

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART



УДК 785.7

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_95

К. С. КЕМОВА

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

НЕИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТНОГО РЕПЕРТУАРА: СОНАТЫ ФРАНЦА ЗЕЙДЕЛЬМАНА

В настоящее время внимание концертирующих дуэтов все чаще сосредоточивается на малоизвестном четырехручном репертуаре, что актуализирует проблему его классификации и аналитического освещения. К незаслуженно забытым сочинениям для фортепиано в четыре руки относятся Шесть сонат Франца Зейделя. Созданные в Дрездене в 1781 году, они принадлежат к наиболее ранним образцам четырехручных сонат. Несмотря на то, что комплексный анализ этих сочинений не проводился, они все же удостоились высокой оценки некоторых исследователей. Отсюда проистекает необходимость научного осмысления значимости этих произведений с учетом музыкально-исторических процессов и эволюции жанра четырехручной сонаты. В настоящей работе прослеживается творческий путь Ф. Зейделя, описывается общеевропейский контекст возникновения первых четырехручных сонат, включая сонаты Ф. Зейделя, приводится развернутая аналитическая характеристика упомянутых сонат; особое внимание уделено структурным и фактурным особенностям, которые отражают специфику четырехручных сочинений изучаемого периода.

Автором статьи акцентируется историческая значимость сонат Ф. Зейделя, подобно другим ранним четырехручным сонатам того времени, представляющих собой экспериментальные композиции. В ходе анализа выявляется ряд специфических характеристик, присущих названному сонатному циклу: включение менуэта и полонеза в роли средней или заключительной части, использование полифонического диптиха в качестве финальной сонаты указанного собрания, полифонизация фактуры, при которой отсутствуют удвоения голосов, а каждый голос обретает ритмоинтонационную индивидуализацию.

Попытка восполнить лакуны в отношении сонат Ф. Зейделя, олицетворяющих собой индивидуальный подход к трактовке жанра, дает возможность осмыслить фортепианный дуэт XVIII века как целостное многополярное явление.

Ключевые слова: Ф. Зейдельман, ансамблевое музицирование, фортепианный дуэт, соната для фортепиано в четыре руки, сонатный цикл, сонатная форма, дуэтная фактура.

Для цитирования: Кемова К. С. Известные страницы фортепианного дуэтного репертуара: сонаты Франца Зейделя // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 95–103.

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_95

K. KEMOVA

A. Schnittke Moscow State Institute of Music

UNKNOWN PIANO DUET REPERTOIRE: THE SONATAS BY FRANZ SEYDELMANN

At present the attention of concert piano duos is increasingly drawn to the little known repertoire for piano four hands, which makes it relevant to carry out its classification and theoretical analysis. Six sonatas by Franz Seydelmann, composed in Dresden in 1781, belong to unfairly forgotten pieces for piano four hands. They are one of the earliest examples of four hands and have been highly praised by some researchers, who, however, have not provided a thorough analysis. These facts account for the necessity to subject the works to scientific analysis taking into account the historical context and the evolution of the genre of sonata for piano four hands. The tasks of the present paper are the following: to trace the creative path of Seydelmann, to describe the European context around the appearance of the first four hands sonatas and Seydelmann's sonatas in this milieu, as well as to provide an extended music analysis of the sonatas with special attention to structural and textural features which reflect the specific nature of the works of the period under investigation. The research relies on the historical and analytical methods.

The present investigation revealed the historical importance of the sonatas by Seydelmann, which, as well as the other early four hand sonatas of the time, represent a creative experiment. The analysis yielded a number of specific features that make the sonatas in question different from their contemporaries: the use of a minuet and polonaise as the second or final movement in the sonata cycle, the use of a polyphonic cycle in place of the last sonata in the collection under analysis, polyphonic intentions of texture characterized by the absence of doubling voices and the rhythmic and intonation individuality of each voice.

The attempt to fill in the theoretical gap in regard to Seydelmann's sonatas which represent an individual approach to the genre by their unique combination of musical characteristic features, makes it possible to view piano duet in the 18th century as a multi-polar phenomenon.

Key words: F. Seydelmann, ensemble playing, piano duet, piano sonata for duo in four hands, sonata cycle, sonata form, duo texture.

For citation: Kemova K. Unknown piano duet repertoire: The sonatas by Franz Seydelmann // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 95–103.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_95

Франц Зейдельман (1746–1806) практически неизвестен в России ни как оперный композитор, ни как автор инструментальной музыки, в том числе – Шести сонат для фортепиано в четыре руки. Впервые напечатанные издательством Breitkopf в 1781 году, эти сочинения не переиздавались более двух столетий, – лишь в 1997 году была осуществлена их современная публикация, открывшая исполнителям доступ к незаслуженно забытой музыке. Однако до сих пор сонаты Ф. Зейдельмана не становились объектом специального научного исследования, хотя и удостаивались высокой оценки музыковедов. Так, Р. Энглендер [1, S. 118],

а вслед за ним и У. Ньюмен [2, p. 619], называют Шесть сонат для фортепиано в 4 руки Ф. Зейдельмана лучшими образцами дуэтных сочинений в XVIII веке. Е. Г. Сорокина [3, с. 18–22] также полагает, что художественные достоинства указанных произведений явно превосходят уровень предшествующих дуэтных сонат для клавира, уступая только четырехручным произведениям В. А. Моцарта. В монографии Е. Г. Сорокиной анализируемые сонаты освещаются с точки зрения их образности, фактуры, формы. В остальных же исследованиях, посвященных истории фортепианного дуэта, сонаты Ф. Зейдельмана лишь упоминаются [4; 5; 6]. Этим определяются

актуальность настоящей работы и ее цель – дать контекстно обусловленную музыковедческую характеристику названных четырехручных сочинений немецкого композитора.

В настоящем исследовании сочетаются музыкально-исторический и музыкально-аналитический подходы. В рамках первого сонаты Ф. Зейдельмана рассматриваются в контексте творческого пути автора (и, в частности, его опыта сочинения церковной музыки), а также в общеевропейском контексте, сопутствующем возникновению четырехручных произведений. Комплексный анализ выполнен с особым вниманием к фактуре исследуемых четырехручных сочинений, что обусловлено жанровой спецификой фортепианного дуэта и формированием в тот период особенностей фортепианного изложения, которые образуют соответствующую «дуэтную идиому». Учитываются также особенности сонатной формы и сонатного цикла, преобладающих в процессе становления на протяжении данного исторического отрезка времени.

Творческий путь Ф. Зейдельмана связан со второй половиной XVIII века и фактически единственной географической точкой – Дрезденом. Известны лишь основные вехи жизни композитора. Франц Зейдельман родился в семье певчего и получил раннее музыкальное образование. С 1765 по 1768 годы он находился в Италии вместе со своим учителем Й. Г. Науманом и еще одним его учеником – Йозефом Шустером. «По возвращении в Дрезден Зейдельман создавал преимущественно инструментальные сочинения для католической церкви» [7, р. 6]. Вскоре началась его профессиональная карьера: в 1772 году Ф. Зейдельман и Й. Шустер были утверждены в должности церковных композиторов при дрезденском дворе, а в 1778 году – композиторов при курфюрсте (в чьи обязанности входило участие в различных музыкальных мероприятиях придворной церкви и «аккомпанемент к опере *buffa*» на клавесине). У Ф. Зейдельмана, как и у Й. Шустера, была возможность время от времени представлять собственные церковные сочинения курфюрстскому двору, получая за это вознаграждение в дополнение к жалованию. Первая опера Ф. Зейдельмана *La serva scaltra* была написана в 1773 году, после чего появились еще 12 опер, из которых наиболее известной является *Il turco in Italia*, сочиненная спустя год после назначения автора капельмейстером (1788). С 1790 года Ф. Зейдельман создавал только церковную музыку, оставив внушительное наследие, впечатляющее разнообразием жанров: 36 месс, 3 оратории, 37 офферториев, 40 псалмов, 5 кантат, 12 литаний, 23 антифона и др. Как отмечают

исследователи творчества Ф. Зейдельмана, его сочинениям присущи лирический мелодизм и богатая оркестровка [8, р. 518]. Композитор практически не покидал Саксонии, в отличие от Й. Г. Наумана и Й. Шустера, которые нередко испрашивали отпуск для поездок в Италию, где сочиняли оперы. Вероятно, поэтому Ф. Зейдельман, признанный к 1780-м годам ведущим композитором Дрездена, не приобрел международной известности; лишь немногие из его сочинений были опубликованы. В Дрездене же создавалась его инструментальная музыка – 22 сонаты с участием клавира (6 – для клавира и флейты, 3 – для клавира и скрипки, 6 – для клавирного дуэта, 7 – для клавира соло).

«Шесть сонат для двух исполнителей за одним клавиром» были сочинены Ф. Зейдельманом в 1781 году. Судя по всему, они явились первыми инструментальными сочинениями композитора, вместе с тем, войдя в число наиболее ранних четырехручных сонат в истории музыки. Отметим, что каждым из композиторов того времени, соприкоснувшихся с упомянутым жанром, был пройден в данной сфере индивидуальный путь различной протяженности и интенсивности. Первые четырехручные сонаты, опубликованные в 1778 году в Лондоне, принадлежали перу английского историка музыки и композитора Чарльза Бёрни. В публикации содержалось предисловие, в котором автор обосновывал практическую пользу фортепианного дуэта в становлении музыканта. Тем не менее, сонаты Ч. Бёрни едва ли задумывались как дидактические сочинения – они выглядят концертными по масштабам и особенностям изложения. Примерно тогда же появились грациозные, утонченные четырехручные сонаты «лондонского Баха» – Иоганна Кристиана, выдержанные в типичной для него пасторальной стилистике. Помимо этого, на рубеже 1770–1780-х годов в Лондоне были опубликованы сочинения для фортепиано в четыре руки Дж. Б. Бенсера, Т. Смита, Т. Джордани и первые четырехручные сонаты М. Клементи (ор. 3 №№ 1–3). Все указанные образцы представляли собой двухчастные циклы, отличающиеся концертной манерой письма. Лондон, таким образом, выступил «колыбелью» фортепианного дуэта, где не только возникли первые четырехручные сонаты, но и состоялось первое (1765 год) публичное исполнение в четыре руки за одним инструментом, – это были девятилетний В. А. Моцарт и его старшая сестра Мария-Анна (Наннерль). В целом, появление первых дуэтных сонат именно в Лондоне представляется не случайным – оно обуславливалось динамикой культурной жизни английской столицы, которая в условиях эконо-

мического благополучия привлекала именитых музыкантов и демонстрировала открытость для новшеств и экспериментов.

На континенте одним из наиболее ранних сочинений в четыре руки явилась Соната Никколо Йоммелли, написанная в 1760-х годах. Затем появились зальцбургские сонаты В. А. Моцарта (1773–1774), опубликованные, впрочем, несколько позже, в 1782 году (Вена). Яркие, виртуозные произведения В. А. Моцарта явно ориентируются на концертную практику: композитор создавал четырехручные сонаты для публичного исполнения их вместе с сестрой. Влияние В. А. Моцарта ощущается в изящных сонатах К. Г. Мюллера, сочиненных в 1782 году в Берлине. Известна соната К. Стамица, написанная в Амстердаме в период 1780–1785 гг. «Оркестровая» трактовка сонаты для фортепианного дуэта была предложена М. Клементи под впечатлением от звучания симфонического оркестра в Париже (Соната № 1 ор. 6, 1781). Следует отметить, что вопреки распространенному мнению о педагогическом происхождении дуэтных сонат, из всех подобных сочинений того времени только соната *Il Maestro e lo Scolare* Й. Гайдна имеет явно выраженное дидактическое предназначение, остальные же ориентируются на публичное исполнение и, соответственно, в той или иной степени концертны.

Сонаты Ф. Зейделя, как и другие его сочинения, создавались в Дрездене. В XVIII веке саксонско-польский двор уделял большое значение музыкальным развлечениям, о чем свидетельствует, в частности, существование на протяжении всего столетия дрезденского оркестра, служившего основой для развития оперы и инструментальной музыки. В 1740-х годах курфюрст Фредерик Август прилагал максимум усилий для того, чтобы Дрезден стал одним из культурных центров Европы. В первой половине XVIII века в Дрездене работал Г. Зильберман (1683–1753), известный не только как органостроитель, но и как создатель немецкого фортепиано, сумевший усовершенствовать механику инструмента Б. Кристофори и придать его эволюции новый импульс. Фортепиано Г. Зильбермана получило одобрение И. С. Баха (после устранения мастером ряда недостатков согласно баховским рекомендациям), а К. Ф. Э. Бах постоянно использовал этот инструмент на службе и дома [9]. Оба инструмента утвердились в музыкальном обиходе на долгое время и, скорее всего, были в распоряжении Ф. Зейделя.

В целом, на протяжении 1770–1780-х годов в Германии клавесин и фортепиано существовали параллельно. «Разразившаяся над Центральной

Европой Семилетняя война (1755–1762) нанесла сильный ущерб только что начавшей развиваться германской, в частности саксонской, фортепианной промышленности» [10, с. 91], таким образом, притормозив культурное развитие континентальных европейских стран, в отличие от Англии, где в силу благоприятных экономических условий фортепиано стремительно вытеснило клавесин¹. В связи с этим, первое издание сонат Ф. Зейделя оговаривало возможность их исполнения на обоих инструментах. Однако названные сонаты в большей мере подходят для исполнения на фортепиано, – об этом свидетельствуют некоторые особенности фактуры (например, плотные аккорды), а также широкий диапазон между нижними и верхними голосами.

Нет сведений, что именно вызвало интерес Ф. Зейделя к фортепианному дуэту, помимо возможного доступа композитора к этому инструменту. Однако можно высказать предположение, что Ф. Зейдельман, будучи придворным композитором, мог сочинить четырехручные сонаты для курфюрста или членов королевской семьи, поскольку Фридрих Август получил музыкальное образование и был глубоким знатоком и страстным любителем музыки, как и его мать. Именно курфюрсту Ф. Зейдельман посвятил сонаты для фортепиано соло. Интересен тот факт, что Й. Шустер в 1773 году написал Концерт для двух чембало и оркестра, который, возможно, также предполагался для домашнего музицирования курфюрста. Помимо этого известно, что Ф. Зейдельман испытывал финансовые трудности и в 1779 и 1782 годах подавал прошения на повышение жалования, что и было удовлетворено [11, S. 34]. Из всего сказанного можно сделать вывод, что, вероятно, сочинение инструментальной музыки могло быть в какой-то степени выгодным для композитора в период послевоенного экономического кризиса.

Техническая сторона сонат Ф. Зейделя служит художественным задачам (сочинения лишены того виртуозного блеска, который проявился в упомянутой парижской Сонате ор. 6 М. Клементи, датируемой тем же 1781 годом), а сложность исполнения, скорее, проявляется в специфике фактуры и приемов взаимодействия между исполнителями. Со стилистической точки зрения упомянутые циклы отличаются широтой образно-жанрового диапазона: здесь представлены и оперная увертюра, и пастораль,

¹ Этому способствовала деятельность учеников Г. Зильбермана, из которых только один, Кристиан Фридеричи, остался в Саксонии, а другие осели в разных точках Европы. Иоганн Андреас Штайн отправился в Австрию, а Иоганн Зумпе и Америкус Бекерс привезли механику Кристофори в Англию.

и танцевальная сфера, и строгое звучание духовного хора. Сонатам Ф. Зейделя свойственны эмоциональная уравновешенность, светлая лирика, сдержанность темпов (Пример 1), при этом рациональность (за немногими исключениями, которые будут отмечены ниже) преобладает над эмоциональностью. Композитор явно не разделял увлечение идеями Sturm und Drang, которое отразилось, среди прочих тенденций эпохи, в творчестве его великого соотечественника – «берлинского» Баха (Карла Филиппа Эммануэля) – и в некоторых произведениях венских классиков, включая Бетховена. С другой стороны, в Шести сонатах не прослеживается и сколько-нибудь явное влияние распространенного в данный период «галантного» стиля, наиболее заметного в сочинениях младшего из баховских сыновей, Иоганна Кристиана, и его верного последователя – юного В. А. Моцарта (подразумевается ранний период моцартовского творчества). Скорее, Ф. Зейдельман, чье становление проходило в лоне церковного стиля, следует «серьезному» направлению, продолжающему традиции барокко, но в то же время отвечающему разумной простоте зрелого классицизма отмеченного периода.

Пример 1
Ф. Зейдельман. Соната № 1.
Часть I (начало)



Пять сонат из шести написаны композитором в мажорных тональностях (До мажор, Фа мажор, Соль мажор, Ми-бемоль мажор, Ре мажор) и трехчастных циклах. Исключение составляет последняя Соната соль минор – драматический центр собрания: двухчастная соната представляет собой прелюдию и фугу, а в произведениях для фортепианного дуэта полифонические формы являются большой редкостью. В целом, сонатные циклы остальных сонат построены согласно принципу темпового контраста. Однако заметим, что средние части не отличаются слишком медленными темпами: вторые части Сонат №№ 1 и 2 написаны в темпе *Andantino*, средняя часть Сонаты № 4 – *Andante*, а темп *Adagio*, типичный для средних частей моцартовских сонат, здесь отсутствует.

В трактовке сонатного *allegro* проявляется приверженность автора традициям: первые части мажорных сонат написаны в старосонатной

форме, а первая часть в Сонате № 6, выполняющая роль прелюдии перед фугой, – в простой двухчастной форме с признаками сонатности. В рамках старосонатной формы Ф. Зейдельман предлагает индивидуальные решения. Так, например, Сонаты №№ 4 и 5 демонстрируют различные подходы к сонатному *allegro*: если в первом случае, учитывая концертную направленность цикла, экспозиция расширена за счет продолжительного раздела, соответствующего заключительной партии, то в Сонате № 5 ощущается тенденция к компактности формы, поскольку экспозиция построена по сквозному принципу и занимает всего 25 тактов. Разделы, соответствующие разработке, всегда содержат модуляцию в минорную тональность, но не всегда сопровождаются существенными изменениями образного строя. Драматическая трактовка развивающего раздела предложена в Сонате № 4, где аккомпанемент изложен параллельными арпеджио (Пример 2). Эмоциональный накал здесь сравним с бетховенским.

Пример 2
Ф. Зейдельман. Соната № 4.
Часть I (фрагмент)



Из средних частей наибольший интерес представляют соответствующие разделы Сонат №№ 3 и 5. В качестве средних частей в указанные сонатные циклы включены танцевальные жанры – менуэт (Соната № 3) и полонез (Соната № 5). Как и полифонические формы, названные жанры нетипичны для четырехручных сонат.

Композиционная функция Менуэта варьируется: если в Сонате № 3 это средняя часть, то в Сонате № 4 – заключительная. Менуэт в качестве средней части сохраняет традиционную «бальную» танцевальность, в то время как менуэт-финал выдержан в духе военного марша. В обоих случаях менуэту свойственно «оркестровое» звучание, поскольку менуэт в функции заключительной части ассоциируется с звучанием духовых инструментов (Пример 3) и в нем выходит на первый план диалогическое взаимодействие исполнителей. «Тембр духовых» вызывает ассоциации с первой частью сочинения, где он используется в диалоге со «струнными». Трио рассматриваемых жанровых частей, а также средняя часть Сонаты № 4 написаны в минорных

тональностях (Пример 4). Указанным разделам также свойственна динамизация фактуры: они становятся ключевыми драматическими построениями в контексте мажорных тональностей.

Пример 3
Ф. Зейдельман. Соната № 4.
Часть III (начало)



Пример 4
Ф. Зейдельман. Соната № 3.
Часть II (трио)



Использование полонеза в роли самостоятельной части инструментального циклического сочинения представляется весьма естественным в контексте дрезденской музыкальной жизни. Популярность танца была обусловлена тесными политическими связями между Саксонией и Польшей. Чарльз Берни писал в 1772 году: «Музыкальные пьесы, известные как Полонезы, в Дрездене очень в моде, наряду с другими частями Саксонии; вероятно, так сложилось в течение длительного периода взаимодействия между поляками и саксонцами, во время правления Августа Второго и Августа Третьего» (цит по: [12, р. 2]). Помимо того, что полонез был балльным танцем, он получил распространение и в качестве виртуозной пьесы для клавира соло, а также традиционной заключительной части «ансамблевой партиты» [там же, р. 6]. Однако танцевальная стилистика дрезденского инструментального полонеза выражалась не столь уж явно: он, скорее, представлял собой «абстрактную» пьесу, во многом напоминающую менуэт [там же, р. 11]. Это представляется справедливым по отношению к полонезу, включенному в Сонату № 5 в качестве средней части: подобное решение обеспечивает, наряду с тональным и темповым контрастом, аналогичное сопоставление фактур на протяжении цикла. Контрапунктическая насыщенность первого раздела сменяется более прозрачной фактурой танца в середине.

Пример 5
Ф. Зейдельман. Соната № 5.
Часть II (начало)



Из заключительных частей особого внимания заслуживает драматическая fuga Сонаты № 6, построенная на четырехголосной хроматической теме (Пример 6). В целом, хроматические ходы представляются типичными для Ф. Зейдельмана – их можно встретить практически во всех сонатах. Хроматическая тема fugи, таким образом, способствует выявлению мелодических арок между сонатами внутри опуса. В теме также присутствует ход на интервал уменьшенной септимы, что в целом соотносится с барочной стилистикой. Сопровождается тема удержанным противосложением. Fuga (с двойной экспозицией) производит аскетичное впечатление: «строительным материалом» здесь служат четвертные и половинные длительности. Необычно ее окончание в виде эпизода Adagio, построенного на восходящей последовательности интонаций мольбы (из первой части), которые сменяются, при помощи хроматического хода, постепенным отступлением, спадом напряжения и обретаемым просветлением. Соната завершается повторением еще одного мотива из Прелюдии.

Пример 6
Ф. Зейдельман. Соната № 6.
Часть II (начало)



Тесные связи композитора с церковной музыкой, конечно же, обусловили приверженность автора полифонической традиции. Помимо включения в собрание полифонического цикла, это ярко проявилось и в фактуре, напоминающей квартетное письмо. Фактурным пластам здесь присуща ритмоинтонационная индивидуальность.

дуализация, при этом фактура трактуется как органичное целое, что было редким явлением в 1770–1780-х годах. Дуэтная «идиоматика» – типичная совокупность фактурных приемов – только формировалась в это время. «Проблемы» ранних четырехручных сочинений: неравномерное распределение материала между партиями, избыток унисонов, недостаточное использование среднего регистра, – были, в частности, связаны с незрелостью восприятия фортепианного дуэта как феномена. В начальный период своего существования игра вдвоем за одним инструментом порой трактовалась как одновременное исполнение сходных или идентичных партий. Однако в сонатах Ф. Зейделя практически не встречается унисонное изложение, в отличие, например, от сонат М. Клементи того же времени, в которых очень часто присутствует удвоение голосов. Типичная для ранних моцартовских сонат фактурная формула, предполагающая подвижность средних голосов, у Ф. Зейделя встречается не столь часто: в его сочинениях аналогичной подвижностью может обладать любой голос. Подобный образец «квартетной» фактуры четырехручных произведений появляется лишь спустя несколько лет с выходом в 1786 году Сонаты Фа мажор В. А. Моцарта. Следует особо отметить линию баса: у Ф. Зейделя она разнообразна и активна, как и другие голоса, чего нельзя сказать о ранних образцах сонат В. А. Моцарта, М. Клементи, И. К. Баха. Партия левой руки у исполнителя *Secondo* нередко представлена в октавном изложении, которое создает необходимый баланс между нижним регистром и насыщенными средним и верхним регистрами. Однако фактурная насыщенность соотносится и с фактурными «пустотами» – такова специфика дуэтного взаимодействия в сонатах Ф. Зейделя. Указанное взаимодействие построено на диалогическом чередовании реплик или проведении тематического материала поочередно между партиями (так обычно начинаются отдельные циклы, их части или разделы). Благодаря многократному использованию подобного приема создается впечатление известного однообразия, которое в отдельных случаях усугубляется незаметным мелодизмом.

Необходимо отметить еще две особенности нотного текста исследуемых произведений. Одной из них является полное отсутствие динамических указаний, что нетипично для композиторов последней четверти XVIII века. Можно предположить, что данная особенность свидетельствует о значительной свободе, которую композитор предоставляет исполнителям в духе барочной традиции. Вторая особенность

связана с обилием украшений во всех шести сонатах. Исключение составляют лишь отдельные разделы, например, крайние части менуэта в Сонате № 4, где подобная орнаментация вступила бы в противоречие с маршевой стилистикой и подразумеваемыми «тембрами» медных духовых инструментов.

Подытоживая вышесказанное, отметим уникальность стилистического облика сонат Ф. Зейделя. Ни один из его современников, включая гениального В. А. Моцарта, не отразил так явно в своих дуэтных сочинениях влияние церковной музыки, которое прослеживается в полифонизации фактуры и использовании такого жанра, как fuga. Кроме искусно выписанной фактуры, к особенностям собрания сонат Ф. Зейделя относятся трехчастность, свойственная континентальным сонатам, отсутствие очень медленных темпов в средних частях, а также включение жанровых частей, обусловленных политико-географическими факторами, – полонеза и менуэта. Старосонатная форма начального *allegro* представлена в каждом цикле индивидуальной моделью, в различной степени приближающейся к образцам венского классицизма.

Оперное амплуа композитора нашло отражение в плюрализме образов и драматургической организации сонат внутри собрания. Можно предположить, что сонаты Ф. Зейделя эффектно прозвучали бы как цикл: это позволило бы воссоздать определенный процесс развития от «увертюры» (начальной *allegro* Сонаты № 1) к «итоговой» фуге Сонаты № 6. Промежуточной кульминацией при таком исполнении могла бы стать Соната № 4, концертная по замыслу. «Оркестровое» звучание сочинений позволяет утверждать, что они были предназначены скорее для фортепиано с его динамическими возможностями, чем для клавесина.

Анализ сонат Ф. Зейделя в историческом контексте позволяет увидеть общую картину первоначального развития фортепианного дуэта в XVIII веке и укрепляет его восприятие как многополярного явления. Действительно, первые сонаты в четыре руки можно охарактеризовать как индивидуальные эксперименты – у композиторов не было образцов для подражания. Различиям в трактовке жанра способствовало и географическое рассредоточение: фортепианные дуэты спорадически появлялись в разных локациях. Возникновение данных произведений было связано с объективной причиной – развитием музыкальной жизни в крупных социокультурных центрах, таких как Лондон, Вена, Париж, Дрезден. Наряду с этим, появление указанных сочинений обуславливалось интересом компо-

зителей к новому для XVIII столетия явлению. Облик формирующегося жанра четырехручной сонаты, таким образом, зависел от субъективных факторов, в частности, от особенностей творческого пути того или иного композитора.

Сонаты Ф. Зейделя являются в данном отношении прекрасным примером. Благоприятное внимание со стороны дрезденского двора создавало предпосылки для интенсивной музыкальной жизни и продуктивной работы высококлассных мастеров, среди которых был и Ф. Зей-

дельман. Сопряженность различных ипостасей композитора, постоянно шлифовавшего свое мастерство в опере и духовной музыке, явилось тем уникальным фактором, который оказывал влияние на стилистику его четырехручных сонат высочайшего качества. Упомянутые произведения представляют собой один из наиболее интересных образцов четырехручной клавишной литературы XVIII века, олицетворяя, с учетом вышеуказанных характеристик, индивидуальный подход к трактовке жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Engländer R.* Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala: Almquist & Wiksells, 1956. 160 S.

2. *Newman W. S.* The Sonata in the Classic Era. New York – London: W. W. Norton & Company, 1983. 958 p.

3. *Сорокина Е. Г.* Фортепианный дуэт: История жанра. М.: Музыка, 1988. 320 с.

4. *Macgraw C.* Piano Duet Repertoire: Music Originally Written for One Piano Four Hands. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 734 p.

5. *Poppen M. M.* A survey and analysis of selected four-hand, one keyboard, piano literature. Bloomington: Indiana University Press, 1977. 400 p.

6. *Van Lear M. T.* Four hands at one piano. Los Angeles: University of Southern California, 1962. 104 p. URL: <https://search.proquest.com> (дата обращения: 12.04.2020).

7. *Smith E.* Preface // Seydelmann F. 6 Sonate per Pianoforte o Clavicembalo a Quattro Mani. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2003. Pp. 6–8.

8. *Von Boer B.* Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham: Scarecrow Press, 2012. 664 p.

9. *Jaynes E. T.* The Physical Basis of Music and its Implications for Musical Performance. Seattle: Washington University, 1996. 106 p. URL: <https://bayes.wustl.edu/etj/music.html> (дата обращения: 16.02.2021).

10. *Зимин П. Н.* История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. 216 с.

11. *Cahn-Speyer R. S.* Franz Seydelmann als Dramatischer Komponist: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät Sect. I der Ludwig-Maximilians. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909. 310 S. URL: <https://archive.org/details/franzseydelmann00cahn> (дата обращения: 16.02.2021).

12. *Springthorpe N.* The Polonaise and Mazurka in Mid-Eighteenth Century Dresden: Style and Structure in the Music of Johann Christian Roellig // Eighteenth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. URL: [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-polonaise-and-mazurka-in-mideighteenth-century-dresden\(66ee1638-829a-4684-bae2-67c9c41ca087\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-polonaise-and-mazurka-in-mideighteenth-century-dresden(66ee1638-829a-4684-bae2-67c9c41ca087).html) (дата обращения: 16.02.2021).

REFERENCES

1. *Engländer R.* Die Dresdner Instrumentalmusik in der Zeit der Wiener Klassik. Uppsala: Almquist & Wiksells, 1956. 160 S.

2. *Newman W. S.* The Sonata in the Classic Era. New York – London: W. W. Norton & Company, 1983. 958 p.

3. *Sorokina E.* Fortepiannyi duet: Istoriya zhanra [Piano Duet: History of the Genre]. Moscow: Muzyka, 1988. 320 p.

4. *Macgraw C.* Piano Duet Repertoire: Music Originally Written for One Piano Four Hands. Bloomington: Indiana University Press, 2016. 734 p.

5. *Poppen M. M.* A survey and analysis of selected four-hand, one keyboard, piano literature. Bloomington: Indiana University, 1977. 400 p.

6. *Van Lear M. T.* Four hands at one piano. Los Angeles: University of Southern California, 1962. 104 p. URL: <https://search.proquest.com> (date of application: 12.04.2020).

7. *Smith E.* Preface. In: Seydelmann F. 6 Sonate per Pianoforte o Clavicembalo a Quattro Mani. Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2003. Pp. 6–8.

8. *Von Boer B.* Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham: Scarecrow Press, 2012. 664 p.

9. *Jaynes E. T.* The Physical Basis of Music and its Implications for Musical Performance. Seattle: Washington University, 1996. 106 p. URL: <https://bayes.wustl.edu/etj/music.html> (date of application: 16.02.2021).

10. *Zimin P.* Istoriya fortepiano i ego predshestvennikov [History of the piano and its predecessors]. Moscow: Muzyka, 1968. 216 p.

11. *Cahn-Speyer R. S.* Franz Seydelmann als Dramatischer Komponist: Inaugural-Dissertation zur

Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät Sekt. I der Ludwig-Maximilians. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909. 310 S. URL: <https://archive.org/details/franzseydelmanna00cahn> (date of application: 16.02.2021).

12. *Springthorpe N.* The Polonaise and Mazurka in Mid-Eighteenth Century Dresden: Style and Structure in the Music of Johann Christian Roellig. In: Eighteenth-Century Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. URL: [https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-polonaise-and-mazurka-in-mideighteenth-century-dresden\(66ee1638-829a-4684-bae2-67c9c41ca087\).html](https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/en/publications/the-polonaise-and-mazurka-in-mideighteenth-century-dresden(66ee1638-829a-4684-bae2-67c9c41ca087).html) (date of application: 16.01.2021).

Кемова Ксения Сергеевна

аспирант кафедры истории, теории, культуры и искусства
Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке
Россия, 123060, Москва
mindyourgrammar@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8647-5212

Kseniya S. Kemova

Postgraduate student at the Department of History, Theory, Culture and Arts
A. Schnittke Moscow State Institute of Music
Russia, 123060, Moscow
mindyourgrammar@mail.ru
ORCID: 0000-0002-8647-5212

