



**А.А. Колесников**  
(Москва)

**ЯН ЛАДИСЛАВ ДУССЕК (1760-1812),  
ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ПИСЬМА.  
К ПРОБЛЕМЕ РАСШИРЕНИЯ РЕПЕРТУАРА.**

Деятельность целого ряда композиторов не получила достойного освещения в музыковедческой литературе – это исторически сложившееся обстоятельство. К таким авторам, в частности, относятся музыканты рубежа XVIII-XIX веков, имена которых известны профессионалам: И.Н. Гуммель, Дж. Фильд, И. Мошелес, И.Б. Крамер, Д. Штейбельт и другие. Многими из них внесён весомый вклад в стилистическое становление фортепианного письма нового XIX столетия и в обновление моделей ранее сложившихся жанров, в частности, фортепианного концерта, сонаты.

К числу таких музыкантов принадлежит и Ян Ладислав Дуссек (1760-1812), чешский композитор, пианист-виртуоз, крупный представитель европейской музыкальной культуры, чья деятельность хронологически совпадает с периодом расцвета Венской классической школы. Творчество композитора, на начальном этапе связанное, в основном, с классическими традициями, по стилю приближается к сочинениям Гайдна и раннего Бетховена. Но, культивируя в собственной концертной практике и развивая в своих композициях моцартовскую манеру игры *cantabile*, Дуссек создал ряд произведений, содержащих стилистические черты, предвосхищающие Шопена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, Брамса и др.,



особенно в отношении гармонии и пассажной техники. Своеобразная исполнительская манера Дуссека, одного из лучших пианистов своего времени, в которой современники отмечали редкую выразительность, изящество и стремление «петь на фортепиано», отразилась и на особенностях его произведений.

Известно, что одной из «жемчужин» фортепианного репертуара для начинающих являются сонатины Дуссека (Шесть сонатин op.20), многие педагоги в музыкальных школах и училищах считают эти произведения знаменитого в прошлом композитора репертуарной классикой. Но, тем не менее, немногие осведомлены, что автор одного опуса сонатин является также ещё создателем ряда других талантливых сочинений, предвосхищавших собой музыкальный романтизм.

Рубеж XVIII-XIX столетий, который некоторые исследователи называют «преромантизмом»<sup>1</sup> или «ранним романтизмом»<sup>2</sup>, отмечен сложным взаимодействием разных художественных стилей. Л. Кириллина в книге «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика» характеризует этот период так: «... после рубежа 1813-1815 годов в музыке началась эра романтизма, но пока продолжал творить Бетховен, был жив и классический стиль»<sup>3</sup>.

В этом году исполнилось 200 лет с момента кончины композитора Я.Л. Дуссека и, судя по хронологической классификации стилей, принятой в музыковедении, а также учитывая даты созданных им сочинений, можно заключить, что этот музыкант значительно опережал свою эпоху.

Дуссек был на редкость плодовитым композитором, его перу принадлежат двенадцать фортепианных концертов, более тридцати сонат для фортепиано, много камерной музыки. Это особенно важно учесть, приняв во внимание множество

---

<sup>1</sup> Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили.– Киев : Мистецтво, 1981. – 288 с.

<sup>2</sup> Чинаев В.П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII-XX веков (На примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / В.П. Чинаев – Москва, 1995. – 45 с.

<sup>3</sup> Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: самосознание эпохи и музыкальная практика / Л.В. Кириллина. – Москва: Моск. гос. Консерватория – 192 с. – С.161



превратностей, сопровождавших его беспокойную жизнь. Чех по происхождению, он прожил большую её часть преимущественно в Англии и во Франции, при этом много времени проведя в бесчисленных концертных турах по другим странам Европы и побывав в разное время в Бельгии, Нидерландах, Дании, Германии, Италии, Литве, и даже в России. Это был один из немногих – до Ф.Листа – масштабно гастролирующих пианистов-виртуозов, стоявших у истоков фортепианного исполнительского искусства крупных концертных залов, много сделавших для утверждения фортепиано на концертной эстраде.

В настоящее время любой из посетителей концертов фортепианной музыки может запечатлеть один из результатов деятельности чешского виртуоза, возможно, даже не осознавая этого: именно Дуссек впервые поставил рояль на сцене так, что исполнитель стал сидеть в профиль к слушателям. Это можно обоснованно считать важной вехой в переходе от камерно-салонного музицирования к широким публичным выступлениям музыкантов-исполнителей в тот исторический период.

Вообще, сведения о жизни и творчестве Я.Л. Дуссека не систематичны и малочисленны. В изданиях на русском языке практически отсутствует сколько-нибудь значимая информация о нем, в процессе исследования его творчества необходимо обращаться к работам на английском, немецком, французском и чешском языках, в которых приведены более подробные факты его жизни, а также воспоминания о нем и некоторые аналитические очерки. Круг современников, знавших композитора, а также непосредственно общавшихся с ним, включает много авторитетных имён, среди которых есть великие музыканты. Это – К.Ф.Э. Бах, у которого Дуссек учился в Гамбурге; это – Й.Гайдн, с которым Дуссек общался в Англии (и который восторженно о нём отзывался и хорошо знал его отца, Яна Йозефа, тоже композитора). Это – К.М. фон Вебер, М.Клементи (которому посвящена Соната op.44 «Прощание»), Л.Шпор и другие.

Биография музыканта достойна отдельного рассмотрения, но хотелось бы отметить здесь лишь касающиеся предмета разговора отдельные факты из неё – это



вклад в развитие конструкции фортепиано и нотопечатное дело. Проживая в Англии в период 1790-1800гг., композитор помимо творчества, пробовал свои силы в коммерции, организуя нотное типографское производство. Предприимчивый Дуссек был не одинок в этом вопросе. Так, итальянский композитор Луиджи Керубини после своего триумфа в Лондоне обнаружил, что данная отрасль крайне не развита в столице Англии, и он тоже попытался организовать издательство, однако оно быстро разорилось. Потерпел фиаско в этой сфере и Дуссек, вынужденный бежать из Англии от кредиторов в 1800г.

В период пребывания композитора в Лондоне, то есть, в последнем десятилетии XVIII века, там приобретают широчайшую популярность концерты, организуемые Й.П.Соломоном, где нередко блистал и сам Дуссек. Поскольку концертная жизнь европейских стран того времени связана с расширением слушательской аудитории, то исполнительская деятельность пианистов-виртуозов крупных концертных площадок постепенно вытесняет клавирное искусство придворных музыкантов уходящего столетия и начинает всё более диктовать свою эстетику. В связи с этим, замыслам композитора нередко требовалась мощь и сила звучания, несвойственные инструментам того времени. Поэтому Дуссеком в тот период совместно с Дж. Бродвудом, основателем производства фортепиано «английского направления», была предпринята инициатива разработки и совершенствования конструкции клавира. Возможности инструмента были значительно расширены: усовершенствована механика, увеличен диапазон и обогащено его звучание, в частности, посредством использования педалей. Преобразования, которые претерпевало само фортепиано, не могли не сказаться и на особенностях нотной записи. Так, в частности, Я.Л. Дуссек первым (!) внедрил применение педалей в своих сочинениях. Здесь будет очень уместным заглянуть в ноты некоторых фортепианных концертов композитора, где можно найти не один пример специфической педализации, с точки зрения современного музыканта, но



очень характерной для того времени (например, одна педаль на гармонии Т и D в Концерте op.70, что также встречается и у Бетховена!).

Вообще вопросы особенностей фортепианного письма и нотной графики в сочинениях Дуссека, особенно в его концертах, заслуживают отдельного внимания. Затронем их, связывая новации композитора в этой сфере с фактом обновления конструкции *pianoforte*.

Хотелось бы отметить одну характерную деталь, имеющую прямое отношение к более широкой клавиатуре роялей фирмы Дж. Бродвуда, и которая, соответственно, отразилось в нотной записи. А именно: это нередкие у Дуссека варианты *ossia*, – и если они встречаются вплоть до op.15, то предназначаются для новой широкой клавиатуры, при том, что основной текст произведения написан, исходя из возможностей фортепиано старого образца. Начиная же с Концерта op.22, эти варианты пишутся уже для старой клавиатуры (более узкой), а основной текст – для обновлённой модели инструмента, получавшей всё большее применение в концертной практике.

Ещё одна особенность фортепианной фактуры произведений Дуссека, которая выделяет его на фоне своих современников и роднит с поколением романтиков, – это использование в левой руке фигураций и аккордов широкого расположения при сопровождении мелодии (например, в первой части Концерта C-dur op.29). Аккорды в данном расположении, очевидно, предполагали исполнение *арпеджиато*, так как превосходят собой октаву и, нередко, дециму. Такое чередование аккордов и фигураций представляло оригинальное явление. Это разнообразило звуковую палитру нового инструмента, способствовало широкому применению педалей. Данное явление также представляет интерес с позиций метро-ритмической и темповой организации исполнительского процесса, став предпосылкой для исполнителя обратиться к игре *rubato* в условиях нового «слышания» звукового пространства. Такую фактуру можно уже заметить в концертах Дуссека, начиная с op.29, и далее она продолжает периодически появляться в его сочинениях.



Учитывая новые открывшиеся возможности, связанные с более эффективным использованием ресурсов диапазона фортепиано, Дуссек чрезвычайно находчиво использует крайние его регистры. В верхнем он располагает мелодизированные пассажи, преимущественно развивающего характера по отношению к тематическому материалу, которые нередко образуют с партией левой руки полиритмические сочетания. В этом регистре композитора привлекает блеск, звонкость гамм и фигураций, именно поэтому очень часто в концертах у него встречается обозначение повышения на октаву (для удобства записи). В нижнем регистре для Дуссека важен густой рокочущий тембр, гулкость и массивность, что также являлось для него немаловажным художественным средством воплощения музыкальных образов. Пассажи, охватывающие звуковое пространство в пять октав, встречаются почти в каждом из его концертов. Если в ранних концертах ор.14b, ор.15, ор.17 верхней звуковысотной границей фортепианной партии был звук *фа* третьей октавы, то начиная со «знакового» Концерта C-dur ор.29, эта вершина перенеслась на звук *до* четвёртой октавы и впредь стабильно оставалась на таком уровне до последнихopusов.

Самой низкой звуковысотной границей в сольных партиях практически всех концертов Дуссека, начиная с ор.14b, можно считать *фа* контроктавы<sup>4</sup>, но это не означает, что данный звук являлся только басовой опорой для аккордовой фактуры лишь в определённых кульминационных моментах. Так, например, в концертах ор.22 и ор.49-50 (см. их первые части) нижнее *фа* принимает участие в активном пассажном движении шестнадцатыми, при котором руки пианиста перемещаются параллельно на расстоянии двух октав, что далеко не часто можно встретить в фортепианной литературе, особенно того исторического периода.

Всё вышеперечисленное говорит о необходимости при исполнении сочинений Дуссека тембрального и динамического раскрытия звуковых ресурсов крайних регистров инструмента, в частности, чуткой и кропотливой работы исполнителя над

---

<sup>4</sup> В ряде концертов (ор.15, ор.29, ор.30, ор.66) эта граница смещается на тон выше, то есть на *соль* контроктавы, возможно, это связано с тональностью и замыслом каждого отдельного сочинения.



туше, необходимости добиваться блеска, артикуляционного разнообразия, а также пластичности в игре, преодоления ударных свойств механики инструмента.

Оценивая пианизм Дуссека, следует отметить, что он гармоничен, двигательльно естественен, фактура насыщена и тематически, и фигурационно, но не перегружена, что ориентирует исполнителя, прежде всего, на качество звука, высокую культуру фразировки и педализации, разнообразие нюансировки. Обобщённо характеризуя фортепианные сочинения композитора, стоит сказать, что они изящны, мелодичны, пианистически удобны, некоторые из них не требуют значительно развитой виртуозности (в этом одна из причин их широкого использования в фортепианной педагогике, но потенциал использования этого материала на всех уровнях педагогической работы ещё далеко не раскрыт).

Из 28 сонат для фортепиано Дуссека, изданных в сериях «Musica Antiqua Bohemica» (1960) практически все представляют интерес в плане эволюции сонатного творчества композитора, а поздние сонаты позволяют проследить становление романтической трактовки формы.

В ряде сонат композитора, написанных в период 1800-1812 гг., в четырёх из которых имеются программные заголовки, обнаруживаются признаки новой, лирической трактовки жанра. В тематизме сонат нередко ощущаются славянские черты, предвосхищающие музыку А.Дворжака. Простые, но выразительные интонации, истоками которых был, главным образом, песенно-романсовый мелос, проникают не только в кантиленные, но и в подвижные темы, а также ложатся в основу красочных «колоратурных» пассажей. Как главные, так и побочные партии в сонатных *allegri* нередко тонально развиты, часто в них затрагиваются тональности не первой степени родства. Встречаются и энгармонические замены, хотя в целом выдерживается классический тональный план.

Для поздних сонат Дуссека характерна тенденция образного сближения главной и побочной партий, стремление к взаимному их дополнению в области общей лирической сферы. Их драматургия характеризуется пространством



развертыванием излагаемого материала, а также сопоставлением его элементов. Явления яркой контрастности, конфликтности относительно редки.

В заключение хотелось бы коснуться заметного влияния, оказанного композитором на структуру сонатной формы. Тут необходимо отметить у него, прежде всего, устойчивую тенденцию к сокращению разделов реприз (в сонатах, и, в особенности, в концертах), так, например, в Концерте для двух фортепиано B-dur op.63 имеет место даже композиционный эллипсис главной партии. Большое значение приобретают связующие и заключительные партии, в экспозициях принимающие на себя, в некоторой мере, разработочную функцию.

Знаменателен отказ Дуссека в фортепианных концертах от каденций солиста на всём протяжении произведения. Лишь в первых трёх своих сочинениях в этом жанре, обозначенных op.1 и не получивших условную порядковую нумерацию, композитор обозначает места возможных каденционных вставок. Следует еще упомянуть и три более поздних концерта – F-dur op.14b (каденция во II части), Es-dur op.15 (каденция в 1-й части) и F-dur op.17 (каденция в 1-й части). В остальных концертах каденции полностью отсутствуют. Данное обстоятельство роднит сочинения чешского автора с произведениями зрелых романтиков в этом жанре (например, Шопена, Мендельсона).

Стоит ещё раз отметить, что Дуссек, знаменитый и успешный при жизни, был недооценён поколением младших современников. Сегодня он почти забыт, но его музыка, знаменующая собой переход к стилю романтиков и при этом сохранившая многое от принципов классицизма, представляет огромный интерес для развивающегося исторического исполнительства и обогащения традиционного концертного репертуара.

В целом, интерес к личности Дуссека, творчество которого своими корнями связано со славянской, в частности, с чешской культурой, будет способствовать повышению сравнительно небольшой популярности этой страницы музыкальной классики в России. Изучение его музыки даст возможность расширения





общепринятого понятия о музыкальной культуре Чехии, этой «консерватории Европы» (по меткому выражению Ч.Бёрни) и поможет проследить особенности исторической роли чешских музыкантов в общеевропейской истории музыки.

Музыка Я.Л.Дуссека в современной отечественной концертной практике звучит крайне редко, в отличие от западноевропейских концертных площадок, где она была отмечена трактовками авторитетных исполнителей (Я.Новотный, Ф.Марвин, О.Вондровик, М.Беккер). К сожалению, эти имена почти не известны отечественным слушателям.

В связи с этим, хотелось бы развить некоторую цепь рассуждений о репертуарных проблемах у нас, в России, в центре которых станут художественное восприятие классики музыкантом XXI века и эволюционность взглядов на наследие прошедших эпох, а также некоторые характерные черты современной концертной жизни. Это в совокупности объяснит актуальность, в частности, моего интереса к творчеству этого чешского автора.

С одной стороны, например, и это касается сферы интересов относительно узкого круга профессионалов-*аутентистов*: открываются факультеты исторического исполнительства (например, в МГК им. П.И. Чайковского), факультеты современного исполнительства (ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова). В этом русле, соответственно, развивается репертуарное обновление, поиск, и на таком фоне – новое, более рельефное восприятие классики, следовательно, обеспечивается её новая жизнь, постоянная изменчивость, прогресс. Обратившись к истории, архивным звукозаписям, можно наблюдать постепенную смену в исполнительском искусстве романтических тенденций 1-й половины XX века *классицистскими* и *интересом к аутентичности* в исполнительстве рубежа XX – XXI вв. Аналогичный процесс можно проследить на примерах трактовок музыки И.С.Баха, зафиксированных звукозаписью в разные периоды Нейгаузом, Фейнбергом, Николаевой, Гульдом, Соколовым, Батоговым и др. Развивая далее эту



тему, можно, например, отметить, что всё более актуальным становится рассмотрение произведений Ф.Шопена в исполнительских трактовках через призму классики. Приближение к почве, на которой возникал его стиль – это немецкая музыка (Шопен учился у Эльснера) – отражается, в частности, на лигатуре (преобладания интонаций хорей), на педализации (скорее, избирательная и изысканная). Вполне очевидно сегодня и стремление приблизиться к первоисточнику не только в плане авторского текста, но также средств его реализации. Несомненен и интерес к инструментам конкретного исторического периода, а также к творчеству менее известных или забытых современников, то есть намерение создать многомерную картину прошедшей эпохи. Безусловно, все непреходящие ценности культурного наследия должны при этом сохранить своё место, но они будут выглядеть ещё более рельефно на фоне произведений, не менее достойных, создававшихся нередко параллельно с творениями гениев.

С другой стороны, попробуем выйти за пределы творчества таких музыкантов, как пианист А.Любимов, идущих в авангарде репертуарных поисков, и в целом деятельности Факультета исторического исполнительства МГК, которые существуют преимущественно в рамках столичной концертной жизни. Сегодня в репертуарном отношении отечественной исполнительской практикой затрагиваются преимущественно произведения общепризнанных корифеев, таких как Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Шуман, Брамс, Лист, Рахманинов и др. Тем не менее, назрела необходимость для обновления концертного репертуара за счет открытия новых для широкого круга музыкантов и меломанов (а точнее, забытых) имён современников перечисленных «столпов» музыкальной литературы. В противовес этому имеет место репертуарная консервативность взглядов в более широких профессиональных кругах, сравнительная узость интересов, предпочтений, как в среде слушательской аудитории, так и в среде исполнителей. Это и подтверждает известная ограниченность не только концертного филармонического репертуара, но также и учебного. Кстати, определённая эволюция последнего



документально прослеживается уже с XIX века. Так, заметна постепенная смена репертуарных предпочтений по сравнению, например, с настоящим временем в консерваторских учебных планах: первоначально имена В.-А.Моцарта, Й.Гайдна находятся “в тени”, точнее в одном ряду со многими, не в «канонизированном» виде, и даже в том числе с такими авторами, как И.Н.Гуммель и Я.Л.Дуссек. К сожалению, творчество последних позже, в XX веке, окажется невостребованным или будет восприниматься как репертуарная экзотика. Хотя, например, знакомство с концертами И.Н.Гуммеля (ученика В.-А.Моцарта) могло бы открыть много нового в восприятии и трактовке шопеновского стиля: великий польский композитор преклонялся перед Гуммелем, названным в своё время «Наполеоном фортепиано», и не мог не испытать влияния его таланта как пианистического, так и композиторского. Или, например, тоже неоспоримый факт: сыновья И.С.Баха, во второй половине XVIII века своей чрезвычайной популярностью затмили славу их отца. А в XIX веке они были почти забыты либо, возможно, отодвинуты на второй план заново открытой в этом столетии гениальной фигурой своего родителя, и интерес к их творчеству возникает снова лишь в середине XX века!

Наконец, завершая разговор о проблемах репертуара, остаётся сказать, что здесь достаточно очевидна необходимость для исполнителя в море огромнейшей по размаху и разноплановости концертной атмосферы мегаполисов найти свою индивидуальную нишу, не затеряться. Именно этим объясняется обязательность поиска сценического амплуа, своеобразия творческого почерка, а также адекватная оценка в связи с этим собственных сил, ясного представления перспектив и направления своего художественного и артистического развития. Существует и определённая необходимость избегать невольного сравнения с уже созданными и общепризнанными трактовками корифеев исполнительской школы, уже представляющими историческую ценность. Решением всех подобных проблем может стать обращение к забытым страницам творческого наследия прошлого, к



которым относится, в частности, и музыка Я.Л. Дуссека, а также, безусловно, и поиск в области современного репертуара.