие звучание групп в фортепианной фактуре, перенесенные в оркестр вдруг начинают звучать плоско и неинтересно; то же происходит с фортепианной партией, которая теряет свою тембровую вариативность, становясь однообразной, теряет — что парадоксально! — свое тембровое своеобразие: «струнные», «духовые», «тутти» и соло в исполнении фортепиано соло звучат богаче, чем «на своих местах», где воображаемые партии струнных исполняют реальные струнные, а духовых — реальные духовые и т. п.³⁷⁷. Хью Макдональд по этому поводу замечает: «оркестровки Концерта Алькана не лучше, чем оркестровки сонаты “Хаммерклавир”, поскольку задача произведения — сделать различие между соло и тутти понятным для слушателя и сделать это десятью пальцами рук»³⁷⁸.

В качестве характерных средств, передающих оркестровое звучание, композитор использует аккордовую фактуру, тремолирующие комплексы (эти черты роднят ткань с фактурой трансцендентного стиля); сольные фортепианные эпизоды содержат гомофонно-гармонический склад с богато орнаментированными гаммообразными фигурациями в партии правой руки, широкими арпеджио в левой.

Первая часть концерта, — гигантская фреска, продолжительностью порядка получаса, имеет крайне изощренную фактуру и обладает колоссальным суггестивным воздействием.

³⁷⁵ Занятна опечатка, допущенная Клиндвортом на рукописи своей оркестровой транскрипции: в качестве тональности сочинения он указывает «a# minor», тогда как первая часть в действительности написана в тональности «g# minor», если пользоваться терминологией Клиндворта.

³⁷⁶ Подобной «обратной транскрипции» несколько раз удавалось и сходное по замыслу сочинение — «Концертное аллегро» соч. 46 Шопена.

³⁷⁷ Запись этой транскрипции была осуществлена звукозаписывающей компанией «Naxos». Исполнители: «Разумовский симфонический оркестр», дир. Р. Станковский, солист Д. Феофанов. // ALKAN: Piano Concerto, Op. 39 / Concerto da Camera, Nos. 1-3. Naxos 8. 553702. 1998 г.

³⁷⁸ Macdonald Hugh. Beethoven's Century. Essays on Composers and Themes. University of Rochester Press, 2008. P. 64.

Этот этюд, пожалуй, превосходит по трудности все, что было написано для фортепиано в XIX веке. Задачи, которые здесь стоят перед исполнителем, многообразны, начиная от овладения текстом, вертикалью и продолжая необходимостью искать разные краски на каждую фактурную комбинацию, так как композитор пишет фортепианную партию как партитуру, предполагая в тот или иной момент множество тембров. Большие масштабы части находят отражение и в плане ее структуры: композитор строит полную сонатную форму с концертной двойной экспозицией («оркестровой» и «сольной») и кодой. Напомним, что композиторы послебетховенской эпохи (Мендельсон, Шуман, Григ, Сен-Санс) отказываются в своих концертах от двойной экспозиции. В качестве исключения можно указать Брамса, возвращающегося к двойной экспозиции – и, как видим, Алькана (на рубеже веков черты двойной экспозиции прослеживаются в симфониях Г. Малера).

Исключительная протяженность сочинения не создает ощущения затянутости, и напротив, слушается как захватывающая остросюжетная история со множеством поворотов, отклонений от генеральной линии, побочными действующими лицами. Композитор при публикации первой части допустил создание купюры (указав точные границы), сократив тем самым этюд более чем в два раза³⁷⁹ (!), однако, такая купюра кажется крайне нежелательной и низводящей все своеобразие концерта³⁸⁰. Несмотря на огромную протяженность первой части, написана она не крупным мазком: музыка очень изменчива, и характер (особенно поначалу) меняется довольно часто (тема побочной партии в «оркестровой» экспозиции появляется на второй странице — из семидесяти двух). Изменчива и фактура. Со временем, по мере развития аллегро, масштабы разделов укрупняются.

Чрезвычайная сложность драматургии и значительность сочинения вынуждают подробно описать события первой части Концерта.

Концерт открывается аккордовой темой главной партии, звучащей строго и сосредоточенно, этот колорит создается за счет острого стаккато (композитор пользуется «клиньярами») и беспедальной звучности; выше говорилось о ее тембральном и жанровом генезисе. Изложение темы представляет собой цепь звеньев секвенции (gis-moll, E-dur, cis-moll, H-dur etc.), одновременно меняется и характер, приводя к неистовым звучаниям. Главная тема богата и по гармоническим средствам: композитор чередует использование натурального минора и насыщенной хроматики. Хорал в натуральном миноре с чертами ладовой переменности I₅₃-V₅₃-I₅₃-V₅₃-VI₅₃-III₅₃ рождает ассоциации с русской православной музыкой. Вся тематическая

³⁷⁹ Композитор выпускает заключительную тему во второй экспозиции, разработку и репризу, предписывая после побочной темы переходить сразу к коде.

³⁸⁰ Неслучайно среди известных нам записей Этюда нет сокращенных.

характерность сосредоточена уже в первой фразе (двухтакт), эта открывающая, титульная фраза излагает основной образ части и лейтритм всего концерта.

Вторая тема оркестровой экспозиции изложена в E-dur (отметим отступление от тонального плана оркестровых экспозиций эпохи классицизма, где темы, как правило, излагались в основной тональности), это теплая, эмоциональная мелодия вокального склада, типично романтическая, с патетическими взлетами и выразительными вздохами (*рисунок 267*). Ритмический рисунок сопровождения (аккорды на вторую и третью доли) придает теме вальсовые черты. Ввиду чрезвычайной сжатости оркестровой экспозиции (по хронометражу первая экспозиция не превышает 10% от общей длительности первой части концерта), характер не успевает полноценно установиться, и на секвенцировании вычлененного мотива композитор осуществляет нагнетание, подготавливая заключительную тему.



Рисунок 267. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. Побочная тема.

Аккордовая заключительная тема (Es-dur – энгармонически замененная гармоническая доминанта основной тональности) победоносна и бравурна, она не только возвращает туттийную насыщенность и плотность фактуры темы главной партии, но и усиливает ее. Массивные аккорды, разведенные по разным регистрам – типичный алькановский прием (использование такой вертикали находим во Второй части концерта; см. *Рисунок 265*).

Выше говорилось о ритмической близости тем. Р. Смит отмечает также интонационные связи, указывая на присутствующий в обеих темах нисходящий тетракорд³⁸¹.

На волне эмоционального подъема заключительной темы возвращается материал главной партии в основной тональности и в кульминационной звучности.

При подготовке второй экспозиции все стихает, остается только стучащий сарабандный ритм главной темы, на смену которому приходит печальная одноголосная мелодия, поддерживаемая несколькими скупыми отрывистыми аккордами и звучащая особенно беззащитно после плотнейшей фактуры.

Вторая экспозиция открывается сольным эпизодом: принадлежность к тембровой сфере солирующего инструмента подчеркивается не только ремаркой (Quasi-solo), но и гаммообразным

³⁸¹ Smith R. Alkan. The Music. P. 131-133.

пассажем, охватывающим диапазон свыше четырех октав и невозможным ни на одном оркестровом инструменте.

Появляется свободно льющаяся, богато орнаментированная меланхолическая мелодия ноктюрнового склада (используется типичный для жанра арпеджированный аккомпанемент; отметим близость фактуры к побочной теме из оркестровой экспозиции). Появление основной тональности и наличие нисходящего тетра хорда из главной темы указывает на то, что композитор мыслит этот материал как вариант темы главной партии (рисунки 268).



Рисунок 268. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть.

В развитие ноктюрновой темы вклиниваются аккорды с сарабандной ритмикой, дополнительно усиливающие сходство с главной темой.

Вскоре появляется и открывающая концерт фраза (в нотном издании она набрана петитом, что указывает на ее оркестровое происхождение и отделяет ее от «сольной» фортепианной фактуры), после чего продолжается развертывание мелодической линии солиста: квази-импровизационная фигурация, генезис которой в раннеромантическом стиле *jeu perlé*, охватывает несколько октав и очень богата по интонационному развитию, по множеству эмоциональных оттенков. Вся эта сложная и свободная вязь цементируется остинатным жестким сарабандным ритмом, звучащим настойчиво и неумолимо.

Не отступая от структуры, композитор вводит тему побочной партии (во второй экспозиции — в H-dur). Эта тема изложена в той же фактуре, что и в оркестровой экспозиции (позднее — в несколько орнаментированной). Вместе с тем по сравнению с первой экспозицией побочная значительно расширена, и в процессе развития появляется ее минорный вариант.

В H-dur проводится еще одна новая тема, открывающая заключительный раздел экспозиции (рисунки 269).



Рисунок 269. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть.

Отличаясь плакатностью, скерцозностью и радостной приподнятостью (отметим характерный для галопа бас-аккордовый аккомпанемент; в качестве параллели укажем на «Бесвязные сновидения» Шумана из «Пьес-фантазий» соч. 12), она на время снижает драматический пафос музыки (представляя, однако, исключительные технические трудности), но и здесь композитор не ограничивается показом основного образа. Развертываясь в квази-разработочной манере (учитывая постоянные отклонения и использование полифонических приемов), материал переосмысливается и драматизируется. Эта тема выделена как бы в один раздел, в одну большую волну нарастания, венчающую большую двойную экспозицию. В активное нагнетание вторгается заключительная тема из первой экспозиции (в минорном виде – e-moll), а также интонации темы главной партии (H-dur). Тема главной партии звучит победно, но почти мгновенно срывается на уменьшенном септаккорде, за которым следует театральная генеральная пауза. Этим заканчивается первый большой раздел.

Разработка начинается с мечтательного сольного эпизода на новом материале (G-dur³⁸² – H-dur). Функция эпизода – отделение основного разработочного раздела от активного заключения экспозиции, создание зоны отдыха для исполнителя после нескольких страниц, наполненных трансцендентными трудностями. Новизна материала отчасти нейтрализуется благодаря использованию уже знакомых по прежним темам ритмических фигур (пунктир и сарабандная синкопа) и арпеджированного аккомпанемента. Тема отличается утонченностью интонаций (опевание посредством ум. 3, использование VI гармонической ступени), и это сочетание изысканности и простодушности вызывает в памяти некоторые темы Малера (рисунки 270, 271).



Рисунок 270. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть.

³⁸² Эта тональность достигается путем странной модуляции-сопоставления.



Рисунок 271. Г. Малер. Симфония №1, II часть, клавир.

Когда вокальная мелодическая линия переходит в уже знакомую по второй экспозиции непрерывную фигурацию, внезапно вторгается материал заключительной темы, как назойливая мысль, прерывающая сладостную негу. Несколько раз композитор чередует эти отрывки. Прием внезапных взрывов, мгновенно переключающих характер музыки, довольно типичен для Алякана. В конечном счете все это раскручивает маховик разработки. В развитие включается тема главной партии, из которой вычлняется первая фраза (в первоначальном виде и в обращении). Фактура напоминает бурные вздымающиеся волны, чередование восходящих и нисходящих ходов, использование двойных контрапунктов усиливает впечатление. В музыке слышится гневный протест, отчаянная борьба. Как спасительная шлюпка, появляется фрагмент мажорной побочной темы, лишенной своей изначальной задумчивой неторопливости за счет активных фигураций аккомпанемента. Еще больше отдаляет от первоначального характера темы новый, мартеллатно-аккордовый вариант ее фактуры, придающий музыке характер сдержанной взволнованности. На фоне этой аккордовой пульсации контрапунктом вступает горестная романсная новая эпизодическая тема (ее начальный ход – нисходящая секста и восходящая секунда – напоминает ракоход в обращении начального хода первой эпизодической темы – восходящая секунда и нисходящая секста; рисунки 272, 273).



Рисунок 272. Ш.-В. Алякан. Концерт соч. 39, I часть.



Рисунок 273. Ш.-В. Алякан. Концерт соч. 39, I часть.

Небольшая передышка – и снова о своих правах заявляет тема главной партии. Противостояние непреклонной главной темы и лирических тем (побочная, эпизодическая)

превращается в почти зримую батальную картину: темы, возвращаясь и сменяя друг друга, словно обмениваются ударами, а постоянные ладовые перекраски как будто передают, на чьей стороне в данный момент оказывается перевес.

Следующий большой раздел разработки основан на длительном органном пункте на тоне *gis*, который повторяется на протяжении около шестидесяти тактов. Все стихает, вкрадчиво, но настойчиво звучит остинато (композитор чередует ломаные октавы в триолях и сарабандный ритм главной партии); контрапунктируя, то выше, то ниже по тесситуре проходит мелодия побочной партии: при неизменном как бы застылом органном пункте тема побочной проходит в виде звеньев секвенции, охватывая разные тональности, создавая бифункциональные блики. Этот большой раздел – один из самых впечатляющих эпизодов концерта: время на какой-то промежуток будто остановилось, все звучит затаенно и зловеще. Между тем остинато накапливает энергию, которая выплескивается в очередной кульминационной зоне (основана на теме побочной). Но достигнутое ликование (тема вначале проводится в *Es-dur*) кратковременно, и как новое звено секвенции тема снова «оминоривается» (*gis-moll*), а вслед за ней появляются титульная фраза из главной партии и нисходящие секстовые ходы из эпизодической темы. Появление основной тональности и ее доминанты указывает на предыктовое качество раздела и близость репризы (похожий прием был использован композитором в первой части Симфонии): последняя наступает на гребне волны нарастания, как долгожданное разрешение всех неустоев. В репризе сочетается материал из обоих вариантов темы главной партии (представленных в оркестровой и сольной экспозиции).

Переходя к побочной, композитор дает сильно видоизмененный вариант темы главной партии (рисунок 274).



Рисунок 274. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, I часть.

Тема главной партии превращается в *cis-moll'*ный ноктюрн (тем самым предвосхищая основную тему этюда – второй части Концерта), выполняющий функцию промежуточной темы связующей части.

Побочная партия не подвергается принципиальным изменениям и звучит с традиционным тональным подчинением в *Gis-dur*. Плавное развитие побочной дважды прерывается появлением аккордовых последовательностей в динамике *ppp* (рисунк 275).



Рисунок 275. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, I часть.

Это вторжение молитвенной, словно из другого мира темы создает яркий театральный эффект (в духе *memento mori*). Снова отметим мгновенные переключения в характере.

Миная заключительную тему, композитор переходит к коде. Главенствующий пианистический прием коды – применение репетиций на одном звуке попеременно двумя руками. Столь длительное использование этого приема превращает фортепиано в какой-то новый инструмент (композитор пишет «*quasi tamburo*», но больше слышится гитарный перебор) и позволяет видеть в коде Этюда предвосхищение «Астурии» из Испанской сюиты № 1 И. Альбениса (рисунки 276, 277). Учившийся у Листа Альбенис вполне мог быть знаком с сочинениями Алькана.



Рисунок 276. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, I часть.



Рисунок 277. И. Альбенис. Астурия.

В коде главенствует титульная фраза главной партии, лейтрим Концерта, позднее включаются интонации эпизодической темы (ход на сексту и секунду), побочная тема, заключительная тема, и снова главная тема. Установившийся на последних страницах мажор дает некоторое разрешение конфликта, но не кажется окончательной победой.

Этюд № 9 (*Adagio*) выполняет функцию медленной части концерта. Вторая часть и финал уступают первой части по размерам и технической трудности, но не по выразительности и эмоциональной наполненности.

Два противоположных полюса, в борьбе между которыми разворачивается драматургия этюда, – жанры ноктюрна и траурного марша.

Этюд начинается с краткого сосредоточенного вступления, одноголосная фраза проводится имитациями в трех голосах, трижды напоминая о лейтритме Концерта. Вступление использует оркестровые краски (*quasi-celli* – уточняет композитор).

Адажио построено в свободной форме, наиболее близкой к сонатной с зеркальной репризой.

В центре экспозиции – три темы.

Главная тема (*cis-moll*; рисунок 278) представляет собой скорбный ноктюрн (изображается звучание сольного рояля). Нисходящий тетракорд напоминает об основной теме первой части. Утонченная мелодия полна секундовых вздохов, эмоциональность которых усиливается путем использования фигуры обратного пунктира. Патетика и театральность подчеркиваются речитативными элементами, выразительными паузами. Развитие очень естественное, мелодия охватывает все больший диапазон, появляются новые ритмические фигуры. Широкие взмывающие вверх волны дополняются пафосом пунктирных предъёмов.



Рисунок 278. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, II часть. Главная тема.

Связующая тема в этюде появляется один раз, более не повторяясь (для Алькана это не исключительный случай: композитор пропускает связующую тему, например, в первой части Сонатины соч. 61). Эта тема (*Cis-dur*; рисунок 279) контрастирует главной не только по ладу, но и по характеру: светлая и мечтательная, из-за аккордового склада она содержит также черты хоральности.



Рисунок 279. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, II часть. Связующая тема.

Побочная тема (E-dur; рисунок 280) светла и изящна, имеет ноктюрновые и вальсовые черты.



Рисунок 280. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, II часть. Побочная тема.

Первоначально излагаемая тихо и неторопливо, как бы нерешительно, тема в процессе развития несколько раз перекрашивается, приобретая минорную окраску и возвращаясь в мажор, замирая и оживляясь, пока на мгновение не становится радостной и восторженной, после чего снова затихает.

Разработка начинается с возвращения главной темы в колоссально преобразованном виде: теперь в этой теме слышится не вполголоса играемый самому себе ноктюрн, а неистовое драматическое признание на *forte*, тогда как сопровождение представляет собой не ленивые переборы арпеджио, а бурное гневное тремолирование. Тональный план охватывает главным образом бемольные минорные тональности: c-moll – es-moll – d-moll – b-moll.

Усиливая плотность, композитор удваивает мелодию в октаву, затем к двум пластам фактуры добавляет третий, в низком регистре – канон к мелодии. Когда напряжение нарастает до предела, происходит внезапный срыв и вступает новая тема (эпизод) – траурный марш (b-moll)³⁸³. Оригинальность маршу придает контрастность составляющих его элементов – резкие отрывистые аккорды на фортиссимо, берущиеся в крайних регистрах, сменяются тихими постукиваниями бетховенского «ритма судьбы» (рисунок 281).



Рисунок 281. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, II часть.

На фоне его зловещей пульсации позднее разворачивается медленная монологическая мелодия, появляются мотивы из побочной темы. Реприза (зеркальная) начинается незаметно: без

³⁸³ Размер 3/4 несколько не стирает маршевые черты.

всякой цезуры, плавно, композитор заменяет аккорды марша на первоначальную фактуру темы и дальше излагает тему в первоначальном виде (но теперь в одноименном к основной тональности Des-dur).

Главная партия (cis-moll) в репризном проведении снова меняется: разрыв между слагающими фактуру голосами увеличивается, что создает впечатление звучания мелодии в отдалении – на фоне густого бурления в басах. После воодушевленной побочной темы главная звучит вяло, обессиленно. На несколько мгновений во время мелодического взлета сверкнул мажор, – но уже опадая, он снова сменился на минор.

Небольшая кода – трагическая и беспощадная. Перед слушателем проходят аккорды из траурного марша, тема вступления, замирающие вздохи из главной темы – и острый как укол финальный аккорд (*fff* после *ppp*).

Вторая часть концерта – впечатляющее трагедийное полотно. Не представляющая значительных технических трудностей, но обладающая широким размахом фактуры, колористическим богатством, театральными эффектами, она могла бы пополнить педагогический репертуар в области развернутых романтических пьес.

Финал концерта (этюд № 10) – одновременно яркое завершение концертного цикла и расширение его образной сферы. В финале концерта в отдельных эпизодах отчетливо слышится восточный или еврейский колорит, отсутствовавший в первых двух частях произведения.

В коде финала ставится победная точка, знаменующая итог борьбы и разрешение противоречий.

Драматизм здесь значительно сглажен, и даже некоторые минорные эпизоды звучат «позитивно».

Очень пестрый и разнообразный по тематизму, финал очерчивает контуры рондосонатной формы, где наличествуют отступления от традиционного тонального плана, большое значение имеют связки разработочного характера. Музыка строится на контрастах, и необходимость мгновенных переключений (в быстром темпе) от одного типа движения к другому, от одного характера к другому составляет вторую после освоения изобретательной фактуры пианистическую задачу. В этом отношении особенно показательным начало финала, где на протяжении двух-трех страниц характер музыки меняется несколько раз: после нескольких тактов яркого праздничного звучания пианист вынужден внезапно переключиться на зловещий полонез (болеро), затем на дикую варварскую пляску, а после нее — на игривую скерцозную тему (*Рисунок 263*).

Первые три тематических образования составляют главную тему-рефрен; два из них излагаются как бы от лица солиста, третье – оркестрово:

– громкая концертная заставка, своего рода *motto*;

– основной элемент темы, в духе болеро или полонеза. Стремительные взлеты, использование сарабандного ритма делают мелодию резко очерченной, эксцентричной;

– туттийная ритурнель с восточным колоритом, напоминающая яростное, варварское притопывание. Композитор дает ремарку: «в духе рибека» (народная скрипка, завезенная в Европу арабами), а в аккомпанементе использует интервал чистой квинты (как игра по открытым струнам). Исследователи также находили здесь сходство с «Ракоци-маршем».

После скерцозной игривой связки (соло) вступает полетная побочная тема (A-dur), легкие порхающие скачки в мелодии проходят на непрерывном арпеджированном движении аккомпанемента.

В большой связке, развивающей элементы из темы болеро, мельком появляется новая кантиленная мелодия: ее тональность (cis-moll) и лирический характер отсылает к cis-moll'ным темам первой и второй частей концерта. Отметим наличие в теме нисходящего тетра хорда – одной из лейтинтонаций концерта (рисунок 282).



Рисунок 282. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло. III часть.

При возвращении рефрен оказывается не в основной тональности (d-moll), а его элементы проводятся в неправильном порядке: сначала тема рибека, потом заставка, и затем болеро.

Скорбная, насыщенная ламентозными вздохами тема центрального эпизода (cis-moll) напоминает кантиленную тему связки, в то же время она очевидно вырастает из рефрена.

В репризе после заставки композитор синтезирует рефрен и тему первого эпизода путем их перенесения в одну фактуру и ритмического сближения: на фоне одного и того же арпеджио звучит сначала тема эпизода (Fis-dur), затем безо всякой цезуры появляется тема рефрена (fis-moll).

Большая кода содержит перелом в драматургии: минор сменяется мажором, на фоне быстрых арпеджио в верхнем голосе (как в «Аквариуме» Сен-Санса) появляется изложенная крупными длительностями новая тема, которая звучит как *santus firmus*, наконец, тема рибекы теряет восточную окраску и переносится в *Fis-dur*. В развертывание коды включаются также темы ритурнели, болеро. Ликование, апофеоз, переизбыток радости слышится в финале Концерта, и, пожалуй, это случай для Алькана исключительный.

Одиннадцатый этюд цикла соч. 39 (*h-moll*) называется **Увертюрой**, здесь снова используется оркестральный тип фактуры, об оркестральности свидетельствует и смена контрастных планов склада – как смена оркестровых вертикалей.

Увертюра построена в свободной контрастно-составной форме, в ней можно выделить четыре раздела. Очень богатая по материалу, увертюра содержит по крайней мере семь самостоятельных тем. Пианистическую трудность представляет массивная и вместе с тем крайне разнообразная фактура, а также необходимость построения цельной драматургии в несколько рыхловатом по структуре сочинении, — это делает Увертюру одним из наиболее «проблемных» этюдов цикла.

Первый раздел этюда (*Maestoso, h-moll – Fis-dur*) строится на неоднократном чередовании двух тем: первой, основанной на аккордовой пульсации (как в первой части Симфонии) и второй, пунктирной, с элементами речитативности.

Первая тема более яркая, фактура в ней напоминает также о «Лесном царе» Шуберта. Пульсация создает взволнованный колорит, при этом мелодия как таковая отсутствует (вся ткань звучит словно аккомпанемент).

Темы при чередовании принципиально не изменяются, но происходит тональное развитие: от *h-moll* через *fis-moll* и *Cis-dur* к *Fis-dur*.

Второй раздел (*Lentement, Fis-dur*) имеет чисто фортепианную природу и отсылает к жанру баркаролы, а также ноктюрна. Ажурные фигурации отсылают к сочинениям Шопена (рисунок 283).



Рисунок 283. Ш.-В. Алькан. Увертюра соч. 39.

Третий раздел (Allegro, h-moll) – основной в увертюре, по форме наиболее близок к сонатной³⁸⁴. Здесь сосредоточены и самая драматическая музыка, и самое активное развитие.

Туттийной неистовой теме главной партии и разухабистой связующей отвечает танцевальная и скерцозная побочная. Все темы поданы в искусственно утяжеленной фактуре, имитируя склад фортепианного переложения симфонической музыки.

Повторения тонического трезвучия в главной теме напоминают о первой теме Увертюры (рисунок 284).



Рисунок 284. Ш.-В. Алькан. Увертюра соч. 39. Тема главной партии в репризе.

Наконец, четвертый раздел (Allegro vivace, H-dur) – завершающий в этюде, он выполняет функцию коды сонатной формы. Фанфарная ликующая музыка по жанру наиболее близка к качке (рисунок 285).



Рисунок 285. Ш.-В. Алькан. Увертюра соч. 39.

Увертюра, несмотря на свои достоинства, не достигает уровня лучших этюдов цикла.

Венчает цикл этюдов соч. 39 этюд № 12, монументальный вариационный цикл «Пиршество Эзопа», в котором Алькан создает свой аналог 24-го каприза Паганини.

По поводу значения названия цикла могут быть разные теории. Возможно, Алькан создает свой собственный своеобразный «Карнавал животных», представляя панораму персонажей из басен древнегреческого поэта-баснописца Эзопа (620 – 564 до н.э.); в пользу этой версии может говорить охотничья сцена с лаем собак, имитируемая в одной из вариаций. По другой версии, название этюда отсылает к известному эпизоду из жизни Эзопа, но не из сюжетов его басен. Ксанф попросил своего раба Эзопа принести с рынка для устраиваемого пира лучшую еду,

³⁸⁴ Присутствуют экспозиция, разработка (с новой эпизодической темой) и сокращенная реприза.

которую тот съест. Эзоп, вернувшись с рынка, приготовил блюдо из бычьего языка, мотивировав свой выбор тем, что при помощи языка люди достигают коммуникации. На следующий день Ксанф снова отправил Эзопа на рынок, но с заданием купить продуктов для худшего блюда. По возвращении Эзоп снова готовит блюдо из языка, объясняя, что язык также служит и для разобщения людей.

Двадцать пять вариаций дают исчерпывающее представление о возможностях изменений довольно простой исходной темы (рисунки 38). Выше говорилось о близости этой темы к хасидской мелодии Utso Enso (рисунки 39) и теме менуэта из Симфонии g-moll Моцарта; отметим также близость к молосской теме второго этюда (рисунки 243): обе темы имеют четыре затактовых тона перед сильной долей. Наконец, отдаленное сходство тема «Пиршества» имеет и с темой 24-го каприза Паганини (обе темы имеют отклонения в субдоминанту и параллельный мажор). Мелодия темы не орнаментируется и, строго говоря, остается неизменной: меняется, главным образом, фактура, иногда ритмика, лад, жанр. Таким образом, вариации Алькана можно отнести к типу вариаций на остинатную мелодию (*soprano ostinato*). Для инструментальной музыки XIX века такой тип вариаций не был наиболее часто употребляемым, однако иногда применялся (вспомним, в частности, *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена, фортепианную транскрипцию которого Алькан осуществил; Прелюдию из Первой сюиты к «Арлезианке» Бизе).

Суровая тема развивается композитором довольно остроумно: так, в первой вариации он контрапунктически совмещает тетрахорд из каданса темы с ее началом, в одной из более поздних вариаций этот же тетрахорд снова появится в качестве аккомпанемента, но омажоренным и в обращении (вариация № 10).

Выстраивая драматургию вариаций, композитор пытается создать преемственность и связность, используя прием «вариации на вариацию»: какой-либо появившийся в вариации элемент будет использован также в следующей вариации. Так, терция из органного пункта третьей вариации повторяется, варьируясь, в четвертой; маршевая ритмика с использованием триольных аккордов присутствует в вариациях № 5 и № 6; гаммообразные секстолевые фигурации – в № 7 и № 8; вариация № 21 является мажорным вариантом вариации № 14.

Отдельные вариации напоминают о фактуре других этюдов Алькана, например, вариация № 2 отсылает к финалу Концерта (рисунки 286, 287).



Рисунок 286. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 12.



Рисунок 287. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 10.

В техническом отношении «Пиршество» — одно из труднейших произведений Алькана, изобилующее причудливыми фактурными комбинациями. Тема становится основой то марша (вариации № 6, 25), то галопа (вариации № 7, 17), то охотничьей музыки (вариации № 14, 21), то имитации звучания музыкальной шкатулки (вариация № 10, авторская ремарка «scampanatino» — «подобно колокольчикам»; образ создается благодаря использованию высокого регистра), то отходит на второй план, посторонившись перед картиной налетающей могучей бури (вариации № 23–24, напоминающие алькановский «Ветер» соч. 15 № 2), сближая цикл с типом жанровых вариаций. Кластеры с форшлагами в вариации № 13 напоминают о «Diablotins» из цикла «Эскизов».

Тембровое разнообразие фактуры подчеркивают ремарки композитора, указующего имитацию звучания различных инструментов: кроме прочего, это валторна (вариация № 11), труба (вариация № 14), не имеют ремарок, но угадываются в различных вариациях также фигурации скрипки, имитация звучания ударных инструментов.

По тональному плану вариации довольно традиционны: за исключением вариации № 18 (C-dur), все остальные написаны в основной тональности (вариации № 9–12, 21–22 — в одноименном E-dur). Композитор избегает монотонности благодаря изобретательной перегармонизации темы: так, в вариации № 3 тоническая функция темы заменяется на V_7/III_n (звуки e, g становятся тонами аккорда c-e-g-b), а вся вариация фактически проходит на органном пункте терции c-e. Начало вариации № 6 перегармонизуется в C-dur. Вариация № 8 проходит на фоне неустойчивого тремолирования в басу, завершаясь не на тонической, а на доминантовой гармонии. В последующих вариациях композитор применяет похожие приемы.

Гармония также довольно смелая: композитор часто прибегает к переченьям, несовпадениям функций (за счет задержаний; как, например, в вариации № 1), подчеркивает ходы на остродиссонирующие интервалы (малая нона; вариация № 2), создает зоны бифункционального звучания (вариация № 10, где остинатно повторяющийся тетрахорд e-dis-cis-h контрапунктирует аккордам разных функций). Встречаются и совсем экстравагантные детали вроде кластеров (рисунок 288).



Рисунок 288. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 12.

Масштабные кульминации звучат не без экспрессивного и почти иступленного надрыва. Однако, заканчивается этюд не на предсказуемых бравурных кадансах. Композитор отказывается от эффектной концовки: вариация № 25 расширяется, переходя в коду, в которой достигается генеральная кульминация (цепочка пар четырехголосных аккордов в крайних регистрах на *ff*), но затем все стихает. Возвращается исходная вкрадчивая динамика темы. Интонации темы на фоне тонического органного пункта (фактура напоминает начало этюда «Увертюра») звучат обреченно и фатально (рисунок 289).



Рисунок 289. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 12.

В контраст затухающим звучаниям последний аккорд – острое стаккатное трезвучие на *fff* звучит как роковой выстрел или падение ножа гильотины (вспоминается «Шествие на казнь» Берлиоза). Часто используемый Альканом прием (вторая часть Концерта соч. 39, вторая часть Сонатины соч. 61) здесь оказывается очень уместным. В таком освещении «Пиршество» видится не столько как артистический показ композитором собственной безграничной изобретательности и неистощимой фантазии, и даже не столько как исполнительский вызов (хотя эта трансцендентная составляющая вариаций находится на поверхности), сколько как поэма о добре и зле, о борьбе и поражении. Мрачная, демоническая энергия, надрыв, звериная ярость и маниакальная напористость, отличающие из всей романтической музыки именно произведения Алькана, находят в вариациях выход для наиболее яркого и плакатного воплощения.

В лучших из своих сочинений — и этюды 39 опуса это наглядно показывают — Алькан выступает в качестве композитора больших страстей, крайних, если не пограничных, эмоциональных состояний. Переключение из одного эмоционального состояния в другое, нередко у Алькана мгновенное, оказывается еще одной проблемой, которую должен решать исполнитель. По широте эмоционального диапазона, по уровню эмоциональной насыщенности

Алькан в ряде произведений сближается с самыми экспрессивными композиторами эпохи романтизма — Вагнером, Чайковским, Малером, Р. Штраусом. Удивительно при этом, что во многих других крупных произведениях Алькана преобладает подчеркнуто нейтральный тон.

5.4 Сонатные циклы

Как известно, новое романтическое направление в музыке выразилось, в частности, в тяготении композиторов к миниатюре. Инструментальная миниатюра (танцевальная, жанровая или программная), объединение миниатюр в цикл, развернутая пьеса — вот та новая оболочка, в которую ранний романтизм хотел вдохнуть новое содержание. Крупная форма в виде сонатного цикла (мы говорим здесь исключительно о сольной фортепианной музыке) тоже, безусловно, интересовала романтических композиторов (так, Шуберт пишет двадцать одну фортепианную сонату, включая неоконченные, Вебер создает четыре сонаты, почти каждый композитор-романтик так или иначе обращается к сонате). Но в этой форме композиторы были слишком связаны с традицией, чувствуя за собой «шаги гиганта» (Бетховена). Складывалась парадоксальная ситуация, когда в классические формы внедрялось романтическое содержание, этим формам не соответствующее. В этом отношении показательны шубертовские сонаты: в ранних сонатах (как и в своих ранних симфониях) композитор почти не выказывает нового романтического мироощущения, а в зрелых и поздних, не порывая с традиционной внешней схемой, зачастую отказывается от сонатной диалектики, от конфликта, обуславливающего сонатное развитие, от динамизма, почти обязательного для завязки сонатного цикла. Подчеркнем, что речь идет не о качестве музыки, а о противоречии между «несовременной» схемой и новым типом тематизма и методами тематической работы. Характерно высказывание такого тонкого критика, как Шуман, проскользнувшее в одном из его обзоров сонатных новинок: «Как видите, в новых сонатах недостатка отнюдь не наблюдается, хотя в другом смысле их не так уж много — ведь почти все названные выше <...> не что иное, как последыши прежних времен»³⁸⁵. В другой своей статье Шуман и вовсе отказывает сонате как жанру в каком-либо будущем: «Как это ни странно, но сонаты пишут главным образом люди неизвестные; странно и то, что в этом жанре меньше всего проявляют себя как раз старшие из еще живущих среди нас композиторов, которые выросли в эпоху расцвета сонаты <...>. Отдельные отрядные достижения в этой области, конечно, кое-где появляются и уже появились, в остальном же форма эта, видимо, себя изжила, да это и в порядке вещей; мы не должны повторять одно и то же на протяжении

³⁸⁵ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2А.С. 20.

столетий, но должны подумать и о новом»³⁸⁶. Странно читать об опасениях Шумана сегодня, с высоты XXI века, когда предыдущее столетие даже в области только фортепианной сонаты нам оставило множество значительных произведений этого жанра, созданных А. Скрябиным, Ч. Айвзом, К. Шимановским, С. Прокофьевым, П. Хиндемитом, А. Мосоловым, А. Дютыйё, Д. Шостаковичем, С. Барбером, П. Булезом и многими другими. Однако и в Германии, и во Франции первой половины — середины XIX века публика и критика не слишком интересовались сонатой, считая ее жанром устаревшим. То, что «старые мехи» классической сонаты не соответствуют современному наполнению, осознавал, по-видимому, и Бетховен, чьи поздние сонаты демонстрируют новый этап поисков.

Одним словом, проблема с крупной формой на раннем этапе романтизма была, хотя крупнейшие фортепианные композиторы зрелого романтизма (поколение музыкантов, родившихся в 1809 — 1813 гг.), не возвращая сонату в качестве основного жанра сольной фортепианной музыки (каковым она была в эпоху классицизма), пытались осторожно нащупать новые пути для композиции целого³⁸⁷. Лучшие из фортепианных сонат Шопена, Шумана, Листа (а также Мендельсона, Фердинанда Хиллера, Стефана Геллера и др.) демонстрируют самостоятельные и индивидуальные (то есть часто уникальные в каждом конкретном случае) решения сонатного цикла. **Шопен**, оказываясь довольно консервативным в этом отношении, ищет выход в использовании традиционного (бетховенского) цикла большой четырехчастной сонаты, но при необходимости переосмысляет функции частей и их драматургию (это касается прежде всего Второй фортепианной сонаты)³⁸⁸. **Лист** в обеих своих сонатах сжимает цикл до одночастного произведения, в «Данте-сонате» — с чертами фантазийности, в Сонате h-moll — с чертами цикличности и поэмности. **Шуман** так же, как и Шопен, отталкивается от традиционной композиции сонаты, но наделяет сонату романтическим духом. Неслучайно И. Мошелес по поводу еще первой сонаты Шумана (написанной в 1833–35 гг.) в своей рецензии писал, как об «истинном знаменнии пробудившегося в наши дни и распространяющегося романтизма»³⁸⁹. Характерно, однако, что ярчайшее сочинение крупной формы Шумана, мыслившееся первоначально как соната, получает окончательное название «Фантазия» (соч. 17, C-dur).

³⁸⁶ Там же. С. 150.

³⁸⁷ Несмотря на это, музыковед У. Ньюман, автор фундаментального труда «Соната со времен Бетховена» (Newman William S. The Sonata Since Beethoven; the Third and Final Volume of a History of the Sonata Idea. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969) насчитал до 30000 сочинений в сонатном жанре, принадлежащих 629 композиторам (в этот список попадают не только фортепианные сонаты, но и другие инструментальные сонаты и, кроме того, сюда включен также ряд произведений начала XX века).

³⁸⁸ Новаторство Шопена касается, главным образом, подхода к репризам в сонатных формах, где композитор практикует изъятие тем главной партии.

³⁸⁹ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. М.: Композитор, 2000. С. 171.

Весьма показательно в этом контексте обращение к фортепианной сонате **Брамса**. Молодой Брамс пишет практически подряд три фортепианные сонаты, в которых уже заявляет о себе как композитор с подчеркнуто выраженной консервативной тенденцией. Брамс уходит от фантазийности, свойственной поздним сонатам Бетховена и многим сонатам романтиков, возвращая сонате жесткую детерминированность формы и стройную скульптурность, не близок Брамсу оказался и шопеновский принцип сжатия цикла. Но, очевидно, этот опыт самому Брамсу не показался удачным, так как позднее, не раз возвращаясь к сочинению фортепианной музыки и к жанру сонаты, Брамс не пишет более фортепианных сонат. Показательно, что и Шуман, познакомившись с сонатами Брамса, тоже не воспринял их как новое слово в этом жанре. Шуман, глубоко восхищенный музыкой молодого композитора, услышал в произведениях Брамса не сонаты, а «завуалированные симфонии»³⁹⁰. Такая дефиниция говорит о внутреннем качестве произведений, написанных не детализированной манерой, свойственной камерной музыке, а фресковой манерой широкого мазка, свойственной симфоническим жанрам (впоследствии это «симфоническое» качество будет отличительной чертой камерно-инструментальных циклов Брамса).

Некоторый ренессанс фортепианная соната переживает в конце 1840-х — начале 1850-х годов, когда романтическая эпоха достигает пика своего развития и романтическое содержание теряет преимущество своего выражения в миниатюрах. В эти годы Ференц Лист изобретает жанр симфонической поэмы, создает свой корпус произведений в этом жанре, «Данте-симфонию» и «Фауст-симфонию», Вагнер достигает зрелости в «Лоэнгрине» и «Золоте Рейна», Верди пишет первые из своих вершинных опер (оперная триада 1850-х). Тогда же появляются фортепианные Большая соната Алькана, сонаты Листа, Брамса, Хиллера, Ройбке и др.

Многие интересные сочинения в сонатном жанре можно найти и у менее известных мастеров. Рассмотрим в качестве примера крайне любопытную первую сонату Фердинанда Хиллера (опубликована в 1852 г.). Это во многом фантазийное и полное романтических контрастов сочинение, в котором композитор пересматривает и структуру, и традиционный тональный план сонаты. Соната трехчастна, но функции частей не вполне типичны.

Первая часть цикла (*рисунок 290*) — медленная, и видится скорее развернутым вступлением, нежели самостоятельной частью; ее основная тональность — e-moll. Сосредоточенная и печальная музыка части предвещает будущие драматические столкновения.

³⁹⁰ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 2Б. С. 184.



Рисунок 290. Ф. Хиллер. Соната № 1, первая часть.

Вторая часть — бурное и динамичное сонатное аллегро (основная тональность a-moll). Аллегро начинается сразу с кульминации, обрушивая на слушателя каскады нисходящих цепочек пунктирных аккордов — нечто вроде каденции, готовящей главную партию (подобного рода кульминационные начала были характерны для циклических сочинений И. Брамса). Тема главной партии (рисунок 291) своей фактурой (вздымающиеся и опускающиеся волны арпеджио) напоминает порывистые образы из шумановской пьесы «Ночью» («Пьесы-фантазии» соч. 12) или шопеновский этюд c-moll соч. 10 № 12³⁹¹.



Рисунок 291. Ф. Хиллер. Соната № 1, вторая часть, тема главной партии.

Побочная партия (F-dur, шубертовское медиантовое сопоставление) несколько схематична — лирическая, но с чертами маршевости мелодия, проходящая на фоне покачивающегося синкопированного аккомпанемента³⁹² (рисунок 292).



Рисунок 292. Ф. Хиллер. Соната № 1, вторая часть, тема побочной партии.

³⁹¹ Принцип сопоставления вступительной каденции и основного раздела главной также напоминает начало этюда Шопена. Двенадцатый этюд Шопена, в свою очередь, вдохновлен началом Первой фортепианной сонаты Вебера.

³⁹² Подобную фактуру мы найдем в Рапсодии h-moll Брамса из соч. 79.

Дальнейшее развитие выдает свободное отношение композитора к форме: побочная партия плавно переходит в разработку (отказ от четких границ между разделами был одним из нововведений романтизма в области сонатной структуры), разработка разделяется на несколько этапов, переизлагающих последовательно: вступительную каденцию, темы главной и побочной партий, и являя, таким образом нечто вроде большой второй строфы (если за первую принять экспозицию). После развивающего построения звучащая затем на доминантовом органном пункте *a-moll* тема побочной партии ощущается не как репризное проведение темы, а как предыкт, однако в наступившей вслед за ним репризе побочная отсутствует, композитор оставляет только главную партию. Главная партия, сильно сокращенная, звучит как кода, и завершается полным кадансом. Но на этом часть не оканчивается: после небольшой связки движение как будто останавливается, и Хиллер вводит мотив (и характерный для него гармонический оборот), являющий собой реминисценцию первой части, повторяя его и точно прописывая *accelerando* (секундовый мотив дается сначала половинными нотами, потом половинными триольными, затем четвертями), — нарастающее возбуждение, приводящее к коде, возвращает стремительное движение. Завершая это аллегро, подобно окончаниям некоторых частей в барочных сонатах и концертах, на неустойчивой гармонии (V_{65} тональности *C-dur*), композитор связывает вторую часть и финал.

Финал (основная тональность *C-dur*) — довольно типичная для завершения цикла оживленная часть, вся пронизанная единой пульсацией (подобно финалу бетховенской сонаты *d-moll*; сходна и фактура). Затактовый мотив первой темы взят из арпеджированных взлетов *allegro* (впервые появляются в связующей части). Основной характер финала — радостное кружение в вальсовых ритмах. Характерные секундовые мотивы в основной теме напоминают прелюдию *C-dur* Шопена (совпадает и тональность; рисунок 293).



Рисунок 293. Ф. Хиллер. Соната № 1, третья часть.

Довольно компактная (ее хронометраж — около 14 минут), соната Хиллера представляет собой весьма любопытную попытку выйти за рамки шаблонной композиции фортепианной сонаты. Хиллер отказывается от тонального единства цикла (*e-moll/a-moll/C-dur*) и словно переставляет первую и вторую части местами. Так же необычно построена и форма сонатного аллегро, где функции стандартных разделов сонатной структуры не совпадают с традиционными.

Вместе с тем композитор стремится к единству тематического материала: центром, как бы осью цикла оказывается вторая часть (драматическое сонатное аллегро), в этой части мы найдем узнаваемый мотив, заимствованный из первой части, а также ритмическую фигуру, превосходящую основную тему финала.

Мы не случайно остановились здесь на Сонате Хиллера. Немецкий композитор Фердинанд Хиллер был одним из немногих друзей Алькана. Алькана и Хиллера связывают многолетняя переписка и, очевидно, некоторая общность музыкальных интересов. Как и Хиллер, Алькан в ряд своих сочинений включает еврейскую национальную интонацию; как и Хиллер, Алькан демонстрирует горячую любовь к музыке Мендельсона. Несовпадение частей с их традиционными амплуа, «аклассическая» тональная разомкнутость, смелые отступления от структуры сонатной формы – те черты, которые мы найдем и в Сонате Хиллера, и в Большой сонате Алькана. Однако Алькан как композитор шире и ярче Хиллера. Кроме того, Хиллер не стремился к сверхвиртуозности, которая была одной из доминант стиля Алькана.

Отметим, что во Франции существовала особая проблема с сонатным жанром. Французская музыкальная культура вообще тяготела к музыкально-театральным жанрам, и после эпохи французских клавесинистов³⁹³ (вторая половина XVII — первая половина XVIII века) во Франции не было сколько-нибудь заметного развития инструментальных или симфонических жанров вплоть до появления в 1830-е годы сочинений Берлиоза, позднее Алькана (выдающиеся достижения Жоржа Онсло в области камерно-инструментальной музыки не приобрели широкого распространения). Инструментальная в целом и фортепианная в частности соната оставались жанрами австро-немецкой традиции, практически не культивировавшимися во Франции. От этого значение двух произведений Алькана в сонатном жанре оказывается еще более важным. Из немногих композиторов, писавших сонаты во Франции, отметим композиторов конца XVIII и начала XIX веков Ж.-Ф. Эдельмана³⁹⁴, Э. Мегюля³⁹⁵ и А. Ладюрнера³⁹⁶.

Стиль сонат Эдельмана и Мегюля сочетает в себе клавесинные традиции и преломление черт глюковского оперного творчества.

³⁹³ Которые, будучи современниками «сонатных» композиторов Д. Скарлатти и И. Кунау, писали не сонаты, а сюиты.

³⁹⁴ Jean-Frédéric Edelmann (1749 — 1794). Исследователь творчества Алькана У. А. Эдди находит некоторые общие черты между сонатами Эдельмана и Алькана, свидетельствующие о знании Альканом этой музыки. Сходство, по мнению Эдди, заключается в использовании обоими композиторами «экстравагантных» динамических и темповых обозначений и в тенденции к отделению крупных разделов формы двойной тактовой чертой. См.: Eddie. P. 78.

³⁹⁵ Étienne-Nicolas Méhul (1763 — 1817).

³⁹⁶ Ignaz Anton Franz Ladurner (1766 — 1839). Ладюрнер родился в тирольском городе Альдино (тогда эрцгерцогство Австрия, ныне Италия), обучался музыке в Мюнхене. В 1788 году переезжает в Париж. Некоторое время преподает в Парижской консерватории, позднее — частно. Среди его учеников — Д. Обер.

Сонаты Ладюрнера гораздо интереснее и по образному строю, и по фактуре. Так, мы обнаружили, что Ладюрнер задолго до Шумана в одной из своих сонат использует прием постепенного снятия звуков из аккорда (рисунок 294).



Рисунок 294. И.А. Ладюрнер. Соната № 3, соч. 4.

Некоторые из его сонат наделены программностью и моментами звукоизобразительности. Так, третья часть его Второй сонаты из сборника сонат соч. 4 изображает кавалерийскую переправу через Рейн; тиратные последовательности напрямую предвосхищают, в частности, алькановские «Траурный марш» соч. 26, «Барабан бьет поход» соч. 50 № 2, «Diablotins» из «Эскизов» соч. 63 (рисунки 295, 296).



Рисунок 295. И.А. Ладюрнер. Соната № 2, соч. 4.

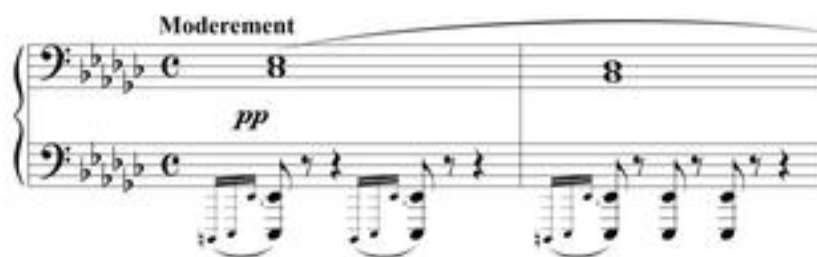


Рисунок 296. Ш.-В. Алькан. «Траурный марш» соч. 26³⁹⁷.

Здесь (равно как и в пьесе «Барабан бьет поход») с сонатой Ладюрнера совпадает даже маршевая ритмическая фигура (рисунок 297)³⁹⁸.

³⁹⁷ Сходную фактуру мы обнаруживаем также в пьесе Алькана «Привет тебе, прах бедняка», соч. 45.

³⁹⁸ Эту же ритмическую фигуру композитор использовал в своем марше «Le Tambour Bat Aux Champs» («Барабан бьет в поход») соч. 50 bis (соч. 50 №2).



Рисунок 297. Ш.-В. Алькан. «Diablotins» соч. 63 № 45.

В XIX веке до Алькана сонаты во Франции писали такие композиторы, как Ф. Калькбреннер и Д. Штейбельт. По структуре их сонаты не отличаются от классицистских — это трех- или четырехчастные циклы с сонатным аллегро в первой части, медленной средней частью, «интермедийным» менуэтом или скерцо и быстрым рондо-финалом. Ни для Штейбельта, ни для Калькбреннера соната не была жанром особенно существенного высказывания. Многочисленные сонаты Штейбельта (их точное количество трудно подсчитать по причине того, что композитор часто публиковал под разными номерами опусов одни и те же сочинения, а некоторые сочинения, напротив, печатал без обозначения номера опуса), довольно шаблонные по тематизму, интересны эволюцией, которую осуществил автор (от музыки, написанной «для клавесина или пианопорте», к чисто фортепианной), то есть сочетанием типично клавесинной фактуры (включая альбертиевы басы) и раннеромантических фактурных приемов (тремолирование, арпеджированные аккомпанементы и т. п.). Приблизительно такое же «рубежное» место принадлежит и сонатам Калькбреннера, за тем исключением, что они, по преимуществу, техничнее и эффектнее по фактуре, нежели сонаты Штейбельта (особенно в этой связи выделяется «Большая соната памяти Й. Гайдна» соч. 56).

Алькан пишет два сочинения для фортепиано соло в сонатном жанре — Большую сонату соч. 33 и Сонатину соч. 61. Оба опуса могут быть поставлены в число значительнейших фортепианных сонат XIX века по смелости концепции, сложности и разнообразию языка, развернутости и тонкости фактуры, рельефности тематизма, цельности структуры.

«Большая соната “Четыре возраста”»

Единственная соната Алькана — одно из центральных сочинений композитора. Посвященная отцу, А. Моранжу, эта соната не ограничивается размышлениями над его судьбой. Более того, насыщение сонаты типично европейскими фаустианскими и прометеевскими мотивами не вполне вяжется с обликом отца Алькана — представителя иудейской культуры, хотя и стремившегося к ассимиляции. Есть в программе сонаты, вероятно, и автобиографические черты.

Соната — одно из немногих сочинений Алькана, где явно представлен романтический герой. Наличие героя ощущается и в Сонатине, но там Алькан не оставляет

указаний, тогда как в Сонате они весьма конкретны. Публикации сонаты³⁹⁹ композитор предпосылает собственное, несколько нескладное предисловие, в котором, словно оправдываясь, пытается объяснить свое обращение к программным подзаголовкам. Очевидно, современники Алькана видели непреодолимую пропасть между жанрами сонаты и программной пьесы. Приведем предисловие композитора полностью:

«О пределах музыкальной выразительности было написано и сказано многое. Не придерживаясь тех или иных правил, не пытаясь решить какие-либо из крупных проблем, выдвинутых той или иной системой, я просто объясню, почему дал такие названия четырем частям [сонаты] и иногда использовал столь необычные термины.

Это не подражательная музыка; это в ещё меньшей степени музыка, нуждающаяся в собственном обосновании, в указании на причины ее эффектов, на ее значение и внемузыкальный контекст. Первая часть — *scherzo*, вторая — *allegro*, третья и четвертая — *andante* и *largo*, каждая из них соответствует, как мне кажется, определенному моменту жизни [человека], особому состоянию мышления и воображения. Почему бы мне не назвать их прямо? [Собственно] музыкальный элемент в любом случае сохранит свою значимость, и выразительность от этого только выиграет; исполнитель, не изменяя собственному чувству, будет вдохновляться идеей композитора: название и вещь, которые в материальном аспекте могут показаться несовместимыми, прекрасно сочетаются на интеллектуальном уровне. Поэтому я считаю, что эти указания, какими бы амбициозными они на первый взгляд ни казались, помогут лучше понять и истолковать мои намерения, и мой долг — помочь исполнителю [моей музыки].

Кроме того, я хотел бы обратиться к авторитету Бетховена. Мы знаем, что в конце жизни этот великий человек работал над каталогом своих основных произведений, где собирался указать, какими идеями и воспоминаниями было вдохновлено каждое из них.

Ш.-В. Алькан».

В связи с этим тестом особенное внимание обратим на отсылку Алькана к Бетховену, чьи сонаты в тогдашнем Париже не были особенно популярны. Алькан, несмотря на вольное обращение с сонатным каноном в «Четырех возрастах», очевидно, держит фигуру Бетховена в уме. По крайней мере, столь дотошная мотивная работа, которой занимается в сонате Алькан, свойственна прежде всего именно Бетховену.

Драматургия

Четыре части Сонаты не соответствуют традиционным функциям частей сонатного цикла. Первая часть — скерцо в типичном для этого жанра трехдольном метре и трехчастной форме с трио. Центральной и наиболее сложной оказывается вторая часть — она выполняет функцию

³⁹⁹ Соната была впервые издана парижским издательством «Brandus» в 1848 г.

сонатного аллегро. Третья и четвертая части — медленные, причем финал в жанровом отношении родствен траурному маршу. Каждая очередная часть сонаты медленнее предыдущей. Отталкиваясь от программы, Алькан, таким образом, нарушает привычную последовательность частей.

У.А. Эдди разделяет сонату также по типам программности, где нечетные части, по его мнению, представляют «реалистическое» направление, а четные (образы Фауста и Прометея) — «символистское»⁴⁰⁰. На наш взгляд, такое разделение несколько схематично, так как, вероятно, композитор попросту не нашел подходящих литературных образов-символов для первой и третьей частей. Подзаголовок «Счастливое семейство», который композитор предпосылает третьей части, вкупе с наивным идиллическим (или даже утопическим) содержанием создают образ также скорее символический, нежели реалистический.

Программа сонаты — история жизненного пути лирического героя, четыре как бы выхваченных из жизни сцены. Каждая часть соответствует определенному возрасту, определенному десятилетию, что отражено в заглавиях: «20 лет», «30 лет» (эта часть имеет подзаголовок «Quasi-Faust»), «40 лет» («Счастливое семейство») и «50 лет» (композитор называет ее «Прометей прикованный» и предваряет цитатами из одноименной трагедии Эсхила). Отметим, что соната была написана в 1847 году, когда Алькану было 34 года, то есть третья и четвертая части им создавались как бы интуитивно. Британский композитор и критик К.Ш. Сорабджи в своей статье, посвященной музыке Алькана, обратил внимание на сходство между четырьмя стадиями жизни в индуистской философии и четырьмя возрастами в концепции Большой сонаты Алькана⁴⁰¹. По мнению Х. Альбрехта, возможны и другие интерпретации: так, четыре возраста (=четыре века) можно сопоставить с четырьмя эпохами греческой мифологии⁴⁰² (золотой, серебряный, бронзовый и железный века)⁴⁰³. Железный век представлялся грекам последним веком человечества.

Стиль сонаты — большой, концертный, который оправдывает жанровый подзаголовок — Grande Sonate (напомним, так называл свои наиболее крупные ранние фортепианные сонаты Бетховен⁴⁰⁴). Использование во второй части фуги как символа выхода из некоего порочного круга и разрешения трагических метаний, отсылает к фугам из поздних сонат Бетховена.

⁴⁰⁰ Eddie. Op. cit. P. 82.

⁴⁰¹ Sorabji K.S. Charles Henri Victorin Morhange (Alkan) // Alkan Society Bulletin no. 87 — August 2012. P. 7.

⁴⁰² Описаны в «Метаморфозах» Овидия.

⁴⁰³ Albrecht Hartwig. Charles-Valentin Alkan. Grande Sonate pour piano, Op.33 'Les Quatre Âges'. Annotations and Revision Report. P. V. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://imslp.org/wiki/Alkan%27s_Grande_Sonate_%27Les_Quatre_Âges%27_\(Albrecht%2C_Hartwig\)](http://imslp.org/wiki/Alkan%27s_Grande_Sonate_%27Les_Quatre_Âges%27_(Albrecht%2C_Hartwig)) (дата обращения: 22.10.2019).

⁴⁰⁴ Кроме того, «Большими сонатами» называли некоторые из своих сонат Д. Штейбельт, Ф. Калькбреннер и др.

Соната (особенно в первых двух частях) предъявляет весьма высокие требования к исполнителю, от которого композитор ждет высокой беглости, хорошей аккордовой техники, мастерства в выполнении скачков, умения выстраивать полифоническую фактуру. При жизни композитора соната, вероятно, публично не была исполнена ни разу. Пианист и музыковед, ведущий специалист по Алькану Рональд Смит, сыграв эту сонату в 1973 году, возможно, осуществил первое ее публичное исполнение⁴⁰⁵.

Тональный план

Соната интересна с самых разных точек зрения. С одной стороны это цельное произведение с единой, весьма оригинальной программной канвой. С другой стороны, композитор лишает сонату тонального единства, составляя четыре части сонаты в пары однотерцовых тональностей (D-dis, G-gis). Нельзя сказать, чтобы Алькан был единственным композитором XIX века, отказавшимся от тональной замкнутости (в качестве примера приведем несомненно знакомую Алькану Вторую балладу Шопена, которая начинается в F-dur, а завершается в a-moll, напомним о рассмотренной выше сонате Хиллера; тональная разомкнутость чаще встречалась в сквозных формах вокальной музыки), но все же для XIX века такая тональная концепция кажется довольно смелой. В начале XX века от тонального единства отказывается в некоторых своих симфониях Г. Малер (Симфонии № 4, 5, 9), что признается исследователями за одну из наиболее оригинальных черт в творчестве австрийского композитора. Сходные процессы мы можем наблюдать в некоторых симфониях К. Нильсена.

В то же время тональный план в сонате не случаен. Так, в первой части особое значение имеют тональности D-dur, dis-moll (предвосхищая основную тональность второй части), представленные в первом разделе. Готовя h-moll в связующем разделе к трио, в самом трио Алькан тему дает в H-dur (с эпизодическим появлением fis-moll, h-moll). В репризе — снова D-dur, но, кроме прочего, — проведение основной темы в G-dur (тональность третьей части) и e-moll. Заканчивается часть в H-dur, что уже демонстрирует тональную разомкнутость всего цикла, но, кроме того, сближает окончание с последующим dis-moll (к которому H-dur ближе, чем D-dur).

Во второй части вторая тема (Мефистофель) дана композитором все в том же H-dur, широко представленном в трио и коде первой части, следующая тема — в gis-moll (тональность финала сонаты), затем Gis-dur (без энгармонической замены, что типично для Алькана, не избегавшего тональностей с большим количеством ключевых знаков). Фуга разработки второй части проходит в Fis-dur.

⁴⁰⁵ Smith R. Alkan. The Music. P. 67.

Тональности третьей части — G-dur и D-dur, присутствовавшие в первой части (а также F-dur). Тональности финала — gis-moll, H-dur.

Таким образом, заметно, что используемые тональности встречаются в сонате, как правило, по два раза. Отметим упорное избегание композитором бемольных тональностей (едва ли не единственный более-менее развернутый эпизод в бемольной тональности — это F-dur в третьей части).

Возможно произвести условное объединение тональностей в пары, составленные I/III и II/IV частями. В этом случае тональности окажутся в тонико-доминантовых соотношениях: D-dur/G-dur, dis-moll/gis-moll. Объединение частей в две подобные пары можно обосновать, отталкиваясь от программы. Так, нечетные части (мажорные тональности) в целом демонстрируют позитивную программу, а четные части (минорные тональности) — драматические события.

Первая часть («20 лет»; D-dur/H-dur) посвящена образам молодости, она радостна и приподнята по характеру. Использование характерной для скерцо ясности формы, элементов виртуозной беглости, тяготение к блестящему стилю подчеркивают некоторую легкомысленность лирического героя в этот жизненный период.

Исследователями (Б. Франсуа-Саппи, У.А. Эдди) неоднократно подчеркивалась близость алькановского скерцо к скерцо Шопена (в особенности, к Первому и Четвертому).

Две темы, которыми ограничивается тематический материал части, представляют два контрастных образа.

Первый образ (рисунок 298) — типичная для романтического скерцо пассажность, обилие движения, радостная оживленность, неожиданные гармонические сдвиги. Очевидно наследование Альканом традиции романтического *perpetuum mobile*. Игровой характер темы подчеркивается гемиолами:



Рисунок 298. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть.

Второй (трио; *рисунок 299*) — лирическая по характеру тема, но с ярко выраженной фанфарностью⁴⁰⁶:



Рисунок 299. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть.

Первый раздел написан в трехчастной форме, со знаками реприз после первого и второго-третьего «подразделов», подобно первым разделам классицистских менуэтов и скерцо. В репризе (она выписана) повторения отсутствуют⁴⁰⁷.

Довольно примечательно завершение первого раздела, где осуществляется как бы «торможение», и вся накопленная энергия выходит своеобразными всплесками, чередуясь с паузами (*рисунок 300*).



Рисунок 300. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть.

После репризы, как итог развития возникает ликующее возвращение темы среднего раздела в ее основной тональности (*рисунок 301*).

⁴⁰⁶ Х. Альбрехт предположил, что эта тема близка родственна французским народным песням. Нам это предположение кажется неоправданным. См.: Albrecht Hartwig. Charles-Valentin Alkan. Grande Sonate pour piano, Op.33 'Les Quatre Âges'. Annotations and Revision Report. P. VI. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://imslp.org/wiki/Alkan%27s_Grande_Sonate_%27Les_Quatre_Âges%27_\(Albrecht%2C_Hartwig\)](http://imslp.org/wiki/Alkan%27s_Grande_Sonate_%27Les_Quatre_Âges%27_(Albrecht%2C_Hartwig)) (дата обращения: 22.10.2019)

⁴⁰⁷ Такой же консервативный принцип построения сложной трехчастной формы находим в менуэтах Алькана соч. 46, соч. 51.



Рисунок 301. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть.

Наличие этой темы перед кодой несколько индивидуализирует структуру части, которая из сложной трехчастной, от которой, очевидно, отталкивался композитор, превращается в своеобразную сложную двойную двухчастную форму, схематически которую можно представить так: ABA_1B_1K .

Следующая за изложением темы кода внезапно драматизирует звучание, утверждая h - $moll$. Однако кажущийся уже окончательным минор сменяется одноименным и ликующим H - dur .

Вторая часть («30 лет»; dis - $moll$ / Fis - dur) — центральная и самая драматически насыщенная в цикле.

«Алькан, должно быть, чувствовал себя беспощадным садистом, когда вслед за нелегкой первой частью написал двенадцать минут, которые, безусловно, могут быть названы в числе самых опасных и утомительных во всем фортепианном репертуаре XIX века», восклицает Р. Смит⁴⁰⁸.

По мнению У.А. Эдди, вторая часть сонаты Алькана является одним из наиболее впечатляющих проявлений виртуозного стиля XIX века, превосходя в этом отношении даже «Трансцендентные этюды» Листа⁴⁰⁹.

Подзаголовок части — «Quasi-Faust» («Сродни Фаусту») — делает отсылку к огромному пласту европейской христианской культуры. Алькан, однозначно ощущая себя еврейским (и, уже, иудейским) композитором (о чем говорит написанный примерно в то же время, что и Соната, цикл «25 прелюдий»), вместе с тем, не отделяет себя и от европейской традиции. Написанная за несколько лет до «Фауст-симфонии» и Сонаты h - $moll$ Ф. Листа, эта часть Сонаты Алькана, во многом предвосхитила тематику и даже некоторые интонационные контуры «фаустианских» сочинений Листа. Впрочем, достоверных свидетельств того, что Лист был знаком с Сонатой Алькана, нет.

Главная партия второй части строится на основе двух внутренне родственных, но внешне контрастных элементов, разделенных регистрово (первый — в верхнем регистре, второй — в нижнем), подчеркнута маршевых и создающих ощущение мрачной напряженности

⁴⁰⁸ Smith R. Alkan. The music. P. 71.

⁴⁰⁹ Eddie. Op. cit. P. 84.

(примечательно указание автором на характер музыки — ремарка *Sataniquement*; несмотря на такую ремарку, главная партия, вероятнее всего, являет собой портрет Фауста). При этом первый элемент наделен вопросительной интонацией и ораторским пафосом, а второй элемент как бы высмеивает его (что создает еще одну параллель к сонате Листа). Структура темы — непериодическая, вся главная партия строится на чередовании и непрерывном развитии двух начальных элементов. Особенное внимание обращает на себя интенсивное гармоническое развитие почти разработочного характера, на коротком музыкальном отрезке появляются тональности Ais-dur, C-dur, f-moll, F-dur, b-moll. Внезапная мелодико-энгармоническая модуляция (тон септимы *ges* из VII₇ b-moll энгармонически заменяется на тон квинты *fis* тонического трезвучия H-dur) резко меняет характер звучания — появляется новая тема (краткая первая тема побочной партии), торжественная и победоносная маршевая тема Мефистофеля (авторское указание: *Le Diable*⁴¹⁰).

Сходство мотивов из темы Фауста и Мефистофеля оказывается очень важным и многозначительным символом: за этим сходством читается мысль о том, что дьявол (зло) находится не вовне, а внутри человека, следовательно, задача человека — победить дьявола внутри себя.

За краткой темой Мефистофеля следует вторая побочная тема, печальная и ноктюрновая в gis-moll (репетиции одного тона в ней напоминают о втором элементе главной партии и введении в побочную). Если считать, что композитор отталкивался именно от трагедии Гете, а не от легенды о Фаусте в целом, то можно согласиться с рядом исследователей, считающих, что эта тема характеризует Маргариту⁴¹¹. Ясный классический синтаксис темы, размеренное изложение, негромкая динамика создают разительный контраст с предыдущим музыкальным материалом. Однако, и тема Маргариты вскоре начинает развиваться и драматизироваться, сюда включается также первый элемент главной партии. Итогом развития становится кульминация всей экспозиции — возвращение темы второй побочной партии в колоссально динамизированном виде и с измененным ладом (одноименный Gis-dur⁴¹²). В целом, структура второй темы побочной партии напоминает динамическую трехчастную форму, характерную скорее для главных партий в развернутых сонатных формах XIX века. К концу экспозиции патетика стихает и вновь воцаряется тихий лирический тон, который был свойственен началу второй побочной партии.

⁴¹⁰ Интересно, что композитор по каким-то причинам избегает упоминать имя Мефистофеля.

⁴¹¹ Eddie. Op. cit. P. 84; Albrecht. Op. cit. P. VIII.

⁴¹² Именно так, не заменяя его на энгармонический As-dur.

Отделяя экспозицию двойной чертой, Алякан, однако, не ставит знак репризы⁴¹³. Разработка начинается с «напоминания» о двух элементах главной партии, вслед за которыми врываются триольные аккорды из развивающего раздела темы Маргариты. Постепенно в разработку включаются тремолирующие звучности из подготовки темы Мефистофеля и сама тема Маргариты. Ни на миг не прерывая триольной пульсации, композитор только на небольшой отрезок снижает напряженность разработки (проведение темы Маргариты в G-dur), после чего вновь возвращает разработочную неистовость и массивность. При помощи еще одной своеобразной модуляции Алякан возвращает основную тональность части *dis-moll* (а вместе с ней и ключевые знаки, отсутствовавшие на протяжении разработки), начиная репризу как продолжение разработочного развития. Модуляция действительно довольно примечательна: утверждая многократными репетициями сначала тон *d*, затем терцию *d-fis*, словно утверждая тональность D-dur, Алякан «достраивает» к большой терции еще одну, энгармонически заменяя увеличенное трезвучие на уменьшенный квартсекстаккорд III ступени *cisis-fis-ais* и разрешая его уже в тонику *dis-moll*.

В репризное проведение главной партии включаются триольные фанфары из темы Мефистофеля. Длительный доминантовый предыкт готовит *Fis-dur*, в котором после двойной тактовой черты начинается fuga. Двойная тактовая черта, предыкт ясно указывают, что композитор мыслит репризу главной партии не как новый раздел формы, а как часть разработки, таким образом трансформируя функции музыкальной формы.

По логике развития репризы, следующий раздел должен быть связан с материалом второй побочной партии; в конечном счете это так и происходит, однако тема fugи не связана с темой Маргариты.

Интересна проскользнувшая в статье Б.Б. Бородина мысль о сопоставлении в этой сонате Алякана «демонической виртуозности инструментального плана, лежащей в материальной плоскости исполнительства, и виртуозности контрапунктической, традиционно несущей некое идеальное начало, абстрагированное от инструментального фактора»⁴¹⁴. Драматургическое значение fugи — полная антитеза всей предшествующей музыке части, противопоставление подчеркнуто схоластического начала fugи открытой и свободной эмоциональности тем экспозиции, устойчивого мажора — гармонической (преимущественно минорной) неустойчивости, строгой полифонической фактуры виртуозному буйству и роскоши романтической и т. д. В целом, fuga символизирует разрешение фаустианских метаний и

⁴¹³ В Сонатине композитор предписывает повторение экспозиции.

⁴¹⁴ Бородин Б.Б. «Шарль Алякан — Берлиоз фортепиано». Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — с. 123.

символическое спасение Маргариты и/или Фауста Господом⁴¹⁵ (что подчеркивается автором, выставившим во внезапно наступившей кульминации фуги ремарку «Le Seigneur» — «Господь»). Пианист Р. Левенталь мыслил тему фуги как «тему Искупления»⁴¹⁶. Фуга построена не совсем обычным образом: композитор дает, по существу, только экспозицию (семиголосную!), впоследствии переходя, подобно Бетховену, к сочетанию полифонического и гомофонно-гармонического склада. Один из голосов появляется в октавном удвоении. Кроме того, композитор применяет ответы в нетрадиционных тональностях: первый ответ после темы звучит в H-dur (хотя может быть воспринят и в основной тональности фуги Fis-dur⁴¹⁷), потом в E-dur и т. д. Сочетание ответа и первого противосложения очерчивает контуры миксолидийского лада. В свободном обращении с ответами, возможно, сказалась школа консерваторского учителя Алькана А. Рейха, который в собственных знаменитых фугах экспериментировал с ответами.

Противосложения в экспозиции — удержанные.

Исключительная сложность экспозиции, где у каждого голоса своя собственная линия, свой собственный ритм (включая одновременное сочетание дуолей и триолей) вынудила композитора над фрагментом своей фуги даже добавить стан *ossia*, в котором фактура несколько редуцирована и сокращена (рисунок 302).



Рисунок 302. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть, фуга

Пожалуй, ни одна фуга, написанная для клавишного инструмента прежде алькановской, не была такой плотной.

⁴¹⁵ Согласно трагедии И.В. Гете.

⁴¹⁶ Smith R. Alkan. The music. P. 71.

⁴¹⁷ Тональная амбивалентность возникает благодаря использованию миксолидийского лада.

Экспозицию фуги от следующей части отделяет резкий динамический сдвиг, подобный видению или озарению: после равномерного звучания на *piano* вдруг возникает трехкратное *forte*, регистровый диапазон звучания раздвигается (фактически от *cis* контроктавы до *fis* третьей октавы), аккорды в басах символизируют колокольное звучание. Возникает фигура Господа (подчеркнутая авторской ремаркой). Интересно, что ремарка в прижизненном издании сонаты стоит не у темы фуги, проходящей в верхнем регистре, а под нижним нотным станом, у квази-колокольных аккордов в басу (они повторяются сначала целыми длительностями, затем восьмыми двадцать три раза подряд; *рисунок 303*):



Рисунок 303. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть, кульминация.

Отметим, что формально в басу находится не тоника, а пятая ступень: композитор отталкивается от фонизма, а не гармонической целесообразности.

Подобный прием композитором был использован и в других сочинениях, например, в марше соч. 37 № 1 (см. *Рисунок 199*).

Как итог развития этого эпизода, к теме фуги контрапунктически добавляется вторая тема побочной партии (как бы в ее втором, динамизированном характере из экспозиции), включаясь, таким образом, в эту крайне нестандартную репризу (*рисунок 304*)⁴¹⁸:



Рисунок 304. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Совмещение тем фуги и побочной партии.

⁴¹⁸ По мнению Х. Альбрехта, это уже начало коды (Albrecht. Op. cit. P. XI).

Если принять точку зрения на вторую тему побочной партии как на тему Маргариты, то соединение ее с темой фуги символизирует вердикт Господа, вынесенный по отношению к Маргарите («Голос свыше: Спасена!»⁴¹⁹).

«Ни в одном произведении всей инструментальной музыкальной литературы нет другого случая подобного семантического слияния мотивов через тематическое наложение», восклицает У.А. Эдди⁴²⁰. Мы же вспомним, например, коду финала симфонии Моцарта № 41 C-dur, в которой слияние нескольких тем, ранее звучавших разрозненно, видится не просто контрапунктическим этюдом, но символом убежденности композитора в гармоничном устройстве мироздания. Для Алькана контрапунктический синтез тем в репризе — один из любимых приемов (в качестве примера приведем ноктюрн соч. 22, вторую часть Сонатины, «Гераклит и Демокрит» из соч. 63 и др.).

Дальнейший спад звучности соответствует успокоению, наступившему в завершении экспозиции.

Небольшая кода начинается с тихого проведения темы Мефистофеля, звучащей как воспоминание (выразительна краска гармонического доминантового нонаккорда, на которой строится повторение темы; *рисунок 305*).



Рисунок 305. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Кода.

Мефистофельскую тему сменяет тема фуги и еще одно контрапунктическое сопоставление тем фуги и второй побочной партии (тема фуги дается в уменьшении; *рисунок 306*).



Рисунок 306. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Кода.

⁴¹⁹ И.В. Гете. Фауст. Пер. Б.Л. Пастернака.

⁴²⁰ Eddie. Op. cit. P. 85.

На фоне ликующих звучаний включаемый в ткань мефистофельский мотив (обращение первого элемента главной партии) теряет свой демонизм. Окончание части звучит уверенно и устойчиво, как полная и безоговорочная победа.

Третья часть («40 лет»; G-dur), в отличие от второй, напротив, практически лишена развития и динамизма. Следующий отрезок жизни лирического героя представляет его в домашнем кругу, окруженным родственниками (подзаголовок — «Счастлирое семейство»). Если проблематика первой и второй частей в целом были близки скорее Шарлю Алькану, нежели Алькану Моранжу, то третья часть — наверное, в наибольшей мере смыкается с образом многодетного семьянина Алькана Моранжа. Никогда более Алькан не писал столь безоблачной музыки, полагает Р. Смит⁴²¹. Возможно, эта часть воплощает мечту Алькана о собственной семье, которую он так и не создал.

Третья часть — это лирический ноктюрн-интермеццо, написанный в несколько нестандартной форме. Первые три раздела образуют сложную трехчастную форму (G-dur – D-dur – G-dur), после чего следуют две новые темы (e-moll, G-dur) индивидуализируя структуру. На последнюю из них контрапунктически накладывается тема второго раздела в основной тональности, очерчивая контуры сонатной формы (где две темы, первоначально излагаемые в тонико-доминантовом соотношении, затем повторяются в основной тональности).

Первая тема части (рисунок 307) по своему складу напоминает H-dur'ный ноктюрн Алькана соч. 22 (см. Рисунок 5):



Рисунок 307. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть.

Чистая и светлая музыка развивается очень плавно и свободно, лишь на мгновения омрачаясь редкими минорными гармониями. Имитации, где один из голосов словно вторит другому, подчеркивают царящее единодушие и идилличность.

Второй раздел (начинается в D-dur) вносит контраст только по фактуре и характеру ритмического движения. Динамического контраста не возникает, мягкость и спокойствие, свойственные первой теме, сохраняются и здесь. Изображающий детей («Дети» — пометка Алькана в нотном тексте⁴²²), этот раздел построен на безостановочной пульсации шестнадцатыми (против триолей первого раздела). Фактура здесь ритмически гомогенна, но

⁴²¹ Smith. Op. cit. p 76.

⁴²² Композитор пользовался устаревшим вариантом написания слова: «*enfans*» вместо «*enfants*».

полифонизирована, ткань напоминает медленный этюд (например, средний раздел этюда Шопена E-dur из соч. 10). Учитывая медленный темп, вероятно, следует говорить не о детских играх, изображаемых композитором (вспомним, в каких темпах игры изображались Шуманом в его «Детских сценах»), а скорее о портретах очень воспитанных и благочестивых детей (см. *Рисунок 41*).

Фактура и пульсация не меняются на протяжении 49 тактов, лишь однажды прервавшись на небольшую паузу. Этот раздел технически довольно труден, так как исполнителю нужно внимательно следить за точностью интервалов. В практических целях уместно будет обратиться к исследованию Дж. Хиллмана, посвященному Сонате Алькана. Американский пианист Дж. Хиллман в приложении к своей работе приводит этот эпизод с детально прописанной аппликатурой, чтобы облегчить возможным исполнителям его разучивание⁴²³.

После возвращения материала первого раздела, в той же ноктюрновой фактуре звучит новая тема — единственная минорная (e-moll; *рисунок 308*), печальная и жалобная.



Рисунок 308. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть.

Десятикратное повторение акцентированного звука *h* второй октавы — отметим создаваемую гемиолами полиритмию — символизирует вечерний бой часов⁴²⁴ («10 часов» — уточняет композитор), сообщающий о необходимости собраться на молитву (*рисунок 309*).

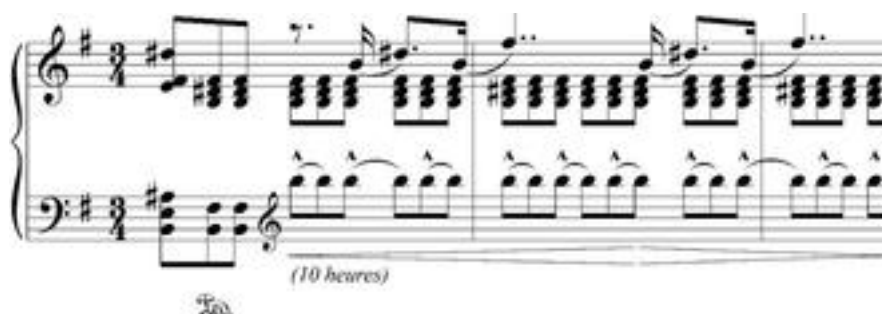


Рисунок 309. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть.

⁴²³ Hillmann Joshua Lester. Solving the Riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 'Les quatre âges'. A Performance Guide and Programmatic Overview. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona State University May 2018. P. 106–108.

⁴²⁴ Карманные часы с колокольчиком, — предполагает Х. Альбрехт. // Н. Albrecht. Op. cit. P. XV.

Затем следует возвращение G-dur, но с еще одной новой темой — простой, диатонической мелодией в хоральном духе («молитва» — уточняет Алькан). Медленный темп словно вовсе замирает.

К хоралу позднее контрапунктом добавляется тема детей (в G-dur; рисунок 310), создавая зримую картину вовлечения детей в вечернюю молитву (снова использован прием контрапунктического соединения тем):



Рисунок 310. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть.

Напоминанием о темах первого и второго раздела часть заканчивается.

Четвертая часть («50 лет»; *gis-moll*) — медленный трагический финал, сближающий драматургию этой сонаты со Второй сонатой Шопена (в которой собственно финальная часть — как бы дополнение к траурному маршу), с последней симфонией Чайковского, с Первой фортепианной сонатой Скрябина.

Этой части композитор предпосылает не только подзаголовок («Прометей прикованный»), но и эпиграф из одноименной трагедии Эсхила⁴²⁵:

Прометей

Мои мученья ты едва ли б вынесла:
Ведь смерть и та судьбой мне не дарована,
А смерть освободила бы меня от мук,
Увы, конца терзаний не приходится
Мне ждать, покуда власти не лишится Зевс.

(строки 750-754)

Убить меня все же не смогут!

(строка 1051)

Без вины страдаю — глядите!

(строка 1091, последняя⁴²⁶).

Прометеевская символика, возможно, отсылает, учитывая присутствующую в этой части музыкальную цитату из «Патетической сонаты», также и к Бетховену⁴²⁷, автору балета «Творения Прометея».

⁴²⁵ Приводим их в переводе С.К. Апта. Цитируется по изданию: Эсхил. Трагедии. — М.: Художественная литература, 1971.

⁴²⁶ Указания на номера строк и на то, что строка 1091 — последняя, принадлежат композитору.

⁴²⁷ По мнению Дж. Гослина (См.: Goslin J. An Alkan puzzle // Alkan Society Bulletin no 93: September 2016. P. 7).

Похоже, в роли эхилловского Прометея Алькан в парижском артистическом обществе видел себя.

Интересно сочетание «исключительно медленного» (*Extrêmement lent*) темпа и использованных в тремоло (Алькан всегда дотошно выписывает свои многочисленные тремоло) 128-х (!) длительностей⁴²⁸. Учитывая обилие маршевых ритмов, нехарактерным оказывается и размер — 2/4 (вместо 4/4).

Начало части по характеру очень листианское: неясные тремоло в низком регистре похожи на многие эпизоды листовских сочинений («Часовня Вильгельма Телля»), свободный речитатив в басу (*рисунок 311*) также напоминает о некоторых сочинениях Листа («Лорелея», «Обручение»).



Рисунок 311. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть.

Форма части довольно нестандартна: после вступления идут три построения, имеющие тематическое значение, которые затем повторяются в измененных тональностях, после чего снова возвращается первая тема (в еще одной новой тональности, только в процессе изложения модулирующая в основную тональность части *gis-moll*). Схематически форму можно представить так: вступление — A (*gis-moll*) — B (*H-dur*) — C (*H-dur*) — A₁ (*G-dur*) — B₁ (*gis-moll*) — C (*Gis-dur*) — A₂ (*fis-moll — gis-moll*). Учитывая то, что вторая и третья темы объединены общей тоникой, имеют общую исходную интонационную ячейку, а во втором проведении представлены в подчинении основной тональности (подобно побочной партии в репризе сонатной формы), а также обратив внимание на двойные линии тактовых черт, каждый раз отделяющие первую от второй-третьей тем, можно увидеть в структуре этой части черты сонатной формы без разработки. Можно также представить форму как своеобразное рондо.

Всем трем темам свойственен аккордовый склад, только в третьей теме к аккордам добавляется трель в басу (возможно, имитация барабанной дроби).

⁴²⁸ Х. Альбрехт видит в этом эпизоде звукоизобразительный момент — дрожащие колени Прометея в ожидании следующей атаки орла или имитацию старческого тремора (Albrecht. *Op cit.* P. XVII). Мы не склонны усматривать в тремоло какой-либо конкретный символ. Скорее — барабанную дробь, призывающую ко вниманию.

Финал в целом несколько озадачивает своей эмоциональной нейтральностью, холодностью. Возможно, наделяя финал театральным пафосом (который характерен, к примеру, для внезапных sforцандо), композитор таким образом хотел передать высокий тонус и мужественный дух античной трагедии.

Тематические связи.

Единство сонаты достигается многообразными тематическими связями внутри произведения. Связи эти касаются, главным образом, тем второй части, которая является центром и ядром всего цикла.

Так, в коде первой части в кадансе звучит почти случайный мотив (возможно, заимствованный из коды шопеновского этюда e-moll; рисунки 312, 313).



Рисунок 312. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть



Рисунок 313. Ф. Шопен. Этюд соч. 25 № 5, кода

Но позднее эта кадансовая фигура из окончания первой части становится основой первого мотива главной партии во второй части (подобно сочленениям частей в Девятой сонате Прокофьева; рисунок 314).



Рисунок 314. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть, первый мотив главной партии

Этот же мотив мы встретим в одной из тем финала (рисунок 315).



Рисунок 315. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть

При этом два мотива, на основе которых строится главная партия, внешне контрастные, представляют собой движение в одном направлении — восходящий и нисходящий ход. Этот же ход мы встречаем в финале сонаты (рисунки 316, 317).



Рисунок 316. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Второй мотив главной партии.



Рисунок 317. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть.

Повторение одного звука из введения в тему Мефистофеля (первая тема побочной партии; рисунок 318), связывает эту тему со вторым мотивом главной партии (рисунок 316) и со второй темой побочной партии (тема Маргариты; рисунок 319).



Рисунок 318. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Введение к первой теме побочной партии.



Рисунок 319. Ш.-В. Алякан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Вторая тема побочной партии.

По нашему мнению, эта тема заимствована композитором из собственной прелюдии Н-dur (рисунок 320).



Рисунок 320. Ш.-В. Алякан. Прелюдия Н-dur соч. 31 № 23

Тема в похожей фактуре и характере в этюде Алякана «Песнь любви — песнь смерти» (соч. 35 № 10) символизировала любовь (на что композитор указывал в ремарке).

Первый мотив главной партии также использован в теме Мефистофеля, но в обращенном виде (сохранен и пунктир; рисунок 321).



Рисунок 321. Ш.-В. Алякан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Первая тема побочной партии.

Как мы обнаружили, *нижний* голос (cis-dis-h-cis) во «многоэтажных» аккордах, предворяющих фугу второй части (они похожи на многозвучный аккорд в Этюде Алякана соч. 76 № 2 и предвосхищают знаменитый скрябинский аккорд из Седьмой сонаты⁴²⁹), являются обращенным заглавным мотивом из первой части сонаты (рисунки 322, 323).

⁴²⁹ Обилие «немузыкальных» авторских ремарок в сонате Алякана тоже предвосхищает позднего Скрябина.



Рисунок 322. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть



Рисунок 323. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть

Как заметил, Р. Смит⁴³⁰, верхний голос оттуда же (eis-fis-dis-cis) — это ракоход ядра будущей темы фуги.

Сама тема фуги второй части (рисунок 324), помимо «экстерриториальных» связей, на которые мы укажем далее, основывается на видоизмененном мотиве из темы первой части. Так, в мотиве из первой части мы имели следующую интервальную последовательность: секунда↓-терция↑-секунда↓ (в диапазоне терции), тема фуги содержит ходы на: приму, секунду↑, терцию↑ и секунду↓ (но в диапазоне кварты).

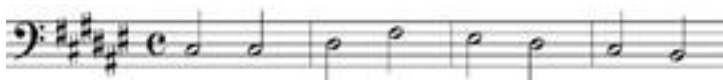


Рисунок 324. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Тема фуги.

Кроме того, ход в теме фуги вверх на терцию с последующим заполнением сближает ее с первым мотивом главной партии (а также этим же мотивом из первой и четвертой частей).

Таким образом, темы сонаты, словно нити паутины, связаны между собой, образуя сложнейшую сеть.

Однако тематизм Сонаты не является «вещью в себе», а обладает значительными коммуникативными качествами, неся за собой целый шлейф ассоциаций с музыкой композиторов прошлого.

Ядро темы фуги из второй части сонаты связано с рядом полифонических тем, и принадлежит богатейшей традиции, берущей свое начало, вероятно, еще в древности, а в более позднее время представленной произведениями Баха и Моцарта⁴³¹ (рисунки 325, 326).

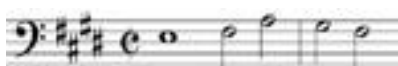


Рисунок 325. И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир. 2 том. Фуга IX.

⁴³⁰ Smith R. Alkan. The music. P. 75.

⁴³¹ Как известно, интонационные контуры этой темы по чудесному совпадению рисуют тоники циклов четырех симфоний Р. Шумана и И. Брамса.

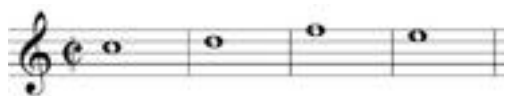


Рисунок 326. В.А. Моцарт. Симфония № 41, IV часть.

Исследователями отмечалось сходство вторых тем побочной партии в сонатах Алькана и Листа (рисунок 327; напомним, что соната Листа была написана позднее сонаты Алькана):



Рисунок 327. Ф. Лист. Соната h-moll.

Обеим темам присущ ноктюрновый лирический характер, и обе они являют собой видоизмененные по монотематическому принципу исходные зловещие темы.

Первый элемент главной партии сонаты Листа ритмически близок (половинная нота + двойной пунктир) первому элементу главной партии второй части сонаты Алькана (рисунок 328).



Рисунок 328. Ф. Лист. Соната h-moll.

Появление темы Мефистофеля готовится композитором так, словно в пору говорить о появлении самого Мефистофеля — густые диссонирующие тремолирующие аккорды, снижающиеся от высокого в низкий регистр. Слово вихрь «влетает» Мефистофель (рисунок 329).

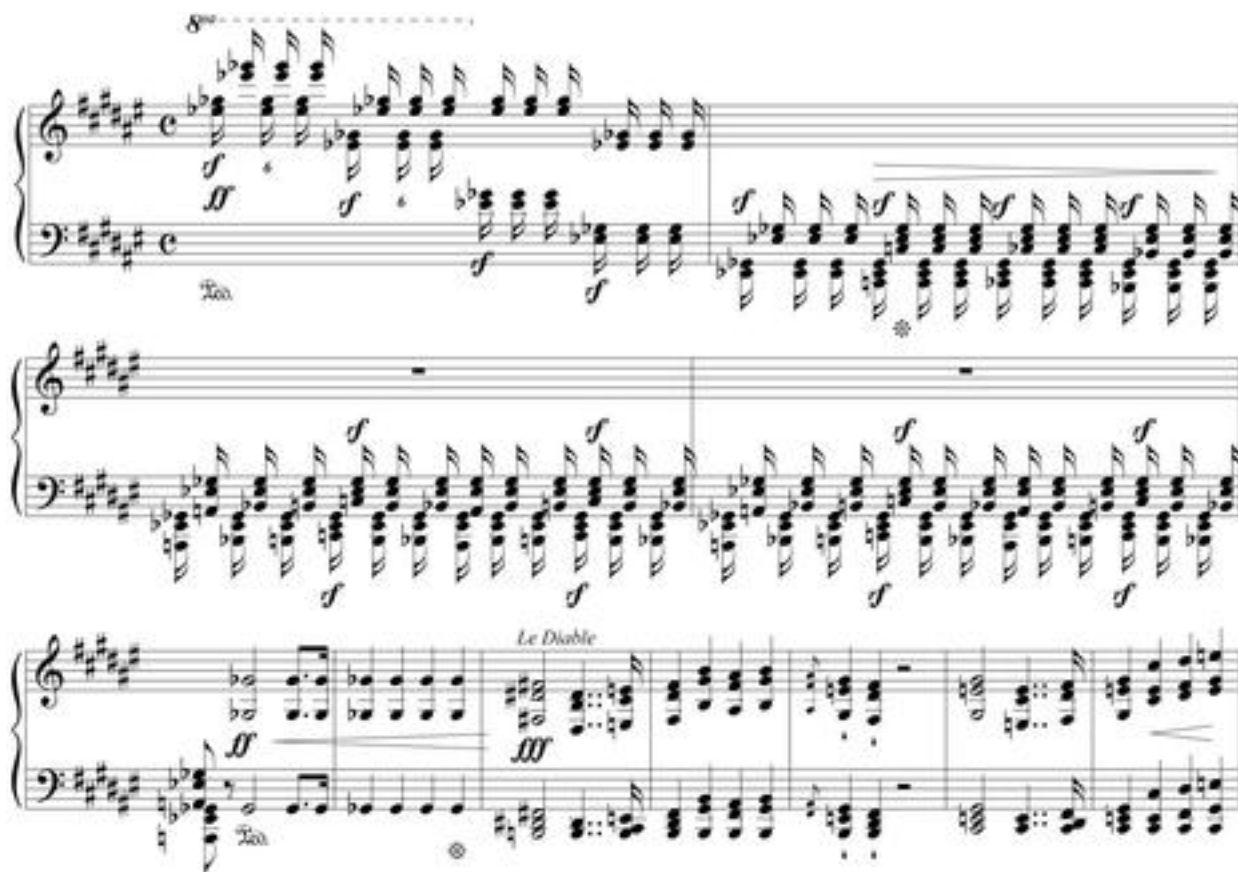


Рисунок 329. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть.

Похожий прием (судя по всему, не зная об Алькане) использовал русский композитор XX века Н.Н. Сидельников в своем «романе-симфонии» «Лабиринты» для фортепиано соло⁴³². Появление Минотавра в третьей части цикла (сама тема Минотавра достаточно проста, как и тема Мефистофеля у Алькана) готовится массивным тремолированием (рисунок 330).

⁴³² Странные совпадения видятся в этих двух совсем несхожих сочинениях: так, Сидельников называет свое произведение «романом-симфонией» для фортепиано, используя, по существу, алькановский жанр (симфония для фортепиано). Тема Минотавра, с которым должен сразиться лирический герой «Лабиринтов», Тесей (он же — очевидное alter ego автора), построена на теме-монограмме Сидельникова, оказываясь символом чудовища, которое находится как бы внутри самого героя. Так же и у Алькана первая тема (условно говоря, тема Фауста) и тема дьявола родственны друг другу.

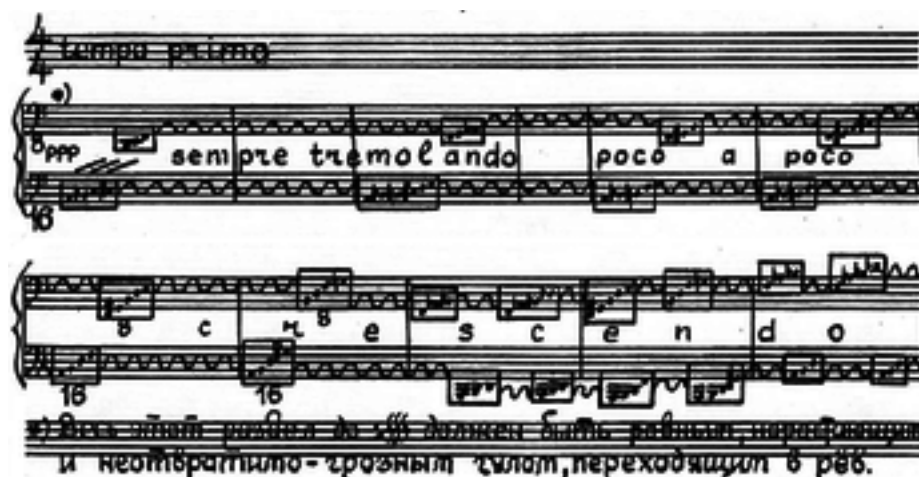


Рисунок 330. Н.Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть («Лабиринты»).

Пассаж из коды первой части сонаты Алькана отсылает к шопеновской Второй балладе (рисунки 331, 332)⁴³³.



Рисунок 331. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть.



Рисунок 332. Ф. Шопен. Баллада № 2

Траурный марш в финале сонаты может быть сопоставлен с траурным маршем Второй сонаты Шопена, но ритмика его тождественна ритмике прелюдии Шопена с-moll (у Алькана длительности в двукратном уменьшении и усилен пунктир; рисунки 333, 334).

⁴³³ В свою очередь, идея фактуры из гамм, движущихся в противоположном направлении и в такой же ритмике, будет повторена позднее в «Tempo Giusto» Алькана соч. 65 №4.



Рисунок 333. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть.



Рисунок 334. Ф. Шопен. Прелюдия *c-moll* соч. 28 № 20.

Тональность, соответствующая «божественному началу» во второй части сонаты (в фуге) — *Fis-dur*, предвосхищает цикл О. Мессиана «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», лейттема которого («тема Бога», рисунок 335) также первоначально проходит в *Fis-dur*, и также, подобно алькановской, очень проста по интервалике (но не по гармонии).



Рисунок 335. О. Мессиаан. «Тема Бога» из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса».

Основная тема третьей части отсылает к теме вариаций из Тридцатой сонаты Бетховена (рисунок 336).



Рисунок 336. Л. ван Бетховен. Соната № 30. Третья часть.

Тема молитвы из третьей части поразительным образом напоминает о теме вариаций II части Десятой сонаты Бетховена. Внешнее совпадение чисто случайно и не несет какого-либо символического смысла, но оно довольно характерно и показывает, что Алькан находился в постоянном диалоге с бетховенскими сочинениями (рисунки 337, 338).



Рисунок 337. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть.



Рисунок 338. Л. ван Бетховен. Соната № 10. Вторая часть.

Два эпизода в финале сонаты Алькана также напоминают о Бетховене. Первый — это связка между первой и второй темами финала (рисунки 339, 340).



Рисунок 339. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть.



Рисунок 340. Л. ван Бетховен. Симфония № 3, «Героическая», вторая часть.

Второй — вторая тема финала, которая близка теме медленной части «Патетической сонаты» Бетховена, на что указывали исследователи⁴³⁴ (рисунки 341, 342; эта тема близка также мотиву из коды первой части, он же — будущий «Фауст-мотив»: dis-cis-[dis]-fis-e-dis):



Рисунок 341. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть.

⁴³⁴ Goslin J. An Alkan puzzle // Alkan Society Bulletin no 93: September 2016. P. 7.



Рисунок 342. Л. ван Бетховен. Соната № 8, Вторая часть.

Бетховенская тема, в свою очередь, вероятно, была вдохновлена темой медленной части клавирной сонаты c-moll Моцарта (рисунок 343).



Рисунок 343. В.А. Моцарт. Соната c-moll, Вторая часть.

Оголенность фактуры в динамизированном проведении хоральной темы (тема вечерней молитвы) в конце третьей части предвосхищает экономность и жесткость фактуры некоторых сочинений Сати, Дебюсси (рисунки 344-346).



Рисунок 344. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть.



Рисунок 345. Э. Сати. «Перезвоны Розы и Креста».



Рисунок 346. К. Дебюсси. Прелюдия «..Канона».

Триольные восходящие ходы из окончания сонаты похожи на один эпизод из экспромта Шуберта *c-moll* (рисунки 347, 348).



Рисунок 347. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть.



Рисунок 348. Ф. Шуберт. Экспромт *c-moll* соч. 90 № 1.

Такое обилие интертекстуальных отсылок придает сонате особую коммуникативность, ощущаемую прежде всего слушателем нашего времени.

Сонатина

Одним из нечастых обращений Алькана к форме сонатного цикла является и **Сонатина соч. 61** (1861 г.). Сонатина — вероятно, самое яркое по тематизму и воплощению сочинение Алькана в сонатном жанре, демонстрирующее типичные и лучшие черты зрелого стиля композитора. В отличие от свободно построенной Большой сонаты, Сонатина — сочинение более строгое по своей структуре, и воплощает новые, условно говоря, неоклассические тенденции в творчестве композитора.

Название опуса при анализе несколько озадачивает: в алькановскую и доалькановскую эпоху (как, впрочем, и позднее) под сонатиной предполагалось краткое, технически нетрудное произведение, обычно в двух или трех частях, с сокращенной сонатной формой (без разработки) в качестве первой части. Сонатины несли главным образом не столько художественное содержание, сколько инструктивную нагрузку. Такими мы знаем сонатины Бетховена, Клементи, Я.Л. Дусика, А. Диабелли, Ф. Риса и др. Интересный пример представляют сонатины современника Алькана Стефана Геллера — это несколько более развернутые и более сложные сочинения, нежели сонатины композиторов-классиков, но ни одна из сонатин Геллера не приближается по своему значению к сонатине Алькана.

Сонатина Алькана воплощает совершенно новое понимание природы жанра. Алькан пишет свою сонатину, отталкиваясь от раннебетховенской или шубертовской четырехчастной структуры с четко выстроенными формами, полным сонатным *allegro* в качестве первой части,

медленной второй, скерцо или менуэтом в третьей и энергичным финалом. Конечно, содержание его цикла — в целом не бетховенское и не шубертовское, но строгость подхода к форме — почти стилизаторская. Большая соната, начиная с 1820-х гг. стала жанром особенно монументальным и во многом начала отступать от традиционной последовательности частей, их иерархии, традиционного количества частей (таковы поздние сонаты Бетховена, Соната h-moll Листа, соната «Четыре возраста» Алькана). Возможно, поэтому Алькан избирает термин «сонатина» — чтобы подчеркнуть старомодность своего подхода к сонатной структуре. Отчасти подобную цель преследовал позднее другой французский композитор — Равель. Однако Сонатина Равеля по своим масштабам и камерному звучанию действительно похожа на традиционные сонатины.

«Если в названии нет иронии, — размышляет Р. Смит, — на что нет никаких указаний, то это, должно быть, самая трудная из когда-либо написанных сонатин»⁴³⁵.

Алькановское сочинение с самых первых тактов заявляет о себе как высказывание более серьезное, чем это принято в сонатинах. Алькан раздвигает рамки жанра, создавая технически трудный и эффектный опус, доступный только профессионалам, демонстрируя под ярлыком «сонатина» сложную, можно сказать трагическую концепцию.

Обращает на себя внимание прежде всего сочетание четко структурированной, совершенно не «фантазийной» классицистской формы и бурного романтического содержания. Алькан, придя к экономному использованию материала, одновременно еще больше раскрылся как автор произведений высокого эмоционального тонуса.

Форма каждой из частей сонатины Алькана, действительно, довольно сжата и компактна: нет ничего лишнего, нет многословия, с которым мы встречаемся, к примеру, во втором этюде из соч. 76, в сонате «Четыре возраста», в некоторых из этюдов соч. 35 и соч. 39 и в ряде других вещей. Каждый момент музыкального времени ценен.

Предъявлять повышенные требования к жанру — черта довольно характерная для композитора со склонностью к изоляционизму. Поэтому этюд Алькана — это больше, чем этюд, а Сонатина — больше, чем иная соната. Такой подход к жанру не стал исключительным случаем, но Алькан здесь первопроходец. В начале XX века последователь и знаток алькановского творчества Ф. Бузони пишет цикл собственных фортепианных сонатин — одночастных, но совсем не облегченных произведений (напротив, среди фортепианной музыки Бузони сонатины оказываются едва ли не самыми новаторскими и концептуально сложными образцами), а в середине столетия сонатиной называет свой отнюдь не миниатюрный и не облегченный дуэт для флейты и фортепиано Пьер Булез.

⁴³⁵ Smith. Alkan. The Music. Op. cit. P. 81.

Сонатина Алькана, при всей ее фортепианной специфичности, нередко выглядит как фортепианное переложение оркестровой партитуры. Так, к примеру, стремительная аккордовая пульсация в первых тактах первой части (тема главной партии) — прием оркестровый, а не фортепианный (рисунки 349, 350).



Рисунок 349. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Тема главной партии.

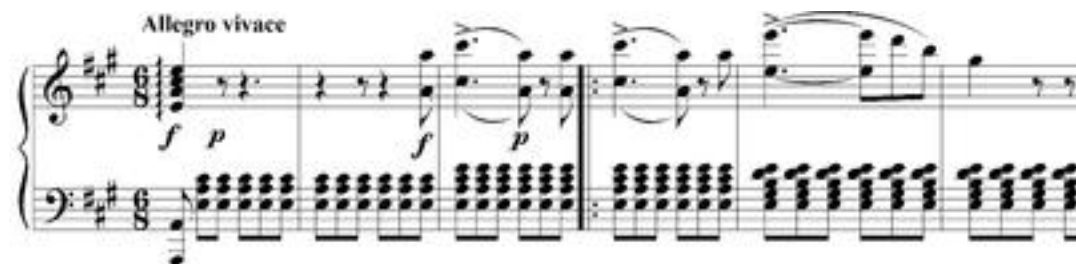


Рисунок 350. Ф. Мендельсон. «Итальянская» симфония. I часть (переложение для фортепиано в две руки).

Сходную аккордовую фактуру мы встречаем и в первой части Симфонии для фортепиано соло из соч. 39 Алькана, и там она смотрится более оправданно.

Фактура в этом произведении вообще предмет особого интереса: Алькану удастся найти органичное сочетание оркестрального типа изложения, бетховенски-классического типа формы, а также современной романтической фактуры. Фактура здесь довольно изменчива и требует от исполнителя повышенного внимания: Алькан постоянно ставит все новые задачи перед пианистом, практически не давая ему передышки; в этом отношении Сонатина близка Симфонии и Концерту из цикла этюдов соч. 39. И наряду с аккордовой беспедальной тканью в духе Бетховена в одной только первой части мы встречаемся с фигурациями в шопеновской манере (рисунок 351).



Рисунок 351. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть.

Сонатина ассоциируется с музыкой Берлиоза не только квази-оркестровым богатством звучания, но и образным строем. Финал Сонатины, с его набатным колокольным звоном и разгулом некоей мрачной демонической силы, очевидно отсылает к «Фантастической симфонии». При этом берлиозовской рыхлости формы в Сонатине нет: как и в музыке Бетховена, здесь слушатель очень ясно понимает, в каком разделе формы он находится, тематизм контрастен и конфликтен, драматургическое развитие всегда имеет явный вектор.

Первая часть — очень сжатое, но действенное сонатное аллегро, богатое рельефным тематизмом. Каждый раздел сонатной экспозиции имеет собственную тему, собственный фактурный тип, характер движения.

Взволнованности главной партии (быстрая и ровная пульсация в размере 6/8 отсылает к жанрам сальтареллы или тарантеллы⁴³⁶; отметим также sforцандо в бетховенском духе на слабых долях такта⁴³⁷) отвечает безостановочное кружение фигурации связующей, сопровождающее аккордово-мелодический пласт, в котором принципиальным моментом оказывается не собственно мелодика, а провозглашаемый бетховенский «ритм судьбы» (рисунок 352; он впервые появляется в аккомпанементе темы главной партии)⁴³⁸.



Рисунок 352. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Связующая тема.

Некоторую передышку вносит более мягкая тема побочной партии (тональное сопоставление традиционно: a-moll/C-Dur; рисунок 353).



Рисунок 353. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Тема побочной партии.

⁴³⁶ Композитор нередко пользуется этими жанрами; отметим Сальтареллу соч. 23, финал Концертной сонаты для виолончели и фортепиано соч. 47.

⁴³⁷ Обращает на себя внимание также использование параллельных терций в аккомпанементе. Этот же прием (с тональным тождеством) находим во втором марше из соч. 37.

⁴³⁸ Ритм судьбы с триольным затактом (в тональности c-moll) обнаруживается также в третьем марше из соч. 37.

Но и побочная, будучи изложенной в низком регистре, в полифонической ткани не становится типичной «лирической темой». Вдобавок она не теряет скорой пульсации — все события происходят в стремительном темпе *Allegro vivace* — и довольно быстро драматизируется: сдвиг, переходящий в заключительную тему, разрушает наступившую было передышку резкими «туттийными» уменьшенными аккордами на *фортиссимо* и срывающимися волнами быстрых ниспадающих фигураций.

В Сонатине композитор так же, как и в Сонате, пользуется приемом мотивной трансформации. Так, гаммообразный ход, открывающий побочную партию, попадает туда из главной. Главная партия, в свою очередь, сама по себе является примером тонкой мотивно-полифонической работы: скачок на квинту в начале первой фразы превращается в свой ракоход в конце этой фразы, скачок на сексту вниз в первой фразе вычленяется затем и превращается в скачок на уменьшенную септиму вниз, а восходящий гаммообразный ход первой фразы в конце предложения становится нисходящим.

Характерны вольты, выписываемые композитором, требующим повтора экспозиции: композитор послебетховенской эпохи, ставящий знак повтора после экспозиции, обычно делает это, руководствуясь не традицией, а собственным замыслом, и повтор экспозиции здесь — еще один фактор, характеризующий неоклассический характер сонатины.

Поражают компактные размеры экспозиции, и, вместе с тем, обилие деталей. Так, основная тема побочной партии (до «сдвига»), занимая всего 17 тактов, несколько раз меняется в характере, замирает на повисающих в воздухе «вопросах», меняет ладовое наклонение.

Разработка также невелика по объему, но насыщена событиями. Первый ее раздел возвращает тему и фактуру главной партии, позднее мелодия главной партии дается в полифонической имитации. Имитациям подвергается и бетховенский «ритм судьбы».

Второй крупный раздел основан на развитии побочной партии. Широко используются секвенции, типична для разработки тональная неустойчивость. Примечательно, что темы в целом не меняют свой облик, свое ладовое наклонение. Любопытен предыкт, основанный на использовании квинтсектаккорда четвертой ступени тональности *a-moll* (с повышенным основным тоном), звучащего как V_7 из *B-dur*. На протяжении раздела, готовящего репризу, композитор обыгрывает двойственность звучания этого аккорда (рисунок 354).



Рисунок 354. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Предыкт.

В репризе главная партия проходит практически без изменений, но связующую Алькан опускает, переходя сразу к побочной (этот прием использовался многими композиторами XIX века, в том числе Мендельсоном). Побочная, за исключением тонального подчинения, тоже не изменена, за ней следует небольшая кода, имеющая несколько разделов. Первый из них, в виртуозной фактуре (рисунк 355), напоминает трагические коды Шопена с их сочетанием эмоционального надрыва и черт танцевальности (такова, например, кода Второй баллады).



Рисунок 355. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Кода.

Второй раздел коды возвращает в динамизированном звучании тему главной партии (рисунк 356).



Рисунок 356. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Тема главной партии в коде.

Мартеллатный пассаж в окончании первой части напоминает о Большой сонате (рисунки 357, 358).



Рисунок 357. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть, кода.

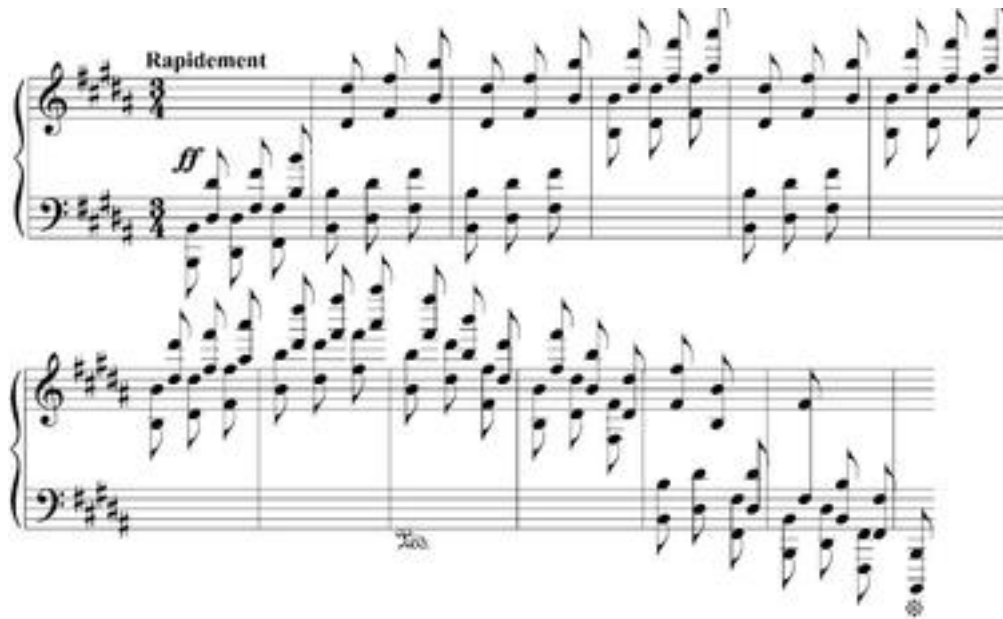


Рисунок 358. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть.

Ту же фактуру мы найдем и в коде финала Сонатины (рисунок 359).



Рисунок 359. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть.

Первая часть – эмоционально насыщенное Аллегро, где драматическим образам главной партии и заключительной темы не находится никакой серьезной антитезы. Техническая трудность, помимо виртуозной фактуры, здесь заключается в отсутствии сколько-нибудь крупных пауз или остановок и в необходимости мгновенно переключаться между различными состояниями и видами пульсации.

Вторая часть (F-dur) находится на месте медленной в цикле, однако темп ее скорее неторопливый, чем медленный, и эта часть — наиболее безмятежный отрезок во всем произведении. «Простоватой и прихотливой»⁴³⁹ называет ее Р. Смит. Но и эта часть далеко не безоблачна, полна взрывов и внезапных смен настроений. Так, заглавный кварто-квинтовый мотив, звучащий как легкое покачивание в начале части, в процессе развития становится грозным октавным унисоном (продолжение филигранной мотивной работы композитора).

Необычна контрастная полифоническая фактура первой темы (рисунок 360), подобный прием сочетания голосов в одном регистре не слишком выигрышно звучит на фортепиано, и

⁴³⁹ Smith. Op. cit. P. 83.

снова напоминает об оркестровой фактуре (где мотив f-e, f-e, порученный, скажем, валторнам, был бы рельефно выделен чисто оркестровыми красками).



Рисунок 360. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть.

Форма второй части — сложная трехчастная с трехчастным первым разделом и эпизодом.

Основная тема эпизода (рисунок 361) звучит довольно светло и безмятежно, но вместе с тем двойственно, так как пунктирное остинато (отдаленно напоминающее о сцене прихода Командора в «Дон Жуане» Моцарта) рождает воспоминания о своем первом появлении — в минорной и сосредоточенной средней теме первого раздела.



Рисунок 361. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть. Тема эпизода.

Фактура здесь взята из алькановского этюда «Варварское аллегро» соч. 35 № 5 (рисунки 362, 363).



Рисунок 362. Ш.-В. Алькан. «Варварское аллегро» из цикла этюдов соч. 35.



Рисунок 363. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть.

Такой пунктир — один из любимых ритмов Алькана; мы его можем найти также в Benedictus соч. 54, Doucement соч. 67 № 4 и др.

Наступившая реприза — синтетическая, композитор пользуется частым в своих репризах приемом контрапунктического соединения тем. Снова отметим фортепианную невыигрышность контрапункта (рисунок 364).



Рисунок 364. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть. Реприза.

Полифонические наложения приводят к довольно смелым для своего времени терпким секундовым созвучиям (рисунок 365).



Рисунок 365. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть.

Двойственно и окончание части: затухание, замедление и растворение в базах, остановка на полуслове вдруг прерываются резким фортиссимо взятым аккордом⁴⁴⁰.

Третья часть (d-moll), сочетающая черты скерцо и менуэта возвращает виртуозный блеск, а также эмоциональную взвинченность первой части. Традиционны для третьих частей и форма (сложная трехчастная с трио), и трехдольный размер. У.А. Эдди считал, что сочетание менуэта и скерцо, используемое Альканом в сонатине, уникально для музыки XIX века⁴⁴¹. На наш взгляд, взаимопроникновение менуэтных и скерцозных черт довольно типично для третьих частей сонатно-симфонических циклов Бетховена и Шуберта.

Основная тема первого раздела удивительным образом сочетает использование банального этюдного приема (нисходящие и восходящие гаммы) и художественного эффекта. Гаммообразное движение основной темы напоминает о пьесе Алькана «Железная дорога» соч. 27 (совпадают и тональности).

Обратим внимание на пунктирный ритм, напоминающий о пунктирах второй части (см. Рисунок 45)

⁴⁴⁰ Окончание резким аккордом sforzando после тихих звучностей находим в пьесе «Умирающий» из «Времен года» соч. 74; в 48 пьесе («Сон») из цикла Эскизов соч. 63; в третьей части Сонатины, «Голосе инструмента» соч. 70 №4, второй части Концерта для фортепиано соло (этюд №9 из соч. 39) и др. соч. Алькана.

⁴⁴¹ Eddie. Op. cit. P. 89.

Ритмика в партии левой руки отсылает также к одной из тем первой части алькановского концерта для фортепиано соло (см. *Рисунок 265*), и обе вместе – к хору фурий из второго действия «Орфея» К.В. Глюка.

Любопытно, что нисходящее и восходящее движение в правой руке отзываются зеркальным (обращенным) восходящим и нисходящим в левой. В развитии этого раздела (когда гаммы заменяются на арпеджио), принцип обращенного движения сохраняется.

Еще одним очевидным жанровым прообразом части оказываются многочисленные романтические «*perpetuum mobile*»: движение шестнадцатых в крайних разделах не замирает, а перед кадансом стремительный бег шестнадцатых проходит в двух руках с интервалом в две октавы (как в этюде Алькана соч. 76 № 3).

Злой иронией звучит начало трио: его хоральная мягкая мажорная тема, основанная на восходящем ходе в диапазоне терции (*рисунок 366*), взята из жестких минорных аккордов заключительного каданса первого раздела (а они, в свою очередь заимствованы из партии левой руки в первом такте основной темы). Контраст между жестким и мягким звучанием одного и того же восходящего терцового мотива напоминает о квартовом ходе из второй части, звучавшем то светло, в легких покачиваниях, то напряженно, в суровых октавных унисонах.



Рисунок 366. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Третья часть. Трио.

Выразительны остановки аккордового скандирования, в которых в сопрановом регистре звучит одноголосная мелодия (*рисунок 367*). Одиноким голос, лишенный фактурной поддержки – часто используемый Шопеном прием (прелюдия e-moll).



Рисунок 367. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Третья часть. Трио.

Трио поначалу довольно безмятежно, однако вскоре безмятежность снимается, и во время подготовки перехода к репризе общий колорит снова сгущается: сначала в верхнем регистре появляется трель, возвращающая пульсацию шестнадцатыми, затем трель превращается в арпеджио (которые композитор мыслит в двудольном метре, применяя гемиолу), и, наконец, арпеджио сменяются неистовыми гаммами репризы.

В маленькой коде (рисунки 368) композитор снова возвращается к заглавному мотиву трио, фрагмент темы которого звучит как светлое воспоминание. Реминисценция прерывается резкими заключительными аккордами. Тот же прием использовал Берлиоз в предпоследней части — тоже своеобразном злом скерцо! — своей «Фантастической симфонии» (там подобным воспоминанием был лейтмотив возлюбленной, а аккорд оркестра символизировал, соответственно, упавший нож гильотины). Похожий прием мы наблюдали в окончании второй части Сонатины.



Рисунок 368. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Третья часть. Кода.

Мощный, яростный, исступленный **финал** (сонатная форма) не оставляет никаких надежд на благополучный исход воображаемого повествования, и его зловещий колорит — типично романтической природы.

Финал начинается звоном набатного колокола (рисунки 369)⁴⁴². Пунктирный ритм, сопровождающий удары колокола, в быстром темпе придает музыке черты танцевальности, но вместе с тем, напоминает о пунктирах третьей и особенно второй части (собственно пунктир здесь являет ту же фигуру, но в ритмическом уменьшении, что мы наблюдали во второй части). Нисходящий гаммообразный ход в интервале терции (с-h-a) является обращением восходящего хода из среднего раздела третьей части. Этот же нисходящий ход открывает тему побочной партии.

⁴⁴² Отметим совпадение интервала квинты, находящегося в основании колокольных аккордов здесь и во второй части Сонаты (Le Seigneur).

Tempo giusto

fp fp fp fp

f f f

Energicamente e rimbombando

Рисунок 369. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть.

Начало финала по ритмике и фактуре напоминает первые такты «Овернского бурре» Алькана соч. 29 (рисунок 370).

Рисунок 370. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29.

Знакомы по сочинениям Алькана и октавно удвоенные фигурации шестнадцатыми в связующей теме (мы их можем встретить, например, в этюде соч. 76 № 3). Гаммообразные ходы здесь отсылают к третьей части, а скачки на уменьшенную септиму в появившемся контрапунктическом голосе — к теме главной партии первой части.

Возбужденному неистовству главной партии отвечает эмоциональная и воодушевленная тема побочной (C-dur; рисунок 371). Фактура ее типична для быстрых лирических тем Алькана: арпеджированный как бы ускоренный ноктюрновый аккомпанемент, октавное удвоение мелодии, секвентное развитие, патетические ходы на широкие интервалы, имеющие вокальную природу.

legato

f

Рисунок 371. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. Тема побочной партии.

Заключительная тема, как часто у классиков, основана на теме главной партии.

Разработка являет арену яростной борьбы между двумя антагонистическими образами. Если в первой части темы главной и побочной партии развивались последовательно, то в разработке финала они вступают почти в зримое взаимодействие, как две противоборствующие силы в батальной картине (рисунки 372). Композитор достигает здесь такого колоссального эмоционального накала, какой трудно найти в других его сочинениях.



Рисунок 372. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. Разработка.

Фигурации в последнем, примыкающем уже к репризе разделе разработки напоминают баховское прелюдирование (рисунки 373).



Рисунок 373. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. Разработка.

В то же время похожие фигурации были у Алькана в уже упомянутой пьесе «Овернское бурре» (рисунки 374).



Рисунок 374. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29.

Светлый и восторженный образ побочной неспособен ничего противопоставить мрачному иступлению главной партии, поэтому реприза начинается еще более массивно и плакатно. Главная партия значительно сокращена, почти мгновенно переходя в побочную, которая сохранила свой исходный облик. Интересно, что побочная начинается поначалу в В-dur, и только во второй фразе приходит к нужной тональности А-dur, однако, и эта тональность оказывается проходящей: композитор по-разработочному непрестанно модулирует и в репризе.

Чередование обращенных мотивов в коде (рисунок 375) едва ли не предвосхищает главную тему из Пятой симфонии Шостаковича.



Рисунок 375. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. Кода.

Как и в первом allegro, движение на протяжении финала практически не останавливается, часть наполнена внезапными сменами музыкального материала, но высокий эмоциональный тонус нигде не снижается. Заканчивается часть — и Сонатина в целом — предсказуемо, но от того не менее эффектно: образами главной партии, оглушительным набатным звоном и массивным «тугтийным» звучанием.

Сонатина — одно из наиболее бесспорных по художественным достоинствам и вдохновенных произведений Алькана, сочетающее эмоциональную силу, драматургическую убедительность, трагическую концепцию, яркость тематизма, четкость и стройность форм и компоновки целого, пианистическую трудность и эффектность, тембровое разнообразие. Сонатина, без сомнения, занимает особое место в фортепианной музыке XIX века по сочетанию поставленных задач, драматургической отделке, детализации — и относительной компактности размеров (по сравнению с сопоставимыми по драматургии сонатами). Очень образно о ней высказался К.Ш. Сорабджи: произведение, по его мнению, представляет «типичного Алькана: попеременно яростного, бесстрашного, странного, похожего на горгулью, инфантильного и наивного»⁴⁴³.

Два сонатных цикла Алькана, несмотря на их некоторое сходство (виртуозный стиль, четырехчастная структура), представляют две скорее противоположные тенденции.

⁴⁴³ Sorabji K. S. Charles Henri Valentin Morhange (Alkan) // Alkan Society Bulletin no. 87 — August 2012. P. 6.

Соната подчеркнута программна, строение ее сугубо индивидуально, композитор вольно обращается с каноном, отказываясь от типичных амплуа частей, разрушая традиционные формы. С другой стороны, тончайшая мотивно-вариационная работа, объединяющая темы второй части и не характерная для других сочинений композитора, свидетельствует о том, что Алькан относился к сонате как к жанру, требующему интеллектуального композиторского подхода.

Сонатина — сочинение с ярко выраженной ретроспективной направленностью. Virtuозная фактура и, без сомнения, современное романтическое содержание сочетаются здесь с очень ясной формой, в которой композитор отчетливо ориентируется на композиторов-классиков, с традиционным синтаксисом; все четыре части цикла находятся «на своих местах».

Тональной разомкнутости большой *Сонаты* отвечает тональное единство *Сонатин* (некоторым отступлением от классических норм в Сонатине можно считать разве что наличие скерцо/менуэта не в основной тональности⁴⁴⁴).

Внешне романтическая концепция Сонаты вступает в противоречие с несколько отстраненным общим тоном (особенно заметным в финале). И, напротив, строгие рамки классической композиционной схемы Сонатины нисколько не умаляют ее эмоциональности, подчас даже взвинченности (особенно в финале). Соната приносит скорее интеллектуальное удовлетворение — как сочинение оригинального замысла, очень ладно скроенное масштабнейшее полотно, наполненное кропотливой композиторской работой (мотивные метаморфозы «квази-Фауста»). В Сонатине композиторское мастерство отходит как бы на второй план: музыка при ее исполнении или слушании обладает большой суггестивной силой. Сонатину от Сонаты хронологически отделяет, вероятно, десятилетие с небольшим. Однако Сонатина относится уже к позднему периоду творчества композитора, когда в произведениях Алькана все больше стал проявляться его интерес к классической и барочной музыке.

Два сонатных цикла Алькана принадлежат к его самым удачным творениям и на сегодняшний день неоднократно записаны разными исполнителями⁴⁴⁵. Это не единственные сочинения Алькана в крупной циклической форме. Из родственных им упомянем Большой дуэт для скрипки и фортепиано, Фортепианное трио, Виолончельную сонату. Для фортепиано соло написаны Симфония и Концерт (из «Двенадцати этюдов во всех минорных тональностях» соч. 39).

⁴⁴⁴ Однако, так поступал иногда уже и Шуберт; для примера укажем на его Вторую симфонию B-dur с менуэтом в c-moll.

⁴⁴⁵ Оба сочинения записали Р. Смит, М.-А. Амлен, сонату записали А. Вайсс, Ю. Фаворин. Сонатину — Р. Левенталь, Б. Рингейссен, Д. Капелетти и другие исполнители.

ГЛАВА 6

ТРАНСКРИПЦИИ, КАМЕРНАЯ И ДРУГАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

6.1 Фортепианные транскрипции

Как и многие его современники-пианисты, Алькан создавал фортепианные переложения и транскрипции симфонической и оперной музыки. В количественном отношении их довольно много, кроме того, они обладают значительным жанровым и стилевым разнообразием, отличаются по подходу Алькана к транскрипции. Алькан обращается как к хорошо известной музыке (менуэт из 40-й симфонии Моцарта, *Andante* из 94-й симфонии Гайдна), так и к более редкой (сочинения Марчелло, Гретри). Показательно, что самым молодым из композиторов, которых транскрибировал Алькан, был К.М. Вебер. Кроме работы по заказу над увертюрой Мейербера, Алькан в своих транскрипциях не обращается к сочинениям композиторов романтической эпохи, предпочитая работать с музыкой композиторов эпохи классицизма или барокко. Подавляющее большинство транскрипций Алькана сделано для фортепиано в две руки, но есть и другие примеры — фортепиано в четыре руки (увертюра к опере «Пророк» Мейербера), два фортепиано в восемь рук (Седьмая симфония Бетховена; транскрипция утеряна).

Алькан издает три сборника транскрипций, в каждый из которых входят по шесть пьес, а также осуществляет ряд отдельных транскрипций, не включенных в сборники.

Первый сборник был создан в 1847 г., он был выпущен с подзаголовком «Воспоминания о концертах Консерватории», и включает в себя обработку псалма Марчелло, двух номеров из опер Глюка (творчество Глюка очень ценилось в Париже в первой половине XIX века) — части второй сцены из четвертого действия «Армиды» (балет, речитатив, хор) и хора скифов из «Ифигении в Тавриде», медленную часть из Симфонии Гайдна № 94 (во времена Алькана эта симфония, ныне известная также под неофициальным названием «Сюрприз», по-видимому, имела номер 36, под ним она указана в прижизненном издании транскрипции), марш и янычарский хор из оперы «Двое скупых» Гретри и менуэт из Симфонии № 39 *Es-dur* Моцарта.

Транскрипции во многом отражают специфику фортепианного письма самого Алькана — некоторая тяжеловесность, обилие удвоений, насыщенность подголосками. Алькан в целом стремится к довольно плотному звучанию, отталкиваясь от фрескового стиля игры. При этом Алькан, в отличие от Листа, более строго подходит к первоисточнику, и стремится не дополнять фортепианную фактуру самостоятельно сочиненными деталями: в транскрипции Алькана есть только то, что в первоисточнике, и единственное, что себе позволяет композитор — удвоение тех

или иных линий или аккордов, а также смена регистров. Что нехарактерно для композиторского стиля Алькана — тяготение к виртуозному блеску в транскрипциях максимально смягчено: композитор скрупулезно следует тексту оригинала. Исследователь фортепианной музыки Б. Бородин, автор монографии «История фортепианной транскрипции», комментирует метод Алькана так: транскрипции Алькана «свидетельствуют о глубоком пиетете перед классическим наследием, обуздывающем виртуозное начало, которое бурно проявлялось в сочинениях французского мастера. Инструментальная сторона большинства его транскрипций полностью лишена каких-либо черт демонической виртуозности романтического плана именно потому, что они отсутствуют в подлиннике. В транскрипциях Алькан разумно избегает пианистических излишеств, полностью подчиняя свое мастерство выявлению авторского замысла. Создается впечатление, что обработки написаны не “Берлиозом фортепиано”, как его называли, а совсем другим музыкантом, творческому облику которого присущи ярко выраженные классицистские черты»⁴⁴⁶. Добавим, что Алькану-композитору действительно присущи классицистские черты, о чем могут свидетельствовать и многие его оригинальные сочинения.

Весьма показательным будет сравнение транскрипции анданте Гайдна, осуществленное Альканом, и переложения этой же части, сделанного младшим современником Алькана, опытным транскриптором Августом Хорном (August Horn, 1825 — 1893).

Нарочито элементарная гайдновская тема у Хорна (*рисунок 376*) подается в том же духе, что и в первоисточнике, в партитуре Гайдна — непринужденно и изящно, имея только мелодию и легкие прозрачные басы.



Рисунок 376. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Переложение для фортепиано в две руки Августа Хорна.

Иное — у Алькана (*рисунок 377*), где басы подаются в тройном уплотнении, что дает сильное утяжеление всего звучания. Формально Алькан строго соответствует партитуре (где альты, виолончели и контрабасы в трех разных октавах играют линию баса), но реально в фортепианном звучании характер меняется.

⁴⁴⁶ Бородин Б.Б. История фортепианной транскрипции. М.: Дека-ВС, 2011. С. 398.



Рисунок 377. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Транскрипция для фортепиано в две руки Шарля-Валантена Алькана.

Отличие между переложением Хорна и транскрипцией Алькана еще более бросается в глаза в одной из вариаций, где Хорн стремится к максимальному пианистическому удобству, а Алькан словно намеренно усложняет склад (рисунки 378, 379).



Рисунок 378. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Переложение для фортепиано в две руки Августа Хорна.



Рисунок 379. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Транскрипция для фортепиано в две руки Шарля-Валантена Алькана.

Чуть далее, при повторении этого эпизода Хорн использует идентичную фактуру, Алькан же варьирует манеру изложения материала (рисунок 380).



Рисунок 380. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Транскрипция для фортепиано в две руки Шарля-Валантена Алькана.

Очевидно, что транскрипция Алькан технически более трудна и тяготеет к концертности, при этом никаких дополнительных самостоятельных пассажей композитор не добавляет. Типичны для собственного фортепианного стиля Алькана и многозвучные аккорды в низком регистре в тесном расположении, которые появляются в конце части. В подобных аккордах Алькана звуки становятся неразличимы, превращаясь в единый фонический комплекс. В переложении Хорна эти аккорды облегчены и даны в более широком расположении.

Те же процессы мы можем наблюдать и в других транскрипциях — менюэте из симфонии Моцарта, оперных отрывках. Приведем в качестве примера начало хора скифов из «Ифигении в Тавриде» Глюка.

В переложении Л. Наричи (рисунки 381; похожий склад изложения также в клавирах И.К.Ф. Рельштаба и Ф. Брисслера) фактура довольно безыскусна.



Рисунок 381. К.В. Глюк. «Хор скифов», переложение Л. Наричи.

Чуть более изысканное начало в клавире Ф.-О. Геварта (рисунки 382).



Рисунок 382. К.В. Глюк. «Хор скифов», переложение Ф.-О. Геварта.

Совершенно иное — у Алькана (рисунки 383): регистры максимально разведены, аккорды многозвучны и тяжеловесны, звучание не фортепианное, а скорее оркестральное, все детали, украшения сняты, изложение броское и плакатное. Кроме того, Алькан единственный из всех транскрипторов полностью отказывается от форшлагов в начале долей (приближающих эту тему к рефрену «турецкого рондо» — финала Сонаты В.А. Моцарта A-dur).



Рисунок 383. К.В. Глюк. «Хор скифов», транскрипция Ш.-В. Алькана.

Хор скифов представляет собой развернутую сцену, включающую в себя хоровые, речитативные и балетные эпизоды. Фортепианная «оркестровка» Алькана одной из балетных тем (рисунок 384) тоже весьма показательна.



Рисунок 384. К.В. Глюк. «Хор скифов», транскрипция Ш.-В. Алькана.

Алькан октавно удваивает каждую линию, в то время, как другие транскрипторы (например, Ф. Брисслер; рисунок 385) оставляют более легкое звучание.



Рисунок 385. К.В. Глюк. «Хор скифов», транскрипция Ф. Брисслера.

Впечатляет окончание транскрипции Алькана сцены из «Армиды» (рисунок 386), где Алькан редким даже для себя многозвучием пытается передать звучание оркестра и хора, звучащих в первоисточнике.



Рисунок 386. К.В. Глюк. «Армида», вторая сцена четвертого действия. Транскрипция Ш.-В. Алькана.

Делая в транскрипциях характерную для собственной оригинальной фортепианной музыки фактуру, Алькан словно приближает первоисточник к своему стилю, интерпретирует его с точки зрения собственного языка.

Второй сборник транскрипций Алькана был выпущен в 1861 г., под тем же названием («Воспоминания о концертах Консерватории»), дополненным указанием на то, что это вторая тетрадь. Этот сборник включал в себя Хор жрецов Дагона из оратории Генделя «Самсон», Гавот

из «Орфея» Глюка, финал квартета № 38 Гайдна, мотет Моцарта, «Союзную песню» соч. 122 Бетховена, хор из оперы «Оберон» Вебера.

Третий сборник вышел в районе 1866 г. Он получил название «Воспоминания о камерной музыке», и включает в себя транскрипции из камерных сочинений: ригодон неизвестного автора эпохи Людовика XIV, сицилиану из Второй флейтовой сонаты И.С. Баха, менуэт из квартета Гайдна, анданте из Квартета К. 464 Моцарта, каватину из 13-го квартета Бетховена, скерцо из Трио соч. 63 Вебера.

Транскрипции второго и третьего сборника выполнены приблизительно в том же ключе, что и транскрипции первого.

Кроме транскрипций, составивших сборники «Воспоминаний», Алькан также осуществляет двухручные переложения первой части Концерта № 3 Бетховена для фортепиано с оркестром (транскрипция опубликована в 1860 г.) и всего цикла — Концерта Моцарта № 20 *d-moll* для фортепиано с оркестром (опубликована в 1861 г.). Для обоих концертов Алькан также сочиняет собственные каденции. Трудно сказать, над чем композитор работает раньше — над своим Концертом для фортепиано соло из цикла этюдов соч. 39 (опубликованы в 1857 г.), или над переложениями концертов Бетховена и Моцарта, но между этими тремя произведениями, по всей видимости, существует связь. Подобно собственному сольному концерту, Алькан в нотах указывает тип звучания — *solo* или *tutti*.

В переложениях концертов Бетховена и Моцарта Алькан вынужден был решать задачу нахождения подходящего фактурного эквивалента для трех типов ткани — сольного фортепиано (в этом случае партия просто переносится без изменений), оркестра (звучащего, к примеру, в оркестровых экспозициях первых частей), совместного оркестрово-фортепианного звучания. Итоговым результатом оказывается более сложное сочинение, нежели сольная концертная оркестровая партия, не только вследствие отсутствия пауз (которые есть у солиста в концерте), но и из-за усложнения фортепианной фактуры: все виртуозные элементы и вся основа сольной партии сохраняются, но при этом дополняются важнейшими оркестровыми линиями. Продемонстрируем это на примере фрагмента из репризы первой части Концерта Моцарта. На *рисунке 387* представлено стандартное переложение Концерта для двух роялей (партия сольного фортепиано без изменений — I, оркестровая ткань — II).



Рисунок 387. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, переложение для двух фортепиано Э. Фишера и К. Солдана.

В своем переложении концерта для фортепиано в две руки И.Н. Гуммель решает этот эпизод с точки зрения фактуры очень просто (рисунок 388). Транскриптор дополняет октавные басы партии Моцарта отсутствовавшими тонами аккордов гармонии, не преследуя цели сохранить оркестровую линию в целом.

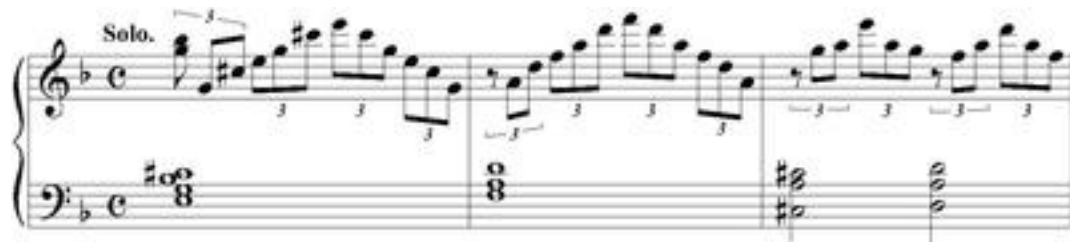


Рисунок 388. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, транскрипция для фортепиано в две руки И.Н. Гуммеля.

Густо, тесно и многослойно звучит фактура у Алькана (рисунок 389), который напрямую совмещает оркестровую и фортепианную линию.



Рисунок 389. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, транскрипция для фортепиано в две руки Ш.-В. Алькана.

В других похожих случаях Алькан также синтезирует обе партии (рисунки 390, 391).



Рисунок 390. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, переложение для двух фортепиано Э. Фишера и К. Солдана.



Рисунок 391. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, транскрипция для фортепиано в две руки Ш.-В. Алькана.

Алькановский подход, таким образом, оказывается противоположным методу Гуммеля и других транскрипторов того времени.

Остроумна каденция, сочиненная Альканом, в которой он цитирует тему симфонии Моцарта «Юпитер», сопоставляя тиратные тетра хорды открывающие главные партии и концерта, и симфонии (рисунок 392).



Рисунок 392. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть. Каденция Ш.-В. Алькана.

Подобным приемом Алькан пользуется и в собственной каденции к концерту Бетховена, где контрапунктически объединяет две похожие темы из сочинений Бетховена —

«омажоренного» варианта главной партии Третьего концерта и основной темы финала Пятой симфонии (рисунки 392).



Рисунок 393. Л. ван Бетховен. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром, I часть. Каденция Ш.-В. Алькана.

Подобно тому, как от эпизода, основанного на быстрой репетиции одного тона из алькановской каденции концерта Бетховена, тянутся нити к разработке первой части концерта для фортепиано соло Алькана, тремолирующие построения в каденции d-moll'ного концерта Моцарта (рисунки 394) также напоминают о концерте самого Алькана.



Рисунок 394. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть. Каденция Ш.-В. Алькана.

Таким образом, транскрипции концертов Моцарта и Бетховена возвышаются на фоне остальных транскрипций Алькана не только масштабами, но и техническими задачами, которые должен решить исполнитель. Соответственно концерты звучат гораздо эффектнее и убедительнее, нежели остальные транскрипции Алькана.

В целом творчество Алькана-транскриптора составляет интересную и важную грань его деятельности, воплощает черты его композиторского стиля и отражает вкусовые предпочтения. Транскрипции Алькана — еще одна незаслуженно забытая сфера творчества музыканта, и в некоторых случаях алькановские транскрипции кажутся предпочтительнее для концертного исполнения, нежели более популярные переложения.

6.2 Камерные сочинения

В области камерно-инструментальной музыки Альканом создано мало сочинений. Однако значение их довольно велико, особенно учитывая не слишком развитую камерную традицию французской музыки первой половины и середины XIX века.

Прежде всего из камерных ансамблей Алькана выделяются три цикла:

- Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21;
- Трио для скрипки, виолончели и фортепиано, соч. 30;
- Концертная соната для виолончели и фортепиано, соч. 47.

Эти произведения близки друг другу по стилю, отношению к форме, трактовке инструментов. Каждое из них является полноценным сонатным циклом (Дуэт — трехчастный, Трио и Соната — четырехчастные).

Все три сочинения весьма серьезны и тщательны по отделке, каждый очередной цикл значительнее, ярче и оригинальнее предыдущего.

Первое ансамблевое сочинение Алькана, Большой концертный дуэт, уже представляет значительный интерес. Авторское определение «Большой концертный» сразу указывает на преимущественные условия исполнения, так как в рамках музыкальной практики той эпохи некоторые произведения создавались для сценического исполнения, другие — для домашнего музицирования.

Необычен выбор «нескрипичных» тональностей частей цикла: в первой части это *fis-moll* и *Fis-dur*, во второй — *Cis-dur* (тональность, редко используемая даже в фортепианной музыке), в третьей — *Fis-dur*.

Что характерно для ансамблевых сочинений композиторов-пианистов (например, Шопена), фортепианная партия представляет бóльшую техническую трудность, нежели партии струнных инструментов. Не является исключением в этом отношении и Дуэт. Типичен случай, когда на протянутый звук струнного инструмента выпадает пассажная россыпь в фортепианной партии (*рисунок 395*).

Рисунок 395. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, I часть.

Этот дисбаланс между насыщенностью ткани у ансамблистов приводит к дисбалансу между динамическим уровнем инструментов, что также ярко демонстрирует Дуэт: пианисту, исполняющему свою партию, нужно следить за тем, чтобы не заглушить утяжеленной и многосложной фактурой скрипку (рисунок 396).

Рисунок 396. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, II часть.

Формально непрограммный, Дуэт содержит ряд ключей, позволяющих предположить программное истолкование, связанное с религиозными образами. Так, в первой части присутствует тема явно религиозного происхождения. Аккордовое скандирование, плагальный оборот у российского слушателя создадут ассоциации с русским православным пением (рисунок 397).



Рисунок 397. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, I часть. Вторая часть цикла озаглавлена «L'Enfer» («Ад»).

Обилие отсылок к духовной сфере резко отделяет Дуэт от многих внешне блестящих, но поверхностных концертных камерных произведений той эпохи⁴⁴⁷.

Первая часть (сонатная форма⁴⁴⁸) еще не вполне самостоятельна. В фактуре, характере тематизма заметно преломление бетховенского стиля, есть и черты барочной музыки.

Вторая часть — самая оригинальная в цикле. По мрачному характеру, по декламационности и театральности эта часть предвосхищает финал «Большой сонаты» Алькана.

Образ тяжелого подъема (движение мелодии по хроматической гамме) из самой глубины (вспоминаются слова католической молитвы *De profundis*), сопровождающегося полутоновыми скатываниями, рождает ассоциации со вступлением первой части Шестой симфонии Чайковского. При всей неравноценности музыкальных произведений, идея в обоих примерах прослеживается сходная.

Странность этой музыки заключается уже в тональной неопределенности фортепианного вступления. Композитор выставляет при ключе знаки тональности *Cis-dur* (которой часть закончится), но начинает с аккорда *fis-moll*, как бы гармонически связывая начало этой части с окончанием предыдущей (в *Fis-dur*). При этом аккордовая последовательность (она приводилась в качестве нотного примера в параграфе «Гармония» во второй главе настоящего исследования) в конечном счете никакой тональной определенности также не несет. Грубым и жестким аккордам фортепиано в низком регистре, судорожным тиратам и яростным трелям (по всей видимости, символизирующим языки адского пламени) отвечает мягкая и жалобная мелодия у скрипки.

⁴⁴⁷ Напрашивается сравнение двух аналогично названных сочинений — «Больших концертных дуэтов» — для скрипки и фортепиано Алькана и для виолончели и фортепиано Шопена-Франкомма (на темы из оперы Мейербера «Роберт-дьявол») — не в пользу последнего.

⁴⁴⁸ Экспозиции сонатных форм первой и третьей частей композитор предписывает повторять.

Показательно, что композитору, октавно удваивающему мелодическую линию у фортепиано, не хватает нескольких басовых клавиш (очевидно, отсутствовавших на инструментах той эпохи, но наличествующих на современных роялях; рисунок 398)⁴⁴⁹:



Рисунок 398. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, II часть.

Связывая два раздела (часть написана в трехчастной форме), звучит хоральная тема, контрастирующая первой («адской») теме ясным мажорным колоритом и светлым тембром (используется сопрановый регистр). Авторская ремарка *angéliquement* делает намерения композитора еще более прозрачными.

Средний раздел контрастирует обеим темам первого, и здесь на фоне тремолирующих звучностей фортепиано звучит свободный лирический монолог солиста. Статичность фортепианного сопровождения (на протяжении 21 такта многократно повторяются арпеджио шестидесятчетвертыми длительностями, едва ли не предвосхищая музыкальный минимализм), лишённого всякой тематичности и долженствующего создать неопределенный гул, использование низкого регистра, в совокупности с кантиленной мелодией у скрипки в верхнем регистре рождает объемное акустическое пространство.

Завершается часть возвращением первоначального материала и символическим понижением аккордов в фортепианной партии, которые возвращают звучание в самый низкий регистр. Такое концентрическое обрамление позволяет предполагать программное содержание части как рассказ о временном уходе героем от своей греховной природы или от страданий (преодоление «ада»). Средний раздел, в таком случае, символизирует душу человеческую, что парит над разверстой бездной в вышине, в мире идеального.

Финал (fis-moll — Fis-dur; сонатная форма) типичен для завершения сонатно-симфонического цикла; его характеризуют скорый темп, отсутствие драматизма, токкатный, моторный характер. В финале заметно стремление композитора к эффектности звучания, показу виртуозных возможностей исполнителей.

⁴⁴⁹ Думается, современный исполнитель волен достраивать недостающие звуки в тирате.

В каких-то эпизодах композитор обнаруживает близость к венгерско-цыганской скрипичной музыке (рисунк 399).



Рисунок 399. Ш.-В. Алякан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, III часть.

В коде финала, наконец, появляются значительные технические трудности и у скрипача.

Большой концертный дуэт, несмотря на некоторую рыхловатость формы и недостаточную яркость тематизма, представляет собой серьезное и впечатляющее произведение, суггестивная сила которого в большей степени проявляется при увлеченном исполнении.

Трио g-moll⁴⁵⁰ состоит из четырех частей. Масштабы частей несколько меньше, нежели в Дуэте. Характерно, что, как и в дуэте, основная смысловая нагрузка выпадает на медленную часть.

Первая часть — снова абсолютно не алякановская по характеру: заметно, что композитор здесь гораздо более скован в плане фактуры и образного строя, чем в сольных фортепианных произведениях, написанных в этот же период. Сонатное аллегро довольно компактно и несколько схематично.

Вторая часть заменяет скерцо четырехчастного цикла (основная тональность, трехчастная форма, трехдольный метр, оживленный темп). Характер, однако, не скерцозный, а скорее сосредоточенный. Начало (стаккатные репетиции одного звука в верхнем регистре) заставляет вспомнить «Кампанеллу» Паганини (рисунк 400).

⁴⁵⁰ В этой тональности написано также четырехчастное трио для флейты, виолончели и фортепиано соч. 63 К.М. Вебера, фортепианную транскрипцию скерцо из которого осуществил Алякан. В трио Вебера была схожая последовательность частей: вторая часть – скерцо.

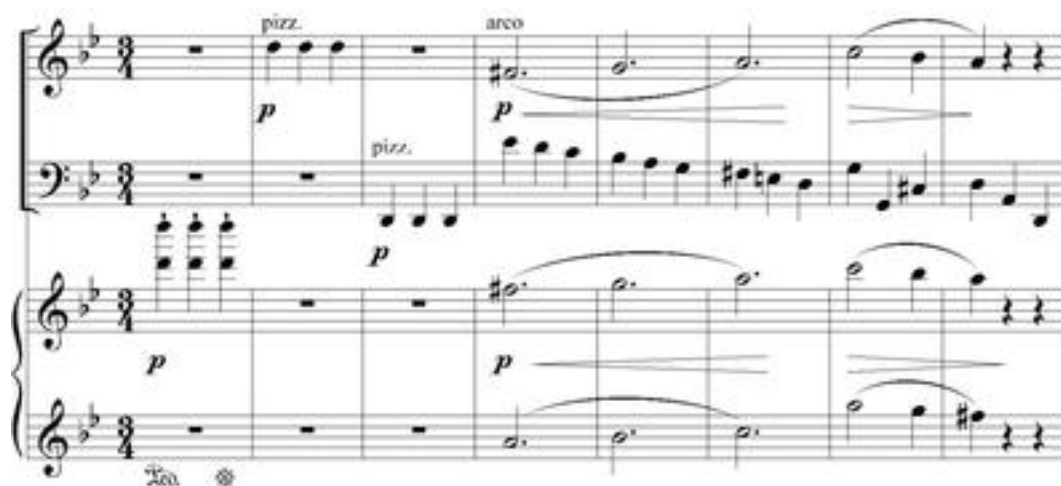


Рисунок 400. Ш.-В. Алькан. Трио. Вторая часть.

Наиболее оригинальна третья, медленная часть. Композитор выстраивает тембровый контраст между двумя темами, где первая тема — лирический хорал в классицистском духе (по характеру напоминает тему вариаций из Сонаты Бетховена соч. 57), а вторая — взволнованный речитатив фортепиано соло (параллельные октавы, затем аккорды), контраст выдержан также тональный (G-dur/g-moll). Свободная метрика, импровизационность медленной части создают аналогии с оперной сценой. У.А. Эдди находит параллели между медленной частью трио и медленной частью Четвертого фортепианного концерта Бетховена, а также пьесой Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа»⁴⁵¹.

Финал — моторная токката, *perpetuum mobile*, где безостановочные пассажи снова выпадают на долю пианиста, тогда как в партиях струнных, по большей части, оказывается аккомпанемент, и струнные полноценно включаются в качестве равноправных участников ансамбля только в коде.

Концертная соната для виолончели и фортепиано соч. 47 E-dur — крупнейшее камерно-инструментальное произведение композитора, вершина его камерного творчества. Наиболее развернутое, оно наиболее интересно и с точки зрения трактовки сольной партии: здесь уже нет такого перевеса фортепиано. Оба ансамблиста выступают на равных началах, и виолончельная партия в виртуозном блеске не уступает фортепианной.

Соната для виолончели — четырехчастный цикл, написанный по модели фортепианного Трио Алькана (вторая часть заменяет скерцо, третья — медленная). В Сонате нет мятежности и драматизма, характерных для Симфонии и Концерта из соч. 39, для фортепианной Сонаты и Сонатины, но вместе с тем она исключительно ярка по тематизму, изящна по форме и воплощает позитивное и объективное начало в мировоззрении композитора. Это начало подтверждается и

⁴⁵¹ Eddie. Op. cit. P. 161.

выбором основной тональности сонаты — E-dur — семантика которой традиционно связывается с силами природы, со сферами пасторального, небесного, возвышенного.

Соната очень ровная по качеству материала: каждая часть, при значительных размерах, динамична, разнообразна и ярка по тематизму.

Письмо первых двух частей Сонаты заставляет вспомнить дуэты с фортепиано Бетховена, к классицистской эпохе отсылает четкость тематизма, формы, строгость фактуры. Третья часть — наиболее новаторская в цикле и предвосхищающая по стилю импрессионизм и музыку XX века. Финал более стандартен и представляет собой сальтареллу. Любопытно, что если финалы двух предыдущих ансамблей при минорных первых частях оканчивались одноименным мажором, то в виолончельной сонате при мажорной первой части финал — в одноименном миноре. При этом музыка финала, несмотря на минорный лад, легка, танцевальна и приподнята.

Первая часть (самая крупная в цикле) отличается приподнятым, воодушевленным характером. Певучесть тематизма первой части скрадывается весьма оживленным темпом (*Allegro molto*). В экспозиции сонатной формы всё — в движении, в развитии, вся экспозиция — словно на одном дыхании, и только на время изложения второй темы побочной партии (изящный диалог ансамблистов, где нисходящему тетрахорду виолончели отвечают восходящие мотивы фортепиано) наступает короткая передышка, после которой экспозиция завершается еще более приподнятой заключительной темой (*рисунок 401*).



Рисунок 401. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, I часть. Заключительная тема.

Основные темы экспозиции не противостоят друг другу, а скорее оттеняют одна другую, темы экспозиции, кроме того, отличает интонационное и ритмическое единство. Так, затактовый мотив из темы главной партии используется во второй теме побочной партии, в увеличении звучит в заключительной теме.

Необычна для Алькана первая тема побочной партии — она начинается с «вершины-источника», с верхнего кульминационного звука, который служит стимулом дальнейшего интонационного развития.

Фактура в целом полифонизирована, композитор широко пользуется и контрастной, и имитационной полифонией (рисунок 402).



Рисунок 402. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, I часть.

В разработке колорит омрачается — происходит движение по минорным тональностям, в целом этот раздел довольно интенсивный и бурный. Один из эпизодов разработки предвосхищает первую часть Сонатины соч. 61⁴⁵² (рисунки 403, 404).



Рисунок 403. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, I часть (партия фортепиано).



Рисунок 404. Ш.-В. Алькан. Сонатина для фортепиано соч. 61, I часть.

Такого рода имитационные разделы вообще характерны для разработок сонатных форм композитора.

Притормаживая развитие в разработке, композитор начинает ложную репризу (начало темы главной партии в первоначальном виде в тональности субдоминанты), за которой следует продолжение оживленного разработочного нагнетания, еще более интенсивного, чем ранее.

Настоящая реприза поначалу возвращает просветленный и лучезарный характер, главенствовавший в экспозиции, но позднее в развертывание репризы (в связующую часть) вторгаются взволнованные мотивы и фактура из разработки. Вскоре, однако, все возвращается к первоначальному воодушевлению. Радостная кода подчеркивает жизнеутверждающий итог.

⁴⁵² Некоторые фигурации из фортепианной партии первой части Сонаты также напоминают о Сонатине.

Возвращение в переходе к коде фактуры из разработки звучит как символ разрешения основного конфликта Allegro.

Вторая часть (As-dur), написанная скорее в неторопливом темпе и отдаленно напоминающая сицилиану, заменяет скерцо. Романсный характер главенствует на протяжении всего Allegretto, музыка приобретает то несколько более возбужденное состояние, то снова возвращается к ленивой неторопливости. Часты имитации между мотивами у виолончели и фортепиано, создающие образ участливого диалога ансамблистов.

Форма части несколько нетипична. У.А. Эдди определяет ее как трехчастную⁴⁵³, не замечая характерного для сонатной формы соотношения тональностей.

Вторую часть можно разделить на пять разделов (ABA₁B₁K).

Первый раздел представляет собой нечто вроде сонатной экспозиции, составленной из трех тем (As-dur, Es-dur, Es-dur). Вторая тема является вариантом первой.

Второй раздел (Minore, f-moll) — вроде минорного варианта (с измененной фактурой) первой темы.

Третий раздел (Maggiore) — как реприза первой и третьей тем (с тональным подчинением), вслед за которой проходит (4 раздел) реприза Minore также с тональным подчинением (as-moll).

Готовя репризу первой части, композитор обманывает ожидания и в завершении части дает реминисценцию темы главной партии первой части. Прием реминисценции не характерен для Алькана. Интересно, что изначально звучащая в размере С тема первой части здесь переритмизовывается в размер 6/8, как это делал с темой-лейтмотивом Берлиоз в Фантастической симфонии.

Таким образом, в структуре части можно выделить черты сонатности в двух вариантах: соотношение двух первых разделов и их повторение очерчивают контуры сонатного тонального плана, также внутри первого раздела и его повторения находим эти контуры. Наконец, форму можно трактовать как двойную трехчастную или как пятичастное рондо с замененным последним проведением рефрена.

Самая значительная в цикле — третья, медленная часть (как и в двух других камерных сочинениях Алькана, акцент в цикле выпадает на адажио). Форма этой части также нетипична, и наиболее близка форме рондо (ABA₁B₁RA).

Адажио композитор предпосылает эпиграф из ветхозаветной Книги пророка Михея: «И будет остаток Иакова среди многих народов как роса от Господа, как ливень на траве, и он не будет зависеть от человека и полагаться на сынов Адамовых» (русский синодальный перевод,

⁴⁵³ Eddie. Op. cit. P. 164.

глава 5, стихи 7-8). Исходный французский текст звучит так: «Comme une rosée venant de l'Éternel, comme une douce pluie sur l'herbe qui n'espérait d'aucun mortel». Французский текст приводится в связи с тем, что используемый Альканом текст (вероятно, его собственный) представляет собой вольное переложение, а не прямой перевод: так, например, французское словосочетание «douce pluie», использованное Альканом, переводится скорее, как «мягкий (нежный) дождь», но совсем не как «ливень». Музыка Алькана находится в тесной связи с эпитафией, а часть в целом снова демонстрирует обращение Алькана к духовной сфере.

Особо поэтично вступление к части (звучащее как своеобразный музыкальный эпитаф): легкое скольжение по тонам трезвучия G-dur у виолончели и аккорды, выстраиваемые из дополняющих терций (вплоть до интервала ундецимы) в партии фортепиано, ритмическая прогрессия и регрессия (триоль – квартоль – квинтоль – квартоль – триоль). Такая тонкость отделки фактуры и изысканность звучания не слишком характерны для музыки XIX века, предвосхищая музыку скорее следующего столетия (рисунки 405).



Рисунок 405. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть.

Основная тема (вроде рефрена, который трижды появляется на протяжении всей части) – молитвенный образ, очень широкая и свободная мелодия, проходящая в сопровождении простых длинных аккордов в духе органной фактуры (рисунки 406).



Рисунок 406. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть.

Отметим ритмическое тождество начальных мотивов первой темы и реминисценции темы *Allegro* в коде второй части (рисунки 407).



Рисунок 407. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, II часть.

Во второй теме (рисунки 408) возвращается утонченный и хрупкий характер вступления. Глубокая созерцательность и медитативность первой темы сменяется более оживленным движением, рождающим взволнованное состояние. Простыми штрихами (тремоло в партии фортепиано, пиццикато на одном звуке у виолончели) композитор создает одновременно картину «*douce pluie*» и особой трепетности, душевной взволнованности.

Здесь все необычно:

- тесситурное расположение, где звуки виолончели оказываются ниже, чем басы в партии фортепиано;
- разделение фактуры на два контрастных пласта – партия фортепиано и партия виолончели;
- сочетание неперiodической ритмики у виолончели и периодической у фортепиано (похожий прием применяет Вагнер в сцене появления Лоэнгрин в одноименной опере)
- создаваемая этим полифония действия – словно параллельно с размышлениями главного героя, дается зримая картина капель дождя, барабанищего по крыше.



Рисунок 408. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть.

Выразительна выполненная в духе Шуберта перекраска из минора в одноименный мажор, произошедшая в процессе изложения темы.

Две основные темы дважды сопоставляются друг с другом, сменяя тональности (C-dur – f-moll/dur – E-dur – a-moll/dur), приходя к разработочному разделу, в котором ткань полифонизируется, тональная устойчивость уступает место постоянному модулированию, динамика из постоянного нахождения в *p-pp* нарастает до *f*. Последняя, самая крупная волна нарастания резко размыкается, и основная тема вступает в своей исходной динамике.

Характер темы, однако, поменялся: вместо протяженных аккордов в партии фортепиано используется фактура второй темы, делая репризу синтезированной, а драматургию связной (рисунок 409).



Рисунок 409. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть.

Развертывание рефрена вдруг прерывается аккордом *sforzando* на гармонии уменьшенного септаккорда. Этот театральный прием возвращает знакомый по ряду предыдущих тем сонаты ритм из трех затактовых восьмых, здесь, однако, очевидна отсылка к бетховенскому ритму судьбы (рисунок 410).



Рисунок 410. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть.

Но эта вспышка лишь на мгновение омрачает звучание: после нее все растворяется в небесных и прозрачных тремолирующих фигурациях C-dur.

Стремительная финальная сальтарелла ассоциируется с музыкой Мендельсона (прежде всего с финалом «Итальянской симфонии»)⁴⁵⁴, но также с Сальтареллой соч. 23 самого Алькана. Важной смысловой нагрузки финал не несет. Блестящий и местами почти бравурный, исключительно скорый (*Prestissimo*) финал вписывается в ряд типичных завершающих частей камерных циклов композитора. В этой свободно трактованной рондо-сонате все подчинено единому порыву, рефрен занимает главенствующее значение, а редкие эпизоды не несут значительного контраста, сохраняя пульсацию рефрена.

Ни в виолончельной, ни в фортепианной партии на протяжении свыше трехсот тактов, которые длится финал, нет больше одного-двух тактов передышки, пауз: в моменты, когда тематический материал проходит в партии фортепиано, виолончель выполняет аккомпанирующую функцию.

Остроумно одно из проведений основной темы финала – контрапунктически, в основном виде у виолончели и в увеличении у фортепиано (*рисунок 411*).



Рисунок 411. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, IV часть.

Форшлагги здесь выполняют комическую функцию «неверных нот» (как в Этюде Шопена e-moll из соч. 25)

Еще одно из проведений рефрена проходит в необычном G-dur, с пониженными VI и VII ступенями.

Полиритмические эпизоды в окончании финала, гаммы, скачки в фортепианной партии, интервалы, четырехголосные аккорды, полифоническое двухголосие в виолончельной партии требуют от исполнителей особой сосредоточенности; здесь трудна и каждая партия в отдельности, и совмещение партий в ансамбле. Цикл завершается крайне эффектно и выигрышно с исполнительской точки зрения.

⁴⁵⁴ Схожий жанр — тарантелла — использован Шопеном в финале Виолончельной сонаты g-moll соч. 65. Не исключено, что Шопен тоже ориентировался на Мендельсона.

Несмотря на некоторые слабые моменты (недостаточная разработанность партий струнных в дуэте и трио, схематичность финалов), три камерных ансамбля Алькана являются важным вкладом композитора в традицию французской камерной музыки. С точки зрения стиля Алькана они представляют опыты сочинения для инструментов, специфику которых композитор не так тонко чувствовал, как фортепианную, в связи с чем был более скован рамками, традициями. Это накладывает серьезный отпечаток на стиль произведений, которые оказываются ближе к музыкальному классицизму, нежели другие произведения Алькана. Есть среди камерных произведений и безусловные находки (обратим внимание, прежде всего, на медленные части всех трех циклов), в то же время сонатные *allegri* оказываются менее убедительными.

К области камерных сочинений примыкают и фортепианные ансамбли Алькана. Композитором написано несколько произведений в этом жанре: *Bombardo-carillon*, Финал, Фантазия в 4 руки на темы из «Дон Жуана» Моцарта, Три марша соч. 40.

Интересные по музыке, эти сочинения находятся все же скорее на обочине наследия Алькана: *Bombardo-carillon* ввиду краткости и несерьезности, Фантазия (де факто вариации) - ввиду некоторой несамостоятельности (хотя драматургия произведения вполне сложилась, а фактура довольно оригинальна).

Наиболее интересны Три марша, в которых Алькан обращается к одному из излюбленных своих жанров. Традиционные по форме и тематизму, подчеркнута бравурные, марши, тем не менее отличаются юмором, жизнерадостностью, оказываются яркой и концертной музыкой.

6.3 Органные произведения. Музыка для педальера

Несмотря на совершенное пианистическое мастерство, Алькану (в отличие от, скажем, Шопена) было недостаточно средств одного фортепиано, поэтому он интересовался органами и педальными фортепиано. Алькан с юности играл на органе. Позднее он освоил педальер и стал считать, что педальер может поспособствовать возбуждению интереса музыкантов к органному наследию И.С. Баха⁴⁵⁵. Алькан был редким энтузиастом педальера и одним из немногих композиторов, сочинявших для этого инструмента⁴⁵⁶. Педальеры производились, в числе,

⁴⁵⁵ Eddie. Op. cit. P. 143.

⁴⁵⁶ В середине XIX века, однако, среди ряда музыкантов педальер считался инструментом, имеющим будущее. Сегодня педальер — большая редкость. Старые инструменты нуждаются в ремонте, а новые почти не выпускаются. Из известных современных фортепианных фирм, выпускающих опытные педальеры, — Fazioli.

прочих, на фабрике Эрара, с которой у Алькана существовали тесные связи. Педальер Эрара был представлен широкой публике на международной выставке в Париже в 1855 году⁴⁵⁷, но педальеры выпускались фабрикой и раньше (Алькан имел инструмент 1853 г. выпуска). Другие фортепианные фабрики также выпускали инструменты с педальными клавиатурами.

Интересно, что для Алькана принципиальным в обращении к органу и педальеру является наличие у них ножной клавиатуры. Тембр важного значения, по всей видимости, не имеет: композитор часто указывает на возможность исполнения той или иной пьесы на разных инструментах. Первым произведением, где мы можем обнаружить такую тембровую вариативность, явился цикл «25 прелюдий», который может быть исполнен на фортепиано, органе или педальере. Отметим, что некоторые пьесы цикла (их немного) являются специфически фортепианными по фактуре и не требуют участия ножной клавиатуры (прелюдия № 24, предполагающая исключительную беглость и легкость, менее доступную при исполнении на органе), некоторые пьесы (их также немного) не могут быть должным образом сыграны без игры на ножной клавиатуре (например, прелюдия № 5). Большинство прелюдий написаны в скорее неторопливом темпе (удобном для исполнения на органе), в «нейтральной» фактуре, одинаково доступной для всех трех инструментах и не отражающей тембровой специфики.

Из остальных сочинений, написанных для органа, педальера, фисгармонии или фортепиано, выделим крупнейшие циклы:

- 12 этюдов для ножной клавиатуры (без номера опуса);
- 13 молитв;
- 11 больших прелюдий и транскрипция из «Мессии» Генделя соч. 66;
- 11 пьес в духовном стиле и транскрипция из «Мессии» Генделя соч. 72.

Можно обратить внимание на характерную для того времени тенденцию создавать двенадцатичастные циклы. Все три цикла довольно развернуты (этюды длятся около 40 минут, циклы соч. 66 и соч. 72 — порядка 50 минут каждый).

Из других важных пьес можно обратить внимание на *Venedictus* соч. 54, экспромт на тему хорала Лютера соч. 69, цикл «Маленькие прелюдии в восьми григорианских ладах».

Этюды для ножной клавиатуры могут быть, по-видимому, названы одним из труднейших на то время произведений в своем жанре. Это сравнительно крупный цикл, в котором композитор всесторонне исследует ножную технику: здесь присутствуют скачки, переkreщивания ног, репетиции, гаммы (в том числе хроматические), украшения, трели, движение параллельными интервалами, полиритмические построения, аккорды. Фактурное разнообразие здесь весьма велико и демонстрируют неистощимость фантазии композитора.

⁴⁵⁷ Eddie. Op. cit. P. 143.

Этюды написаны в разных тональностях, чередуя минорные и мажорные, однако специальной системы здесь нет, некоторые тональности повторяются (a-moll). Крайние этюды объединены тональной аркой (c-moll в первом этюде, C-dur в двенадцатом).

Инструктивное начало в цикле преобладает над художественным, но композитор стремится в рамках тех возможностей, которые предоставляет ему выбранный склад, достичь образного и стилевого разнообразия. Поэтому вслед за прелюдийным первым этюдом следует хоральный второй (*рисунок 412*), потом — третий, в жанре фугетты, заканчивающийся грозными звучаниями, следом за ними — скерцозный четвертый, токкатный пятый и т. д.



Рисунок 412. Ш.-В. Алькан. Этюд № 2 из цикла «12 этюдов для ножной клавиатуры».

Восьмой этюд представляет внутренне контрастную пьесу, основанную на чередовании экспрессивных речитативных фраз и медленных хоральных ответов. Этюд не озаглавлен, но в нем угадывается скрытое программное содержание.

В отдельных эпизодах этюдов этого цикла чувствуется влияние барочной музыки, сочинений Баха (особенно в третьем этюде), довольно часто используются полифонические приемы.

Цикл «11 больших прелюдий и транскрипция из “Мессии” Генделя» соч. 66 предназначен для органа с участием ножной клавиатуры. Прелюдии отличаются большим концертным стилем, они эффектны и массивны. Композитор активно пользуется контрастами между тихими камерными звучностями и мощными торжественными построениями, как внутри пьес, так и между разными частями цикла.

Колорит здесь в целом спокойный, композитор избегает того драматического накала, который можно найти в его сольных фортепианных произведениях.

Одна из прелюдий (№ 4) несколько напоминает тему g-moll'ной Прелюдии Рахманинова (тональности совпадают; *рисунок 413*).



Рисунок 413. Ш.-В. Алькан. Прелюдия соч. 66 № 4.

Местами в прелюдиях фактура напоминает фортепианные произведения Алькана (рисунок 414).



Рисунок 414. Ш.-В. Алькан. Прелюдия соч. 66 № 5.

Чаще, по сравнению с сольной фортепианной музыкой, композитор пользуется длинными протянутыми звуками (которые на рояле затухают сравнительно быстро).

Подобно другим циклам, Алькан широко использует разные жанры; так, например, восьмая прелюдия представляет собой марш.

В ней же (рисунок 415) можем найти отголоски тематизма Сонатины (кода финала).



Рисунок 415. Ш.-В. Алькан. Прелюдия соч. 66 № 8.

Выстраивание аккорда в первых тактах девятой прелюдии (рисунок 416) напоминает об одной из ранних фортепианных пьес Алькана («Романтическое Andante» соч. 13 № 1).



Рисунок 416. Ш.-В. Алькан. Прелюдия соч. 66 № 9.

Окончание этого цикла и цикла соч. 72 транскрипциями из оратории «Мессия» Генделя видится не случайным совпадением, а символическим актом: вероятно, орган в мышлении

Алькана был инструментом, в силу своего бытования (церковь, реформаторская синагога) более связанным с духовной сферой. Отсюда — большой акцент на духовной тематике. Цикл из 11 прелюдий заканчивается транскрипцией двух фрагментов из второй части оратории Генделя — речитатива («Thy rebuke hath broken his heart») и последующей за ним арии тенора («Behold and see if there be any sorrow»). Отметим, что Алькан не делает принципиального различия между христианской символикой (воплощаемой использованием музыки «Мессии») и иудейским началом (прелюдия № 7 имеет подзаголовок «*alla guidesca*» — «в еврейском духе», музыка в ней отсылает к пению синагогального кантора).

Цикл «11 пьес в духовном стиле и транскрипция из “Мессии” Генделя» соч. 72 написан в том же ключе, что и «25 прелюдий»: композитор выстраивает универсальную фактуру, которая может быть сыграна как на органе, так и на фортепиано (использование педальной клавиатуры не предполагается, запись двустрочная). Специфически фортепианных, равно, как и органых приемов мало. Несмотря на возможность исполнения на фортепиано, закрепилась традиция исполнять этот цикл именно на органе.

Финальная транскрипция — переложение «Пасторальной симфонии» из «Мессии».

Если в предыдущих циклах мажорные и минорные тональности чередовались, то здесь небольшой перевес в пользу мажора (семь из двенадцати пьес мажорны): духовное начало для Алькана предполагает радостное состояние.

Резким контрастом к предыдущим частям выступает пятая пьеса, минорная и театральная; оstinатный пунктирный ритм, тональность (d-moll) заставляют вспомнить страницы из «Дон-Жуана» Моцарта (рисунки 417).



Рисунок 417. Ш.-В. Алькан. Пьеса соч. 72 № 5.

Этот пунктирный ритм появится и в десятой пьесе цикла (написана также в d-moll), где станет еще более навязчивым, многократно повторяясь (типичный алькановский прием) почти в каждом такте на протяжении всей пьесы.

Органное творчество Алькана в целом довольно обширно и многообразно. Созданные преимущественно в поздний период творчества, произведения для органа воплощают ряд типичных черт позднего творчества Алькана: тяготение к религиозной тематике, увлечение музыкой эпохи барокко, большую строгость в отношении структуры произведений.

Значительный интерес представляет инструментальная вариативность упомянутых произведений: одни из них могут быть сыграны только на инструментах с ножной клавиатурой, другие, без особенных потерь — на фортепиано.

Эта область творчества Алькана, безусловно, нуждается в более детальных исследованиях.

ГЛАВА 7

РЕЗОНАНС МУЗЫКИ АЛЬКАНА

Хотя Алькан как пианист и композитор не имел мирового признания и стремился находиться в тени (на долгие годы выпадая из публичного пространства даже во Франции), нельзя сказать, что его деятельность прошла абсолютно незамеченной, и он, как боковая ветвь французского романтизма, не оставил никаких предпосылок для новых всходов. При жизни его музыку исполняла, в числе прочих, Полина Виардо (обработка *Air de ballet* соч. 24), а после смерти — Бузони, Рахманинов, Эгон Петри, Джон Огдон. С его музыкой были знакомы Франк, Сен-Санс, Дебюсси и, вероятно, Бизе. Ноты произведений Алькана хранились в библиотеке Мечислава Хоршовского, с пометками пианиста. Несмотря на то, что значение Алькана для дальнейшей истории музыки нельзя сопоставить со значением, к примеру, Листа и Шопена, некоторые характерные черты стиля Алькана тоже нашли свое отражение в музыке ряда композиторов последующих поколений.

Следует упомянуть о ряде критиков, исполнителей и музыковедов, которые не дали Алькану попасть в окончательное забвение и подготовили почву для ренессанса, переживаемого музыкой Алькана сегодня.

Из младших современников Алькана укажем на имена немецких музыкантов — пианистов **Ганса фон Бюлова**⁴⁵⁸ (он оставил в печати сочувственные отзывы о сочинениях Алькана) и **Карла Клиндворта**⁴⁵⁹ (последний в 1872 г.⁴⁶⁰ осуществил аранжировку первой части концерта Алькана из соч. 39 для фортепиано с оркестром).

Деятельность Алькана как органного композитора не прошла мимо **Сезара Франка** (1822 — 1890): Франк, один из виднейших органных композиторов Франции XIX столетия, отчасти наследовал Алькану, воплощая следующий этап развития французского органного искусства. Неслучайно в этой связи посвящение Франком Алькану своей «Большой симфонической пьесы» соч. 17 (1862) для органа. Франк, в свою очередь, выступил редактором собрания избранных органных произведений Алькана в трех тетрадах (пьесы из соч. 64, 66, 72)⁴⁶¹.

Из других французских композиторов, в чьем творчестве можно заметить влияние Алькана, отметим **Камиля Сен-Санса** (1835 — 1921), талантливый пианист и автор

⁴⁵⁸ Hans von Bülow (1830 — 1894).

⁴⁵⁹ Karl Klindworth (1830 — 1916).

⁴⁶⁰ Кстати, занимая в то время преподавательскую должность в Московской консерватории. Не исключено, что через Клиндворта с музыкой Алькана мог познакомиться и его коллега по консерватории П. Чайковский.

⁴⁶¹ *Préludes et prières de C. V. Alkan, choisis et arrangés pour l'orgue par César Franck*. Richault, 1889.

виртуозной фортепианной музыки (концертов, этюдов), которая обнаруживает знакомство с сочинениями Алькана. Напомним, что Сен-Санс также принимал участие в абонементе «Маленькие концерты» Алькана. Нестандартные приемы, которые можно найти в этюдах Сен-Санса, жанры «второго плана» (этюды-диптихи «прелюдия и fuga»), высокий виртуозный уровень, фресковость в духе Алькана позволяют видеть в них продолжение алькановской традиции. Сам по себе факт частого обращения к жанру этюда (в том числе для левой руки) указывает на принадлежность Сен-Санса к линии трансцендентного пианизма. Интерес Сен-Санса к старинной музыке (наличие в его сочинениях отсылок к баховскому стилю, работа по редактированию клавишинных произведений Ж.-Ф. Рамо) также смыкается с аналогичным интересом Алькана. Своеобразный юмор Сен-Санса (с которым мы встречаемся, в частности, в «Карнавале животных») также оказывается близким алькановскому (вспомним о шуточном «Траурном марше на смерть попугая» Алькана); интерес Сен-Санса к музыке внеевропейской традиции, к востоку тоже корреспондирует с восточной (еврейской) тематикой у Алькана.

Типично алькановскую фактуру мы можем найти, например, в одном из этюдов Сен-Санса (рисунок 418).



Рисунок 418. К. Сен-Санс. Этюд соч. 52 №3.

Не прошел мимо музыки Алькана и **Клод Дебюсси** (1862 — 1918). Известно, что в юности композитор интересовался музыкой Алькана; в 1870-е гг. юный студент парижской консерватории, Дебюсси мог присутствовать на «Маленьких концертах» Алькана. Несмотря на то, что Дебюсси не разделял тяготения Алькана к трансцендентному стилю, до некоторой степени у композиторов-пианистов совпадали вкусы: оба были увлечены музыкой Шопена, а также наследием французских клавишинистов.

Отголоски знакомства Дебюсси с сочинениями Алькана можно найти, кроме прочего, во второй «Арабеске» (рисунок 419): характерные украшения в мелодическом голосе отсылают не

только к обильно орнаментированной клавесинной музыке эпохи рококо, но и к этюду Алькана «Подобно ветру» соч. 39 №1.



Рисунок 419. К. Дебюсси. Арабеска №2

Один из западных критиков находил предвосхищение Альканом в некоторых «обезоруживающе простых» пьесах (вероятнее всего, имеются в виду пьесы из циклов прелюдий, «эскизов», «песен») манеры **Эрика Сати** (1866 — 1925)⁴⁶². Конечно, уверенно говорить влиянии Алькана на стиль Сати было бы большой натяжкой, но некоторое сходство действительно есть.

Следующее заметное имя, которое нельзя обойти стороной — имя русского пианиста и композитора **Антон Рубинштейна** (1829 — 1894). Исследователь русских фортепианных концертов Дж. Норрис обращает внимание на сходство в фактуре одного из эпизодов Пятого фортепианного концерта Антона Рубинштейна с фактурой этюда Паганини-Листа «Охота», но предполагает также, что Рубинштейн, посвятивший свой концерт Алькану, был знаком с «Пиршеством Эзопа» Алькана, где в четырнадцатой вариации встречается подобная фактура⁴⁶³. Также музыковед отмечает сходство в хроматических пассажах между трансцендентным этюдом «Метель» Листа и указанным концертом Рубинштейна, забывая, что хроматическая фигурация появляется только в последней редакции «Трансцендентных этюдов», и она была заимствована из «Ветра» Алькана соч. 15. Отметим попутно, что влияние Алькана на Ференца Листа прослеживается не только в этом единичном случае. Австралийский пианист Пирс Лэйн указывал на точки соприкосновения между «квази-Фаустом», второй частью Большой сонаты Алькана — и Сонатой си минор Листа⁴⁶⁴. Неслучайным совпадением кажется «жесткое сцепление» вальсового и демонического, проявившееся в этюде Алькана «Дьявольское скерцо» из соч. 39 (опубликован впервые в 1857) и первом «Мефисто-вальсе» Листа⁴⁶⁵ (опубликован в 1861, рукопись датируется 1859).

⁴⁶² Henahan. The Birth and Death of a Legend. // The New York Times. June 12, 1988.

⁴⁶³ Norris, Jeremy. The Russian Piano Concerto. Vol. 1, The Nineteenth Century Russian Music Studies. Indiana University Press. P. 27.

⁴⁶⁴ Botstein Leon. A Mirror to the Nineteenth Century: Reflections on Franz Liszt. // Franz Liszt and His World. Edited by Christopher H. Gibbs and Dana Gooley. Princeton University Press. Princeton and Oxford. 2006. P. 564.

⁴⁶⁵ На это сходство обратил внимание Б.Б. Бородин // Бородин Б.Б. Шарль Алькан — «Берлиоз фортепиано». Музыкальная академия. 2005. № 1. С. 125.

Можно предположить, что влияние Алькана на музыку Рубинштейна было более широким, чем об этом говорится. Между Альканом и Рубинштейном обнаруживается довольно много точек пересечения — начиная от этнического происхождения и приверженности виртуозному стилю пианизма, и заканчивая неожиданным сходством в тематизме (о совпадениях в темах одной из прелюдий Алькана и темами в увертюре Рубинштейна «Россия» выше уже говорилось). Но российское музыкознание, мало знакомое с творчеством Алькана, общность между Альканом и Рубинштейном по обыкновению пропускало. Так, Л.А. Баренбойм в своей монографии, посвященной Рубинштейну, отмечает осуществленный в Пятом концерте Рубинштейна поворот от шумановского к листовскому типу фактуры⁴⁶⁶, также не принимая в расчет, что тот тип фактуры, который сейчас называется «листовским», — массивность, оркестральность, фресковое звучание, — был прежде всего изобретением Алькана или, по меньшей мере, совместным «изобретением» Алькана и Листа. Неслучайно, вероятно, именно о Пятом концерте Рубинштейна Р.В. Геника говорил как о сочинении, которое «является апофеозом виртуозности Рубинштейна, является выражением того высшего рубинштейновского мастерства, которое не знало трудностей и осталось недосягаемым»⁴⁶⁷.

Сам Алькан, отдавая должное Рубинштейну-пианисту, довольно критически оценивал его композиторское дарование: «он действительно человек с чудесным исполнительским талантом и рядом интересных произведений. Однако, невозможно воспринимать их (произведения Рубинштейна, — В.С.) так серьезно, как он сам и некоторые из его поклонников того бы хотели»⁴⁶⁸, пишет Алькан Фердинанду Хиллеру в 1857 г.

Рубинштейн, в свою очередь, в курсе лекций по истории фортепианной литературы, в котором он рассматривает развитие западного фортепианного искусства от клавесинистов XVI века до музыки Шопена, Тальберга, Шумана, Листа, не вспоминает об Алькане. Характерна фигура умолчания: Алькан не попадает и в число виртуозов (скрупулезно перечисленных стенографом: Клементи, Штейбельт, Дуссек, Гуммель, Фильд, Мошелес, Калькбреннер, Герц), целью которых были блеск и эффекты, и на рассмотрение их музыки у Рубинштейна не хватило времени⁴⁶⁹.

На рубеже веков одним из ценителей Алькана был **Ферруччо Бузони**⁴⁷⁰. Выдающийся пианист и композитор, он исполнял сочинения Алькана в концертах, знакомил с музыкой

⁴⁶⁶ Баренбойм Л.А. Г. Рубинштейн. Т. 2. Л.: ГМИ. 1962. С. 203.

⁴⁶⁷ Геника Р.В. Фортепианное творчество А. Рубинштейна. Русская музыкальная газета. 1918. №7/8; 107.

⁴⁶⁸ Conway David. Alkan, Rubinstein and the 'Ancienne mélodie de la Synagogue // Alkan Society Bulletin no. 68, December 2004. P. 5.

⁴⁶⁹ Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. Краткий курс лекций. М.: Юрайт, 2018. С. 57.

⁴⁷⁰ Ferruccio Busoni (1866 — 1924).

Алькана своих учеников. Г.М. Коган, автор монографии, посвященной Бузони, приводит список сочинений Алькана, находившихся в исполнительском репертуаре Бузони:

- этюды из цикла «Двенадцать этюдов во всех мажорных тональностях» соч. 35: Allegro (№ 2), Andantino (№ 3), Allegro barbaro (№ 5), Andando (№ 12),
- а также «В ритме сторожевой собаки». Такого этюда у Алькана нет, но можно предположить, что Г. Коган имеет в виду этюд Алькана «En rythme molossique» (из цикла этюдов соч. 39!), название которого указывает на «молосскую стопу» (стопа из трех длинных слогов, использовавшаяся в античной поэзии)⁴⁷¹;
- «Барабан бьет поход» соч. 50bis (соч. 50 № 2);
- прелюдия № 12 «Я сплю, а сердце мое бодрствует» («Песнь Песней») из цикла «25 прелюдий» соч. 31;
- «Каприччио в солдатском духе» соч. 50 № 1;
- Этюд («Фантазия») для левой руки соч. 76 № 1⁴⁷².

Бузони как композитор тоже не избежал влияния Алькана, однако оно не было определяющим. Сама принадлежность Бузони виртуозной трансцендентной традиции близка к алькановскому направлению, с теми же основаниями мы можем назвать это направление листовским. Канадский музыковед М.-А. Роберж вводит термин «Busoni-network»⁴⁷³ (трудно подобрать адекватный перевод для словосочетания, сам музыковед дает дефиницию понятия «network» как «взаимосвязанная группа»; мы же можем предложить термин «Бузони-сообщество») для обозначения этой традиции и указания на преемственность внутри нее. В эту группу Роберж включает прежде всего Листа, Алькана, Бузони, Л. Годовского, К.Ш. Сорабджи. Роберж указывает, что самое масштабное инструментальное произведение Бузони (Концерт для фортепиано с симфоническим оркестром при участии хора) было написано в период увлечения музыкой Алькана⁴⁷⁴ и что сам Бузони называл музыку Алькана в числе важнейшего, что было создано в фортепианной музыке со времен Бетховена⁴⁷⁵. Учитывая взыскательный вкус Бузони, эта похвала в устах итало-немецкого музыканта кажется особенно ценной.

От Бузони тянется не одна нить к другим последователям Алькана. Одним из апологетов музыки Алькана был ученик Бузони, португальский пианист и композитор **Жозе Виана да**

⁴⁷¹ Знаменитый ученый перепутал название античного стихотворного размера с молосской собакой — породой пастушеских собак.

⁴⁷² Коган Г.М. Ферруччо Бузони. М.: Советский композитор. 1971. С. 204–205.

⁴⁷³ Roberge Marc-André. The Busoni network and art of creative transcription // Canadian University Music Review. no. 11/1, 1991. P. 68–88

⁴⁷⁴ Там же. P. 70.

⁴⁷⁵ Там же. P. 83.

Мота⁴⁷⁶. Виана да Мота не только играл Алькана, но и расположил важнейшие произведения Алькана по возрастанию уровня трудности, а также создал собственный цикл из 118 фортепианных упражнений на основе фрагментов алькановских сочинений⁴⁷⁷. В каждом упражнении да Мота скрупулезно прописывает, откуда он цитирует тот или иной фрагмент, так что эти упражнения можно рассматривать и как свод наиболее характерных фактурных приемов Алькана с указанием первоисточника.

В начале XX века в числе других немногих поклонников Алькана отметим пианиста **Эгона Петри**⁴⁷⁸ (важнейший ученик Бузони, исполнитель ряда сочинений Алькана), британского критика **Х. Белламана**, написавшего первую англоязычную статью о фортепианной музыке Алькана⁴⁷⁹. Другой британец — композитор и музыкальный критик голландского происхождения, ученик Бузони **Бернард ван Дирен**⁴⁸⁰ в своем сборнике эссе «Down Among the Dead Men» («Лежащие среди мертвецов»)⁴⁸¹ одну из глав посвящает двум забытым композиторам — Никколо Пиччинни и Алькану (сочетание имен, кажущееся несколько парадоксальным)⁴⁸². Статья эта важна тем, что является одной из первых попыток осмысления феномена Алькана, осуществленных в англоязычном музыкознании. За неимением большого количества фактов о композиторе ван Дирен пытается осмыслить творчество Алькана прежде всего на основании его собственной музыки, и говорит об Алькане, игнорируя музыковедческий анализ и рассматривая Алькана скорее с философско-эстетической точки зрения. Музыка Алькана по мнению ван Дирена, «имеет привлекательную шероховатость, которая напоминает о некоторых настроениях Сервантеса или Дефо; но она обладает и неуловимой нежностью Верлена или Шопена (Шопена прелюдий и баллад), а также разнообразием цвета и ритма, живостью очертаний в сочетании с богатством деталей, что еще возможно найти только у Берлиоза»⁴⁸³.

В Великобритании в XX веке музыку Алькана ценили, пожалуй, больше всего. Современник и друг ван Дирена, а также горячий последователь Бузони, британский композитор и музыкальный критик **Кайхошру Шапурджи Сорабджи**⁴⁸⁴ за пару лет до ван Дирена пишет

⁴⁷⁶ José Vianna da Motta (1868 — 1948).

⁴⁷⁷ «Exercices de Virtuosité tirés des Oeuvres de C. V. Alkan aîné» par José Vianna da Motta. Paris: Costallat & Cie., 1908.

⁴⁷⁸ Egon Petri (1881 — 1962)

⁴⁷⁹ Bellamann H.H. The Piano Works of C.V. Alkan. // Musical Quarterly Vol. 10 No. 2, 1924. P. 251–62.

⁴⁸⁰ Bernard van Dieren (1887 — 1935)

⁴⁸¹ Van Dieren Bernard. Down among the dead men: and other essays. Oxford University Press, 1935.

⁴⁸² Перепечатана в: Van Dieren on Alkan // Alkan Society Bulletin no. 64, December 2003. P. 7–12.

⁴⁸³ Van Dieren on Alkan // Alkan Society Bulletin no. 64, December 2003. P. 10.

⁴⁸⁴ Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892 — 1988).

про Алькана небольшой очерк⁴⁸⁵. Статья Сорабджи «Шарль Анри Викторин⁴⁸⁶ Моранж (Алькан)» представляет собой, по существу, ряд кратких афористических аннотаций к важнейшим фортепианным произведениям Алькана. Несмотря на свои компактные масштабы, очерк наполнен любопытными наблюдениями и меткими сравнениями.

Кроме того, Сорабджи и как композитор прямо наследует алькановской традиции. Сходство с Альканом Сорабджи обнаруживает, начиная с биографии: так же, как Алькан, Сорабджи чувствует себя чужаком в своей стране (имевший смешанное этническое происхождение, Сорабджи определенно не мыслил себя британцем: «Мы — парсы, последователи Заратустры»⁴⁸⁷, пишет он музыковеду Н. Слонимскому, возражая против того, чтобы тот называл его индусом). Как и Алькан, Сорабджи однажды решает отказаться от популяризации своего творчества и уходит в тень (это произошло после неудачной премьеры его массивного фортепианного цикла «Opus clavicembalisticum»). Алькан, как мы помним, несколько раз возвращался на концертную эстраду; кроме того, Алькан не препятствовал публикации своих сочинений (Сорабджи, в свою очередь, наложил многолетний запрет на публикацию и исполнение своей музыки), но аналогии очевидны. Близость к Алькану в музыке Сорабджи просматривается на самых разных уровнях: начиная от жанров и заканчивая цитатами, аллюзиями и пр. Так, британец пишет семь крупных произведений, названных им «симфониями для фортепиано соло» (№ 0, 1-6; 1930 — 1976), в чем очевидно влияние Симфонии из этюдов соч. 39 Алькана (но, кроме того, возможно, фортепианных транскрипций симфоний Берлиоза и Бетховена, осуществленных Листом). Пишет он также цикл «100 трансцендентных этюдов» (1940 — 1944), снова отталкиваясь от Листа и не в последнюю очередь от Алькана. Финал еще одного сочинения, написанного в «жанре» Алькана — Концерта для фортепиано соло Сорабджи («Concerto per suonare da me solo»⁴⁸⁸, 1946) назван тоже по-алькановски — «Дьявольским скерцо» (подобно этюду Алькана соч. 39 № 3). Одна из частей Фортепианной симфонии № 6⁴⁸⁹ (симфония делится на три раздела: в первом одна часть, во втором и в третьем — по три части) имеет подзаголовок «Quasi Alkan» — отсылка одновременно и к самому Алькану, и ко второй части алькановской большой сонаты «Четыре возраста», озаглавленной «Quasi-Faust». Цитат из

⁴⁸⁵ Впоследствии вошла в сборник «Вокруг музыки»: Sorabji K. S. Charles Henri Victorin Morhange (Alkan) // *Around Music* (London, Unicorn Press. 1932. P. 213–9. В последние годы переиздана в одном из Бюллетеней «Общества Алькана»: *Alkan Society Bulletin* no. 87 — August 2012. P. 5–8.

⁴⁸⁶ Сорабджи ошибается в имени композитора, называя его Шарль *Анри Викторин* вместо Шарль Валантен (Валентин).

⁴⁸⁷ Смотров В.Е. Удивительный мир эксцентричного композитора. О Кайхосру Сорабджи // *Musicus* №2, 2009. С. 42

⁴⁸⁸ «Концерт для меня одного», в переводе с итальянского. Интересно, что это название, в свою очередь, перекликается с названием сочинения австрийского пианиста и композитора Фридриха Гульды (Friedrich Gulda, 1930 — 2000) «Concerto for Myself» для фортепиано с оркестром (1988).

⁴⁸⁹ Написана в 1975 — 1976 гг.

музыки Алькана «Quasi Alkan» не содержит, однако начало части (рисунки 420) может отсылать к Allegro из Симфонии Алькана соч. 39 № 4 или Увертюре соч. 39 № 11 (рисунки 421).



Рисунок 420. К.Ш. Сорабджи. «Quasi Alkan» из Симфонии для фортепиано № 6. Начало части.



Рисунок 421. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 11 «Увертюра».

Самое значительное сочинение Сорабджи — цикл «Opus clavicembalisticum» (1930) — завершается квартсекстаккордом *gis-moll*, что, вероятно, тоже неслучайно, учитывая значение этой тональности для Алькана (в *gis-moll* написаны первая часть концерта для фортепиано соло и финал Большой сонаты).

Характернейшая черта фортепианной музыки Сорабджи — сверхвиртуозность, почти неисполнимость, массивность и насыщенность фактуры, тяготение к большим масштабам — тоже во многом идет от Алькана (у Сорабджи хронометраж произведений принимает гипертрофированные формы — множество его фортепианных циклов длятся от 4 до 8 часов). Тяготение Сорабджи к показу однообразных навязчивых состояний, использование длительных органических пунктов тоже роднит его с Альканом.

Когда в 1977 г. в Британии организуется «Общество Алькана», Сорабджи становится его вице-президентом. Подробнее об отношении Сорабджи к Алькану и о многочисленных связях между сочинениями Алькана и Сорабджи можно прочитать в статье музыковеда и пианиста

Джонатана Пауэлла⁴⁹⁰ «Шарль-Валантен Алькан и британская фортепианная музыка в XX веке и далее»⁴⁹¹.

Еще один британец — шотландский композитор **Эрик Чисом** (Чисхолм; входил в круг общения Сорабджи)⁴⁹² свое восхищение музыкой Алькана выразил в оркестровке Симфонии из соч. 39 Алькана для струнного оркестра и Концерта из того же опуса — для фортепиано и струнного оркестра.

Причисляя себя к трансцендентной традиции, элементы стиля Алькана развивает и шотландский композитор **Рональд Стивенсон**⁴⁹³. Стивенсон также тяготел к крупным масштабным фортепианным полотнам (хотя и не был одержим гигантоманией Сорабджи), требующим от исполнителя большого напряжения и серьезной техники. Наиболее известное произведение Стивенсона — «Пассакалья на тему DSCN» для фортепиано соло, продолжительностью около 80 минут. Самое «алькановское» из сочинений Стивенсона — законченный в 1997 г. триптих «Le Festin d'Alkan. Petit Concert pour Piano Seul» — «Пиршество Алькана. Маленький концерт для фортепиано соло»⁴⁹⁴. Как и Сорабджи, Стивенсон создает многослойную аллюзию: и на стиль Алькана в целом, и на конкретные сочинения Алькана — этюды «Пиршество Эзопа» и Концерт для фортепиано соло. Строение пьесы содержит дополнительные параллели: первая часть «Пиршества» Стивенсона построена на противопоставлениях *tutti* и *solo*, подобно концерту Алькана⁴⁹⁵, а третья, финальная часть содержит «сольные» каденции для одной левой руки, для одной правой руки и для двух движущихся симметрично рук. Напомним, что таким же образом Алькан построил свой триптих «Три этюда» соч. 76. Кроме того, Стивенсон вводит прямые цитаты из сочинений Алькана (из Баркаролы *g-moll* соч. 65 № 7, первой части Концерта для фортепиано соло, «Пиршества Эзопа», прелюдии «Песня безумной женщины на морском берегу»⁴⁹⁶). Говоря о проблемах, которые

⁴⁹⁰ Jonathan Powell (p. 1969) — пианист, музыковед, композитор. Крупнейший исполнитель музыки К. Сорабджи (в репертуаре Пауэлла многочисленные циклы Сорабджи, включая двухчасовую Четвертую сонату, четырехчасовой «Opus clavicembalisticum», пятичасовую шестую фортепианную симфонию, семичасовую «Sequentia cyclica super Dies iræ» и др.). Среди остальных исполнительских и исследовательских приоритетов музыканта — русская и советская музыка 1910-х — 1920-х годов, сочинения Алькана, музыка современных британских композиторов.

⁴⁹¹ Powell Jonathan. Charles-Valentin Alkan and British piano music of the 20th century and beyond // Alkan Society Bulletin no. 90 — January 2014. P. 10-24.

⁴⁹² Erik Chisholm (1904 — 1965).

⁴⁹³ Ronald Stevenson (1928 — 2015).

⁴⁹⁴ Продолжительность концерта, однако, вполне стандартная: около получаса. Скорее всего, Стивенсон отсылает к названию абонемена Алькана-пианиста «Маленькие концерты», о чем говорит использование французского языка в подзаголовке.

⁴⁹⁵ Как и Алькан, Стивенсон отмечает в нотах ремарками «*tutti*» и «*solo*», имитируемые фактурой.

⁴⁹⁶ Алькановской музыкой цитатный план «Пиршества» не ограничивается: Стивенсон вводит сюда цитаты из произведений Д. Скарлатти, Л. Даллапикколы («Каноническая сонатина»), Шуберта («Смерть и девушка»).

возникли перед ним при сочинении «Пиршества», Стивенсон замечает: «Оркестровать для фортепиано, как это делали Годовский и Алькан, бесконечно сложнее, чем писать для оркестра, где каждый инструмент играет одиночную линию. Немногие понимают это...»⁴⁹⁷.

Три части «Пиршества» мыслятся Стивенсоном как выражение трех различных композиторских подходов: сочинение (первая часть), транскрипция (вторая часть), варьирование (третья часть). В краткой аннотации композитор обращает на это внимание: «Эти три части в краткой форме выражают мою идею о том, что сочинение, транскрипция и свободное варьирование, в сущности — одно и то же»⁴⁹⁸.

Открывается произведение грозными унисонами, символизирующими звучание шофара (указание композитора) — еврейского ритуального рога. Кроме того, в первой части «Пиршества» мы можем заметить также ремарку «barbaro» (аналогия с этюдом Алькана «Allegro barbaro»).

С музыкальной точки зрения наиболее интересна, пожалуй, из всего триптиха вторая часть — свободная транскрипция Баркаролы соч. 65 № 6 Алькана. Первоисточник сам по себе весьма примечателен: оставаясь в русле баркарольной традиции, Алькан создает пьесу, смотрящую уже в XX век, — почти минималистическую «тихую песню» (в духе В. Сильвестрова, Г. Скемптона, А. Пярта), насквозь пронизанную бесконтрастными звучностями, лишённую видимого развития, словно растворяющуюся в туманной дымке. Кроме того, фактура этой миниатюры отличается редкой для Алькана простотой: технически пьеса под силу даже детям. Баркарола заслуженно стала одним из любимейших произведений Алькана как среди публики, так и среди исполнителей (в частности, транскрипцию баркаролы для скрипки и фортепиано сделал Яша Хейфец).

Стивенсон создает виртуозную транскрипцию этой баркаролы (по типу транскрипций Листа, Годовского, Сорабджи), рассредоточивая узкую арпеджированную фигуру (использованную Альканом и в качестве мелодии, и в качестве сопровождения) по нескольким октавам (создавая своеобразную пуантилистичность), насыщая имитационными подголосками. Атмосфера глубокой меланхолии, присутствовавшая у Алькана, наделяется какой-то особой истомой (характерной для «тропических ноктюрнов» — жанра, изобретенного К. Сорабджи). Переизложением Баркаролы композитор в этой части не ограничивается и сопоставляет Баркаролу с двумя трио собственного сочинения (композиторская ремарка в стилизованном менюэте, первом трио — *Scarlattianalkanesco*⁴⁹⁹ — особо примечательна). Кратковременное

⁴⁹⁷ Ronald Stevenson in conversation with Alkan Society member Richard Murphy // Alkan Society Bulletin no 92: November 2015. P. 19.

⁴⁹⁸ Stevenson R. Le Festin d'Alkan. 1st movement. Edinburgh. The Ronald Stevenson Society. P. 2.

⁴⁹⁹ Ремарка неслучайна: Стивенсон цитирует тему из сонаты Скарлатти «Ария» d-moll (K.32; L.423; P.14).

репризное возвращение (между двумя трио⁵⁰⁰) темы Баркаролы звучит необычно: композитор меняет тональность, гармонию, переставляет в двойном контрапункте голоса местами, дает арпеджио в обращении, от чего изначальная баркарола теперь только *угадывается*, но не слышится (рисунок 422).



Рисунок 422. Рональд Стивенсон. «Пиршество Алькана», Вторая часть.

Знакомство с наследием Алькана обнаруживает и британский композитор **Джон Уайт**⁵⁰¹. Плодовитый композитор, Уайт особенное внимание уделил жанру сонаты, создав около двухсот фортепианных сонат. Трактовка жанра у композитора весьма разнообразна: среди сонат — одночастные произведения миниатюрного размера (в духе сонат Скарлатти) и массивные и продолжительные многочастные композиции. Дж. Пауэлл (в упомянутой выше статье) указывает на отсылки к Алькану в большой Сонатине № 8 (соч. 1961 г. «Составная» сонатина включает в себя пятичастную «Симфонию памяти Ш.-В. Моранжа»), в Сонате № 152 (соч. 2006 г.), названной «Концерт для фортепиано соло».

Очень своеобразно продолжает линию алькановской трансцендентной виртуозности и британский композитор **Майкл Финнисси**⁵⁰² — представитель направления «New Complexity» («Новая сложность»). Стилистика «новой сложности» помимо типичного для нескольких направлений академической музыки XX века отказа от многих традиционных опор классической музыки — тональности, тематизма, традиционных форм, предполагает особое участие слушателя в восприятии произведения. Композиторы «Новой сложности» стремятся максимально насыщать фактуру сочинения, когда на одну единицу времени приходится непредставимое до сих пор в музыке (включая авангардные техники 1950-х) количество «событий». К исполнителям эта музыка тоже предъявляет особые требования: композиторы используют сложнейшие ритмические построения, практически невозможные для точного воспроизведения, максимально полифонизируют фактуру, насыщают ее исключительными динамическими контрастами, скачками между крайними регистрами, и т. п. Финнисси, помимо композиторского, получил

⁵⁰⁰ Во втором трио Стивенсон цитирует тему Н. Паганини (на это обратил внимание Д. Пауэлл), предвосхищая параллель между Альканом и Паганини, проведенную позднее М. Финнисси.

⁵⁰¹ John White (p. 1936).

⁵⁰² Michael Finnissy (p. 1946).

также пианистическое образование, что, вероятно, обусловило его более активное обращение в своей музыке к фортепиано. Как и Сорабджи, Финнисси крайне плодовит и склонен к большим масштабам. Вписывая себя в виртуозную традицию, Финнисси создает, кроме прочего, четыре тетради «Транскрипций Верди» для фортепиано соло, а также гигантский цикл «The History of Photography in Sound» («История фотографии в звуке», 1995–2001), продолжительностью в несколько часов. В «Истории» Финнисси рассматривает наиболее заметную, с его точки зрения, музыку из всего объема мировой музыки, насыщая цитатами собственную ткань. Среди музыки, к которой обращается композитор, — сочинения Баха, Бетховена, Бузони, народные песни, военные марши. Одна из частей «Истории» носит заглавие «Алькан — Паганини». Музыка этой части, однако, кроме высокой технической трудности, мало в чем обнаруживает близость к Алькану и Паганини. Самая заметная отсылка к двум авторам — синхронная цитата (в политональной вертикали) из их сочинений (рисунок 423).



Рисунок 423. Майкл Финнисси. «Алькан — Паганини».

Примечательно, что цитаты настолько завуалированы, что на слух не определяются. Однако они отделены цезурой и проходят на фоне хрупких тихих тремолирующих звучностей, тем самым стилистически выделяясь из общей ткани. Из Алькана цитируется фрагмент фуги «Jean qui rit» («Жан, который смеется»), входящий во внеопусный цикл из двух фуг (Jean qui pleure / Jean qui rit, соч. приблизительно 1840 г.).

Выбор такого малоизвестного произведения Алькана для цитирования парадоксален. Интересно, что сам Алькан в теме этой фуги цитирует мелодию «Арии с шампанским» из «Дон-Жуана» Моцарта, и указать, на какой именно эпизод в фуге намекает Финнисси, трудно.

Отметим, однако, что сочетание фамилий «Алькан — Паганини» не так произвольно, как может показаться на первый взгляд:

– чуть ранее сопоставление музыки Алькана и Паганини осуществил Р. Стивенсон в своем «Пиршестве Алькана»;

– Паганини был кумиром для целого поколения романтических музыкантов (поколения, к которому принадлежал и Алькан)

– свой вариационный цикл «Пиршество Эзопа» Алькан строит, тесно соприкасаясь с вариациями из 24-го каприза Паганини (на сходство между темами Паганини и Алькана внимание обращалось неоднократно⁵⁰³);

– знакомство с сочинениями Алькана позволяет именно его (а не Листа) выделить как наиболее яркого претендента на роль «Паганини фортепиано».

Еще одной аллюзией на творчество Алькана могут служить исполнительские указания Финнисси: первоначальная ремарка «*Alla barbaresca (assez vite). Diabolicamente*» — очевидная отсылка к *Alegretto alla barbaresca* (Алькан, этюд соч. 39 № 10) и к *Diablotins* (Алькан, Эскизы соч. 63, № 45).

Кроме того, требуя первые пять страниц рукописи играть одной левой рукой, затем еще пять страниц — одной правой, и завершая пьесу (еще шесть страниц в рукописи) игрой двумя руками, Финнисси очерчивает порядок, который был использован Альканом в его цикле «Три больших этюда» соч. 76. Правда, в последнем разделе пьесы Финнисси, в отличие от третьего этюда Алькана, руки движутся не синхронно.

Дж. Пауэлл указывает на другие, присущие музыке Алькана черты в пьесе Финнисси: «головокружительные темпы, устрашающие (*fearsome*) скачки, навязчивые повторения некоторых фигур и бравурная пассажность», на возможное использование Финнисси квинтолей в одном из разделов пьесы с отсылкой на квинтоли из этюда Алькана соч. 35 № 12⁵⁰⁴.

Еще одно произведение Финнисси называется «Цорцико», по имени испанского танца, образцы которого имеются и у Алькана.

Одним из важнейших музыкантов, подготовивших алькановский ренессанс и оказавших принципиальное влияние на широкое развитие алькановских музыкальных идей в британской музыке, был пианист и музыковед **Рональд Смит**⁵⁰⁵. Он одним из первых начал широко исполнять и записывать сочинения Алькана (алькановская дискография Смита включает, кроме прочего, Сонату, Сонатину, этюды соч. 76, этюды соч. 39), занялся сбором сведений о жизни и творчестве композитора и написал один из основополагающих трудов о жизни и творчестве Алькана (двухтомник «*Alkan. The Man. The Music*»; выдержал несколько переизданий). Кроме того, Рональд Смит в 1977 году организовал английское «Общество Алькана», которое существует до сих пор и занимается изучением наследия Алькана и популяризацией его творчества.

⁵⁰³ Например, в следующей заметке: Warwick Robert. Alkan/Paganini — Letter to the Editor // *Alkan Society Bulletin* 88 — December 2012. P. 4–5.

⁵⁰⁴ Powell Jonathan. Charles-Valentin Alkan and British piano music of the 20th century and beyond // *Alkan Society Bulletin* no. 90 — January 2014. P. 22.

⁵⁰⁵ Ronald Smith (1922 — 2004).

Концерт для фортепиано соло Алькана был одной из наиболее удачных интерпретаций в репертуаре английского пианиста и композитора **Джона Огдона**⁵⁰⁶. Огдон также, подобно Алькану и Рэймонду Левенталю (см. ниже), переживал в различные периоды своей жизни эмоциональные кризисы, внезапно прерывая концертное выступление. Перерывы в исполнительской деятельности Огдона были связаны с душевным расстройством, с которым музыкант долго и мучительно боролся. Оставивший множество ярких записей музыки Листа, Бусони, Балакирева, Алькана, Сорабджи, Огдон своим репертуаром словно очерчивал границы той «Busoni-network», о которой было сказано выше.

Загадка Алькана, будоражившая сознание многих британцев, — от ван Дирена и Сорабджи до Смита, Огдона и Стивенсона, привела к тому, что в конце XX — начале XXI века Алькан становится в Британии едва ли не самым популярным «мавериком» из истории музыки, фигурой одновременно теневой и культовой. Алькану посвящают радиопередачи такие звезды шоу-бизнеса, как Стивен Фрай, а детективный писатель Джулиус Фальконер (Julius Falconer), с молодости увлеченный музыкой Алькана, пишет роман «Убийство Алькана»⁵⁰⁷, интрига которого разворачивается вокруг убийства некоего мизантропичного и ведущего затворнический образ жизни музыковеда, работающего над «Путеводителем по сочинениям Алькана»...

В других странах Алькана, пожалуй, знали не так хорошо, как в Великобритании. Из крупных фигур, интересовавшихся Альканом в остальном мире, назовем американского пианиста **Рэймонда Левенталья**⁵⁰⁸. Левенталь учился у пианистки Ольги Самарофф⁵⁰⁹, которая, в свою очередь, была ученицей Мармонтеля и Эли Мириам Делаборда. Вероятно, от Самарофф Левенталь узнал о музыке Алькана. Жизнь Левенталья своими внезапными поворотами немного походила на жизнь Алькана: Левенталь тоже несколько раз резко менял модели поведения, то совсем переставая концертное выступление по принципиальным соображениям, то неожиданно возвращаясь на эстраду. Наверное, объяснимо, что в определенный момент Левенталь (в 1960-е годы) обращается к музыке Алькана, начав ее публично исполнять и популяризировать. Кроме того, под руководством Левенталья была осуществлена грамзапись «Траурного марша на смерть попугая» Алькана.

Особо отметим исполнительскую деятельность канадского виртуоза и композитора **Марка-Андре Амлена**, в чьем репертуаре фигурируют лучшие сочинения Алькана (Сонатина, Большая соната, Концерт, Симфония и «Пиршество Эзопа» из этюдов соч. 39 и др.). Амлен —

⁵⁰⁶ John Ogdon (1937 — 1989).

⁵⁰⁷ Falconer Julius. The Alkan Murder. Dartford: Pneuma Springs Publishing. 2012.

⁵⁰⁸ Raymond Lewenthal (1923 — 1988)

⁵⁰⁹ Люси Мэри Агнес Хикенлупер (Olga Samaroff/Lucy Mary Agnes Hickenlooper, 1880 — 1948), — американская пианистка, родом из Техаса. Училась в Парижской консерватории. В начале XX века взяла себе русский псевдоним, руководствуясь царившей в те годы США модой на иностранных музыкантов.

пианист, обладающий, возможно, самой феноменальной исполнительской техникой за всю историю пианизма (или, как минимум, пианизма XX века), предпочел, однако, не типичную карьеру исполнителя стандартного репертуара, с которым вся его техническая оснащенность сверкала бы в более чем выгодном свете, а весьма опасный путь пианиста-первооткрывателя, интерпретатора редкой и мало исполняемой музыки, что сразу отрезает ту большую (а возможно, даже бóльшую) часть публики, которая очень консервативно относится к концертной программе и предпочитает получать удовольствие от знакомства с исполнением, а не с музыкальным произведением. Амлен своими алькановскими записями⁵¹⁰ осуществил важный вклад в популяризацию творчества Алькана.

В России Алькан не слишком известен, однако, избранные русские музыканты знали об Алькане еще с середины XIX века. Имя **Антон Рубинштейна** уже упоминалось. Напомним также о работе Карла Клиндворта над оркестровкой первой части концерта для фортепиано соло. С сочинениями Алькана русская публика могла ознакомиться в связи с пребыванием в России французского пианиста Леона Оноре⁵¹¹. Оноре, как и Алькан, был учеником П.Ж. Циммермана, окончил парижскую консерваторию. Несколько десятилетий Оноре провел в Москве, где вел педагогическую деятельность, участвовал в камерных концертах.

Среди других русских имен, так или иначе связанных с Альканом, можем отметить княгиню Екатерину Трубецкую и Зинаиду Мансурову — высокопоставленных учениц Алькана.

Екатерина Трубецкая (1840 — 1875) была дочерью князя Николая Ивановича Трубецкого (1807 — 1874), русского публициста, дальнего родственника Л. Н. Толстого. В 1840-х гг. князь Трубецкой вместе с семьей уехал во Францию, где принял католицизм. Странные порядки, царившие в семье Трубецких, а также эксцентрические взгляды самого князя сделали его объектом нападок и едкой сатиры со стороны представителей русской интеллигенции. Алькан, тоже своего рода отверженный, по-видимому, некоторое время довольно тесно общался с семьей Трубецких. Композитор посвятил Николаю Трубецкому свою пьесу «Привет тебе, прах бедняка!», соч. 45 (опубликована в 1856 или 1857 г.). Дочь Николая Трубецкого Екатерина в 1858 г. вышла замуж за дипломата Николая Орлова, который с 1859 г. был назначен послом в Бельгию; следовательно, Алькан мог давать уроки Екатерине Николаевне в период с середины 1840-х до 1858 г. По отзывам современников, Екатерина Трубецкая была талантливой пианисткой. Екатерине Трубецкой (Орловой) Алькан посвятил два ноктюрна соч. 57.

⁵¹⁰ Alkan & Henselt: Piano Concertos. Hyperion CDA66717 (1994); Alkan: Grande Sonate 'Les quatre âges', Sonatine & Le festin d'Ésope. Hyperion CDA66794 (1995); Alkan: Symphony for solo piano. Hyperion CDA67218 (2001); Alkan: Concerto for solo piano. Hyperion CDA67569 (2007).

⁵¹¹ Léon Honoré (1818 — 1874).

Зинаида Мансурова (1830 — 1889) также брала уроки у Алькана, кроме того, для нее Алькан осуществил обработку трех еврейских мелодий.

Примечательно, что русские ученицы Алькана были двоюродными сестрами: Зинаида Мансурова — дочь Александра Мансурова (1788 — 1880) и Аграфены Ивановны Трубецкой (1795 — 1861), сестры Николая Трубецкого.

Некоторые из сочинений Алькана — «Похоронный марш» соч. 26 и этюд № 1, «Подобно ветру» из соч. 39⁵¹² (опротметчиво отнесенные В.Н. Брянцевой к рангу сочинений «малозначительных»⁵¹³) чудесным образом оказались в репертуаре **Сергея Рахманинова** и исполнялись им в США.

Из музыкантов более позднего поколения можно отметить пианиста **Николая Демиденко**, который исполнял «квази-Фауста» (вторую часть Большой сонаты) Алькана; **Юрия Фаворина**, выпустившего диск с записями Сонаты и симфонии Алькана.

На этом список российских музыкантов, связанных с Альканом, пожалуй, заканчивается.

Укажем, ссылаясь на Д. Конвея (который, в свою очередь, отталкивается от каталога библиотеки Московской государственной консерватории)⁵¹⁴, также на ряд нотных изданий с музыкой Алькана, которые были выпущены у нас в стране: так, в 1938 году был опубликован (а позднее в 1963 г. переиздан) третий из «Трех больших этюдов» соч. 76 (под ред. Е. Голубева), в 1989 г. издан этюд «Пиршество Эзопа» соч. 39 № 12, кроме того, у нас также издана пьеса *L'amitié* из первой тетради фортепианных «Песен» (датировка отсутствует). Исследователь, кроме прочего, находит в архиве МГК прижизненные алькановские издания⁵¹⁵, предполагая, что они попали в Россию через Клиндворта⁵¹⁶.

В отделе рукописей петербургской Российской национальной библиотеки обнаружился автограф письма Алькана⁵¹⁷. Письмо (скорее краткая записка) написано в 1843 году и обращено к Полю Лакруа⁵¹⁸, директору Союза искусств. Алькан просит Лакруа выслать ему каталог частной коллекции Александра Мартино де Солеинна (незадолго до того скончавшегося владельца обширной библиотеки, посвященной театру). Лакруа после смерти де Солеинна каталогизирует библиотеку последнего, этот каталог Алькан и запрашивает. Преследовал ли

⁵¹² С. Рахманинов. Литературное наследие. В трех томах. Сост.-ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980 Т. 3. С. 448.

⁵¹³ Брянцева В.Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. С. 610.

⁵¹⁴ Conway D. Alkan in Moscow // Alkan Society Bulletin no. 61, March 2003. P. 14.

⁵¹⁵ Включающие Большую сонату, цикл прелюдий соч. 31, «Три маленькие фантазии» соч. 41, сборник прелюдий соч. 66.

⁵¹⁶ Conway. Ibid.

⁵¹⁷ Ф. № 980. Лакруа П. № 3.

⁵¹⁸ Paul Lacroix (1806 — 1884).

Алькан какие-либо конкретные (связанные с творческой деятельностью) цели или нет, узнать не представляется возможным.

Письмо написано на небольшом листочке неплотной бумаги серого цвета, содержащей пятна неясного происхождения и с неровно оторванными краями. Композитором использовались коричневые чернила с блестками. В фонде библиотеки к документу приложен лист типа описи, содержащий информацию о письме на французском языке: отправителя и дату (почерк на этом листе и на письме не совпадает). Конверт отсутствует.

Приводим перевод письма⁵¹⁹:

Je prie M. le Directeur de l'Alliance des Arts d'avoir l'obligeance de m'inscrire pour un exemplaire du Catalogue de la Bibliothèque de feu M. de Soleinne.

Ch. V. Alkan aîné.

9[?] Septembre 1843

24, place St.-Germain-l'Auxerrois, à Paris

Перевод:

Прошу господина директора Союза искусств любезно подписать меня на экземпляр Каталога библиотеки покойного г-на де Солеинна.

(подпись «Алькан-старший», дата, адрес).

Как и когда попала эта торопливая будничная записка в далекий Петербург — остается тайной. Известно, однако, что Поль Лакруа, бывший не только библиографом, но также историком и литератором, имел определенные связи с Россией: так, в рамках создания своего восьмитомного труда «История жизни и царствования императора Николая I» Лакруа в 1860 г. посещал Петербург и даже был принят Александром II в Царском селе⁵²⁰.

⁵¹⁹ Расшифровка и перевод Л.О. Акопяна.

⁵²⁰ Хохлова Н.А. Поль Лакруа и его «История жизни и царствования императора Николая I» в письмах к П.Д. Киселеву // Западный сборник. В честь 80-летия Петра Романовича Заборова. Издательство Пушкинского Дома, СПб.: 2011. С. 415.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Шарль-Валантен Алькан — одна из ключевых фигур истории французской музыки как пианист, но прежде всего Алькан — фортепианный композитор, создавший свой узнаваемый стиль, свой образный строй, свою эстетику.

Историческое значение Алькана-пианиста — в его популяризаторской деятельности. Алькан одним из первых начал возрождать барочный клавишинный репертуар, был одним из немногих французских пианистов, кто исполнял на парижской концертной эстраде поздние фортепианные сонаты Бетховена.

Как композитор, Алькан наиболее значительный вклад внес в фортепианную литературу. Его многочисленные сочинения, написанные в разных жанрах, могли бы серьезно обогатить репертуар пианистов. Лучшие из произведений Алькана — захватывающие поэмы о человеке, его месте в этом мире, о его величии и слабости.

Историческая заслуга Алькана также в том, что он стал одним из первых еврейских национальных композиторов, несмотря на то, что еврейский мелос в количественном отношении занимает совсем небольшую часть его наследия. Важное место занимают сочинения Алькана для педального фортепиано — педальера. К этому забытому ныне инструменту из значительных композиторов с определенным интересом отнеслись только двое — Шуман и Алькан.

Алькан-композитор — тема огромная и неисчерпаемая. Будучи ровесником самых важных романтических композиторов XIX века, Алькан черпал вдохновение в старинной музыке, а открывал пути — в музыку XX века, предвосхищая находки Мессиана, Бартока, Прокофьева, Айвза. Гармония Алькана, сочетающая архаическое, романтическое и постромантическое, заслуживает отдельного исследования.

Особенно интересна фортепианная фактура в сочинениях композитора. Алькан, для которого в исполнительстве не было никаких препон, обладал своим собственным пониманием специфики фортепиано, выразительных возможностей инструмента. Это понимание во многом не совпадало с таковым у Шопена, Листа, Шумана, Мендельсона — крупнейших фортепианных композиторов эпохи, современников Алькана, отражая его личные воззрения. Начав как автор типичной виртуозной музыки блестящего стиля, отмеченного влияниями Вебера, Штейбельта, Россини, Алькан в своем зрелом творчестве приходит к идее сверхвиртуозности, насыщает свои произведения невиданными доселе техническими трудностями. Пианистические трудности важны для композитора не сами по себе и не как инструктивные задачи, которые должны решаться исполнителем, а как своеобразный рубеж, преодоление которого оказывается инициацией исполнителя, восходящего на трансцендентный уровень. Современных Алькану

исполнителей, способных освоить труднейшие из его произведений, практически не было. Композитор, ведущий уединенный образ жизни, создавал свою музыку без расчета на исполнение и без учета технического уровня пианистов-современников. На наш взгляд, именно изоляционистская природа характера Алькана, приведшая его к закрытому образу жизни, и обусловила предпосылки, благодаря которым композитор начал создавать свои сочинения за пределами технической трудности и колоссальной эмоциональной силы. Алькановское фортепианное наследие в наиболее целостном виде раскрывает феномен трансцендентной виртуозности, идеи, которую для более широкой публики воплощали Паганини и Лист, создававшие и исполнявшие произведения подчас более эффектные, чем трудные. Алькан находит идеальное сочетание эффектности и художественной честности, не стремясь к облегчению работы играющего пианиста. Виртуозность Алькана — это вызов, это игра на пределе исполнительских сил, это опыт, который исполнителя (прежде всего) и слушателя приподнимает над обыденностью, заставляя переживать исключительный эмоциональный подъем.

Сегодня, в XXI веке Алькан предстает перед нами не как устаревший композитор давно ушедшей в прошлое эпохи, а как бунтарь, ставящий перед собой задачу вырваться из своего времени, из обыденности, из традиционных норм и канонов. Английский пианист, музыковед и композитор Дж. Пауэлл приводит слова Хью Мак-Дональда из статьи последнего в словаре «Гроува» об Алькане: «Его музыка порой требует от исполнителя предельной виртуозности, физической мощи и выносливости. Он также может быть обезоруживающе простым. Он использовал крайние регистры клавиатуры, часто для контраста со средним диапазоном»⁵²¹ и справедливо замечает, что эти слова «в общем, могут быть описанием, например, и музыки Финнисси»⁵²².

За рамками настоящего исследования остались два фортепианных («Камерных») концерта Алькана. Всего композитором создано три концерта, но последний концерт утерян (сохранилась фортепианная партия медленной части). Созданные в ранний период, они не лишены очарования (особенно удачным кажется жизнерадостный виртуозный финал Первого камерного концерта), но в целом видятся не слишком убедительными произведениями, в которых в полной мере масштаб дарования композитора не проявился. Не коснулись мы и ряда вокальных и хоровых миниатюр, которые с музыкальной точки зрения также, вероятно, не отражают ряда наиболее существенных черт стиля композитора. Многие сольные фортепианные пьесы также остались без упоминания, но уже по другой причине: фортепианное наследие композитора исключительно

⁵²¹ Macdonald Hugh. 'Alkan', The Revised New Grove Dictionary of Music (London, 2000)

⁵²² Powell Jonathan. Charles-Valentin Alkan and British piano music of the 20th century and beyond // Alkan Society Bulletin no. 90 — January 2014. P. 24.

обширно и нуждается в будущих более детальных исследованиях. Для отечественного музыковедения открывается большое поле в отношении изучения творчества Алькана.

Алькан — слишком сложная, крупная и многообразная фигура — человек, пианист, педагог, композитор, писавший музыку для различных исполнительских составов, в разных жанрах, чтобы для глубокого понимания его творческого наследия было достаточно одного диссертационного исследования. Каждая из граней его творческой личности — жизненный путь и характер, отношение к форме и гармонии, сольная фортепианная музыка, произведения для педальера и органа, камерные сочинения — может стать темой для дополнительных подробных исследований. Широкий простор открывается и в сравнении сочинений Алькана и его современников. Большое значение будет иметь перевод важных документов о жизни и деятельности Алькана на русский язык — писем композитора, важнейших прижизненных рецензий (за подписью Фетиса, Листа, Бюлова), главы сборника портретов А. Мармонтеля «Выдающиеся пианисты», важнейших монографий, посвященных Алькану.

Отметим, однако, что и западное музыкознание до сих пор находится еще только на уровне весьма приблизительного освоения наследия Алькана. Так, Рональд Смит утверждал, что за исключением двух поездок в юном возрасте в Англию, Алькан никогда не покидал пределы Парижа, тогда как позднее стало известно о еще одном юношеском турне Алькана — в Бельгию. Или еще один пример: только в последние годы стало очевидно, насколько близким другом Алькана был Сантьяго Масарнау; кроме того, письма Алькана к Масарнау открывают в целом сдержанного Алькана с совершенно неожиданной стороны — как необычайно открытого и пылкого человека. Однако письма Алькана к Масарнау были обнаружены буквально несколько лет назад: первое упоминание о них содержится в Бюллетене Общества Алькана за 2010 год. Ни Р. Смит, ни У.А. Эдди — авторы крупнейших опубликованных исследований об Алькане — даже не упоминают это имя⁵²³. Вероятно, дальнейший поиск документов о жизни Алькана разрешит некоторые старые загадки (возможно, будет найден ответ на вопрос, кем была мать Эли Мириам Делаборда, или обнаружится строгое доказательство того, что отцом Делаборда был действительно Шарль Алькан), попутно выдвинув новые. Чудом было бы обнаружение архива композитора, бесследно пропавшего после его смерти.

Еще одной из перспективных линий может стать проблема социальной изоляции в композиторском творчестве. Социальная изоляция оказывается целой типологической сферой, в которую попадают многие важные личности, оставившие яркий след в истории музыки. Настоящая работа про Алькана может стать первой в серии, за которой последуют другие, где речь пойдет о не менее значительных фигурах, оставшихся в тени по сходным причинам.

⁵²³ Ссылки на Масарнау появляются только во франкоязычных монографиях 2013 г.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акопян Л.О. Джачинто Шельси // Искусство музыки. Теория и история, № 1–2, 2011.
2. Аристофан. Комедии. Фрагменты. М.: Ладомир, Наука, 2008. 1033 с.
3. Бааль-Тешува Якоб. Ротко. М.: Арт-Родник, 2006. 96 с.
4. Баренбойм Л.А. Г. Рубинштейн. Т. 2. Л.: ГМИ, 1962. 492 с.
5. Белый Андрей. Собрание стихотворений 1914. М.: Наука, 1997. 456 с.
6. Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музыка, 1967. 750 с.
7. Бизе Жорж. Письма М.: ГМИ, 1963. 528 с.
8. Бородин Б.Б. Виртуозность: история понятия // Искусство и искусствоведение: теория и опыт. К новому синкретизму: Сб. научных трудов. — Вып. 4 — Кемерово, 2005 — С. 221–244.
9. Бородин Б.Б. История фортепианной транскрипции. М.: Дека-ВС, 2011. 507 с.
10. Бородин Б.Б. Очерки по истории фортепианного искусства. Учебное пособие. М.: Дека-ВС, 2009. 176 с.
11. Бородин Б.Б. Три тенденции в инструментальном искусстве: Монография. — Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. 222 с.
12. Бородин Б.Б. Комическое в музыке. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, 2002. 234 с.
13. Бородин Б.Б. Леопольд Годовский: «пианист пианистов» и его «этюды этюдов» // Фортепиано. — 2008. — № 3/4. — С. 35-56. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.port-folio.org/2010/part27.htm> (дата обращения: 22.10.2019)
14. Бородин Б.Б. Шарль Алькан — «Берлиоз фортепиано». Музыкальная академия. — 2005. — N 1. — С. 120-126.
15. Браудо Е.М. Всеобщая история музыки. Том 1. До конца 16 столетия. Петроград, 1922. 216 с.
16. Брянцева В.Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 680 с.
17. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.
18. Вейн А.М. Мозг и творчество // Наука и жизнь № 3, 1983. С. 78-83.
19. Ворбс Г.Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников. М.: Музыка, 1966. 319 с.
20. Вульфийус П.В. Франц Шуберт. Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1983. 447 с.

21. Геника Р.В. Фортепианное творчество А. Рубинштейна. Русская музыкальная газета. 1918. № 7/8; 107.
22. Гладкова О.И. Галина Устовольская — Музыка как наваждение. СПб.: Музыка. 1999. 174 с.
23. Глинка М.И. Записки. М.: Музыка, 1988. 222 с.
24. Делакруа Э. Дневник. Редакция и предисловие М.В. Алпатова. Перевод Т.М. Пахомовой. М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. 451 с. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://delakrua.ru/diary> (дата обращения: 22.10.2019)
25. Дубинец Е.А. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 413 с.
26. Западный сборник. В честь 80-летия Петра Романовича Заборова. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2011. 424 с.
27. Зимин П.Н. История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. 216 с.
28. Золотницкая Л.М. Даниэль Штейбельт: в тени Бетховена, между Наполеоном и Россией. СПб.: Композитор, 2011. 119 с.
29. Ивашкин А.В. Чарльз Айвз и музыка XX века. М.: Советский композитор, 1991. 473 с.
30. Ильин Е.П. Психология творчества, креативности, одаренности. СПб.: Питер, 2012. 448 с.
31. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество. В 2 т. М.: НИЦ Московская консерватория, 2009. 535 + 595 с.
32. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть 3. М.: Композитор, 2007. 376 с.
33. Ковнацкая Л.Г. Английская музыка XX века. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.
34. Коган Г.М. Ферруччо Бузони. М.: Советский композитор. 1971. 232 с.
35. Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе. Сборник статей. Редактор-составитель А.М. Цукер. М.: Композитор, 2010. 327 с.
36. Кремлев Ю.А. Клод Дебюсси. М.: Музыка. 1965. 792 с.
37. Лук А.Н. Мышление и творчество. М.: Политиздат, 1976. 144 с.
38. Мартынов В.И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
39. Меркулов А.М. Фортепианные сюитные циклы Шумана. М.: Музыка. 2011. 96 с.
40. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене. М.: Музыка. 1987. 176 с.
41. Мильштейн Я.И. Лист. В 2 т. М.: Музыка, 1971. 864+599 с.

42. Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
43. Мурадян Г.В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры. Дисс. кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 200 с.
44. Ницше Ф. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Т. 5. М.: Культурная революция, 2012. 480 с.
45. Польшяева Е.Г. Послание Николая Обухова. М.: Русский путь, 2008. 292 с.
46. Рахманинов С.В. Литературное наследие. В трех томах. Сост.-ред. З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1980. Т.3. 573 с.
47. Ренанский Д.А. Шарль Валентен Алькан – неизвестный гений музыкального романтизма. Фортепиано. – 2004. – № 1. – С. 14–21.
48. Риман Г. Музыкальный словарь. Перевод с 5-го немецкого издания. Москва—Лейпциг, 1901 (1904). 1531 с.
49. Роджерс К. Взгляд на психотерапию. Становление человека. М.: Прогресс, 1994. 479 с.
50. Рубинштейн А.Г. Лекции по истории фортепианной литературы. Краткий курс лекций. М.: Юрайт, 2018. 82 с.
51. Рубинштейн А.Г. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. М.: 1891. 177.
52. Скорбященская О.А. Шарль Алькан. Русский след. // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия. Ред-сост. Я.Р. Сушкова-Ирина и Г. Р. Консон. М. 2013. С. 405–414.
53. Скорбященская О.А. Шарль Валентин Алькан (1813–1888). Этюды для фортепиано: лекция по истории и методике фортепианного исполнительства: метод. пособие. СПб., 2014. 91 с.
54. Смотров В.Е. Удивительный мир эксцентричного композитора. О Кайхосру Сорабджи // Musicus № 2, 2009. С. 40–46.
55. Суперфин Рав Ури. Памяти раввина Арье-Лейба Гинзберга. // Московский комсомолец. Израиль. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://mkisrael.co.il/articles/2016/07/21/pamyati-ravvina-areleyba-ginzberga.html> (дата обращения: 22.10.2019)
56. Толковая Библия, или комментарий на все книги писания Ветхаго и Новаго Завета. Издание преемников А.П. Лопухина. Петербург. Бесплатное приложение к журналу «Странникъ», 1908. Второе (репринтное) издание. Институт перевода Библии. Стокгольм, 1988. Т. 2. 598 с.
57. Томашевский М. Шопен. Человек, творчество, резонанс. М.: Музыка. 2011. 840 с.

58. Философский словарь. Под редакцией М.М. Розенталя и П.Ф. Юдина. М.: Издательство политической литературы. 1963. 544 с.
59. Хохловкина А.А. Жорж Бизе. М.: ГМИ. 1954. 459 с.
60. Царева Е.М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. 382 с.
61. Черкасова Т.М. Роберт и Клара Шуман: метаморфозы любви и творчества. Новосибирск, 2012. 416 с.
62. Шопен Ф. Письма. Том 1. М.: Музыка, 1976. 528 с.
63. Шопен Ф. Письма. Том 2. М.: Музыка, 1980. 470 с.
64. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Музиздат, 1956. 400 с.
65. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I, Т. М.: Музыка, 1975. 406 с.
66. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Том II-A. М.: Музыка. 1978. 326 с.
67. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. II-B. М.: Музыка, 1979. 294 с.
68. Шуман Р. Письма. Т. 1. М.: Музыка, 1970. 719 с.
69. Эстетика немецких романтиков. Сост., пер., вступ. ст., и коммент. А.В. Михайлова. М.: Искусство, 1987. 733 с.
70. Ahn Joel. A Stylistic Evaluation of Charles Valentin Alkan's Piano Music, A Lecture Recital together with Three Recitals of Selected Works of J. S. Bach, Beethoven, Brahms, Liszt, Schumann, and Villa-Lobos. Dissertation Presented to the Graduate Council of the University of North Texas in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. Denton, Texas, 1988. 143 p.
71. Alkan Society Bulletin no. 46, June 1992.
72. Alkan Society Bulletin no. 61, March 2003.
73. Alkan Society Bulletin no. 62, June 2003.
74. Alkan Society Bulletin no. 67, September 2004.
75. Alkan Society Bulletin no. 68, December 2004.
76. Alkan Society Bulletin no. 69, April 2005.
77. Alkan Society Bulletin no. 72, April 2006.
78. Alkan Society Bulletin no. 73, August 2006.
79. Alkan Society Bulletin no. 74, December 2006.
80. Alkan Society Bulletin no. 75, April 2007.
81. Alkan Society Bulletin no. 80, March 2009.
82. Alkan Society Bulletin no. 82, March 2010.
83. Alkan Society Bulletin no. 86, November 2011.
84. Alkan Society Bulletin no. 87, August 2012.
85. Alkan Society Bulletin no. 88, December 2012.

86. Alkan Society Bulletin no. 89, May 2013.
87. Alkan Society Bulletin no. 90, January 2014.
88. Alkan Society Bulletin no. 91, April 2015.
89. Alkan Society Bulletin no. 92, November 2015.
90. Alkan Society Bulletin no. 94, March 2017.
91. Alkan Society Bulletin no. 96: April 2018.
92. Alkan Society Bulletin no. 97: December 2018.
93. Anthology of French Piano Music. Edited by Isidor Philipp. Volume II: Modern Composers. Boston: Oliver Ditson Company, 1906. 225 p.
94. Bellamann H.H. The Piano Works of C.V. Alkan. // Musical Quarterly Vol. 10 No. 2, 1924. p.251–62.
95. Broyles Michael, von Glahn Denise. Leo Ornstein: Modernist Dilemmas, Personal Choices. Indiana University Press. 2007. 408 p.
96. Bulletin de la Société Alkan no.36 – March 1997.
97. Conway David. Jewry in Music: Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner. Cambridge: Cambridge University Press. 2012. 356 p.
98. Corleoni Adrian. Charles-Valentin Alkan. Marcia funebre, sulla morte d'un Papagallo, for chorus, 3 oboes & bassoons («Funeral March for a Dead Parrot»). Режим доступа: <https://www.allmusic.com/composition/marcia-funebre-sulla-morte-dun-papagallo-for-chorus-3-oboes-bassoons-funeral-march-for-a-dead-parrot-mc0002396751> (дата обращения: 22.10.2019)
99. D'Indy Vincent. Impressions musicales d'enfance et de jeunesse. // Les Annales politiques et littéraires, 1er mai 1930. P. 425-428.
100. Dille D. «L'Allegro barbaro de Bartok» // Magyar Tudományos Akademia // Studia musicologica academiae scientiarum hungaricae. 1970. p.3–9.
101. Eddie William Alexander. Charles Valentin Alkan, His Life and His Music. Ashgate, 2007. 270 p.
102. Falconer Julius. The Alkan Murder. Dartford: Pneuma Springs Publishing. 2012. 181 p.
103. Fétis François Joseph. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Tome Premier. Deuxième Edition. Librairie de Firmin-Didot frères, fils et Cie. Paris, 1860. 521 p.
104. François-Sappey Brigitte, Luguenot François. Charles Valentin Alkan. Editions Bleu Nuit, Paris. 2013. 176 p.
105. François-Sappey Brigitte, edit. Charles Valentin Alkan. Fayard, 1991. 366 p.

106. Franz Liszt and His World. Edited by Christopher H. Gibbs and Dana Gooley. Princeton University Press. Princeton and Oxford. 2006. 608 p.
107. Gollerich August. Franz Liszt. Sonderausgabe der von Richard Strauss herausgegebenen Sammlung Die Musik. – Berlin: Marquardt & Co., 1908. 331 p.
108. Hammond Nick, Luguenot François and Blacklock Seth. Alkan's Acte d'opéra // Alkan Society Bulletin no 94: March 2017. P. 7–11.
109. Henahan Donal. The Birth and Death Of a Legend. // The New York Times. June 12, 1988. P. 31.
110. Hillmann Joshua Lester. Solving the Riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 'Les quatre âges'. A Performance Guide and Programmatic Overview. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona State University May 2018. 121 p.
111. Holden Edward. Charles Valentin Alkan: Interpreting the Composer's use of Rhythm as Identified in the Dominant Motifs present in the Music for Organ, Pedal-piano and Harmonium. Thesis submitted to the National University of Ireland Maynooth in fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Music National University of Ireland Maynooth. 2014. 417 p.
112. Kessous-Dreyfuss Anny. Le passant du pont de l'Europe: Charles Valentin Alkan entre tradition et modernité. Massoreth Editions. 2013. 356 p.
113. Lebrecht Norman. British Pianism and the Art of the Possible. РЕЖИМ ДОСТУПА: <http://www.scena.org/columns/lebrecht/000809-NL-britishpianism.html> (дата обращения: 22.10.2019)
114. Lee Warren. The Pianistic Idiosyncrasies of Charles Valentin Alkan as Exemplified in his Recueil de Chants. A Project Report. Presented to the Bob Cole Conservatory of Music California State University, Long Beach. In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Music. Concentration in Piano Performance. California State University, Long Beach. 2015. 50 p.
115. Lewenthal, Raymond (ed.). The piano music of Alkan. New York, 1964. P. V–XX.
116. Lindeman Stephan. Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto. Pendragon Press, 1999. 358 p.
117. Liszt Franz. Revue critique. Trois morceaux dans le genre pathétique, par C.-V. Alkan. Oeuvre 15, 3e livre des 12 Caprices. Revue et Gazette Musicale de Paris 4, № 43, 1837. P. 460–461.
118. López José Raúl. Alkan's Symphonie, Op. 39: An Analysis and Pedagogical Aspects. A Doctoral Essay Submitted to the Faculty of the University of Miami in partial fulfillment

- of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. Coral Gables, Florida. December, 1993. 112 p.
119. Macdonald Hugh. *Beethoven's Century. Essays on Composers and Themes*. University of Rochester Press, 2008. 255 p.
 120. Macdonald Hugh. More on Alkan death. // *Musical Times* № 129, (1988) 118–120.
 121. Macdonald Hugh. The death of Alkan. // *Musical Times* № 114, (1973). P. 25.
 122. MacDonald Laurence Eben. *The Piano Music of Charles-Valentin Alkan. A thesis Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. The Ohio State University*. 1966. 237 p.
 123. MacDonald M. *Alkan: Piano Duos and Duets*. // *Charles-Valentin Alkan. Complete Piano Duos and Duets*. Toccata Classics. TOCC 0070. CD Booklet. 12 p.
 124. Marmontel Antoine François. *Les Pianistes célèbres, silhouettes et médaillons*. Paris: Heugel et Fils, 1878. 164 p.
 125. *Le Ménestrel*, 54me Année, № 15, 8 avril 1888.
 126. Morishita Yui, *Alkan, Prometheus Unbound — Far away from Contemporaneity*. Master's thesis submitted to Graduate School of Music, Tokyo University of the Arts, Japan, 2005. 120 p.
 127. Norris Jeremy. *The Russian Piano Concerto. Vol. 1. The Nineteenth Century Russian Music Studies*. Indiana University Press, 1994. 227 p.
 128. Poole Steven. Mr Miseryguts // *The Guardian*, 12 Sep. 2003 Режим доступа: <https://www.theguardian.com/music/2003/sep/12/classicalmusicandopera1> (дата обращения: 22.10.2019)
 129. Ratner L. *Classic Music. Expression, Form and Style*. NY: Schirmer, 1980. 475 p.
 130. *The Revised New Grove Dictionary of Music*. London, 2000.
 131. Rimm Robert. *The Composer-Pianists: Hamelin and the Eight*. Hal Leonard Corporation, 2002. 340 p.
 132. Roberge Marc-André. *Opus Sorabjanum: The Life and Works of Kaikhosru Shapurji Sorabji*. Режим доступа: <https://roberge.mus.ulaval.ca/srs/07-prese.htm> (дата обращения: 22.10.2019)
 133. Roberge Marc-Andre. The Busoni network and art of creative transcription // *Canadian University Music Review*. no. 11/1, 1991. p. . P. 68–88.
 134. Robson Katherine Wells. *Romantic Liturgists: Franz Liszt's and Charles Valentin Alkan's Settings of Psalm 137*. Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. Athens, Georgia, 2012. 72 p.

135. Schonberg Harold C. *The Great Pianists. Revised and Updated.* New York: Simon & Schuster. 1987. 528 p.
136. Sietz Reinhold. *Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Bd I-VII.* Koln: Arno Volk 1958-1970.
137. Smith R. *Alkan: The Man, The Music.* Kahn & Averill: London. 2000. 118+298 p.
138. Sorabji K.S. *Around Music.* London, Unicorn Press. 1932. 250 p.
139. Sorabji K.S. *Mahler, Reger, and Alkan // The Musical Times.* Vol. 69, No. 1020, Feb. 1, 1928. P. 159.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА**Рисунки**

- Рисунок 1. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии, № 1. Соч. 41. С. 66.
- Рисунок 2. Р. Шуман. Интермеццо соч. 4 № 1. С. 67.
- Рисунок 3. Ш.-В. Алькан. Vivante соч. 65 № 1. С. 67.
- Рисунок 4. Ф. Шопен. Ноктюрн соч. 9 № 3. С. 69.
- Рисунок 5. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн соч. 22. С. 69.
- Рисунок 6. Ш.-В. Алькан. Vivante соч. 65 № 1. С. 70.
- Рисунок 7. Ф. Шопен. Фантазия f-moll соч. 49. С. 70.
- Рисунок 8. Ш.-В. Алькан. Appassionato соч. 67 № 5. С. 70.
- Рисунок 9. Ф. Шопен. Прелюдия соч. 28 № 8. С. 70.
- Рисунок 10. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 76 № 2. С. 71.
- Рисунок 11. Ф. Шопен. Этюд соч. 10 № 11. С. 71.
- Рисунок 12. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 76 № 3. С. 71.
- Рисунок 13. Ф. Шопен. Соната № 2 соч. 35, IV часть. С. 71.
- Рисунок 14. Ф. Шопен. Этюд соч. 10 № 3. С. 71.
- Рисунок 15. Ш.-В. Алькан. Три романтических andante соч. 13 № 1. С. 72.
- Рисунок 16. Ф. Шопен. Баллада № 4 f-moll. С. 72.
- Рисунок 17. Ш.-В. Алькан. Andantino соч. 38b № 5. С. 72.
- Рисунок 18. Ш.-В. Алькан. Экспромт соч. 69. С. 72.
- Рисунок 19. Ф. Шопен. Скерцо № cis-moll. С. 72.
- Рисунок 20. Ш.-В. Алькан. Барабан бьет поход, соч. 50 № 2. С. 73.
- Рисунок 21. Ф. Шопен. Этюд gis—moll соч. 25. С. 73.
- Рисунок 22. Ш. Алькан. Этюд соч. 39 № 9. С. 73.
- Рисунок 23. Ф. Шопен. Этюд cis-moll соч. 25. С. 73.
- Рисунок 24. Л. ван Бетховен. Соната № 13 соч. 27 № 1. I часть. С. 75.
- Рисунок 25. Ш.-В. Алькан. «Снег и лава» соч. 67, № 1. С. 76.
- Рисунок 26. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 57. I часть. С. 76.
- Рисунок 27. Ш.-В. Алькан. Симфония для фортепиано соло из цикла. I часть. С. 76.
- Рисунок 28. В.А. Моцарт. Соната c-moll K.457. III часть. С. 76.
- Рисунок 29. Л. ван Бетховен. Симфония № 1, соч. 21. IV часть. С. 76.
- Рисунок 30. Ш.-В. Алькан. Tempo giusto соч. 65 № 4. С. 76.
- Рисунок 31. Л. ван Бетховен. Соната № 28 соч. 101. II часть. С. 77.

- Рисунок 32. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов» соч. 63, № 31. С. 77.
- Рисунок 33. Л. ван Бетховен. Соната № 8 соч. 13. III часть. С. 77.
- Рисунок 34. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии, № 3. Соч. 41. С. 77.
- Рисунок 35. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 9. С. 77.
- Рисунок 36. В.А. Моцарт. Соната C-dur K. 309, III часть. С. 78.
- Рисунок 37. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло. III часть (этюд соч. 39 №10). С. 81.
- Рисунок 38. Ш.-В. Алькан. «Пиршество Эзопа». Этюд соч. 39 № 12. С. 81.
- Рисунок 39. Мелодия Utso Etso. С. 81.
- Рисунок 40. Ш.-В. Алькан. Военная музыка («Эскизы» соч. 63 № 35). С. 87.
- Рисунок 41. Ш.-В. Алькан. Большая соната соч. 31, III часть. С. 88.
- Рисунок 42. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн «Сверчок», соч. 60 bis. С. 89.
- Рисунок 43. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 2. С. 89.
- Рисунок 44. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 2. С. 90.
- Рисунок 45. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61, III часть. С. 90.
- Рисунок 46. Ш.-В. Алькан. . «Пиршество Эзопа». Этюд соч. 39 № 12. С. 91.
- Рисунок 47. Ш.-В. Алькан. Траурный марш на смерть попугая. С. 93.
- Рисунок 48. Ш.-В. Алькан. Токката соч. 75. С. 93.
- Рисунок 49. Л. ван Бетховен. Квартет c-moll соч. 18 №4, первая часть. С. 94.
- Рисунок 50. Ш.-В. Алькан. Траурный марш на смерть попугая. С. 94.
- Рисунок 51. Л. ван Бетховен. Квартет c-moll соч. 18 №4, первая часть. С. 94.
- Рисунок 52. Ш.-В. Алькан. Траурный марш на смерть попугая. С. 94.
- Рисунок 53. Л. ван Бетховен. Симфония № 9, IV часть. С. 95.
- Рисунок 54. Ш.-В. Алькан. Траурный марш на смерть попугая. С. 95.
- Рисунок 55. Д. Штейбельт. Соната для фортепиано соч. 64. С. 109.
- Рисунок 56. Ш.-В. Алькан. Этюд № 9 из соч. 39. С. 109.
- Рисунок 57. Ш.-В. Алькан. Три пьесы в патетическом роде соч. 15 № 3. С. 111.
- Рисунок 58. Ш.-В. Алькан. Три романтических andante соч. 13 № 1. С. 112.
- Рисунок 59. Ш.-В. Алькан. Три пьесы в патетическом роде соч. 15 № 2. С. 112.
- Рисунок 60. Ш.-В. Алькан. Три пьесы в патетическом роде соч. 15 № 3. С. 112.
- Рисунок 61. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47. I часть. С. 112.
- Рисунок 62. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано. II часть. С. 112.
- Рисунок 63. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано. III часть. С. 113.

- Рисунок 64. Ш.-В. Алькан. Триумфальный марш соч. 27А.С. 113.
- Рисунок 65. Ш.-В. Алькан. Триумфальный марш соч. 27А.С. 113.
- Рисунок 66. Ш.-В. Алькан. Траурный марш соч. 26. С. 133.
- Рисунок 67. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29. С. 114.
- Рисунок 68. Ш.-В. Алькан. Экспромт «Фантазиеттина в духе морески» соч. 32 № 3. С. 114.
- Рисунок 69. Ш.-В. Алькан. Экспромт «La foi» («Вера») соч. 32 № 4. С. 114.
- Рисунок 70. Ш.-В. Алькан. Экспромт соч. 32 № 3 «Фантазиеттина в духе морески». С. 120.
- Рисунок 71. Д. Штейбельт. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром, третья часть (переложение для фортепиано две руки). С. 127.
- Рисунок 72. Ш.-В. Алькан. Вариации соч. 1 на тему Штейбельта. Кода. С. 127.
- Рисунок 73. Ш.-В. Алькан. «Омнибус», соч. 2. С. 127.
- Рисунок 74. Р. Шуман. Токката соч. 7. С. 128.
- Рисунок 75. Дж. Россини. Опера «Сорока-воровка», увертюра (фортепианное переложение). С. 128.
- Рисунок 76. Ш.-В. Алькан. «Омнибус», соч. 2. С. 128.
- Рисунок 77. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Тема (второй раздел). С. 130.
- Рисунок 78. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Вариация 1 (первый раздел). С. 131.
- Рисунок 79. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Вариация 2. С. 131.
- Рисунок 80. Ф. Шопен. Фантазия f-moll соч. 49. С. 131.
- Рисунок 81. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Вариация 3. С. 132.
- Рисунок 82. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему Доницетти соч. 16 № 4. Вариация 3. С. 132.
- Рисунок 83. Ш.-В. Алькан. Вариации на тему неаполитанской баркаролы соч. 16 № 6. С. 133.
- Рисунок 84. Ф. Лист. «Тарантелла». С. 133.
- Рисунок 85. Ш.-В. Алькан. «Три бравурных этюда» соч. 12 № 1. С. 134.
- Рисунок 86. Ш.-В. Алькан. Вступление к Пятому капризу. С. 137.
- Рисунок 87. Ш.-В. Алькан. Три романтических andante соч. 13 № 2. Основная тема.С. 138.
- Рисунок 88. А. Скрябин. Прелюдия соч. 11 № 10. С. 138.
- Рисунок 89. Ш.-В. Алькан. Три романтических andante соч. 13 № 2. Конец первого раздела.С. 138.
- Рисунок 90. Ш.-В. Алькан. Три романтических andante соч. 13 № 2. Второй раздел. С. 139.
- Рисунок 91. Ш.-В. Алькан. Три романтических andante соч. 13 № 2. Конец второго раздела.С. 139.

Рисунок 92. Ш.-В. Алькан. Три романтических *andante* соч. 13 № 2. Конец третьего раздела А. С. 139.

Рисунок 93. Ш.-В. Алькан. Три романтических *andante* соч. 13 № 2. Конец третьего раздела А. С. 139.

Рисунок 94. Ш.-В. Алькан. «Зимняя ночь» соч. 74 № 1. Хорал. С. 141.

Рисунок 95. Ш.-В. Алькан. «Серенада» соч. 74 № 5. С. 142.

Рисунок 96. Ш.-В. Алькан. «Жнецы», соч. 74 № 8. С. 144.

Рисунок 97. Ш.-В. Алькан. «Жнецы», соч. 74 № 8. С. 145.

Рисунок 98. Ф. Шопен. Баллада № 2 соч. 38. С. 145.

Рисунок 99. Ф. Шопен. Баллада № 3 соч. 47. С. 145.

Рисунок 100. Ш.-В. Алькан. «Буря» соч. 74 № 10. С. 146.

Рисунок 101. Ш.-В. Алькан. «Буря» соч. 74 № 10. С. 146.

Рисунок 102. Ш.-В. Алькан. «Умиравший» соч. 74 № 11. С. 146.

Рисунок 103. Ш.-В. Алькан. «Три пьесы в патетическом роде», соч. 15 № 1 «Люби меня». С. 149.

Рисунок 104. Ш.-В. Алькан. «Люби меня». Соч. 15 № 1. С. 150.

Рисунок 105. Ш.-В. Алькан. «Железная дорога». Соч. 27. С. 150.

Рисунок 106. Ф. Лист. Транскрипция «Фантастической симфонии» Берлиоза. I ч. С. 150.

Рисунок 107. Ш.-В. Алькан. «Люби меня» соч. 15 № 1. С. 151.

Рисунок 108. Ш.-В. Алькан. «Три пьесы в патетическом роде» соч. 15 № 2; «Ветер». С. 153.

Рисунок 109. Ш.-В. Алькан. «Ветер» (соч. 15 № 2). С. 155.

Рисунок 110. Ш.-В. Алькан. «Смерть» (соч. 15 № 3). С. 155.

Рисунок 111. Ш.-В. Алькан. «Смерть», соч. 15 № 3. Тема главной партии. С. 156.

Рисунок 112. Ш.-В. Алькан. «Смерть», соч. 15 № 3. Тема побочной партии. С. 156.

Рисунок 113. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 1. С. 158.

Рисунок 114. Ф. Шопен. Баллада № 2 соч. 38. С. 159.

Рисунок 115. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 1. С. 159.

Рисунок 116. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 2. С. 160.

Рисунок 117. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 2. С. 160.

Рисунок 118. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 2. С. 160.

Рисунок 119. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 2. С. 161.

Рисунок 120. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. С. 161.

Рисунок 121. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. С. 162.

Рисунок 122. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. Трио. С. 162.

- Рисунок 123. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. Трио. С. 163.
- Рисунок 124. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. С. 163.
- Рисунок 125. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. С. 164.
- Рисунок 126. Ш.-В. Алькан. Три бравурных этюда соч. 16, № 3. С. 164.
- Рисунок 127. Ш.-В. Алькан. «Аллилуйя» соч. 25. С. 165.
- Рисунок 128. Ш.-В. Алькан. «Аллилуйя» соч. 25. С. 165.
- Рисунок 129. Ш.-В. Алькан. «Железная дорога» соч. 27. С. 166.
- Рисунок 130. Ш.-В. Алькан. «Железная дорога» соч. 27. С. 167.
- Рисунок 131. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн соч. 22. С. 168.
- Рисунок 132. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн соч. 57 № 1. С. 168.
- Рисунок 133. Ш.-В. Алькан. Ноктюрн соч. 57 № 2. С. 169.
- Рисунок 134. Ш.-В. Алькан. Сальтарелла соч. 23. С. 169.
- Рисунок 135. Ш.-В. Алькан. Сальтарелла соч. 23. С. 169.
- Рисунок 136. Ш.-В. Алькан. Сальтарелла соч. 23. С. 169.
- Рисунок 137. Ш.-В. Алькан. Жига соч. 24 № 1. С. 170.
- Рисунок 138. Ш.-В. Алькан. «Храбрец», соч. 17. С. 171.
- Рисунок 139. Ф. Шопен. Соната № 2, III часть. С. 172.
- Рисунок 140. Ш.-В. Алькан. Траурный марш соч. 26. С. 172.
- Рисунок 141. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29. С. 173.
- Рисунок 142. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29. С. 173.
- Рисунок 143. Ш.-В. Алькан. «Изящество» соч. 32/1 № 1. С. 175.
- Рисунок 144. Ш.-В. Алькан. «Маленькая фантазия в духе морески» соч. 32/1 № 3. С. 176.
- Рисунок 145. Ш.-В. Алькан. «Маленькая фантазия в духе морески» соч. 32 № 1/3. С. 176.
- Рисунок 146. Ш.-В. Алькан. «Маленькая фантазия в духе морески» соч. 32 № 1/3. С. 177.
- Рисунок 147. Ш.-В. Алькан. «Маленькая фантазия в духе морески» соч. 32 № 1/3. С. 177.
- Рисунок 148. Ш.-В. Алькан. «Вера» соч. 32 № 1/4. С. 177.
- Рисунок 149. Ш.-В. Алькан. «Цорцико». С. 178.
- Рисунок 150. Ш.-В. Алькан. Экспромт соч. 32/2 № 1. С. 178.
- Рисунок 151. Ш.-В. Алькан. «Примирение» соч. 42. С. 178.
- Рисунок 152. Ш.-В. Алькан. Экспромт соч. 32/2 № 4. С. 179.
- Рисунок 153. Ш.-В. Алькан. «Примирение» соч. 42. С. 179.
- Рисунок 154. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, I часть (этиюд соч. 39 № 8). С. 180.
- Рисунок 155. Ш.-В. Алькан. Три кавалерийских марша, соч. 37 № 1. С. 181.
- Рисунок 156. Ш.-В. Алькан. Три кавалерийских марша, соч. 37 № 2. С. 181.

- Рисунок 157. Ш.-В. Алькан. Три кавалерийских марша, соч. 37 № 3. С. 182.
- Рисунок 158. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии соч. 41 № 1. С. 182.
- Рисунок 159. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии соч. 41 № 2. С. 182.
- Рисунок 160. Ш.-В. Алькан. Три маленькие фантазии соч. 41 № 3. С. 183.
- Рисунок 161. Ш.-В. Алькан. Привет тебе, прах бедняка соч. 45. С. 184.
- Рисунок 162. Ш.-В. Алькан. Привет тебе, прах бедняка соч. 45. С. 184.
- Рисунок 163. Ш.-В. Алькан. На реках Вавилонских соч. 52. С. 186.
- Рисунок 164. Ш.-В. Алькан. На реках Вавилонских соч. 52. С. 187.
- Рисунок 165. Ф. Лист. На реках Вавилонских, основная тема А. С. 187.
- Рисунок 166. Ш.-В. Алькан. Каприччо в солдатском духе соч. 50 № 1. С. 189.
- Рисунок 167. Ш.-В. Алькан. Барабан бьет в поход соч. 50 № 2. С. 189.
- Рисунок 168. Ш.-В. Алькан. Моя дорогая свобода соч. 60 № 1. С. 190.
- Рисунок 169. Ш.-В. Алькан. Мое дорогое рабство соч. 60 № 2. С. 190.
- Рисунок 170. Ш.-В. Алькан. Моя дорогая свобода соч. 60 № 1. С. 190.
- Рисунок 171. Ш.-В. Алькан. Мое дорогое рабство соч. 60 № 2. С. 190.
- Рисунок 172. Ш.-В. Алькан. Менуэт в немецком духе соч. 46. С. 191.
- Рисунок 173. Ш.-В. Алькан. Менуэт в немецком духе соч. 46. С. 192.
- Рисунок 174. Ш.-В. Алькан. Менуэт в немецком духе соч. 46. С. 192.
- Рисунок 175. Э. Григ. Вальс соч. 12 № 2. С. 192.
- Рисунок 176. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 1. Основная тема и тема трио. С. 193.
- Рисунок 177. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 1. С. 193.
- Рисунок 178. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 2. С. 193.
- Рисунок 179. Ш.-В. Алькан. На реках Вавилонских соч. 52. С. 193.
- Рисунок 180. Ш.-В. Алькан. Токкатина соч. 75. С. 194.
- Рисунок 181. Ш.-В. Алькан. Цорцико. С. 195.
- Рисунок 182. Ш.-В. Алькан. Короткая сказка. Реприза А. С. 196.
- Рисунок 183. Ш.-В. Алькан. Шляпу долой! С. 198.
- Рисунок 184. Ф. Мендельсон. Песня без слов соч. 19 № 2. С. 200.
- Рисунок 185. Ш.-В. Алькан. Серенада соч. 38а № 2. С. 200.
- Рисунок 186. Ф. Мендельсон. Баркарола соч. 19 № 6. С. 200.
- Рисунок 187. Ш.-В. Алькан. Баркарола соч. 38а № 6. С. 200.
- Рисунок 188. Ш.-В. Алькан. Tempo Giusto соч. 65 № 4. С. 201.
- Рисунок 189. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, III часть, соч. 39 № 10. С. 202.
- Рисунок 190. Ш.-В. Алькан. «Гораций и Лидия», соч. 65 № 5. С. 203.
- Рисунок 191. Ш.-В. Алькан. Баркарола соч. 65 № 6. С. 204.

- Рисунок 192. Л. ван Бетховен. Соната № 25 соч. 79, II часть. С. 204.
- Рисунок 193. Ш.-В. Алькан. *Bravement* соч. 67 № 4. С. 205.
- Рисунок 194. Ш.-В. Алькан. *Appassionato* соч. 67 № 5. С. 205.
- Рисунок 195. Ш.-В. Алькан. Баркарола соч. 67 № 6. С. 206.
- Рисунок 196. Ш.-В. Алькан. Андантинетто соч. 70 № 2. С. 207.
- Рисунок 197. Ш.-В. Алькан. «*Allegro vivace*» соч. 70 № 3. С. 207.
- Рисунок 198. Ш.-В. Алькан. «*Allegro vivace*» соч. 70 № 3. С. 207.
- Рисунок 199. Ш.-В. Алькан. Марш соч. 37 № 1. С. 207.
- Рисунок 200. Ш.-В. Алькан. «*Scherzo-coro*» соч. 70 № 5. С. 208.
- Рисунок 201. Ш.-В. Алькан. Баркарола соч. 70 № 6. С. 209.
- Рисунок 202. Ш.-В. Алькан. Прелюдия № 6 «Старинная синагогальная мелодия». С. 211.
- Рисунок 203. Ш.-В. Алькан. Прелюдия № 8 *as-moll.* С. 212.
- Рисунок 204. Ш.-В. Алькан. Прелюдия № 12 *Ges-dur.* С. 213.
- Рисунок 205. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Менуэттино». С. 216.
- Рисунок 206. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Гераклит и Демокрит». С. 217.
- Рисунок 207. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Энгармонизмы». С. 217.
- Рисунок 208. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Чертенята». С. 217.
- Рисунок 209. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». «Чертенята». С. 218.
- Рисунок 210. Ш.-В. Алькан. «48 эскизов». № 16, «Фантазия». С. 218.
- Рисунок 211. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 76 № 1. С. 220.
- Рисунок 212. Ш.-В. Алькан. Привет тебе, прах бедняка соч. 45. С. 221.
- Рисунок 213. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 76 № 2. С. 222.
- Рисунок 214. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 76 № 3. С. 223.
- Рисунок 215. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 1. С. 224.
- Рисунок 216. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 2. С. 224.
- Рисунок 217. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 2. С. 224.
- Рисунок 218. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 4. С. 225.
- Рисунок 219. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 5, «Варварское аллегро». С. 225.
- Рисунок 220. Б. Барток. «Варварское аллегро». С. 225.
- Рисунок 221. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 5, «Варварское аллегро». С. 225.
- Рисунок 222. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 6. С. 226.
- Рисунок 223. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 6. С. 226.
- Рисунок 224. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне». С. 227.
- Рисунок 225. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне». С. 227.
- Рисунок 226. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне». С. 227.

- Рисунок 227. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне». С. 228.
- Рисунок 228. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне». С. 228.
- Рисунок 229. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне». С. 228.
- Рисунок 230. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне». С. 229.
- Рисунок 231. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 7, «Пожар в соседней деревне». С. 229.
- Рисунок 232. Л. ван Бетховен. Соната № 13 (соч. 27 № 1). С. 229.
- Рисунок 233. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 10, «Песнь любви — песнь смерти». С. 229.
- Рисунок 234. Ш.-В. Алькан. Прелюдия H-dur из соч. 31. С. 230.
- Рисунок 235. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 11. С. 230.
- Рисунок 236. Ш.-В. Алькан. Прелюдия C-dur из соч. 31. С. 230.
- Рисунок 237. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 10, «Песнь любви — песнь смерти». С. 230.
- Рисунок 238. Ш.-В. Алькан. Траурный марш соч. 26. С. 231.
- Рисунок 239. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 12. С. 231.
- Рисунок 240. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 35 № 12. С. 231.
- Рисунок 241. Ш.-В. Алькан. Подобно ветру соч. 39 № 1. С. 235.
- Рисунок 242. Ш.-В. Алькан. Подобно ветру соч. 39 № 1. С. 235.
- Рисунок 243. Ш.-В. Алькан. Прелюдия d-moll соч. 31 № 20. С. 236.
- Рисунок 244. Ш.-В. Алькан. В молосском ритме. Этюд соч. 39 № 2. С. 236.
- Рисунок 245. Ш.-В. Алькан. В молосском ритме. Этюд соч. 39 № 2. С. 236.
- Рисунок 246. Ш.-В. Алькан. Дьявольское скерцо. Этюд соч. 39 № 3. С. 237.
- Рисунок 247. Ш.-В. Алькан. Дьявольское скерцо. Этюд соч. 39 № 3. С. 237.
- Рисунок 248. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 4, Симфония, I часть, главная партия. С. 238.
- Рисунок 249. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 4, Симфония, I часть, вторая тема побочной партии. С. 239.
- Рисунок 250. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 4, Симфония, I часть, кода. С. 240.
- Рисунок 251. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 4, Симфония, I часть, кода. С. 240.
- Рисунок 252. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 5, Симфония, II часть. С. 241.
- Рисунок 253. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 5, Симфония, II часть. С. 241.
- Рисунок 254. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, III часть. С. 242.
- Рисунок 255. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, III часть. С. 242.
- Рисунок 256. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, III часть. С. 242.
- Рисунок 257. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, IV часть. С. 243.
- Рисунок 258. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 6, Симфония, IV часть. С. 243.
- Рисунок 259. Р. Шуман. Фантазия C-dur соч. 17. С. 243.
- Рисунок 260. М. Глинка. Ноктюрн Es-dur. С. 243.

- Рисунок 261. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. С. 245.
- Рисунок 262. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, II часть. С. 245.
- Рисунок 263. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, III часть. С. 245.
- Рисунок 264. Ш.-В. Алькан. «Гимн» из сборника «Песен» соч. 38b № 1. С. 246.
- Рисунок 265. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. С. 246.
- Рисунок 266. Ш.-В. Алькан. Менуэт соч. 51 № 1. С. 246.
- Рисунок 267. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. Побочная тема. С. 249.
- Рисунок 268. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. С. 250.
- Рисунок 269. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. С. 251.
- Рисунок 270. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. С. 251.
- Рисунок 271. Г. Малер. Симфония №1, II часть, клавир. С. 252.
- Рисунок 272. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. С. 252.
- Рисунок 273. Ш.-В. Алькан. Концерт соч. 39, I часть. С. 252.
- Рисунок 274. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, I часть. С. 253.
- Рисунок 275. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, I часть. С. 254.
- Рисунок 276. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, I часть. С. 254.
- Рисунок 277. И. Альбенис. Астурия. С. 254.
- Рисунок 278. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, II часть. Главная тема. С. 255.
- Рисунок 279. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, II часть. Связующая тема. С. 255.
- Рисунок 280. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, II часть. Побочная тема. С. 256.
- Рисунок 281. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло, II часть. С. 256.
- Рисунок 282. Ш.-В. Алькан. Концерт для фортепиано соло. III часть. С. 258.
- Рисунок 283. Ш.-В. Алькан. Увертюра соч. 39. С. 259.
- Рисунок 284. Ш.-В. Алькан. Увертюра соч. 39. Тема главной партии в репризе. С. 260.
- Рисунок 285. Ш.-В. Алькан. Увертюра соч. 39. С. 260.
- Рисунок 286. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 12. С. 261.
- Рисунок 287. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 10. С. 262.
- Рисунок 288. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 12. С. 263.
- Рисунок 289. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 12. С. 263.
- Рисунок 290. Ф. Хиллер. Соната № 1, первая часть. С. 267.
- Рисунок 291. Ф. Хиллер. Соната № 1, вторая часть, тема главной партии. С. 267.
- Рисунок 292. Ф. Хиллер. Соната № 1, вторая часть, тема побочной партии. С. 267.
- Рисунок 293. Ф. Хиллер. Соната № 1, третья часть. С. 268.
- Рисунок 294. И.А. Ладюрнер. Соната № 3, соч. 4. С. 270.

- Рисунок 295. И.А. Ладюрнер. Соната № 2, соч. 4. С. 270.
- Рисунок 296. Ш.-В. Алькан. «Траурный марш» соч. 26. С. 270.
- Рисунок 297. Ш.-В. Алькан. «Diablotins» соч. 63 № 45. С. 271.
- Рисунок 298. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть. С. 275.
- Рисунок 299. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть. С. 276.
- Рисунок 300. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть. С. 276.
- Рисунок 301. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть. С. 277.
- Рисунок 302. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть, фуга. С. 280.
- Рисунок 303. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть, кульминация. С. 281.
- Рисунок 304. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Совмещение тем фуги и побочной партии. С. 281.
- Рисунок 305. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Код. С. 282.
- Рисунок 306. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Код. С. 282.
- Рисунок 307. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть. С. 283.
- Рисунок 308. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть. С. 284.
- Рисунок 309. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть. С. 284.
- Рисунок 310. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть. С. 285.
- Рисунок 311. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть. С. 286.
- Рисунок 312. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть. С. 287.
- Рисунок 313. Ф. Шопен. Этюд соч. 25 № 5, код. С. 287.

Рисунок 314. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть, первый мотив главной партии. С. 287.

Рисунок 315. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть. С. 288.

Рисунок 316. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Второй мотив главной партии. С. 288.

Рисунок 317. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть. С. 288.

Рисунок 318. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Введение к первой теме побочной партии. С. 288.

Рисунок 319. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Вторая тема побочной партии. С. 289.

Рисунок 320. Ш.-В. Алькан. Прелюдия H-dur соч. 31 № 23. С. 289.

Рисунок 321. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Первая тема побочной партии. С. 289.

Рисунок 322. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. С. 290.

Рисунок 323. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть. С. 290.

Рисунок 324. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. Тема фуги. С. 290.

Рисунок 325. И.С. Бах. Хорошо темперированный клавир. 2 том. Фуга IX. С. 290.

Рисунок 326. В.А. Моцарт. Симфония № 41, IV часть. С. 291.

Рисунок 327. Ф. Лист. Соната h-moll. С. 291.

Рисунок 328. Ф. Лист. Соната h-moll. С. 291.

Рисунок 329. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Вторая часть. С. 292.

Рисунок 330. Н. Сидельников. «Лабиринты». Третья часть («Лабиринты»). С. 293.

Рисунок 331. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть. С. 293.

Рисунок 332. Ф. Шопен. Баллада № 2. С. 293.

Рисунок 333. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть. С. 294.

Рисунок 334. Ф. Шопен. Прелюдия c-moll соч. 28 № 20. С. 294.

- Рисунок 335. О. Мессиян. «Тема Бога» из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса». С. 294.
- Рисунок 336. Л. ван Бетховен. Соната № 30. Третья часть. С. 294.
- Рисунок 337. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть. С. 295.
- Рисунок 338. Л. ван Бетховен. Соната № 10. Вторая часть. С. 295.
- Рисунок 339. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть. С. 295.
- Рисунок 340. Л. ван Бетховен. Симфония № 3, «Героическая», вторая часть. С. 295.
- Рисунок 341. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть. С. 295.
- Рисунок 342. Л. ван Бетховен. Соната № 8, Вторая часть. С. 296.
- Рисунок 343. В.А. Моцарт. Соната с-moll, Вторая часть. С. 296.
- Рисунок 344. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Третья часть. С. 296.
- Рисунок 345. Э. Сати. «Перезвоны Розы и Креста». С. 296.
- Рисунок 346. К. Дебюсси. Прелюдия «..Канопы». С. 296.
- Рисунок 347. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Четвертая часть. С. 297.
- Рисунок 348. Ф. Шуберт. Экспромт с-moll соч. 90 № 1. С. 297.
- Рисунок 349. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Тема главной партии. С. 299.
- Рисунок 350. Ф. Мендельсон. «Итальянская» симфония. I часть (переложение для фортепиано в две руки). С. 299.
- Рисунок 351. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. С. 299.
- Рисунок 352. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Связующая тема. С. 300.
- Рисунок 353. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Тема побочной партии. С. 300.
- Рисунок 354. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Предыкт. С. 301.
- Рисунок 355. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Код. С. 302.
- Рисунок 356. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть. Тема главной партии в коде. С. 302.
- Рисунок 357. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Первая часть, код. С. 302.
- Рисунок 358. Ш.-В. Алькан. Большая соната «Четыре возраста» соч. 33. Первая часть. С. 303.
- Рисунок 359. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. С. 303.

- Рисунок 360. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть. С. 304.
- Рисунок 361. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть. Тема эпизода А. С. 304.
- Рисунок 362. Ш.-В. Алькан. «Варварское аллегро» из цикла этюдов соч. 35. С. 304.
- Рисунок 363. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть. С. 304.
- Рисунок 364. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть. Реприза А. С. 305.
- Рисунок 365. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Вторая часть. С. 305.
- Рисунок 366. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Третья часть. Трио. С. 306.
- Рисунок 367. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Третья часть. Трио. С. 306.
- Рисунок 368. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Третья часть. Кода. С. 307.
- Рисунок 369. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. С. 308.
- Рисунок 370. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29. С. 308.
- Рисунок 371. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. Тема побочной партии И. С. 308.
- Рисунок 372. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. Разработка А. С. 309.
- Рисунок 373. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. Разработка А. С. 309.
- Рисунок 374. Ш.-В. Алькан. Овернское бурре соч. 29. С. 309.
- Рисунок 375. Ш.-В. Алькан. Сонатина соч. 61. Четвертая часть. Кода А. С. 310.
- Рисунок 376. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Переложение для фортепиано в две руки Августа Хорна А. С. 313.
- Рисунок 377. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Транскрипция для фортепиано в две руки Ш.-В. Алькана А. С. 314.
- Рисунок 378. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Переложение для фортепиано в две руки Августа Хорна А. С. 314.
- Рисунок 379. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Транскрипция для фортепиано в две руки Ш.-В. Алькана А. С. 314.
- Рисунок 380. Й. Гайдн. Симфония № 94, вторая часть. Транскрипция для фортепиано в две руки Ш.-В. Алькана А. С. 314.
- Рисунок 381. К.В. Глюк. «Хор скифов», переложение Л. Наричи А. С. 315.
- Рисунок 382. К.В. Глюк. «Хор скифов», переложение Ф.-О. Геварта А. С. 315.
- Рисунок 383. К.В. Глюк. «Хор скифов», транскрипция Ш.-В. Алькана А. С. 315.
- Рисунок 384. К.В. Глюк. «Хор скифов», транскрипция Ш.-В. Алькана А. С. 316.
- Рисунок 385. К.В. Глюк. «Хор скифов», транскрипция Ф. Брисслера А. С. 316.
- Рисунок 386. К.В. Глюк. «Армида», вторая сцена четвертого действия. Транскрипция Ш.-В. Алькана А. С. 316.

Рисунок 387. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, переложение для двух фортепиано Э. Фишера и К. Солдана А.С. 318.

Рисунок 388. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, транскрипция для фортепиано в две руки И.Н. Гуммеля. С. 318.

Рисунок 389. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, транскрипция для фортепиано в две руки Ш.-В. Алькана А.С. 318.

Рисунок 390. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, переложение для двух фортепиано Э. Фишера и К. Солдана А.С. 319.

Рисунок 391. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть, транскрипция для фортепиано в две руки Ш.-В. Алькана А.С. 319.

Рисунок 392. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть. Каденция Ш.-В. Алькана А.С. 319.

Рисунок 393. Л. ван Бетховен. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром, I часть. Каденция Ш.-В. Алькана А.С. 320.

Рисунок 394. В.А. Моцарт. Концерт № 20, I часть. Каденция Ш.-В. Алькана А.С. 320.

Рисунок 395. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, I часть. С. 322.

Рисунок 396. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, II часть. С. 322.

Рисунок 397. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, I часть. С. 323.

Рисунок 398. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, II часть. С. 324.

Рисунок 399. Ш.-В. Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано, соч. 21, III часть. С. 325.

Рисунок 400. Ш.-В. Алькан. Трио. Вторая часть. С. 326.

Рисунок 401. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, I часть. Заключительная тема А.С. 327.

Рисунок 402. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, I часть. С. 328.

Рисунок 403. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, I часть (партия фортепиано). С. 328.

Рисунок 404. Ш.-В. Алькан. Сонатина для фортепиано соч. 61, I часть. С. 328.

Рисунок 405. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть. С. 330.

Рисунок 406. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть. С. 330.

Рисунок 407. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, II часть. С. 331.

Рисунок 408. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть. С. 331.

- Рисунок 409. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть. С. 332.
- Рисунок 410. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, III часть. С. 332.
- Рисунок 411. Ш.-В. Алькан. Соната для виолончели и фортепиано соч. 47, IV часть. С. 333.
- Рисунок 412. Ш.-В. Алькан. Этюд № 2 из цикла «12 этюдов для ножной клавиатуры». С. 336.
- Рисунок 413. Ш.-В. Алькан. Прелюдия соч. 66 № 4. С. 336.
- Рисунок 414. Ш.-В. Алькан. Прелюдия соч. 66 № 5. С. 337.
- Рисунок 415. Ш.-В. Алькан. Прелюдия соч. 66 № 8. С. 337.
- Рисунок 416. Ш.-В. Алькан. Прелюдия соч. 66 № 9. С. 337.
- Рисунок 417. Ш.-В. Алькан. Пьеса соч. 72 № 5. С. 338.
- Рисунок 418. К. Сен-Санс. Этюд соч. 52 №3. С. 341.
- Рисунок 419. К. Дебюсси. Арабеска №2. С. 342.
- Рисунок 420. К.Ш. Сорабджи. «Quasi Alkan» из Симфонии для фортепиано № 6. Начало части. С. 347.
- Рисунок 421. Ш.-В. Алькан. Этюд соч. 39 № 11 «Увертюра». С. 347.
- Рисунок 422. Рональд Стивенсон. «Пиршество Алькана», Вторая часть. С. 350.
- Рисунок 423. Майкл Финнисси. «Алькан — Паганини». С. 351.

ТАБЛИЦЫ

Таблица 1. Схема Траурного марша на смерть попугая. С. 93.

Таблица 2. Тональные планы цикла «Эскизы» соч. 63. Схема Ю. МураИ.С. 115.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Список основных произведений Алькана⁵²⁴

Музыка для фортепиано соло в две и в четыре руки

Ор. №	Оригинальное название; посвящение	Год сочинения	Год издания
	Перевод		
1	Variations pour Piano Forte Composées Sur un Thème de Steibelt. <i>à Monsieur J. Zimmerman par son Elève</i>	1828	1828
	Вариации для фортепиано на тему Штейбельта <i>Месье Ж. Циммерману от его ученика</i>		
2	Les Omnibus Variations <i>dédiées aux Dames Blanches</i>	1828	1829
	«Омнибус», вариации <i>Посвящается «Белым дамам»</i>		
3	Il était un p'tit homme. Rondoletto <i>Dédié à Mademoiselle Marie Cottin.</i>	1828	1830
	«Жил-был человечек». Рондолетто <i>Посвящается мадемуазель Мари Коттен</i>		
4	Rondo Brillant Pour le Piano Avec Accompagnement de deux Violons, Alto & Basse Ad Libitum <i>à Madame la Maréchale Duchesse de Montebello</i> ⁵²⁵	1833	1833
	«Блестящее рондо» для фортепиано и струнного квартета ad libitum <i>Герцогине де Монтебелло</i>		
5	Rondo sur l'Air Largo al factotum du Barbier de Séville de Rossini		1833
	Рондо на тему Каватины Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини (утрачено)		
8	Six morceaux caractéristiques		1838
	Шесть характерных пьес (позднее дублированы в соч. 16, 74)		
12	Rondeau chromatique <i>dédié à la Société des Enfants (sic) d'Apollon, et Exécuté à leur Concert Annuel, par Ch. V. Alkan, professeur honoraire de l'École Royale de Paris et membre de la société des Enfants (sic) d'Appolon.</i>		1834
	Хроматическое рондо <i>Посвящается Обществу детей Аполлона и исполнено на их ежегодном концерте Ш.-В. Альканом, почетным</i>		

⁵²⁴ Приводится на основе исследований W. A. Eddie (op. cit) и R. Smith (op. cit), web-сайта Общества Алькана (<http://www.alkansociety.org>) (дата обращения: 22.10.2019), данных из сетевой библиотеки imslp.org.

⁵²⁵ По-видимому Луиза Антуанетта Ланн (Louise Antoinette Lannes, 1782 — 1856), герцогиня Монтебелло — первая фрейлина и фаворитка императрицы Марии Луизы, супруга маршала Жана Ланна.

	<i>профессором Королевской школы в Париже и членом Общества детей Аполлона.</i>		
12	Trois improvisations dans le style brillant / Trois études de bravoure <i>dédiées à Madame Cottin de Guiberville</i> 1. Prestissimo 2. Allegretto 3. Allegro marziale		1837
	Три импровизации в блестящем стиле / Три бравурных этюда <i>Посвящаются мадам Комтен де Гибвиль</i>		
13	Trois Andantes romantiques <i>dédiés à Chrétien Urhan</i> 1. Andante 2. Andante con moto 3. Andante		1837
	Три романтических Andante <i>Посвящаются Кретьену Урану</i> ⁵²⁶		
15	Trois morceaux dans le genre pathétique <i>dédiés à Liszt</i> 1. Aime-moi 2. Le vent 3. Morte		1837
	Три пьесы в патетическом роде <i>Посвящаются Ф. Листу</i> 1. Люби меня 2. Ветер 3. Смерть		
16	Six morceaux caractéristiques		
	Шесть характерных пьес (те же что в соч. 8)		
16	Trois études de bravoure, Tre Scherzi ou Caprices <i>dédiés à son ami Santiago de Masarnau</i> 1. Mouvement de valse 2. Quasi Minuetto, Moderato 3. Prestissimo		1837
	Три бравурных этюда (Три скерцо или каприса) <i>Посвящаются моему другу Сантьяго де Масарнау</i>		
16/4	Variations pour le piano sur Ah ! segnata é la mia morte de l'Opéra Anna Bolena de Donizetti <i>dédiées à Madame F.G. Loder</i>		1834
	Вариации на тему из оперы Доницетти «Анна Болейн» <i>Посвящаются мадам Ф. Г. Лодер</i>		
16/5	Variations sur un thème de Bellini La tremenda ultrice spada de I Capuleti e i Montecchi <i>dédiées à Miss Isabella Field</i>		1834

⁵²⁶ Кретьен Уран (1790 — 1845), — французский скрипач, альтист и композитор. Первый исполнитель сольной партии в симфонии-концерте Берлиоза «Гарольд в Италии».

	Вариации на тему из оперы Беллини «Капулетти и Монтекки» <i>Посвящаются мисс Изабелле Фильд</i>		
16/6	Variations quasi-fantaisie sur une barcarolle napolitaine <i>dédiées à Miss Mary Windsor</i>		1834
	Вариации в духе фантазии на тему неаполитанской баркаролы <i>Посвящаются мисс Мэри Уиндзор</i>		
17	Le Preux, étude de concert <i>dédiée à Madame Adèle Janvier</i>		1844
	«Храбрец». Концертный этюд <i>Посвящается мадам Адель Жанвье</i>		
22	Nocturne <i>dédié à Mademoiselle Elisa Poussielgue</i>		1844
	Ноктюрн <i>Посвящается мадемуазель Элизе Пуассельгу</i>		
23	Saltarelle <i>dédiée à Mademoiselle Elisa Poussielgue</i>		1844
	Сальтарелла <i>Посвящается мадемуазель Элизе Пуассельгу</i>		
24	Gigue et air de ballet dans le style ancien <i>dédiés à son frère Napoléon Alkan</i>		1844
	Жига и балетная пьеса в старинном стиле <i>Посвящаются моему брату Наполеону Алькану</i>		
25	Alleluia		1844
	Аллилуйя		
26	Marche funèbre <i>à Madame La Maréchale Duchesse de Montebello</i>	1844	1846
	Траурный марш <i>Герцогине де Монтебелло</i>		
26	Fantaisie à 4 mains. Sur Don Juan	1844	
	Фантазия на темы из «Дон-Жуана» для фортепиано в четыре руки		
27	Marche triomphale <i>Madame La Maréchale Duchesse de Montebello</i>	1844	1846
	Триумфальный марш <i>Герцогине де Монтебелло</i>		
27	Le chemin de fer	1844	1844
	«Железная дорога»		
29	Bourrée d'Auvergne <i>à Mademoiselle Clara Loveday</i>		1846
	Овернское бурре <i>Посвящается мадемуазель Кларе Лавдей</i>		
31	25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue. <i>A madame James Odier</i>		1847

	<p>1er livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. C-dur. Lento. 2. f-moll Lento assai 3. Des-dur: Dans le genre ancien. Molto lento 4. fis-moll: Prière du soir. Assai lento 5. D-dur: Psaume 150me. Con entusiasmo 6. g-moll: Ancienne mélodie de la synagogue. Andante flebile 7. Es-dur. Libero ma senza scossa 8. as-moll. Le chanson de la folle au bord de la mer. Lento 9. E-dur: Placiditas. Tranquillo <p>2e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 10. a-moll: Dans le style fugué. Molto presto 11. F-dur: Un petit rien. Assai vivo 12. b-moll: Le temps qui n'est plus. Andante 13. Ges-dur: J'étais endormie, mais mon cœur veillait (Cantique des cantiques 5:2). Lento 14. h-moll. Rapidemente 15. G-dur: Dans le genre gothique. Molto vivo e con Grazia 16. c-moll. Lento 17. As-dur: Rêve d'amour. Vivace <p>3e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 18. cis-moll: Romance. Senza troppo di Movimento. Andante 19. A-dur: Prière du matin. Vivo 20. d-moll. Moderato e bene caratteristico 21. B-dur. Doucement. Dolce 22. es-moll: Anniversaire. Lento assai 23. H-dur. Molto vivo 24. e-moll: Étude de vélocité. Prestissimo 25. C-dur: Prière. Lento 		
	<p>25 прелюдий в мажорных и минорных тональностях для фортепиано или органа. Мадам Джеймс Одье (Вильгельмине Зиллем⁵²⁷)</p> <p>1 тетрадь</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. C-dur. Lento. 2. f-moll Lento assai 3. Des-dur: В старинном роде. Molto lento 4. fis-moll: Вечерняя молитва. Assai lento 5. D-dur: 150-й псалм. Con entusiasmo 6. g-moll: Древняя синагогальная мелодия. Andante flebile 7. Es-dur. Libero ma senza scossa 		

⁵²⁷ Wilhelmine Sillem (1798 — 1873).

	<p>8. as-moll. Песня безумной женщины на морском берегу. Lento</p> <p>9. E-dur: Безмятежность. Tranquillo</p> <p>2 тетрадь</p> <p>10. a-moll: В фугированном роде. Molto presto</p> <p>11. F-dur: Пустячок. Assai vivo</p> <p>12. b-moll: Время, которого больше нет. Andante</p> <p>13. Ges-dur: Я сплю, а сердце мое бодрствует (Песнь песней 5:2). Lento</p> <p>14. h-moll. Rapidemente</p> <p>15. G-dur: В готическом роде. Molto vivo e con Grazia</p> <p>16. c-moll. Lento</p> <p>17. As-dur: Любовная греза. Vivace</p> <p>3 тетрадь</p> <p>18. cis-moll: Романс. Senza troppo di Movimento. Andante</p> <p>19. A-dur: Утренняя молитва. Vivo</p> <p>20. d-moll. Moderato e bene caratteristico</p> <p>21. B-dur. Нежно. Dolce</p> <p>22. es-moll: Юбилей. Lento assai</p> <p>23. H-dur. Molto vivo</p> <p>24. e-moll: Этюд на беглость. Prestissimo</p> <p>25. C-dur: Молитва. Lento</p>		
32	<p>1 Recueil d'Impromptus:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Vaghezza, 2. L'Amitié, 3. Fantasetta alla Moresca, 4. La Foi <p>Первый сборник экспромтов:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. «Изящество», 2. «Дружба», 3. «Маленькая фантазия в духе морески», 4. «Вера» 		1848
32 № 2	<p>Deuxième recueil d'impromptus: 3 Airs à Cinq Temps et 1 à Sept Temps</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Andantino 2. Allegretto 3. Vivace 4. Andante flebile <p>Второй сборник экспромтов: 3 пьесы в пятидольном и одна в семядольном размере.</p>	1848-9	1849
33	<p>Grande sonate «Les Quatre Ages» <i>Dédiée à son Père</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Scherzo. «20 ans». Très vite 2. Allegro. «30 ans. Quasi-Faust». Assez vite 3. Andante. «40 ans. Un heureux ménage». Lentement 4. Largo. «50 ans. Prométhée enchaîné». Extrêmement lent <p>Большая соната «Четыре возраста»</p>	1847	1848

	<p><i>Посвящается моему отцу</i></p> <p>1. Scherzo. «20 лет». Très vite 2. Allegro. «30 лет. Квази-“Фауст”». Assez vite 3. Andante. «40 лет. Счастливое семейство». Lentement 4. Largo. «50 лет. Прометей прикованный». Extrêmement lent</p>		
34	<p>Scherzo-focoso</p> <p>Огненное скерцо</p>	1847	1848
35	<p>Douze Études, dans tous les tons majeurs à <i>Monsieur Fétis</i></p> <p>1. A-dur. Allegretto 2. D-dur. Allegro 3. G-dur. Andantino 4. C-dur. Presto 5. F-dur. Allegro barbaro 6. B-dur. Allegramente 7. Es-dur. L'incendie au village voisin. Adagio – Allegro moderato – Andante 8. As-dur. Lento appassionato 9. Cis-dur. Contrapunctus, Amplement 10. Fis-dur. Chant d'amour – chant de mort. Adagio 11. H-dur. Posément 12. E-dur. Andante</p> <p>Двенадцать этюдов в мажорных тональностях <i>Месье Фетису</i></p> <p>1. A-dur. Allegretto 2. D-dur. Allegro 3. G-dur. Andantino 4. C-dur. Presto 5. F-dur. Allegro barbaro 6. B-dur. Allegramente 7. Es-dur. Пожар в соседней деревне. Adagio – Allegro moderato – Andante 8. As-dur. Lento appassionato. 9. Cis-dur. Контрапункт. Amplement 10. Fis-dur. Песнь любви — песнь смерти. Adagio 11. H-dur. Posément 12. E-dur. Andante</p>		1848
37	<p>Trois marches, Quasi da Cavalleria à <i>M. Le Général Comte Gustave de Montebello</i></p> <p>1. Molto allegro 2. Allegro vivace 3. Allegro</p> <p>Три кавалерийских марша <i>Генералу графу Гюставу де Монтебелло</i></p>		1857
38	<p>Premier recueil de chants <i>A Léon Honoré</i></p> <p>1. Assez vivement. Largement, quoique assez vif 2. Sérénade. Quasi-Allegretto</p>		1857

	<p>3. Chœur. Allegro 4. L'offrande. Andantino 5. Agitatissimo 6. Barcarolle. Andante</p>		
	<p>Первый сборник песен <i>Леону Оноре</i>⁵²⁸ 1. Довольно оживленно. Largement, quoique assez vif 2. Серенада. Quasi-Allegretto 3. Хор. Allegro 4. Приношение. Andantino 5. Agitatissimo 6. Баркарола. Andante</p>		
38	<p>Deuxième recueil de chants <i>a Jules Schulhoff</i> 1. Гимне. Adagio 2. Allegretto 3. Chant de guerre. Allegro 4. Procession – nocturne. Andantino 5. Andantino 6. Barcarolle en chœur. Andante</p>		1857
	<p>Второй сборник песен <i>Юлиусу Шультгофу</i>⁵²⁹ 1. Гимн. Adagio 2. Allegretto 3. Военная песня. Allegro 4. Ночное шествие. Andantino 5. Andantino 6. Хоровая баркарола. Andante</p>		
39	<p>Douze Études, dans les tons mineurs <i>à Monsieur Fétis</i> 1. a-moll. Comme le vent. Prestissimamente 2. d-moll. En rythme molossique. Risoluto 3. g-moll. Scherzo-diabolico. Prestissimo Symphonie 4. c-moll. 1er mouvement. Allegro. All° moderato 5. f-moll. 2e mouvement. Marche funèbre. Andantino 6. b-moll. 3e mouvement. Menuet. Tempo di minuetto 7. es-moll. 4e mouvement. Finale. Presto Concerto 8. gis-moll. 1er mouvement. All° assai 9. cis-moll. 2e mouvement. Adagio</p>		1857

⁵²⁸ Леон Оноре (1818 — 1874), французский пианист. Ученик Ж. Циммермана. Долгие годы прожил в Москве, был женат на русской певице Ирине Крыловой.

⁵²⁹ Юлиус Шультгоф (1825 — 1898) – композитор и пианист чешско-еврейского происхождения, дальний родственник композитора XX века Эрвина Шультгофа. Родился в Праге; с 1840-х гг жил в Париже, где вращался в кругу Шопена; занимался педагогикой. Поздние годы провел в Германии. Как композитор — автор фортепианной сонаты, цикла 12 этюдов, множества салонных пьес (серенады, скерцо, экспромты, вальсы и др.)

	<p>10. fis-moll. 3e mouvement. Allegretto alla barbaresca 11. h-moll. Ouverture. Maestoso 12. e-moll. Le festin d'Ésope. Allegretto senza licenza quantunque</p>		
	<p>Двенадцать этюдов в минорных тональностях <i>Месье Фетису</i> 1. a-moll. Подобно ветру. Prestissimamente 2. d-moll. В молосском ритме. Risoluto 3. g-moll. Дьявольское скерцо. Prestissimo Симфония 4. c-moll. 1-я часть. Allegro. All^o moderato 5. f-moll. 2-я часть. Marche funèbre. Andantino 6. b-moll. 3-я часть. Menuet. Tempo di minuetto 7. es-moll. 4-я часть. Finale. Presto Концерт 8. gis-moll. 1-я часть. All^o assai 9. cis-moll. 2-я часть. Adagio 10. fis-moll. 3-я часть. Allegretto alla barbaresca 11. h-moll. Увертюра. Maestoso 12. e-moll. Пиршество Эзопа. Allegretto senza licenza quantunque</p>		
40	<p>Trois marches <i>a Ferdinand Hiller</i> 1. Allegro 2. Allegro moderato 3. Modérément</p>		1857
	<p>Три марша для фортепиано в 4 руки <i>Фердинанду Хиллеру</i></p>		
41	<p>Trois petites Fantaisies <i>a L.</i> 1. Assez gravement 2. Andantino 3. Presto</p>		1857
	<p>Три маленькие фантазии Посвящение: <i>Л.</i></p>		
42	<p>Réconciliation, petit Caprice mi-partie en forme de zorcico, ou Air de Danse Basque à cinq temps <i>A mademoiselle Zina de Mansouff</i></p>		1857
	<p>Примирение, маленький двухчастный каприз в форме пятидольного баскского танца цорцико <i>Мадемуазель Зинаиде Мансуровой</i></p>		
45	<p>Salut, cendre du pauvre! paraphrase (texte de Legouvé). <i>Au Prince Nicolas Troubetzkoï</i></p>		1856
	<p>Привет тебе, прах бедняка! Парафраз на стихотворение Легуве <i>Князю Николаю Трубецкому</i></p>		
46	<p>Minuetto alla Tedesca <i>A son ami Henri Ravina</i></p>		1857

	Менуэт в немецком стиле <i>Моему другу Анри Равина</i>		
47 bis	Saltarelle, Finale de la Sonate de Concert Сальтарелла, финал Концертной сонаты для влч. и фп.; переложение для фп. в 4 руки		1866
50 № 1	Capriccio alla soldatesca <i>A duc Napoleon de Montebello</i> Каприччо в солдатском духе <i>Герцогу Наполеону Монтебелло</i>		1859
50 № 2	Le tambour bat aux champs, esquisse pour piano Барабан бьет в поход, эскиз		1859
51	Trois Menuets <i>A mon frère Gustave Alkan</i> 1. Tempo giusto 2. Tempo debole 3. Tempo nobile Три менуэта <i>Моему брату Гюставу Алькану</i>		1859
52	Super flumina Babylonis, paraphrase du psaume 137 <i>abbe August Latouche</i> На реках Вавилонских. Парафраз на Псалом 137 <i>Аббату Огюсту Латушу</i>		1859
53	Quasi-Caccia, Caprice pour Piano Квази-качча, каприс		1859
55	Une fusée, Introduction et Impromptu <i>a Alej. Essain</i> «Ракета» («Вспышка»), интродукция и экспромт Алехандро Эссейну ⁵³⁰		1859
57	Deuxième et troisième Nocturnes <i>Catherine N. Orloff</i> Второй и третий Ноктюрны <i>Екатерине Николаевне Орловой</i>		1859
60	Deux petites pièces pour piano Ma chère liberté, Ma chère servitude Две пьесы: «Моя дорогая свобода. Мое дорогое рабство»		1859
60 bis	Le Grillon, quatrième Nocturne «Сверчок». Четвертый Ноктюрн		1859
61	Sonatine 1. Allegro vivace 2. Allegramente 3. Scherzo-Minuetto 4. Tempo giusto Сонатина		1861
63	48 Esquisses (Motifs) pour piano divisés en 4 livres <i>to the Princess Louise de Schleswig-Holstein</i>		1861

⁵³⁰ Алехандро Эссейн (?-?), — испанский композитор.

<p>1er livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. C-dur. La vision. Assez lentement 2. f-moll. Le staccatissimo. Allegro 3. D-dur. Le legatissimo. Andantino 4. g-moll. Les cloches. Allegretto 5. E-dur. Les initiés. Quasi-Coro 6. a-moll. Fuguettes. Allegro moderato 7. Fis-dur. Le frisson. Andantino 8. h-moll. Pseudo-Naïveté. Andante pian piano [sic] 9. As-dur. Confidence. Andante 10. cis-moll. Increpatio. Allegro vivace 11. B-dur. Les soupirs. Assez lentement 12. es-moll. Barcarollette. Lentement <p>2e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 13. c-moll. Ressouvenir. Andante flebile 14. F-dur. Duettino. Vivamente 15. d-moll. Tutti de concerto dans le genre ancien. Tempo giusto 16. G-dur. Fantaisie. Assez vite 17. e-moll. Petit prélude à 3. Allegretto 18. A-dur. Liedchen. Allegretto 19. fis-moll. Grâces. Assez lentement 20. H-dur. Petite marche villageoise. Allegrettino 21. gis-moll. Morituri te salutant. Assez lentement 22. Des-dur. Innocenzia. Assez doucement 23. b-moll. L'homme aux sabots. D'un pas ordinaire 24. Es-dur. Contredanse. Vivement <p>3e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 25. C-dur. La poursuite. Prestissimo 26. g-moll. Petit air genre ancien. Andante 27. D-dur. Rigaudon. Vivace 28. a-moll. Inflexibilité. Fort et carrément 29. E-dur. Délire. Appassionatissimo 30. h-moll. Petit air dolent. Allegrettino 31. Fis-dur. Début de quatuor. Vivace 32. cis-moll. Minuettino. Alla 'Vedrai carino' di Mozart. Moderato 33. As-dur. «Fais dodo.». Doucement 34. es-moll. Odi profanum vulgus et arceo: favete linguis. Lento 35. B-dur. Musique militaire. Tempo ordinario 36. f-moll. Toccatina. Presto <p>4e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 37. c-moll. Scherzettino. Presto 38. G-dur. «Le ciel vous soit toujours prospère!» (Les bons souhaits). Doucement 		
---	--	--

	<p>39. d-moll. Héraclite et Démocrite. Andantino-mesto 40. A-dur. «Attendez-moi sous l'orme». Vivement et légèrement 41. e-moll. Les enharmoniques. Moderato 42. H-dur. Petit air à 5 voix. Andantino 43. fis-moll. Notturmino-Innamorato. Andantino 44. Cis-dur. Transports. Con felicità 45. gis-moll. Les diabolins. Lentement 46. Es-dur. Le premier billet doux. Amorosamente 47. b-moll. Scherzetto. Presto 48. F-dur. En songe. Lento C-dur. Laus Deo. Assez lentement</p>		
	<p>Эскизы (Мотивы). 48 пьес (<i>фактически – 49</i>) в 4 тетрадах <i>Принцессе Луизе Шлезвиг-Гольштейнской</i>⁵³¹</p> <p>1 тетрадь</p> <p>1. C-dur. Видение. Assez lentement 2. f-moll. Стаккатиссимо. Allegro 3. D-dur. Легатиссимо. Andantino 4. g-moll. Колокола. Allegretto 5. E-dur. Посвященные. Quasi-Coro 6. a-moll. Фугетта. Allegro moderato 7. Fis-dur. Трепет. Andantino 8. h-moll. Мнимая наивность. Andante pian piano [sic] 9. As-dur. Признание. Andante 10. cis-moll. Ссора. Allegro vivace 11. B-dur. Вздохи. Assez lentement 12. es-moll. Баркаролетта. Lentement</p> <p>2 тетрадь</p> <p>13. c-moll. Воспоминание. Andante flebile 14. F-dur. Дуэттино. Vivamente 15. d-moll. Tutti из концерта в старинном стиле. Tempo giusto 16. G-dur. Фантазия. Assez vite 17. e-moll. Маленькая прелюдия на 3 голоса. Allegretto 18. A-dur. Песенка. Allegretto 19. fis-moll. Грации. Assez lentement 20. H-dur. Маленький сельский марш. Allegrettino 21. gis-moll. Идущие на смерть приветствуют тебя. Assez lentement 22. Des-dur. Невинность. Assez doucement 23. b-moll. Мужчина в деревянных башмаках. D'un pas ordinaire 24. Es-dur. Контрданс. Vivement</p>		

⁵³¹ Возможно, Луиза София фон Самсое (1797 — 1867), принцесса фон Самсое, герцогиня Шлезвиг-Гольштейн-Зондербург-Аугустенбургская.

	<p>3 тетрадь</p> <p>25. C-dur. Погоня. Prestissimo</p> <p>26. g-moll. Маленький напев в старинном роде. Andante</p> <p>27. D-dur. Ригодон. Vivace</p> <p>28. a-moll. Непреклонность. Fort et carrément</p> <p>29. E-dur. Восторг. Appassionatissimo</p> <p>30. h-moll. Маленький скорбный напев. Allegretto</p> <p>31. Fis-dur. Начало квартета. Vivace</p> <p>32. cis-moll. Менуэттино на мотив 'Vedrai carino' из оперы Моцарта «Дон Жуан». Moderato</p> <p>33. As-dur. Спать пора. Doucement</p> <p>34. es-moll. Противна чернь мне, чуждая тайн моих, Благоговейте молча. Lento</p> <p>35. B-dur. Военная музыка. Tempo ordinario</p> <p>36. f-moll. Токката. Presto</p> <p>4 тетрадь</p> <p>37. c-moll. Скерцеттино. Presto</p> <p>38. G-dur. Пусть небеса покровительствуют вам (Добрые пожелания). Doucement</p> <p>39. d-moll. Гераклит и Демокрит. Andantino-mesto</p> <p>40. A-dur. «Подождите меня под вязом». Vivement et légèrement</p> <p>41. e-moll. Энгармонизмы. Moderato</p> <p>42. H-dur. Маленький напев на пять голосов. Andantino</p> <p>43. fis-moll. Любовное ноктюрнино. Andantino</p> <p>44. Cis-dur. Упоение. Con felicità</p> <p>45. gis-moll. Чертенята. Lentement</p> <p>46. Es-dur. Первое любовное письмо. Amorosamente</p> <p>47. b-moll. Скерцетто. Presto</p> <p>48. F-dur. Сон. Lento</p> <p>C-dur. Хвала Господу. Assez lentement</p>		
65	<p>Troisième recueil de chants <i>mademoiselle Mathilde d'Alfaro</i></p> <p>1. Vivante</p> <p>2. Esprits follets. Prestissimo</p> <p>3. Canon. Assez vivement</p> <p>4. Tempo giusto</p> <p>5. Horace et Lydie. Vivacissimo</p> <p>6. Barcarolle. Assez lentement</p> <p>Третий сборник песен <i>Мадемуазель Матильде д'Альфари</i></p> <p>1. Живо</p> <p>2. Домовые. Prestissimo</p> <p>3. Канон. Assez vivement</p> <p>4. Tempo giusto</p> <p>5. Гораций и Лидия. Vivacissimo</p> <p>6. Barcarolle. Assez lentement</p>		ок. 1866
67	<p>Quatrième recueil de chants</p>		ок. 1868

	<p><i>A Madame Massart, professeur au Conservatoire</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Neige et lave. Tranquillement 2. Chanson de la bonne vieille. Assez lentement 3. Bravement 4. Doucement 5. Appassionato 6. Barcarolle. Lentement 		
	<p>Четвертый сборник песен <i>Мадам Массар, профессору Консерватории</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Снег и лава. Tranquillement 2. Песня старушки. Assez lentement 3. Bravement 4. Doucement 5. Appassionato 6. Баркарола. Lentement 		
70	<p>Cinquième recueil de chants</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Duettino. Assez lentement 2. Andantino 3. Allegro vivace 4. La voix de l'instrument 5. Scherzo-coro. Prestissimo <p>Récapitulation, en guise de transition, ou introduction, pour le numéro suivant.</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Barcarolle. Andante flebile 		ок. 1872
	<p>Пятый сборник песен</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Дуэттино. Assez lentement 2. Andantino 3. Allegro vivace 4. Голос инструмента 5. Скерцо-хор. Prestissimo <p>Реприза как переход или вступление к следующему номеру</p> <ol style="list-style-type: none"> 6. Баркарола. Andante flebile 		
74	<p>Les Mois, 12 Morceaux caractéristiques, en 4 suites</p> <p>1er livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Une nuit d'hiver. Très lentement 2. Carnaval. Mouvement de Galop 3. La retraite. Mouvement de Marche <p>2e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. La Pâque. Doucement 5. Sérénade. Assez vif 6. Promenade sur l'eau. Andante <p>3e livre</p> <ol style="list-style-type: none"> 7. Une nuit d'été. Doucement 8. Les moissonneurs. Mouvement de Valse 9. L'hallali. Pas trop vite 		ок. 1840

	<p>4e livre</p> <p>10. Gros temps. Andantino</p> <p>11. Le mourant. Adagio</p> <p>12. L'Opéra. Pomprousement</p>		
	<p>Времена года, 12 характерных пьес в 4 тетрадах</p> <p>1 тетрадь</p> <p>1. Зимняя ночь. Très lentement</p> <p>2. Карнавал. Mouvement de Galop</p> <p>3. Сигнал к отбою. Mouvement de Marche</p> <p>2 тетрадь</p> <p>4. Пасха. Doucement</p> <p>5. Серенада. Assez vif</p> <p>6. Прогулка на воде. Andante</p> <p>3 тетрадь</p> <p>7. Летняя ночь. Doucement</p> <p>8. Жнецы. Mouvement de Valse</p> <p>9. Улюлюканье (крик охотника). Pas trop vite</p> <p>4 тетрадь</p> <p>10. Буря. Andantino</p> <p>11. Умиравший. Adagio</p> <p>12. Опера. Pomprousement</p>		
75	Тоскатина		ок. 1872
	Токкатина		
76	<p>3 Grandes études de piano</p> <p>1. Fantaisie en la main gauche seule. Largamente – Allegro vivace</p> <p>2. Introduction, variations et finale, pour la main droite seule. Largamente – Andante – Allegro moderato</p> <p>3. Mouvement semblable et perpétuel pour les 2 mains. Presto</p> <p>Три больших этюда</p> <p>1. Фантазия для левой руки. Largamente – Allegro vivace</p> <p>2. Вступление, вариации и финал для правой руки. Largamente – Andante – Allegro moderato</p> <p>3. Одинаковое вечное движение в обеих руках. Presto</p>		ок. 1839
б/о	<p>Variations à la vielle, sur un air chanté par Madame Persiani dans l'Elisire d'amore de Donizetti.</p> <p><i>Madame Louise Gouget</i></p> <p>Вариации в подражание колесной лире на тему из оперы Доницетти «Любовный напиток», исполняемую г-жой Персиани</p> <p><i>Мадам Луизе Гуже</i></p>		1840/41
б/о	<p>Jean qui pleure et Jean qui rit, 2 fughe da camera, sur «Fin ch'han dal vino» du Don Giovanni de Mozart</p> <p>«Жан, который плачет и смеется», две камерные фуги на тему арии с шампанским из «Дон Жуана» Моцарта</p>		1840

б/о	Caprice ou Etude	1840?	1843
	Каприс или Этюд		
б/о	Zorcico. Danse Ibérienne (à 5 temps)		ок. 1852
	Цорцико. Испанский пятидольный танец		
б/о	Etude alla barbaro		
	Этюд в варварском духе		
б/о	Petit conte		1859
	«Короткая сказка»		
б/о	Chapeau bas! deuxième Fantasticheria		1872
	Снимаю шляпу! (вторая причуда)		
б/о	Palpitemento	1855	
	Трепеща		
б/о	Arpassionato (sic)	1847	
	Аппассионато (позднее вошла в соч. 63 как № 29)		
б/о	Bombardo-carillon, pour Clavier de Pédales, à Quatre Pieds seulement, ou Quatre Mains, sur Clavier ordinaire <i>Elie-Miriam Delaborde</i>		
	Бомбардо-карийон для педальной клавиатуры, в 4 ноги или в 4 руки на обычной клавиатуре <i>Эли Мириам Делаборду</i>		
б/о	Désir. Fantaisie pour piano		1844
	Желание. Фантазия для фортепиано		
б/о	Fantaisie à 4 mains. Sur Don Juan.		
	Фантазия в 4 руки. По «Дон Жуану»		
б/о	Finale		1838
	Финал, для фортепиано в 4 руки		
б/о	Les Regrets de la Nonnette <i>mademoiselle Louise</i>	1854	
	Жалобы юной монахини <i>Мадемуазель Луизе</i>		
б/о	Impromptu		ок. 1845
	Экспромт		
б/о	Fantasticheria		1867/68
	Причуда		
б/о	Variations sur un air favori de l'opéra Ugo, conte di Parigi de Donizetti		1840
	Вариации на тему из оперы Доницетти «Уго, граф Парижский»		
б/о	Palpitemento <i>Pour Mademoiselle Zina de Mansouroff</i>	1855	
	Трепеща <i>Мадемуазель Зинаиде Мансуровой</i>		
б/о	Pour Monsieur Gurkhaus	1863	
	Месье Гуркахаузу		

Музыка для педальера, фисгармонии или органа

Ор. №	Оригинальное название	Год сочинения	Год издания
31	25 Préludes 25 прелюдий (см. выше)		
54	Benedictus pour piano à pédalier ou 3 mains <i>A son ami Joseph d'Ortigue</i> Благословен, для педальера или фортепиано в три руки <i>Моему другу Жозефу д'Ортигу</i>		1859
64	13 Prières pour orgue ou piano à pédalier ou à piano 3 mains <i>A la memoire de Pierre Érard</i> 1. Andantino 2. Moderato 3. Poco adagio 4. Moderatamente 5. Adagio 6. Moderato 7. Maestoso 8. Deus Sebaoth [sic]. Dieu des armées. Tempo giusto 9. Doucement 10. Assez lentement 11. Andantino 12. Allegretto 13. Largement et majestueusement 13 молитв для органа, педальера или фортепиано в три руки <i>Памяти Пьера Эрара</i> 1. Andantino 2. Moderato 3. Poco adagio 4. Moderatamente 5. Adagio 6. Moderato 7. Maestoso 8. Господь Саваоф. Бог сил ⁵³² . Tempo giusto 9. Doucement 10. Assez lentement 11. Andantino 12. Allegretto 13. Largement et majestueusement		1866
66	11 Grands Préludes et une transcription du Messie de Haendel pour piano à pédalier ou piano à 3 mains <i>A son confrère C. A. Franck</i> 1. Allegro 2. Allegro moderato 3. Andantino		1866

⁵³² Словосочетание, используемое в Псалмах. Ср. в русском синодальном переводе: «Господи, Боже сил! Услышь молитву мою, внемли, Боже Иаковлев! Боже, защитник наш! Приникни и призри на лице помазанника Твоего» (Пс. 83:9-10)

	<p>4. Moderatamente 5. Quasi-Adagio 6. Andantino 7. Andante 8. Tempo giusto 9. Langsam 10. Scherzando 11. Lento No. 26 «Thy rebuke hath broken his heart» et No. 27 «...Behold, and see» du Messiah de Hændel</p>		
	<p>11 больших прелюдий и транскрипция из Мессии Генделя для педальера или фортепиано в три руки <i>Моему собрату С. Франку</i> 1. Allegro 2. Allegro moderato 3. Andantino 4. Moderatamente 5. Quasi-Adagio 6. Andantino 7. Andante 8. Tempo giusto 9. Langsam 10. Scherzando 11. Lento № 26 «Поношение сокрушило сердце мое» и № 27 «...Взгляните и посмотрите» из «Мессии» Генделя</p>		
69	<p>Impromptu sur le choral de Luther: Un fort rempart est notre Dieu, pour piano à pédalier ou piano à trois mains <i>A son maitre, Monsieur F. Benoist</i></p>		1866
	<p>Экспромт на тему хорала Лютера «Господь наша твердыня» для педальера или фортепиано в три руки <i>Моему учителю, месье Ф. Бенуа</i></p>		
72	<p>11 Pièces dans le style religieux et une transcription du Messie de Haendel pour orgue, harmonium ou piano sans pédalier <i>to Simon Richault</i> 1. Tempo giustissimo 2. Andantino 3. Quasi-Adagio 4. Assez doucement 5. Lentement 6. Majestueusement 7. Molto moderato 8. Assez vite 9. Assez lentement 10. Modérément 11. Dolcemente № 13, «And lo! The Angel of the Lord Came Upon Them» du Messiah de Hændel</p>		1867

	<p>11 пьес в религиозном стиле и транскрипция из «Мессии» Генделя для органа, фисгармонии или педальера <i>Симону Ришо</i>⁵³³</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tempo giusto 2. Andantino 3. Quasi-Adagio 4. Assez doucement 5. Lentement 6. Majestueusement 7. Molto moderato 8. Assez vite 9. Assez lentement 10. Modérément 11. Dolcemente <p>№ 13 «Вдруг предстал им ангел Господень» из «Мессии» Генделя</p>		
б/о	<p>Pro organo. Praeludium</p> <p>Для органа. Прелюдия</p>	1850	
б/о	<p>Petits preludes sur les 8 gammes du plain-chant pour orgue</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Moderato 2. Andantino 3. Tempo giusto 4. Vivace 5. Andante-quasi-allegretto 6. Poco lento 7. Andantino 8. Moderato <p>Маленькие прелюдии в восьми григорианских ладах. Для органа</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Moderato 2. Andantino 3. Tempo giusto 4. Vivace 5. Andante-quasi-allegretto 6. Poco lento 7. Andantino 8. Moderato 		1859
б/о	<p>12 Études d'orgue ou de piano à pédalier pour les pieds seulement</p> <p><i>Alfred Lefébure-Wély</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Moderato 2. Adagio 3. Fughetta: Moderato 4. Moderato 5. Moderato 		1866

⁵³³ Симон Ришо (1780 — 1866) — парижский нотоиздатель. Родился в Шартре; по переезде в Париж, в 1805 г. основал издательство под собственным именем. В издательстве Richault в период с 1827 по 1872 гг. вышли свыше тридцати произведений Алькана.

	6. Adagio 7. Allegro 8. Energicamente 9. Leggiermente: Moderato 10. Moderato 11. Adagio 12. Tempo giusto		
	12 этюдов для органа или педальера (только для педалей) <i>Альфреду Лефевьер-Вели</i> ⁵³⁴ 1. Moderato 2. Adagio 3. Fughetta: Moderato 4. Moderato 5. Moderato 6. Adagio 7. Allegro 8. Energicamente 9. Leggiermente: Moderato 10. Moderato 11. Adagio 12. Tempo giusto		
<i>б/о</i>	<i>Bombardo-carillon</i>		
	(см. выше)		

Камерные, вокальные и оркестровые произведения

Ор. №	Оригинальное название	Год сочинения	Год издания
21	Grand Duo Concertant <i>Dédie a Chrétien Urhan</i> 1. Assez animé 2. L'Enfer. Lentement 3. Finale. Aussi vite que possible	1840	1841
	Большой концертный дуэт <i>fis-moll</i> для скрипки и фортепиано, в трех частях <i>Посвящается Кретьену Урану</i> 1. Assez animé 2. «Преисподняя». Lentement 3. Finale. Aussi vite que possible		
30	Trio I. Assez largement		1841

⁵³⁴ Альфред Лефевьер-Вели (1817 — 1869) — французский органист-виртуоз и композитор. Сын органного композитора Исаака-Франсуа (Антуана) Лефевьер-Вели. Учился в парижской консерватории у Ф. Бенуа, в 1835 получил первую премию по классу органа. Его исполнительское мастерство было высоко оценено крупнейшими французскими музыкантами того времени. Играл на органе на похоронах Шопена. Автор свыше 200 произведений, включающих в себя органную музыку, оперу, фортепианные, камерные, хоровые и симфонические произведения.

	II. Très vite III. Lentement IV. Vite Трио <i>g-moll</i> для фортепиано, скрипки и виолончели I. Assez largement II. Très vite III. Lentement IV. Vite		
47	Sonate de Concert <i>A Monsieur James Odier</i> I. Allegro molto II. Allegretto III. Adagio IV. Finale alla saltarella Концертная соната <i>E-dur</i> для виолончели и фортепиано, в четырех частях <i>Месье Джеймсу Одье</i> ⁵³⁵ I. Allegro molto II. Allegretto III. Adagio IV. Finale alla saltarella	1856	1857
10	Concerto da Camera № 1 <i>dédié à son maître et son ami Monsieur Joseph Zimmerman, Chevalier de la Légion d'Honneur et Professeur à l'Ecole Royale de Musique</i> Камерный концерт для фортепиано с оркестром № 1 (a-moll) <i>Посвящается моему учителю и другу, месье Жозефу Циммерману, кавалеру Ордена Почетного Легиона и профессору Королевской школы музыки</i>		1832
10	Concerto da Camera № 2 <i>Henry Field</i> Камерный концерт для фортепиано с оркестром № 2 (cis-moll) Генри Фильду ⁵³⁶		1834
[13 № 2]	Concerto da Camera № 3 Камерный концерт для фортепиано с оркестром № 3; частично утерян		
	Hermann et Ketty Герман и Кетти, кантата; на конкурс Римской премии	1832	
	L'entrée en loge[s] Вход в хижину (возможно, Вход в ложу), кантата; на конкурс Римской премии	1834	
	Pas-redoublé for military band	1840	

⁵³⁵ Джеймс Одье, также Жак-Антуан Одье (Jacques-Antoine Odier, 1798–1864), банкир, управляющий в Банке Франции с 1849-го по 1857 год.

⁵³⁶ Генри Иббот Фильд (1797 — 1848) — английский пианист и педагог. Первый исполнитель Второго камерного концерта Алькана (1834).

	Ускоренный шаг для военного оркестра		
	Marcia funèbre sulla morte d'un Rappagallo	1858	1859
	Траурный марш на смерть попугая, для хора, трех гобоев и фагота		
	Trois Anciennes Mélodies Juives <i>Pour Mademoiselle Zina de Mansouroff</i>	1854	
	Три старинные еврейские мелодии <i>Мадемуазель Зинаиде Мансуровой</i>		
	Etz chajjim Hi		1847
	«Древо жизни» для двух сопрано, теноров и басов на тексты из Св. Писания (Притчи 3:17 — 18, Плачи 5:21)		
	Hallelujah (Halelouyoh) for choir (S.A.T.B.) piano or organ	1857	
	Аллилуйя, для хора в сопровождении фортепиано или органа на текст из Св. Писания (Псалом 150)		
	Romance du phare d'Eddystone (утерян)	1845	
	Романс «Маяк Эдистон» ⁵³⁷		
	Symphonie pour grand orchestre	1844	
	Симфония (утеряна)		
	Acte d'opéra		
	Одноактная опера (утеряна)		
	Quatuor à cordes c-moll (Allegro agitato) <i>A son confrère P. Cavallo</i>	1846	
	Струнный квартет c-moll. Утерян; сохранилась 1 страница <i>Моему собрату П. Кавальо</i>		

Транскрипции

	Souvenirs des Concerts du Conservatoire (Partitions pour piano seul)		1847
	1. Marcello. Psaume 18. I cieli immensi narrano		
	2. Gluck. Armide. Jamais dans ces beaux lieux		
	3. Gluck. Iphigénie en Tauride. Choeur des Scythes		
	4. Haydn. Symphonie no 36. Andante		
	5. Grétry. La Garde Passe. Choeur des Deux Avars		
	6. Mozart. Menuet de la Symphonie no 39, K543		
	«Воспоминания о концертах Консерватории»		
	1. Марчелло, Псалом 18 — «Небеса проповедуют»		
	2. Глюк, «Армида» — «Никогда в этих прекрасных местах»		
	3. Глюк, «Ифигения в Тавриде» — хор скифов		

⁵³⁷ Маяк Эдистон – британский маяк с богатой историей, который находится на Эдистонских скалах. Виктору Гюго принадлежит известный рисунок этого маяка (1866).

	<p>4. Гайдн, Andante из симфонии № 94.</p> <p>5. Гретри, «Двое скупых»</p> <p>6. Моцарт, Менуэт из симфонии № 39</p>		
	<p>Souvenirs des Concerts du Conservatoire (Deuxième série)</p> <p>1. Handel. Samson. Choeur des prêtres de Dagon</p> <p>2. Gluck. Orphée, Gavotte</p> <p>3. Haydn. Quatuor à corde Ré M Op.64 no5 dit l'Alouette. Finale</p> <p>4. Mozart. Motet. Ne pulvis et cinis (Thamos, Roi d'Egypte) K345/336a</p> <p>5. Beethoven. Bundeslied, Choeur Op. 122</p> <p>6. Weber. Oberon. Choeur. Les filles de la mer</p> <hr/> <p>«Воспоминания о концертах Консерватории», вторая тетрадь</p> <p>1. Гендель, «Самсон» (хор жрецов Дагона)</p> <p>2. Глюк, «Орфей» (гавот)</p> <p>3. Гайдн, финал 38-го квартета [Op. 64/5]</p> <p>4. Моцарт, мотет «В пыли и пепле» (из музыки к постановке «Фамос, царь Египта» K345/336a)</p> <p>5. Бетховен, «Союзная песня» соч. 122</p> <p>6. Вебер, «Оберон» (хор дочерей моря)</p>		1861
	<p>Souvenirs de Musique de Chambre: 6 Partitions pour Piano seul.</p> <p>1. Rigaudons des petits violons et Hautbois de Louis XIV. Rigaudons en Suite, de la Collection des petits Violons et Hautbois de Louis XIV</p> <p>2. Bach. Sonate pour clavecin et flûte, Mib BWV1031, Siciliano</p> <p>3. Haydn. Quatuor à corde, Ré min, Op.76 no. 2, les Quintes, Menuet</p> <p>4. Mozart. 8e Quatuor à corde K. 464, Andante</p> <p>5. Beethoven. Cavatina du 13e Quatuor à corde si bémol Op.130</p> <p>6. Weber. Scherzo, du Trio, Op.63 pour piano, flute et violoncelle</p> <hr/> <p>Сборник «Воспоминания о камерной музыке»</p> <p>1. Ригодон эпохи Людовика XIV,</p>		ок. 1866

	<p>2. Бах, сицилиана из Второй флейтовой сонаты</p> <p>3. Гайдн, Менуэт из Струнного квартета соч. 76 № 2 («Квинты»)</p> <p>4. Моцарт, Andante из Струнного квартета К. 464</p> <p>5. Бетховен, Каватина из 13-го Струнного квартета</p> <p>6. Вебер, Скерцо из Трио соч. 63 для фортепиано, флейты и виолончели</p>		
	<p>Mozart. Menuet de la Symphonie Sol min. K. 450</p> <p>Моцарт, Менуэт из Симфонии № 40</p>		ок. 1842
	<p>Mozart. Concerto en Ré/D mineur K. 466 no. 20 (8)</p> <p>Arrangé pour Piano Seul, avec cadences.</p> <p>Моцарт, Концерт № 20 для фортепиано с оркестром d-moll. Обработка для фортепиано соло, с каденциями</p>		1860
	<p>Beethoven. 1er mouvement du Concerto en Ut mineur Op. 37.</p> <p>Cadence du Concerto en ut mineur</p> <p>Бетховен, Концерт № 3 для фортепиано с оркестром c-moll, I часть. Переложение для фортепиано в две руки. Каденция к первой части</p>		1861
	<p>Meyerbeer. Le Prophète, Opéra en 5 actes de Giacomo Meyerbeer. Arrangement de l'Ouverture pour piano à quatre mains</p> <p>Мейербер, увертюра к опере «Пророк», переложение для фортепиано в две руки и для фортепиано в четыре руки</p>		ок. 1849
	<p>Allegretto et Finale de la Symphonie en la majeur op. 92 de Beethoven arrangés pour deux pianos et huit mains</p> <p>Аллегретто и финал из Симфонии ля мажор соч. 92 Бетховена, транскрипция для двух фортепиано в восемь рук (утеряна)</p>	1838	
	<p>Chœur des Dervices' des Ruines d'Athènes op.113 de Beethoven, arrangé pour piano</p> <p>Хор дервишей из музыки к «Афинским развалинам» Бетховена, переложение для фортепиано (утерян)</p>	1860	

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Исполнительский репертуар Алькана**Произведения, сыгранные в первый и второй исполнительский периоды***Собственные сочинения:*

- Соч. 1 Вариации на тему Штейбеля.
 Соч. 10 Первый камерный концерт.
 Соч. 10 Второй камерный концерт.
 Соч. 12 Хроматическое рондо.
 Соч. 13 Романтические анданте № 1, № 2.
 Соч. 15 Три пьесы в патетическом роде.
 Соч. 17 Этюд.
 Соч. 22 Ноктюрн.
 Соч. 23 Сальтарелла.
 Соч. 24 № 2 Балетная пьеса в старинном стиле.
 Соч. 25 Аллилуйя.
 Соч. 26 Траурный марш.
 Соч. 27 Триумфальный марш.
 Соч. 27 Железная дорога.
 Соч. 31 Двадцать пять прелюдий (отдельные прелюдии).
 Третий камерный концерт.
 Романс «Маяк Эдистон».
 Транскрипции.

* * *

Сочинения композиторов прошлого и современников:

- Бах. Аллегро из Первого концерта (в сопровождении струнных).
 Бах. Гавот из французской сюиты G-dur BWV 816.
 Бах. Концерт для трех фортепиано с оркестром.
 Бетховен. Анданте из Крейцеровой сонаты (совместно с Массаром⁵³⁸).
 Бетховен. Рондо из Сонаты соч. 31 № 1.
 Бетховен. Седьмая симфония, переложение двух частей для 2 фортепиано в 8 рук (исполнялась совместно с Наполеоном Альканом, Пиксисом, Циммерманом).
 Бетховен. Соната ля минор (вероятно, скрипичная № 4 соч. 23; совместно с Массаром).
 Бетховен. Фортепианный квинтет.
 Бюро⁵³⁹. *Begli occhi* (совместно с Л.А. Ревиаем⁵⁴⁰).
 Вебер. Вечное движение (финал Сонаты № 1).
 Вебер. Номера из «Вольного стрелка».

⁵³⁸ Массар Ламбер Жозеф (Joseph Lambert Massart, 1811 — 1892) — французский скрипач. Родом из Льежа (Бельгия). Учился у Р. Крейцера, Ф.Ж. Фетиса в парижской консерватории. Выступал совместно с Ф. Листом, Альканом и др. С 1843 по 1892 гг. преподает в парижской консерватории (среди учеников Г. Венявский, Ф. Крейслер).

⁵³⁹ Бюро Аллюр (Allure Bugreau, 1810 — 1859), французский композитор, политик и писатель. Учился в парижской консерватории в классе скрипки. Входил в артистические круги Парижа, общался с Листом, Берлиозом, Гюго. Участвовал в революциях 1830 и 1848 гг., побывал в заключении. В 1850-е эмигрировал в США.

⁵⁴⁰ Ревияль Луи Бенуа Альфонс (Louis Benoît Alphonse Révial, 1810 — 1871) — французский певец (тенор). Учился в парижской консерватории, работал в театре Комической оперы, несколько лет являясь первым тенором. Некоторое время провел в Италии, где оттачивал мастерство, после чего выступал в разных странах Европы. С 1846 преподает в парижской консерватории.

Вебер. Скрипичная соната (совместно с Массаром).

Вебер. Юбилейная увертюра (совместно с Шульгофом, Халле⁵⁴¹ и Розенгайном⁵⁴²).

Гуммель. Концерт h-moll.

Леметр⁵⁴³. Трио.

Мендельсон. Фуга.

Моцарт. Анданте из сонаты C-dur К. 521 для клавира в четыре руки.

Моцарт. Концерт d-moll.

Моцарт. Менуэт из Симфонии Es-dur.

Моцарт. Менуэт из Симфонии № 40.

Моцарт. Скрипичная соната B-dur (совместно с Ж.-Д. Аларом⁵⁴⁴).

Мошелес. Секстет.

Пиксис⁵⁴⁵. Большая концертная пьеса на тему хорала из «Гугенотов» (восьмиручная транскрипция «Драматической фантазии на темы из Гугенотов» Мейербера соч. 131).

Равина. Темы из «Эврианты» (Большая фантазия по «Эврианте» Вебера) для фортепиано в четыре руки или для двух фортепиано.

Скарлатти. Аллегро.

Страделла. Air d'église (совместно с Л.А. Ревиялем).

Циммерман. Аллегро из Концерта для двух фортепиано (совместно с Н. Альканом).

Шпор. Квинтет.

Шуберт. Менуэт.

Шуберт. Серенада (совместно с Л.А. Ревиялем).

Программы Маленьких концертов

1873 год

Программа 1 (15 февраля 1873 г.)

⁵⁴¹ Халле Чарльз, также Алле Шарль (Charles Hallé, 1819 — 1895), — известный британский пианист и дирижер, один из крупнейших музыкантов своей эпохи, первый, кто исполнил в Париже и Лондоне полный цикл из всех сонат Бетховена. Родился в Пруссии, первые уроки получил от отца, органиста; позднее учился у Г. Вебера др.; с детства выступал как пианист, играл на литаврах в оркестре. В период с 1836 по 1848 жил в Париже, где вращался в артистическом кругу, выступал (в том числе, в ансамблях с Ж.Д. Аларом, О. Франкоммом), преподавал. С 1848 г. жил в Великобритании (Лондон, Манчестер), где помимо пианистической деятельности активно занялся дирижированием.

Халле посвящены произведения Ф. Хиллера, Й. Райнбергера и др.

⁵⁴² Сведения о концерте из: Nick Hammond, Frederik Keygnaert. Alkan's concerts in the 1840s // Alkan Society Bulletin no 97: December 2018. P. 10. Какой именно Розенгайн участвует в концерте, не вполне ясно. Розенгайн Якоб (Jacob Rosenhain, 1813 — 1894), немецкий пианист и композитор, автор оперных, симфонических, фортепианных и камерных сочинений, или его младший брат, Розенгайн Эдуард (Eduard Rosenhain, 1818 — 1861), также немецкий пианист и композитор.

⁵⁴³ Lemaitre. Сведений об этом композиторе разыскать не удалось.

⁵⁴⁴ Алар (Аляр) Жан Дельфен (Jean-Delphin Alard, 1815 — 1888), - скрипач, педагог, композитор. Выпускник Парижской консерватории, ученик Ф. Хабенка и Ф.-Ж. Фетиса, позднее – профессор класса скрипки (среди студентов – П. Сарасате). Автор многочисленных произведений для скрипки, Школы игры для скрипки, редактор произведений скрипичного репертуара.

⁵⁴⁵ Иоганн Петер Пиксис (1788 — 1874), — немецкий пианист, композитор, один из виднейших музыкантов эпохи. Родился в Мангейме, первые уроки получил от отца, органиста. Семья много разъезжала с концертами, Иоганн Петер с детства выступает сольно, а также в ансамбле со своим братом скрипачом Фридрихом Вильгельмом Пиксисом. С 1808 г. живет и работает в Вене (там он берет уроки у И. Альбрехтсбергера). В венский период завел знакомство с Бетховеном, Шубертом, Мейербером. В 1824 г. переезжает в Париж, где становится очень востребованным музыкантом. Поздние годы провел в Баден-Бадене. Список сочинений насчитывает полторы сотни опусов – оперы, струнные квартеты, фортепианные трио, квинтеты, сонаты для скрипки, гобоя, фортепиано и др. Принял участие в создании коллективных циклов вариаций на тему А. Дябелли, а также на тему В. Беллини «Гексамерон».

Бетховен. Соната соч. 110.

Бах. Токката F-dur (исполнена на педальере).

Рамо. Три пьесы.

Гендель. Аллегро из концерта.

Хиллер, Шопен. Этюды.

Алькан. *Assez vivement* из сборника Песен (соч. 38/1 № 1).

Алькан. Господь Саваоф из цикла 13 молитв для органа, педальера или фортепиано в три руки (соч. 64 № 8).

Алькан. Марш из соч. 40 (совместно с Э.М. Делабордом).

Шуберт. Интродукция и рондо соч. 70 (совместно с Аларом).

Программа 2 (1 марта 1873 г.)

Бах. Две части из двух Тройных концертов (совместно с Э.М. Делабордом и Сарвади⁵⁴⁶).

Бах. Фуга c-moll⁵⁴⁷.

Скарлатти. Аллегро.

Алькан. Летняя ночь из сборника Времена года (соч. 74 № 7).

Алькан. *Assez vivement* из Первой тетради Песен (соч. 38/1 № 1).

Алькан. Романтическое анданте соч. 13 № 2.

Бах. Хорал⁵⁴⁸ и Токката F-dur.

Программа 3 (15 марта 1873 г.)

Концерт отменен по причине болезни Алькана.

Программа 4 (29 марта 1873 г.)

Моцарт. Фантазия в 4 руки (совместно с К. Сен-Сансом).

Хиллер. Трио (совместно с Леонаром⁵⁴⁹ и Франком⁵⁵⁰).

К.Ф.Э. Бах. Фантазия.

Шопен. Фантазия.

Мендельсон (пьесы).

Шуман. Пьесы для педальера.

Шуберт. Пьесы.

Алькан. Гимн из Второй тетради Песен (соч. 38/2 № 1).

Алькан. Экспромт *fis*⁵⁵¹.

Программа 5 (12 апреля 1873 г.)

Бах. Фуга C-dur и Пастораль (исполнены на педальере).

Гуммель. Концерт h-moll (с оркестровым сопровождением).

Шуман. Романс *Fis-dur* соч. 28.

Шуман. Крейслериана, I.

⁵⁴⁶ Вильгельмина Клаус-Сарвади (Clauss-Szarvady, Wilhelmine, 1832 — 1907) - французская пианистка. Родилась в Праге, училась у Й. Прокша (учитель Б. Сметаны). Много концертировала по Германии, Англии. С 1850-х гг. живет в Париже, где становится женой музыкального критика венгерского происхождения Фридьеша Сарвади. Общалась и сотрудничала со многими крупными музыкантами того времени (чета Шуман, Сен-Санс, Э.М. Делаборд). Стала одним из первых популяризаторов барочной музыки, выступала редактором сочинений Ж.Ф. Рамо, К. Ф. Э. Баха.

⁵⁴⁷ Предположительно, из первого тома ХТК (Eddie. Op. cit. P. 18).

⁵⁴⁸ Вероятно, Хоральная прелюдия f-moll BWV 639 «Я взываю к Тебе, Господи».

⁵⁴⁹ Леонар Юбер (Hubert Léonard, 1819 — 1890), бельгийский скрипач и композитор. Родился в Льеже, учился в Парижской консерватории у Ф. Хабенка. С 1848 по 1867 – профессор Брюссельской консерватории. Последние десятилетия живет в Париже.

⁵⁵⁰ Франком Огюст (Auguste-Joseph Franchomme, 1808 — 1884), известнейший французский виолончелист своего времени. Учился в Парижской консерватории, позднее преподавал там же. Сотрудничал с Аларом, Халле, Шопеном. Автор произведений для виолончели.

⁵⁵¹ Какое сочинение имеется в виду, неясно.

Мендельсон. Прелюдия.

Моцарт. Две части из сонаты ля минор (K310).

Алькан. Прелюдия из цикла 11 больших прелюдий и транскрипция из Мессии Генделя для педальера или фортепиано в три руки соч. 66 (исполнена на педальере).

Алькан. Три пьесы: Баркарола, Allegro con bravura, Песня старушки из Четвертой тетради песен (соч. 67 № 6, № 3?⁵⁵², № 2).

Гайдн. Две пьесы.

Шуберт. Вариации для фортепиано в 4 руки соч. 35 (совместно с Л.А. Массар⁵⁵³).

Программа 6 (26 апреля 1873 г.)

Шпор. Квинтет.

Клементи, Бергер, Алоис Шмитт, Мошелес, — этюды.

Шопен. Largo из сонаты соч. 35⁵⁵⁴.

Черни. Prestissimo.

Бетховен. Соната соч. 110.

Бах. Прелюдия и fuga f-moll (исполнены на педальере).

Шуман. Блюменштюк Des (исполнен на педальере).

Гендель. Менуэт и пассакалья (исполнены на педальере).

1874 год

Программа 1 (19 февраля 1874 г.)

Бетховен. Соната соч. 109.

Шопен. Три прелюдии.

Глюк. Транскрипции из оперы «Ифигения в Тавриде».

Алькан. Ноктюрн соч. 22, Баркарола соч. 65, Господь Саваоф («Молитвы», для педальера; Соч. 64 № 8).

Шуман. Две пьесы из «Сказочных повествований» для кларнета, альты и фортепиано соч. 132 (совместно с Грисе⁵⁵⁵ и Ма⁵⁵⁶).

Программа 2 (5 марта 1874 г.)

Алькан. Сальтарелла и Адажио из Концертной сонаты для виолончели и фортепиано соч. 47.

Мендельсон. Две пьесы (исполнены на педальере).

Бах. Два хорала (исполнены на педальере).

Бетховен. Соната из соч. 2.

Вебер. Полонез и скерцо.

Шуберт, Скарлатти. Пьесы.

Программы 3 и 4 (19 марта, 2 апреля 1874 г.)

[Вероятно, программа неполная. В рецензии RGM на концерты в качестве исполнителей упоминаются также Алар, Жакар⁵⁵⁷ и Пфайфер⁵⁵⁸].

Алькан. Этюд № 1 из цикла Двенадцать этюдов во всех мажорных тональностях соч. 35.

Алькан. Второй камерный концерт, 1 часть.

⁵⁵² Пьесы с таким подзаголовком у Алькана в этом опусе нет. Возможно, имеется в виду Bravement соч. 67 №3.

⁵⁵³ Массар Луиза Аглая (Louise-Aglaié Massart, 1827 — 1887), французская пианистка, супруга Ламбера Массара. Выпускница Парижской консерватории; с 1874 г. - профессор консерватории.

⁵⁵⁴ В Сонате Шопена соч. 35 (Соната №2 b-moll) нет части, названной Largo. Возможно, имеется в виду третья часть (траурный марш, Lento).

⁵⁵⁵ Грисе Артур-Леон (1841 – 1913, Arthur Léon Grisez), французский кларнетист.

⁵⁵⁶ Ма Жозеф Луи Мари (Joseph Louis Marie Mas, ? — ?), французский альтист.

⁵⁵⁷ Жакар (Жаккар) Леон Жан (Léon Jean Jacquard, 1826 — 1886), французский виолончелист, педагог. Учился в Парижской консерватории, с 1877 г. – профессор там же.

⁵⁵⁸ Пфайфер Жорж Жан (Georges Jean Pfeiffer, 1835 — 1908), французский пианист и композитор.

Алькан. Старинные еврейские мелодии (скорее всего, внеопусный триптих для голоса и фортепиано; совместно с Марис⁵⁵⁹).

Алькан. Песни, Молитвы, Марши соч. 26/27.

Программа 5 (16 апреля 1874 г.)

Неизвестна.

Программа 6 (30 апреля 1874 г.)

Первое отделение.

Моцарт. Квintет Es-dur KV452 для гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано.

Фильд. Ноктюрн № 2 с-moll.

Шопен. Ноктюрн с-moll соч. 48 № 1.

Гендель. Менуэт и пассакалья (исполнены на педальере).

Интермедия.

Алькан. Большой концертный дуэт для скрипки и фортепиано соч. 21 (совместно с О. Мюзеном⁵⁶⁰).

Второе отделение.

Шопен. Ларгетто из Первого концерта соч. 11.

Куперен. Nonnettes, Les blondes et les brunes.

Бах. Хоральная прелюдия f-moll «Я взываю к Тебе, Господи» (исполнена на педальере).

Бах. Токката F-dur (исполнена на педальере).

1875 год

Программа 1 (19 февраля 1875 г.)

Первое отделение.

Куперен. Прекрасная Мадлон.

Д. Скарлатти. Vivace.

Рамо. Дикари.

Гендель. Адажио из клавесинного концерта.

Бах. Часть из сонаты.

В. Ф. Бах. Полонезы.

Интермедия.

Алькан. «Снег и лава», «Песня старушки» из 4 тетради песен (соч. 67 № 1, № 2).

Второе отделение.

Клементи. Этюд № 61 из цикла «Ступени к Парнасу».

Моцарт. Первая часть из Сонаты a-moll.

Бетховен. Ларго из Сонаты op.10 №3.

Мошелес. Этюд e-moll.

Фильд. Романс.

Вебер. Скерцо.

Интермедия.

Глюк. Марш из Альцесты.

Глюк. Хор скифов из Ифигении в Тавриде.

Третье отделение.

Черни. Престиссимо соч. 7.

Шуберт. Pensée musicale.

Кесслер. Второй полонез соч. 25.

Мендельсон. Этюд f-moll.

⁵⁵⁹ Mlle Marix. Сведений о музыканте обнаружить не удалось.

⁵⁶⁰ В афише, однако, заявлен Леонар. Мюзен Овид (Ovide Musin, 1854 – 1929), бельгийский скрипач и композитор. Учился в Льежской консерватории, позднее преподавал, стал профессором. Много концертировал по всему миру, включая страны юго-восточной Азии, Дальнего востока, Россию и США.

Шопен. Полонез соч. 26.

Шуман. Пьеса-фантазия из Трех пьес-фантазий соч. 111.

Программа 2 (5 марта 1875 г.).

Первое отделение.

Шуберт. Соната соч. 78.

Бетховен. Фантазия соч. 77.

Вебер. Полонез Es-dur.

Интермедия.

Алькан. Две духовные пьесы для педальера.

Алькан. Три эскиза из соч. 63.

Алькан. Транскрипция из Самсона Генделя.

Второе отделение.

Шуман. Фантазии для кларнета и фортепиано соч. 73 (совместно с Грисе).

Бах. Прелюдия, адажио и пастораль для педальера.

Мендельсон. Фантазия a-moll.

Программа 3 (19 марта 1875 г.).

Первое отделение.

Бетховен. Соната соч. 110.

Вебер. «Молитва во время битвы» для голоса и фортепиано.

Бах. Хорал и fuga для педальера.

Интермедия.

Алькан. Дуэт для виолончели и фортепиано⁵⁶¹.

Второе отделение.

Шопен. Две прелюдии из цикла прелюдий соч. 28.

Бах. Речитатив и ария для голоса, баса и клавесина.

Гендель-Кесслер. Менуэт и три полонеза для педальера из соч. 25.

Программа 4 (2 апреля 1875 г.).

Первое отделение.

Моцарт. Клавирное трио.

Вебер-Алькан. Хор из Оберона (исполнен на педальере).

Шопен. Соната № 2.

Интермедия.

Алькан. Экспромт.

Алькан. Траурный марш.

Алькан. Менуэт из Симфонии (соч. 39 № 6).

Сен-Санс. Фантазия для двух педальеров (?).

Второе отделение.

Бах. Соната для клавира и скрипки.

Шопен. Мазурка и Первая баллада.

Глюк. Две транскрипции из Армиды.

Моцарт-Алькан. (Менуэт) из симфонии Es-dur.

Программа 5 (16 апреля 1875 г.).

Первое отделение.

Шуман. Канон для педальера.

Бетховен. Соната соч. 109.

Бах. Хорал (исполнен на педальере).

Гендель. Вариации (исполнены на педальере).

⁵⁶¹ Предположительно, Концертная соната соч. 47 или отдельные части из нее.

Интермедия.

Алькан. Шестая прелюдия для педальера.

Алькан. «Песня старушки» из Четвертой тетради Песен (соч. 67 № 2).

Этюд *Cis-dur* в сопровождении оркестра⁵⁶².

Второе отделение.

Гуммель. Концерт *h-moll* соч. 89 в сопровождении оркестра.

Рамо. Менуэты.

Бах. Хорал.

Гайдн. Анданте (исполнено на педальере).

Программа 6 (30 апреля 1875 г.).*Первое отделение.*

Моцарт. Соната для клавира в четыре руки (совместно с К. Сен-Сансом).

Вебер и Бах. Две транскрипции (исполнены на педальере).

Мендельсон. Прелюдия и fuga 5.

Интермедия.

Алькан. Марши для фортепиано в четыре руки соч. 40.

Алькан. Соната для скрипки и фортепиано⁵⁶³.

Второе отделение.

Шопен. Мазурка и Третья баллада.

Мендельсон. Песни без слов.

Бах. Хорал и fuga (исполнены на педальере).

1877 год.**Концерт в честь Алькана (дата не указана).**

Алькан. Большой концертный дуэт соч. 21 (совместно с Леонаром).

Алькан. Второй камерный концерт соч. 10.

Программа 1 (21 февраля 1877 г.).

Бетховен. Соната соч. 10 № 3.

Фильд. Адажио из концерта *As-dur*.

Шопен. Ноктюрн *c-moll* соч. 48 № 1.

Алькан. Песни соч. 38 № 1, 6.

Бах. Часть из трио-сонаты (исполнена на педальере).

Глюк-Алькан. Хор скифов из «Ифигении в Тавриде».

Программа 2 (7 марта 1877 г.).

Бах. Сицилиана и первая часть из двух Тройных концертов⁵⁶⁴ (совместно с Сарвади и Фиссо⁵⁶⁵).

Алькан. Большой концертный дуэт соч. 21 (совместно с Леонаром).

Бах. Токката *F-dur*.

Бах. Фуга.

Мендельсон. Каприччио и fuga.

Программа 3 (21 марта 1877 г.).

Шуберт. Соната *G-dur*.

⁵⁶² Возможно, часть утраченного Третьего камерного концерта, сохранившаяся в виде фортепианной партии в триптихе соч. 13.

⁵⁶³ Вероятно, Большой концертный дуэт, соч. 21

⁵⁶⁴ Предположительно, Концерт № 1 для трёх клавиров с оркестром (ре минор) BWV 1063. II. *Alla Siciliana*; Концерт № 2 для трёх клавиров с оркестром (до мажор) BWV 1064. I. *Allegro*.

⁵⁶⁵ Алексис-Анри Фиссо (Alexis-Henri Fissot, 1843 – 1896), - французский органист, пианист и композитор. Учился в парижской консерватории в классе А. Мармонтеля. В зрелые годы выступает как пианист, ведет педагогическую деятельность, большую часть времени посвящает игре на органе, занимая должности органиста в ряде церквей.

Шуберт. Марш для фортепиано в 4 руки в версии для педальера (в две руки).

Шуберт. Две песни: Текла (Thecla, D. 595); песня из Прекрасной мельничихи⁵⁶⁶, совместно с Хамон (С. Hamon).

Алькан. Летняя ночь из сборника Времена года (соч. 74 № 7).

Алькан (?). Псалом № 113 (№ 114) «Когда вышел Израиль из Египта»⁵⁶⁷.

Алькан. Этюд Cis-dur с аккомпанементом двойного квартета⁵⁶⁸.

Шопен. Баллада F-dur, Скерцо из сонаты соч. 35.

Программа 4 (4 апреля 1877 г.).

Бетховен. Фантазия соч. 77, адажио из Концерта Es-dur, Соната соч. 110.

Вебер-Алькан. Хор дочерей моря (из оперы Оберон).

Вебер. Полонез E-dur, Адажио из Сонаты № 1 соч. 24, Menuetto capriccioso из Сонаты № 2 соч. 39, рондо из Первого концерта (транскрипция Г. фон Бюлова для фортепиано соло).

Алькан. Концерт соч. 39 (возможно, не целиком).

Алькан. Прелюдия из соч. 66,.

Алькан. Две части из цикла «Молитвы» соч. 64.

Программа 5 (18 апреля 1877 г.).

Бах. Два хорала, фантазия, fuga D-dur (исполнена на педальере).

Гендель-Алькан. Хор жрецов Дагона из оратории Самсон.

Гуммель. Ларгетто из Концерта си минор.

Шопен. Ларго из Сонаты соч. 35, фантазия соч. 49, Первая баллада.

Алькан. Баркаролетта из цикла Эскизы (соч. 63 № 12).

Алькан. Траурный марш и Менуэт из Двенадцати этюдов во всех минорных тональностях (соч. 39 № 5, 6).

Программа 6 (2 мая 1877 г.).

Шуман. Скрипичная соната a-moll (совместно с Аларом).

Шуман. Две пьесы для кларнета, альты и фортепиано (по-видимому, из соч. 132; совместно с М. Ма, Гресе).

Шуман. Два эскиза для педальера из соч. 58.

Моцарт. Скрипичная соната G-dur.

Бах. Хорал и сицилиана (исполнены на педальере).

Гендель. Пассакалья (исполнена на педальере).

Кесслер. Полонез (исполнен на педальере).

Алькан. Vivante из Третьей тетради Песен (соч. 65 № 1).

Алькан. На реках Вавилонских соч. 52.

Алькан. Два марша в четыре руки (из соч. 40; совместно с Фиссо).

1878.

Программа 1 (16 марта 1878 г.).

Бах. Хорал, Сицилиана, Фуга g-moll alla breve.

Алькан. Менуэт в немецком стиле соч. 46.

Алькан. «Голос инструмента» из Пятой тетради Песен (соч. 70 № 4).

Мендельсон, Гайдн, Фильд, Гуммель, Шопен. Пьесы.

Программа 2 (30 марта 1878 г.).

Алькан. Старинная синагогальная мелодия из цикла Двадцать пять прелюдий (соч. 31 № 6).

Алькан. Маленький канон в октаву из Третьей тетради Песен (соч. 65 № 3).

Алькан. Военная песня (Песни соч. 38/2 № 2).

⁵⁶⁶ Предположительно, транскрипции.

⁵⁶⁷ В рецензии RGM (1877, р. 93) обозначена как «маленький старинный напев».

⁵⁶⁸ Вероятно, часть из утерянного Третьего камерного концерта.

Шуман, Мендельсон. Пьесы.

Шуберт. Вариации для фортепиано в четыре руки (совместно с Фиссо).

Вебер. Рондо (финал) из Фортепианного концерта №2, Es-dur.

Программа 3 (13 апреля 1878 г.).

Бах, Моцарт, Шопен, Гайдн, Бетховен.

Алькан. Траурный марш⁵⁶⁹ и финал из Симфонии соч. 39.

Программа 4 (27 апреля 1878 г.).

Марчелло. Псалом 18.

Куперен. Les Nonètes, Les Blondes et Les Brunnes (Нанетты, Блондинки и брюнетки).

Гендель. Пассакалья.

Бах. Части из концерта. Бурре.

Крамер. Этюд 35 из Второй книги этюдов.

Алькан. На реках Вавилонских соч. 52.

Алькан. Этюд из цикла Двенадцать этюдов во всех мажорных тональностях (соч. 35 № 1).

Алькан. Песня старушки («Песни» соч. 67).

Шуберт. Марши для фортепиано в 4 руки (совместно с Фиссо).

Шопен. Концертное аллегро соч. 46.

Шуман. Два канона для педальера из цикла Шесть этюдов в форме канона соч. 56.

Шуман. Эскиз №3 из цикла Четыре эскиза для педальера соч. 58.

Другие выступления.

Концерт камерной музыки (28 июня 1878 г.).

В программе – произведения М. Дельдеве⁵⁷⁰, М. Мембра⁵⁷¹, Ш.-В. Алькана.

Алькан. Концертная соната для виолончели и фортепиано соч. 47 (совместно с Жакаром).

Концерт камерной музыки (19 июля 1878 г.).

В программе – музыка Б. Годара⁵⁷², Э. Шаина⁵⁷³, Ш.-В. Алькана, А. Блана⁵⁷⁴.

Алькан. Langsam из цикла 11 больших прелюдий и транскрипция из Мессии Генделя (соч. 66 №

9).

1880.

Программа 1 (27 марта 1880 г.).

Бах. Пьесы.

Алькан. Langsam из цикла 11 больших прелюдий и транскрипция из Мессии Генделя (соч. 66 №

9).

Алькан. «Песни».

Бетховен. Соната соч. 110.

Бетховен, Шуман, Шопен.

Программа 2 (10 апреля 1880 г.).

Гуммель. Адажио из концерта h-moll.

Бах-Вивальди. Концерт.

Бах. Фуга, части из клавирного концерта.

Мендельсон. Соната.

Мендельсон. Presto scherzando fis-moll.

⁵⁶⁹ Вероятно, из соч. 39

⁵⁷⁰ Дельдеве [Дельдевез] Эдуар-Мари-Эрнест (Edouard-Marie-Ernest Deldevez, 1817 — 1897), французский скрипач и композитор.

⁵⁷¹ Мембр Эдмон (Edmond Membrée, 1820 — 1882), французский композитор. Его «Плач Иеремии» для голоса и фортепиано посвящен Ш.-В. Алькану.

⁵⁷² Годар Бенжамен (Benjamin Godard, 1849 — 1895), французский композитор.

⁵⁷³ Шайн Эжен (Eugène Chaine, 1819 — 1882), французский композитор.

⁵⁷⁴ Блан Адольф (Adolphe Blanc, 1828 – 1885), французский композитор.

Кесслер. Полонез.

Алькан. Симфония из цикла Двенадцать этюдов во всех минорных тональностях (соч. 39 № 4 – 7).

Программа 3 (24 апреля 1880 г.).

Гендель, Бах, Мендельсон – фуги.

Бах. Хорал.

Гендель. Пассакалья.

Шуман. Каноны.

Алькан. Балетная пьеса в старинном стиле соч. 24 № 2.

Алькан. Молитва из цикла для педальера «13 молитв для органа, педальера или фортепиано в три руки» соч. 64.

Шопен. Мазурка.

Шопен. Четвертая баллада.

.