ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА М. К. ЧЮРЛЁНИСА

Творчество литовского композитора и художника Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (1875—1911), чрезвычайно богатое смелыми замыслами, оригинальными идеями в плане содержания и выражения, глубоко едино по мироощущению, своеобразной психологически-эмоциональной окрашенности. Эти свойства характеризуют все наследие Чюрлёниса, поэтому встречающееся поныне представление о гениальном художнике, сочинявшем также неплохую музыку, нуждается в существенных уточнениях.

В фортепианном творчестве, охватывающем свыше 200 произведений, Чюрлёнис-композитор проявил себя наиболее самобытно, успев разработать свой полифонический стиль (ввиду основополагающей роли контрастного контрапункта его можно назвать принципиально бимелодическим), существенно обновив жанр прелюдии и форму вариаций. Эти достижения, а также интереснейшие находки в сфере ритмики, ладотонального и структурного мышления, запечатленные в подлинно творческом высказывании, делают зрелые фортепианные произведения М. К. Чюрлёниса примечательным вкладом в европейскую музыку начала XX века.

Быстрая эволюция фортепианного стиля Чюрлёниса отражается в данном сборнике. Открывающая его пьеса относится к первым шагам композитора после окончания Варшавского музыкального института. Он сочинял тогда для фортепиано прелюдии, маленькие мазурки, и приводимый «Музыкальный момент» имеет соответствующие жанровые признаки. По стилю эта пьеса традиционна, однако уже здесь проявляются некоторые черты, характерные для Чюрлёниса в будущем, — широта линий и мелодизация всей фактуры, стремление не к блеску или эффектности, а к искренности и простоте.

Прелюдии лета 1901 года, созданные Чюрлёнисом в родной местности Друскининкай, — исполненная теплоты романтическая пейзажная лирика, пронизанная литовскими народно-песенными интонациями. Простота выражения сочетается в этих сочинениях с некоторой изысканностью линеарно-мелодического, ладового, структурного планов (см. особенно ВЛ №№ 187, 188).*

Романтизм прелюдий 1904—1905 годов (включая пьесы «Осень», «Отче наш», «Соловей») отмечен уже значительно более своеобразной и заостренной выразительностью гармонии, ритмики, фактуры. В это время были написаны прелюдии и циклы вариаций, в которых Чюрлёнис применил изобретенную им тональную серийность (см. в данном сборнике Вариации на тему besacas и предшествующие Две прелюдии). Ведущий или контрапунктирующий тематизм в этих произведениях, а зачастую и сквозное развитие основной мелодической линии представляют собой многократное проведение неизменного ряда из нескольких звуков. IV вариация цикла на тему besacas * серийна даже по форме — интервалика семизвучного ряда определяет последовательность секвентных проведений темы в басу; в V вариации выступает ракоходное обращение ряда и т. д.

В прелюдиях 1906—1907 годов Чюрлёнис применяет новые, искусственные лады (напр., ВЛ № 302), обогащает свою контрастную полифонию приемами полиметрии и полиритмией «дыхания» фраз, изысканным сочетанием интонаций наименьшей (хроматической) и просторной интервалики (ВЛ № 310), особой пластичностью широких мелодических линий. Выразительностью контрапункта отмечены также маленькие, непритязательные обработки для фортепиано литовских народных песен, предназначавшиеся Чюрлёнисом для домашнего или педагогического репертуара.

Цикл «Море» (1908) принадлежит к сочинениям, в которых сам композитор видел нечто «свое» и «новое». Помимо ладотональных и прочих упоминавшихся уже особенностей стиля отметим, что ритмический элемент здесь тесно и своеобразно связан с динамическим и линеарным: дробление и укрупнение длительностей создают естественные ускорения и замедления больших волн в I и III частях. Во II части изысканный контрапункт заполняет многопластовое пространство арабесками и колористическими мазками, словно живописную картину. Это произведение (не связанное с одноименной симфонической поэмой Чюрлёниса) было впервые исполнено как «цикл маленьких пейзажей» на 46-м Вечере современной музыки в Петербурге в начале 1909 года; потом — в 1912 году на чествовании памяти композитора в Малом зале Петербургской консерватории. В. Каратыгин писал тогда : «Любопытно разработанные „фоны", на них мелодические „рисунки", в которых как-то удивительно остро выдвинуто именно преобладание орнаментально-графического течения мелодических линий...»

Обращение Чюрлёниса к более традиционным формам представляют его фугетты. В них, как и в прозрачной четкости структуры многих последних прелюдий, просматриваются, наряду с романтическими, неоклассические черты стиля. Однако в большой фуге b-moll автор не придерживается классических канонов, строя экспозицию на тритоновых тональных отношениях, обусловленных тональным своеобразием темы, а в дальнейшем всю драматургию сочинения — на преосмыслениях темы, сопровождаемой все новыми контртемами и свободными голосами. Затаенно-напряженная эмоциональность и интеллектуальная сосредоточенность этой фуги, монументальный ее характер и богатство вырази-

* О нумерации сочинений Чюрлёниса см. ниже.

* B-e-es-a-c-a-es — «музыкальные» буквы из имени друга композитора, польского художника Болеслава Чарковского.

тельных деталей взаимосвязаны глубоким внутренним единством содержания, оригинальной цельностью формы.

Прелюдии 1908—1909 годов представляют наиболее зрелый и, увы, завершающий этап творчества композитора. Прежние поиски и склонности кристаллизируются в ясных, четких формах; порывы фантазии и строгая логика изложения, по видимости импровизационное, непосредственное, и в то же время интеллектуально тонкое высказывание, концентрация экспрессии при высокой содержательно-смысловой нагрузке каждой ноты и всех элементов структуры делают эти небольшие пьесы выдающимися явлениями музыкального искусства.

Несмотря на свои достоинства, фортепианные сочинения Чюрлёниса долгое время были известны лишь узкому кругу музыкантов. Только в 1925 году вышли из печати 37 произведений в четырех тетрадях под редакцией С. Шимкуса (в комментариях это издание обозначается сокращенно: СШ 1925). В 1944 г. были изданы две пьесы под редакцией Я. Чюрлёните (в комментариях: ЯЧ 1944), а в 1957 году появился, также под редакцией Я. Чюрлёните, наиболее крупный и значительный по содержанию сборник, охватывающий 79 фортепианных сочинений разных жанров (ЯЧ 1957). В сборник обработок народных песен, изданный под редакцией Я. Чюрлёните в 1959 году (ЯЧ 1959), вошли, наряду с хоровыми, и фортепианные обработки. Ряд произведений опубликован в сборнике «Фуги, каноны и прелюдии» 1965 года (ЯЧ 1965).

Поскольку многие сочинения типа прелюдий не имеют в рукописях авторских названий, а тональности часто повторяются, Я. Чюрлёните предприняла в первом своем сборнике (1957 г.) важную попытку ориентационного упорядочения, распределив произведения брата на хронологические группы — условные опусы, с дополнительной нумерацией внутри них. Позднее автором этих строк был составлен список музыкальных произведений М. К. Чюрлёниса, по которому все фортепианные сочинения (не только входящие в ЯЧ 1957) получили идентификационные порядковые номера.*

Настоящий сборник, издаваемый в ознаменование столетия со дня рождения композитора, составлен так, чтобы по возможности всесторонне охватить фортепианное наследие Чюрлёниса, как в жанровом, так и хронологическом отношении. При сочинениях, входивших в издание 1957 года, сохраняются обозначения опусов Я. Чюрлёните (помечено ЯЧ); при всех сочинениях указывается их идентификационный номер по упомянутому уточненному списку произведений Чюрлёниса (помечено ВЛ).

Названия приводимых в сборнике произведений имеют различное происхождение. Лишь некоторые из них указаны в автографах (ВЛ №№ 186—188, 256, 281, 316, 317, отчасти 265); иные известны по воспоминаниям близких композитора (ВЛ №№ 260, 264, 268), относятся к формам произведений (фуги, вариации) или основываются на традиции прежних изданий; название первой пьесы сборника предложено редактором-составителем. Группировка сочинений под дополнительными заголовками также принадлежит составителю.

Новая редакция публикуемых сочинений была сделана на основе сохранившихся и доступных редактору рукописей композитора. Качество этих рукописей, почти исключительно карандашных, а порой просто черновых, определило как задачи редактора, так и конечное соотношение «авторского» с «редакторским», которое исполнителю должно быть известно.

Фортепианные сочинения Чюрлёниса, за исключением трех ранних пьес, не издавались при жизни автора, следовательно, не отшлифовывались им в окончательном виде, порой даже не записывались до конца. Реставрацией таких сочинений, восстанавливая репризы или дописывая концовки, занимались уже редакторы прежних изданий (С. Шимкус, особенно Я. Чюрлёните). В данном сборнике такие репризы, вставки, концовки выделены мелкостью нот; почти все они принадлежат редактору-составителю и специально оговариваются лишь в случае заимствования из другого сборника.

Ключевые и случайные альтерационные знаки создают в текстах Чюрлёниса немало редакционных проблем. Явно пропущенные знаки, так же как нечеткие ноты, легко устанавливаемые или уточняемые из контекста, исправляются без оговорок. Знаки, необходимость которых менее очевидна, проставлены в квадратных скобках. Некоторые подобные случаи специально оговариваются в комментариях.

Штриховые, динамические, темповые обозначения — исключительная редкость в нотных рукописях Чюрлёниса. В данном сборнике все авторские указания сохранены и отмечены в комментариях. Остальные, т. е. не отмеченные указания принадлежат редактору или относятся (особенно темпы) к традиции прежних изданий (имеющиеся в ЯЧ 1957 метрономические определения темпов приводятся в комментариях). Динамика и лигатура проставлены с учетом структуры музыкальной мысли, а также формы целого; эти указания могут рассматриваться как рабочие предложения редактора, основанные на собственном опыте исполнения сочинений Чюрлёниса. Аппликатура помечена редактором также не столько в инструктивных целях, сколько ориентационно — в качестве совета молодым исполнителям. Тем более ориентировочны указания педализации.

В. ЛАНДСБЕРГИС

* В кн.: В. Ландсбергис. Соната весны. Л., 1971; при переиздании книги под назв. «Творчество М. К. Чюрлёниса» (Л., 1975) список усовершенствован и уточнен.

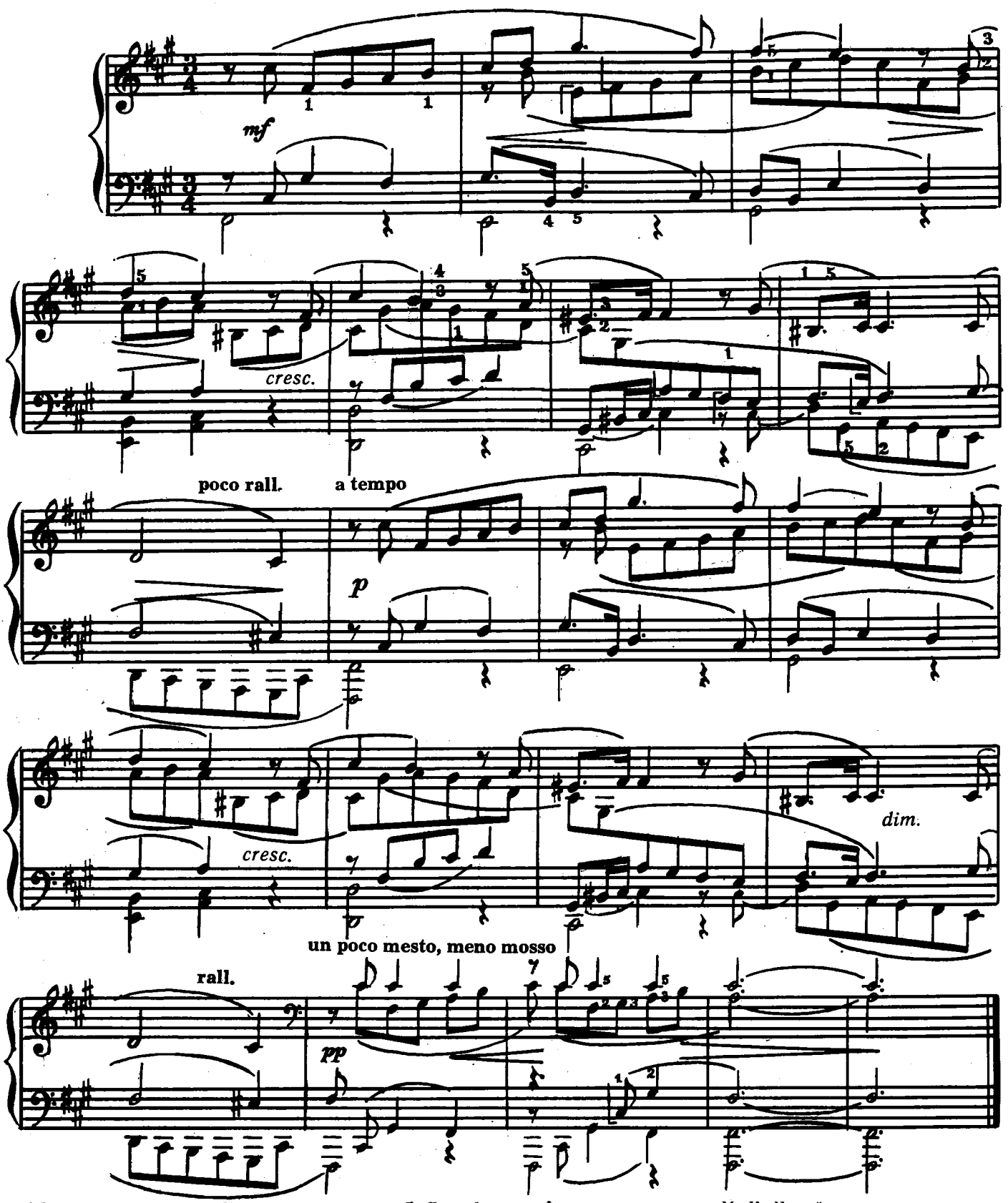
МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОМЕНТ

The Library of www.piano.ru

М. К. ЧЮРЛЁНИС (1875—1911)

ВЛ № 163*

Con moto e cantabile

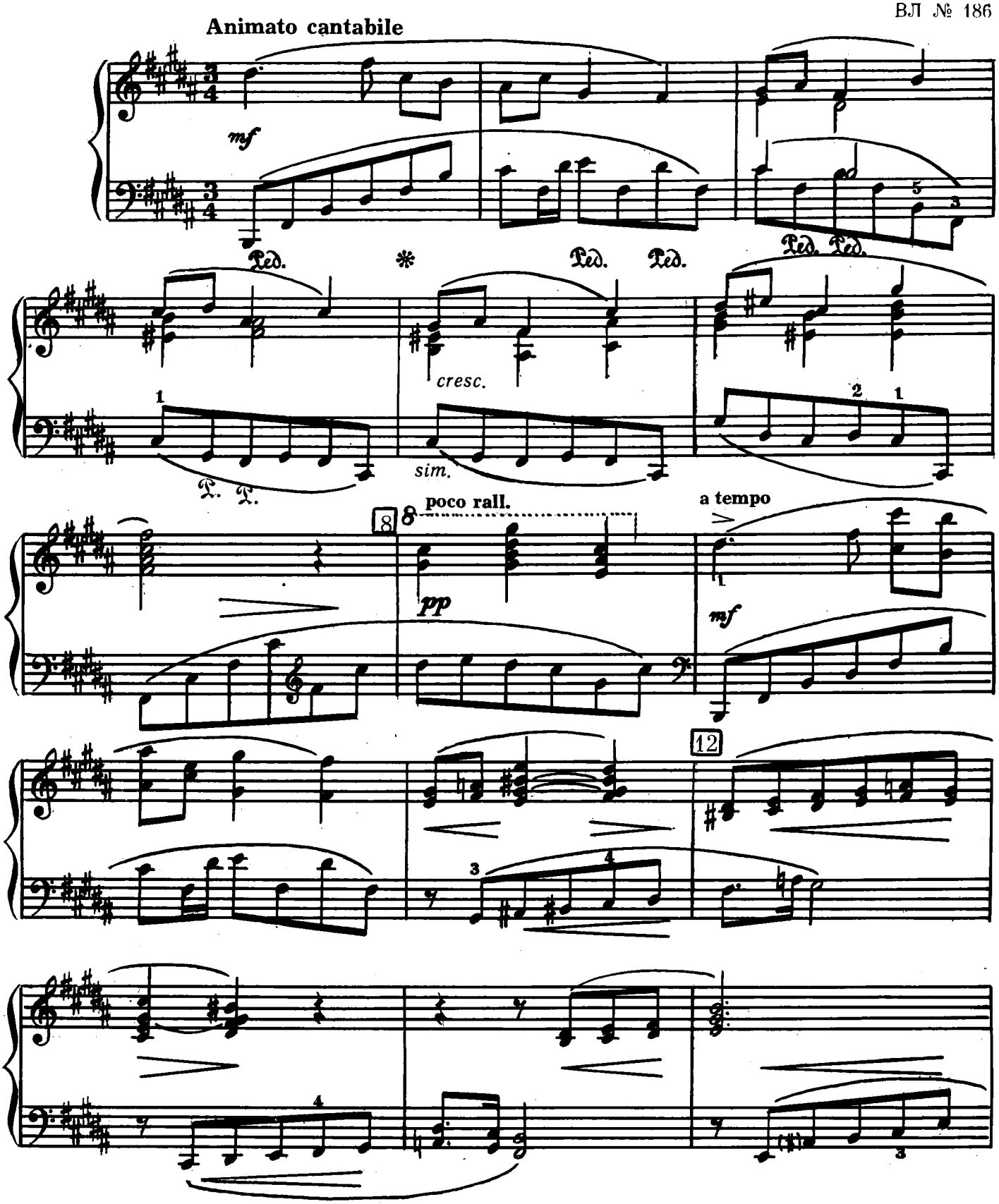


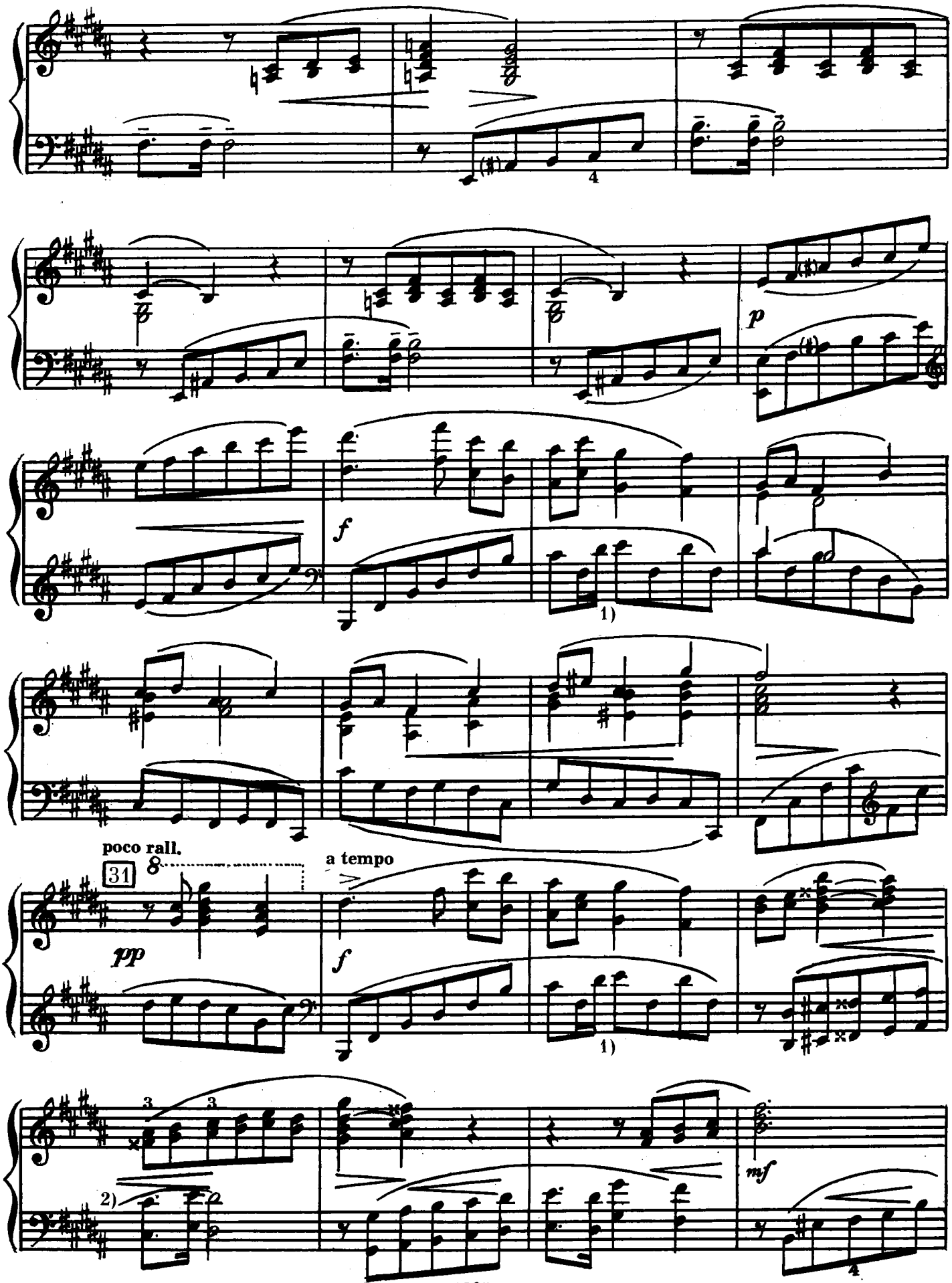
*О нумерации сочинений Чюрлёниса см. в статье В. Ландсбергиса «Фортепианная музыка М. К. Чюрлёниса».

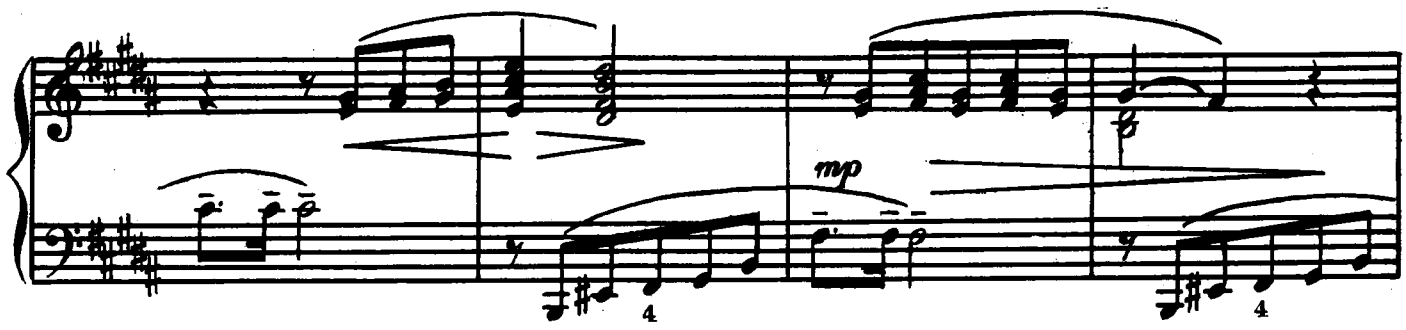
ТРИ ПРЕЛЮДИИ

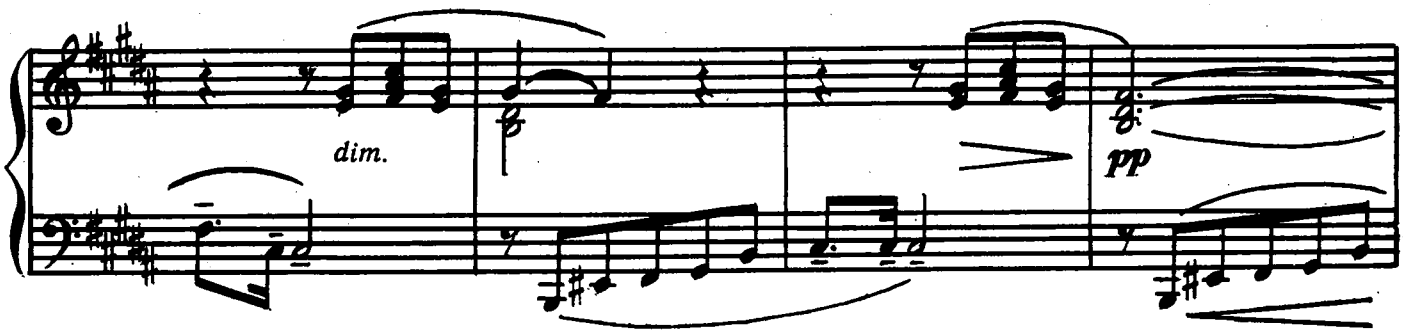
ПРЕЛЮДИЯ

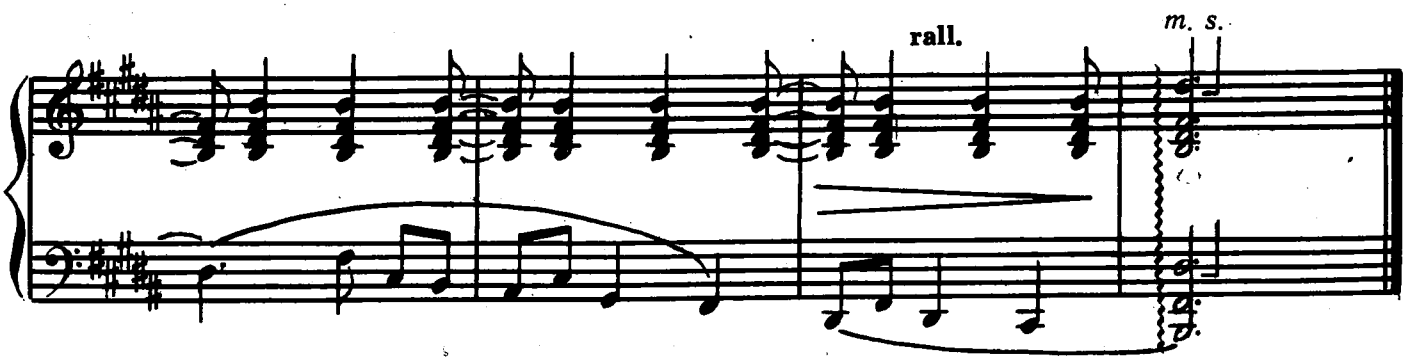
ЯЧ ор. 7, № 3
ВЛ № 186




4
p
f
1)
poco rall.
31
pp
a tempo
f
1)
3
3
2)
mf
4



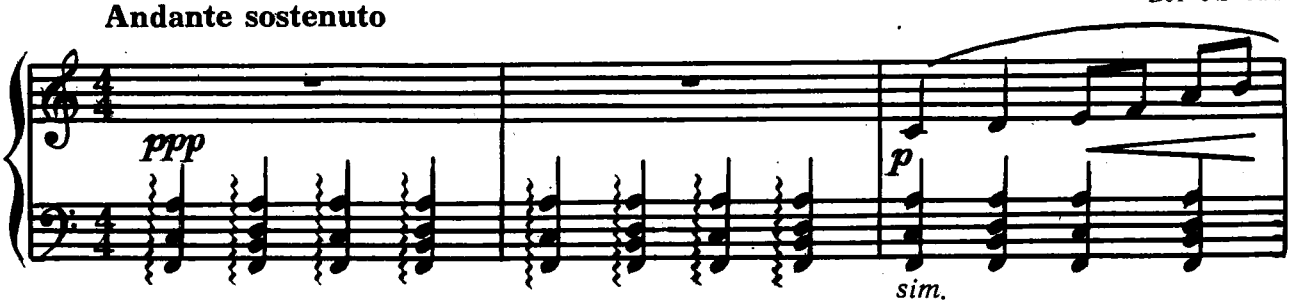


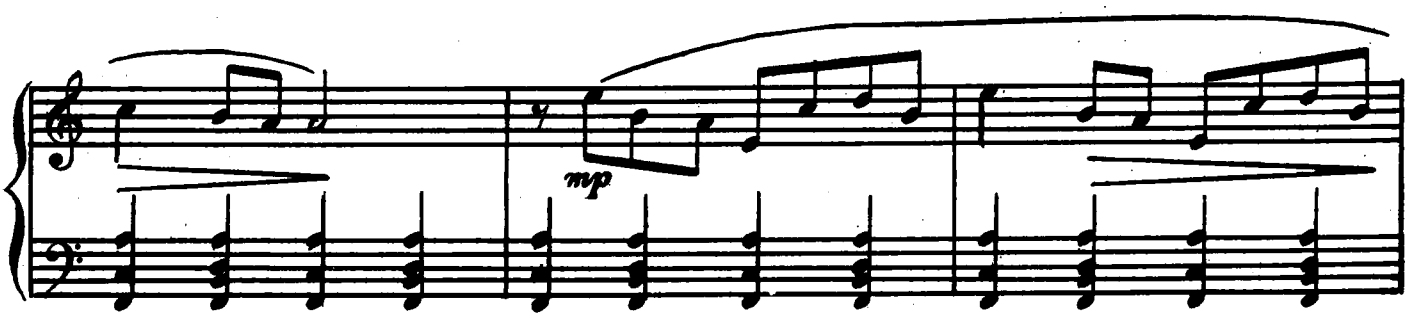


ПРЕЛЮДИЯ

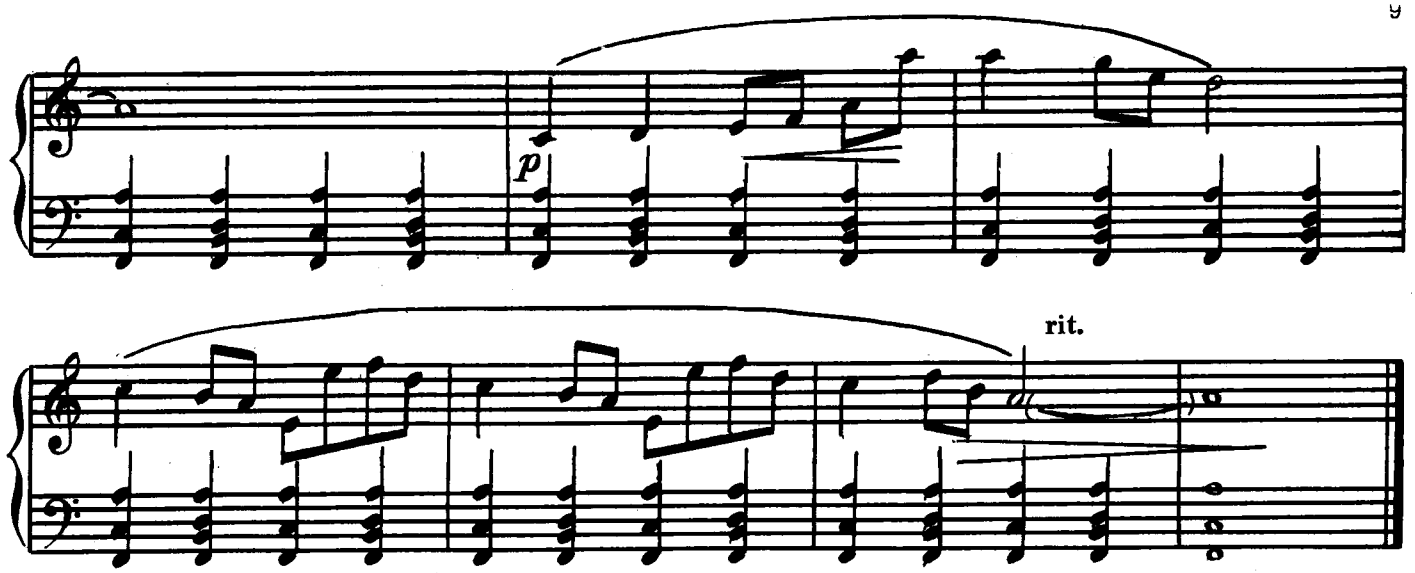
ЯЧ ор. 7, № 4
ВЛ № 188

Andante sostenuto



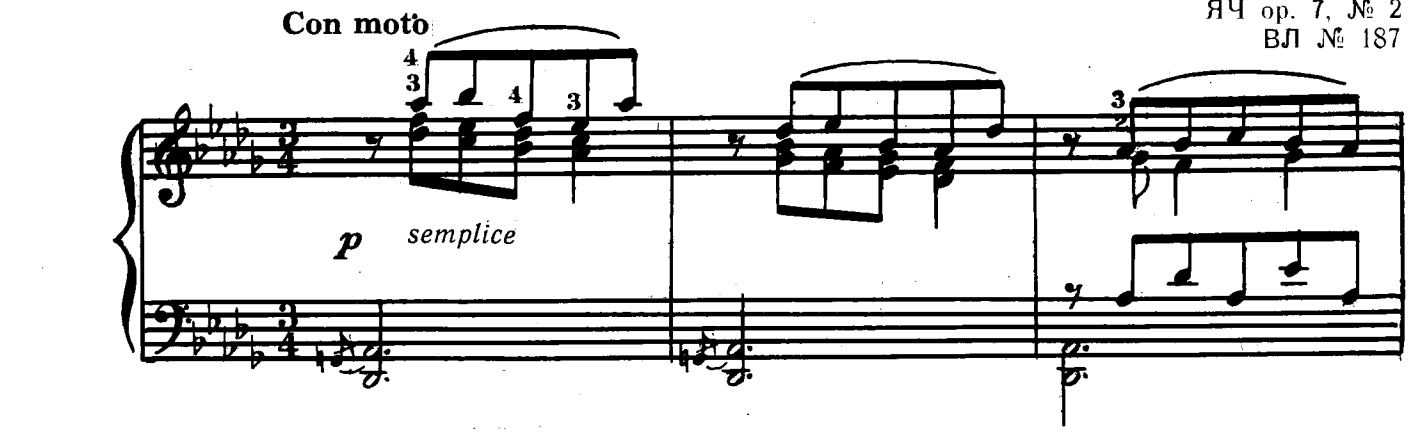


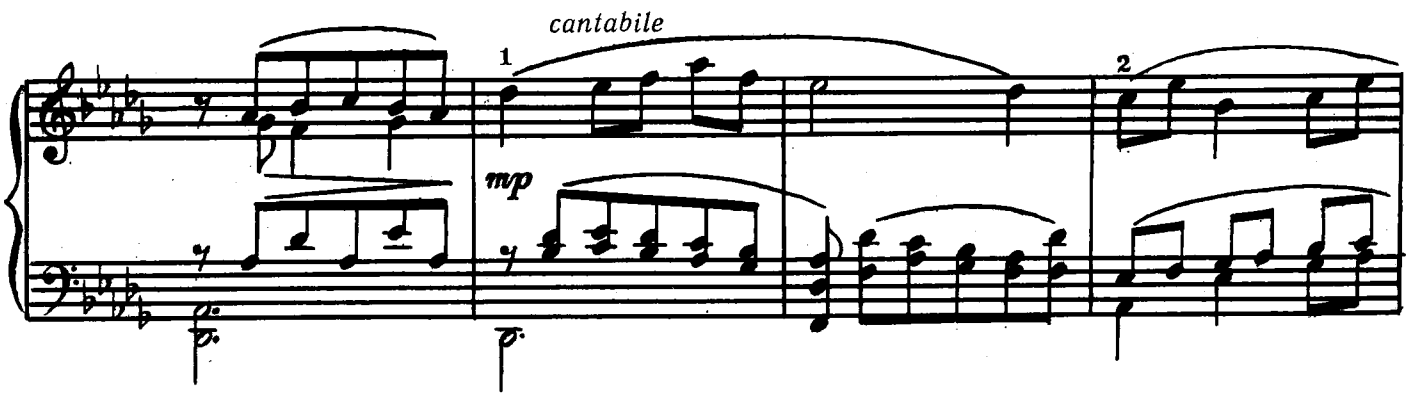
1885

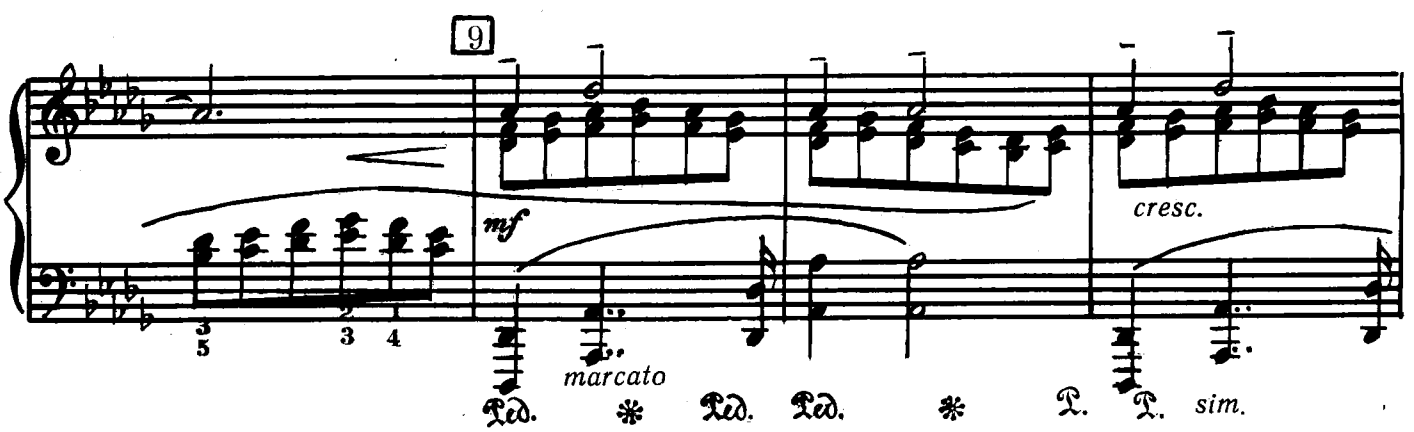


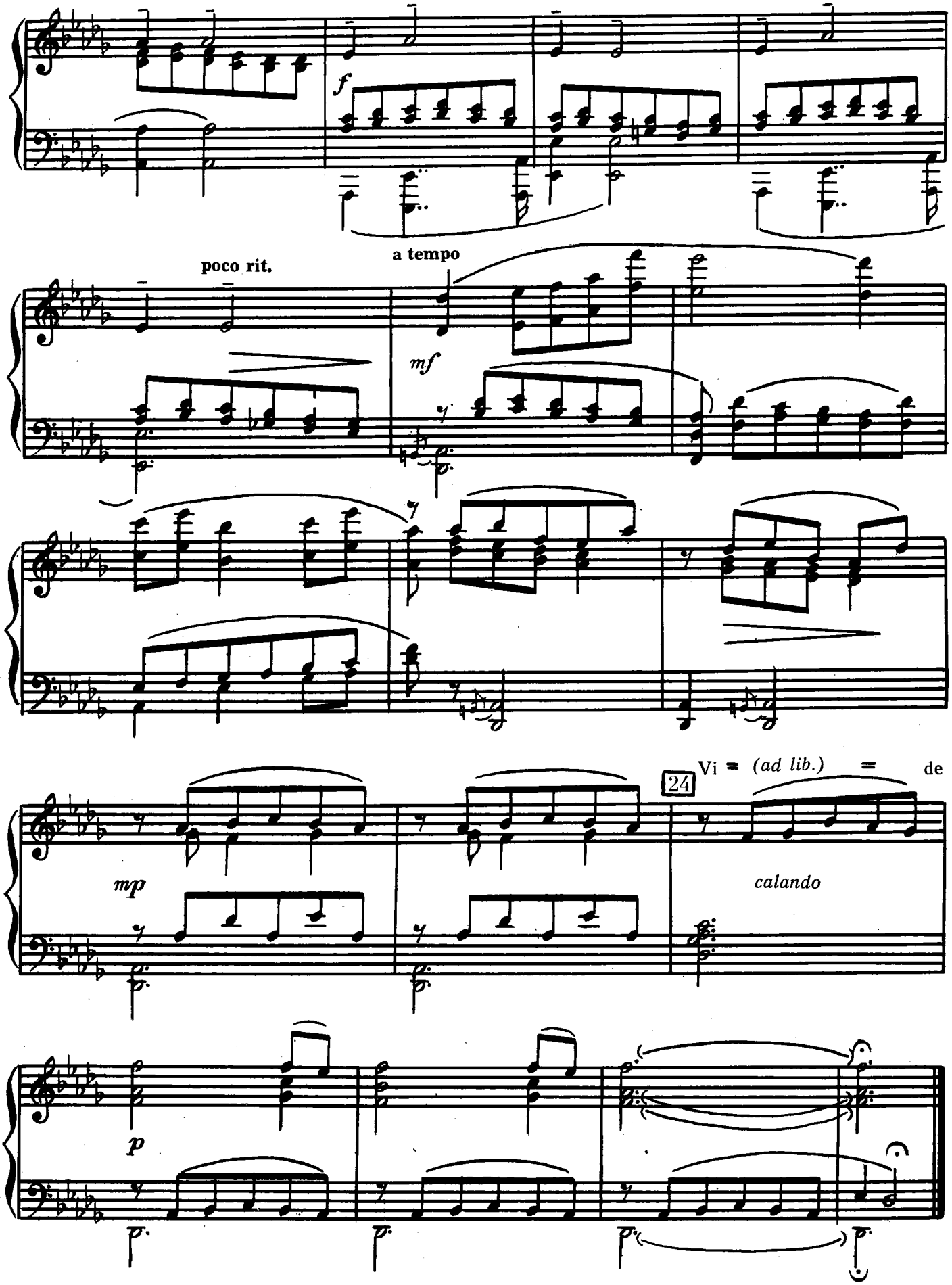
ПРЕЛЮДИЯ

ЯЧ ор. 7, № 2
ВЛ № 187





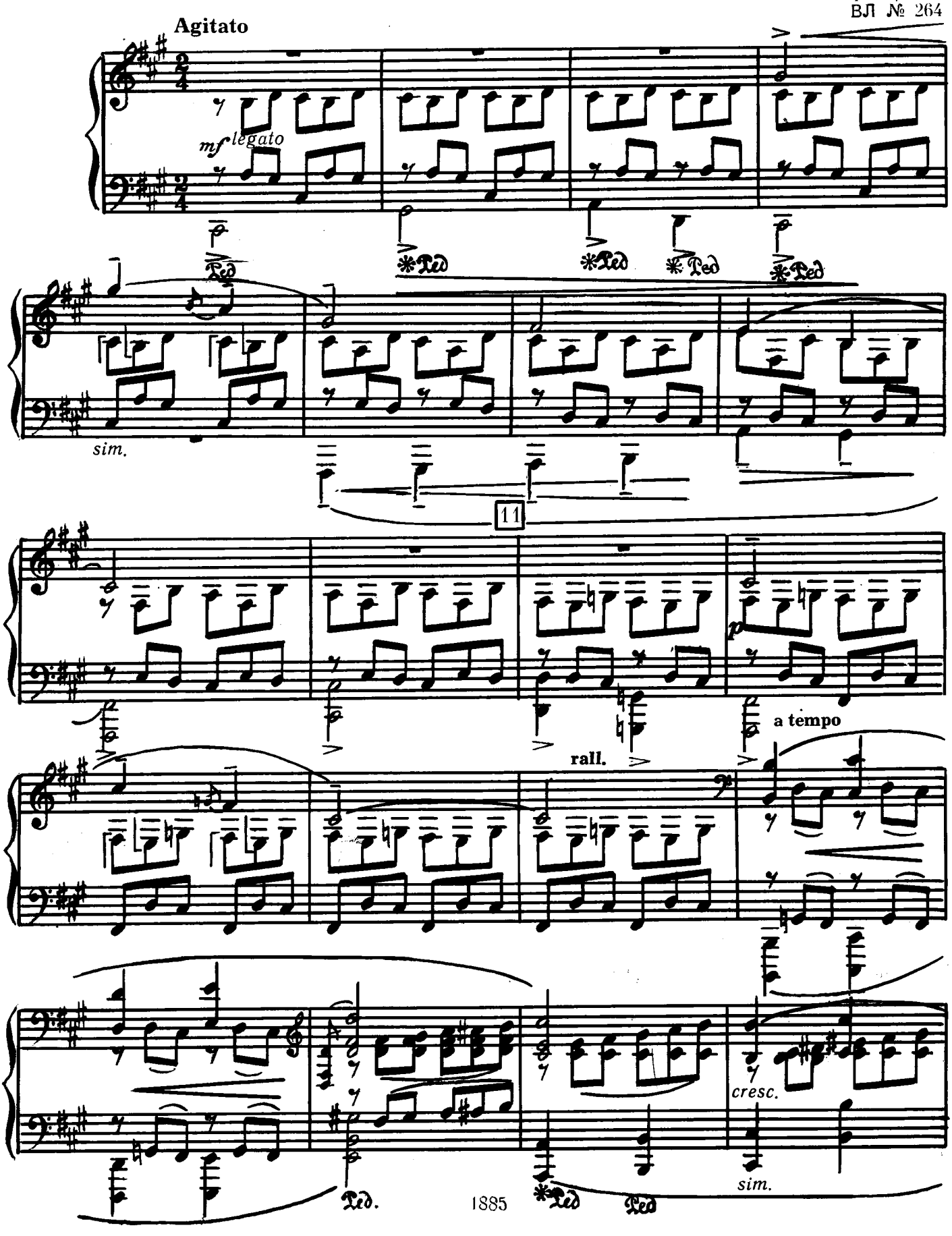


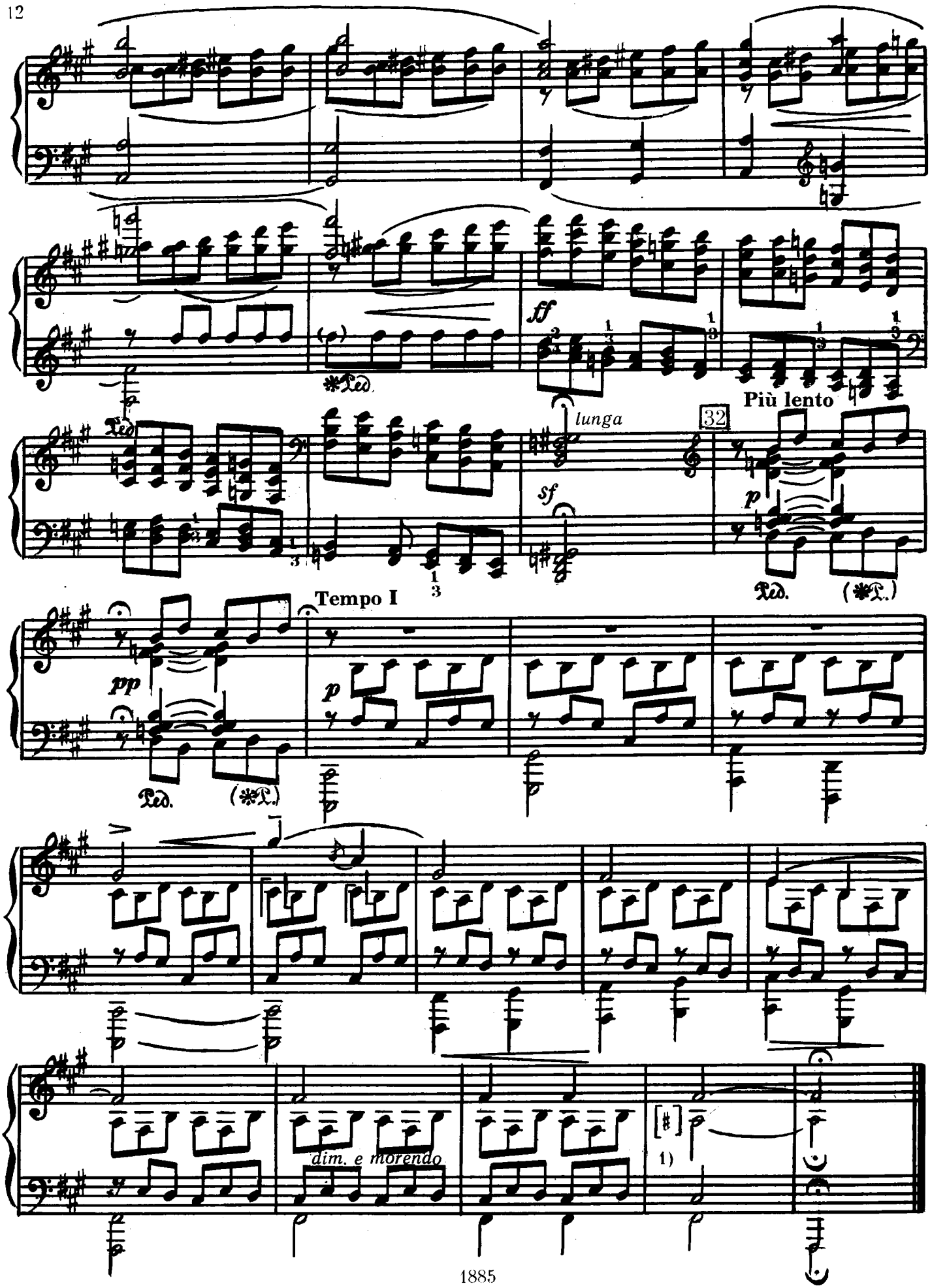

f
poco rit.
a tempo
mf
24
Vi = (ad lib.) = de
mp
calando
p

ДВЕ ПЬЕСЫ

ОСЕНЬ

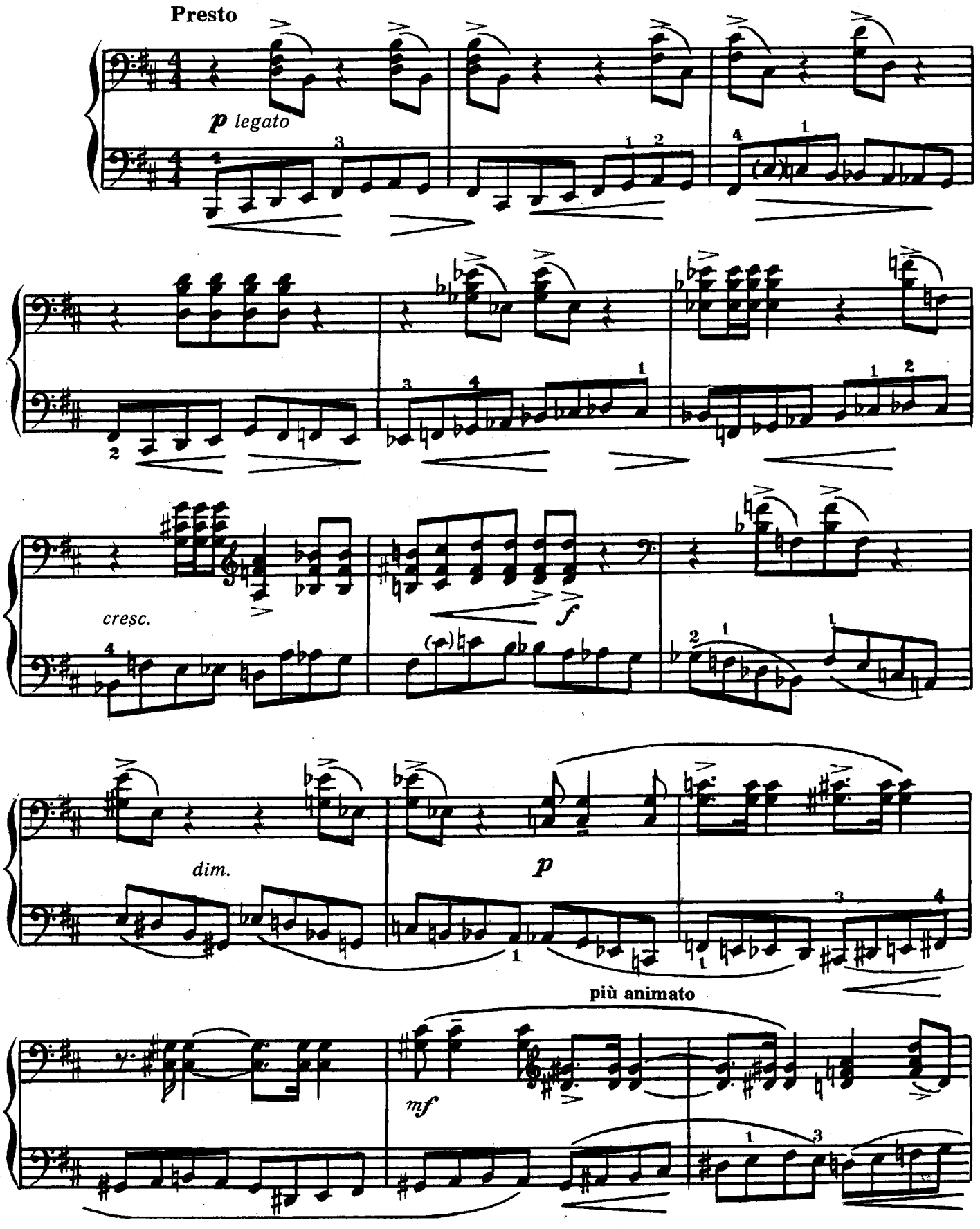
ЯЧ ор. 17, № 2
ВЛ № 264

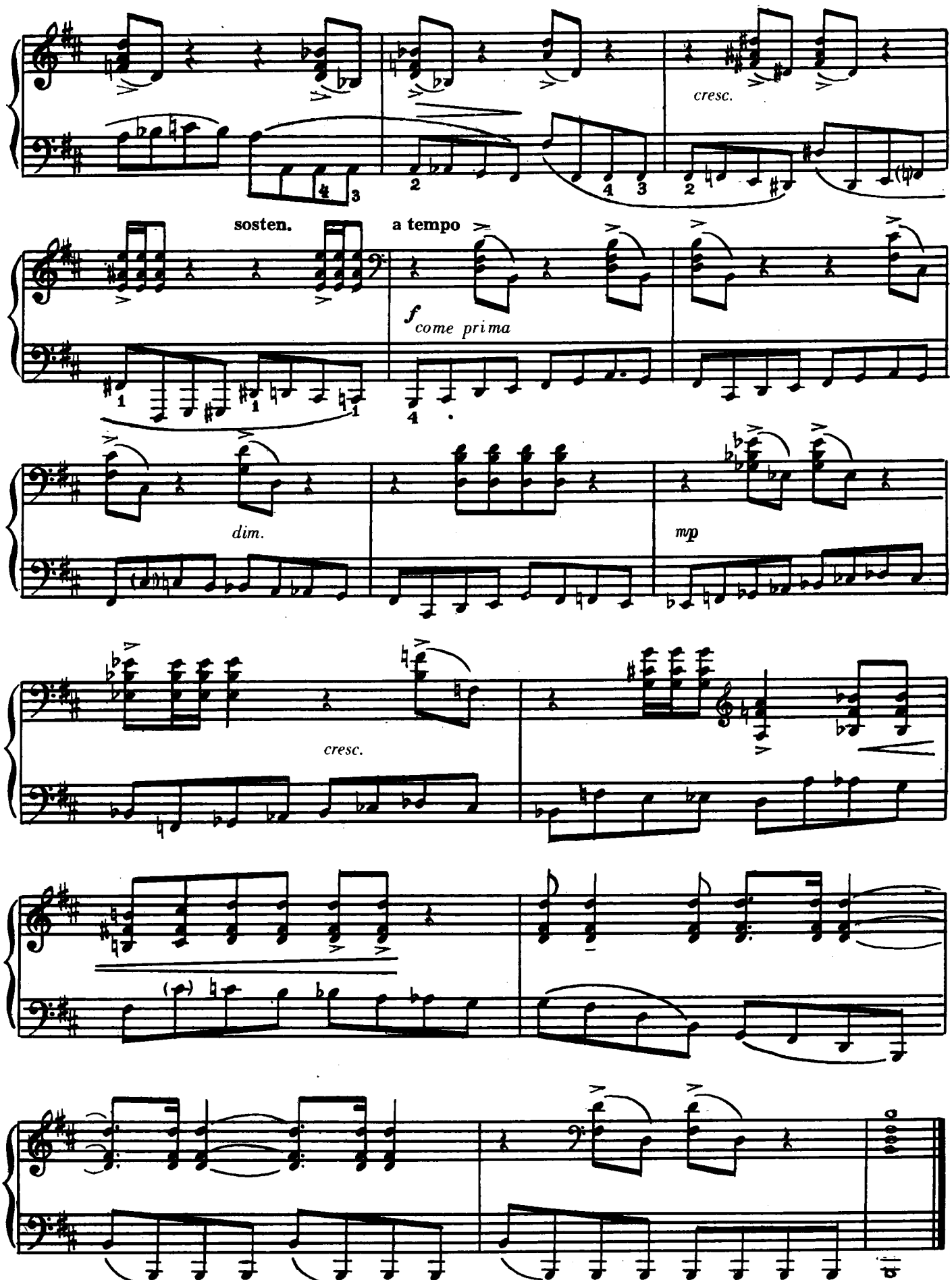



ff
Più lento
lunga
32
sf
p
Tempo I
pp
p
dim. e morendo
1)

ПРЕЛЮДИЯ

ЯЧ ор. 16, № 2
ВЛ № 259

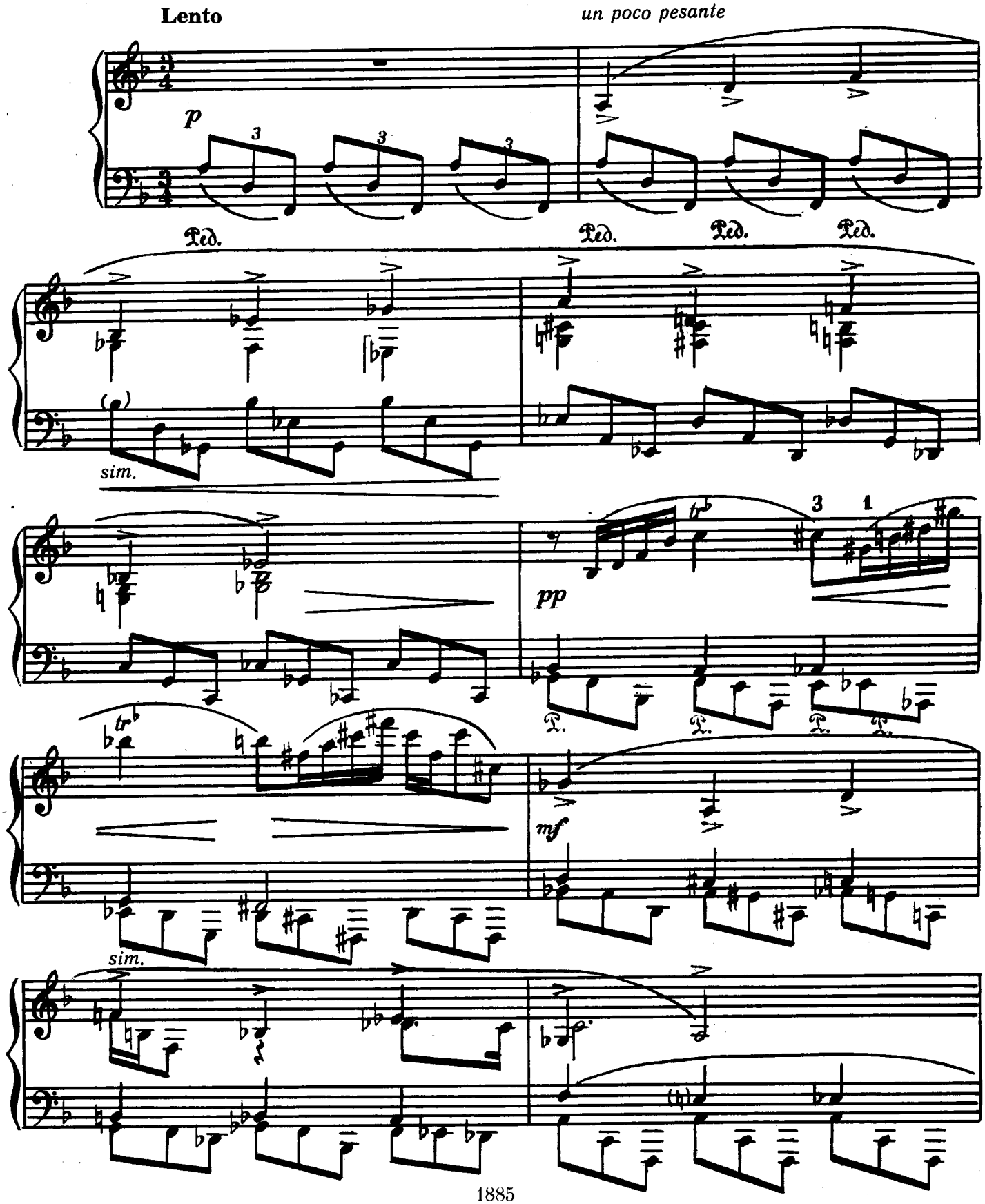


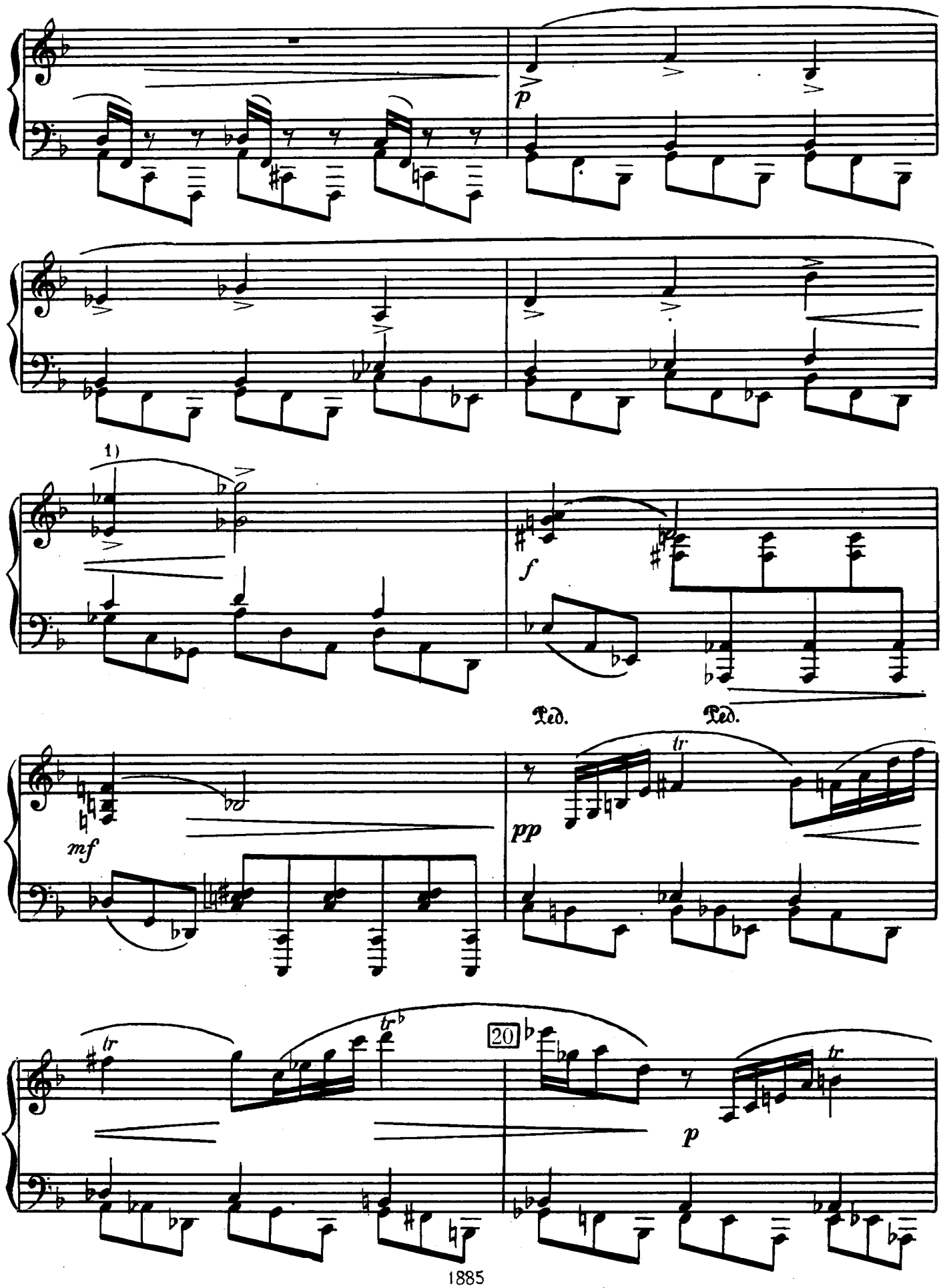

cresc.
sosten.
a tempo
f
come prima
dim.
mp
cresc.

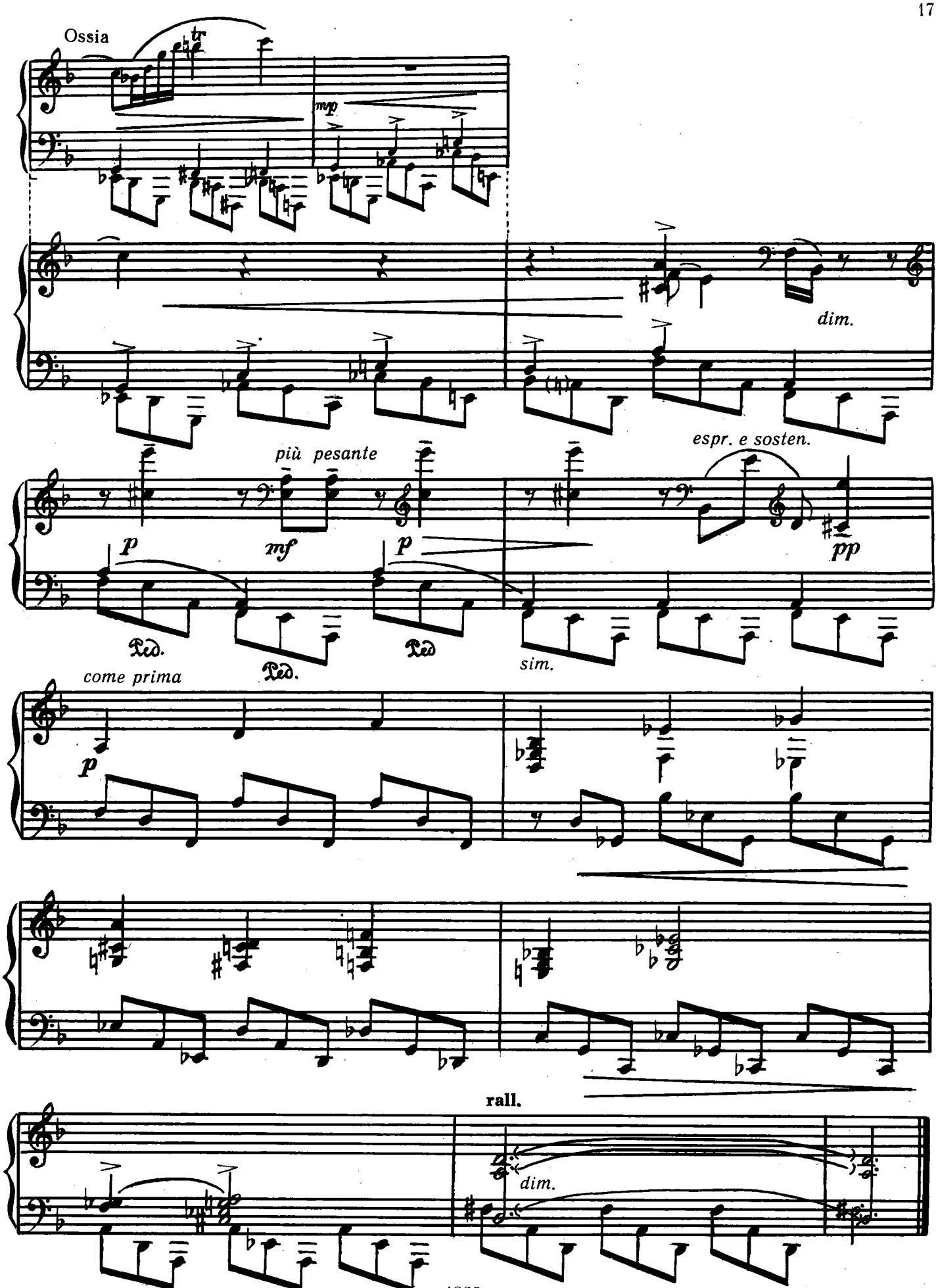
ДВЕ ПРЕЛЮДИИ

ПРЕЛЮДИЯ

ЯЧ ор. 16, № 3
ВЛ № 256



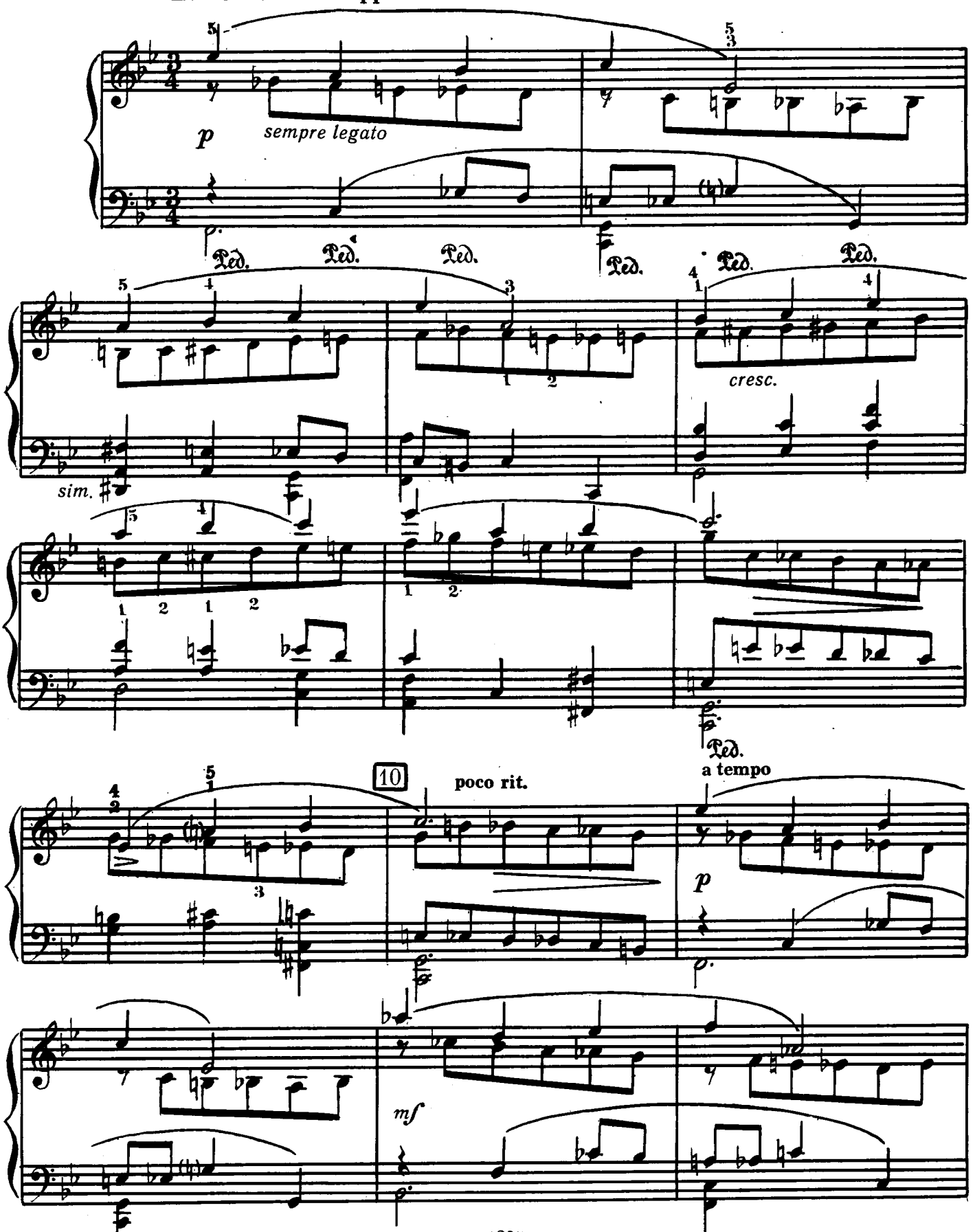

p
1)
f
Ped.
Ped.
mf
pp
tr
20
p

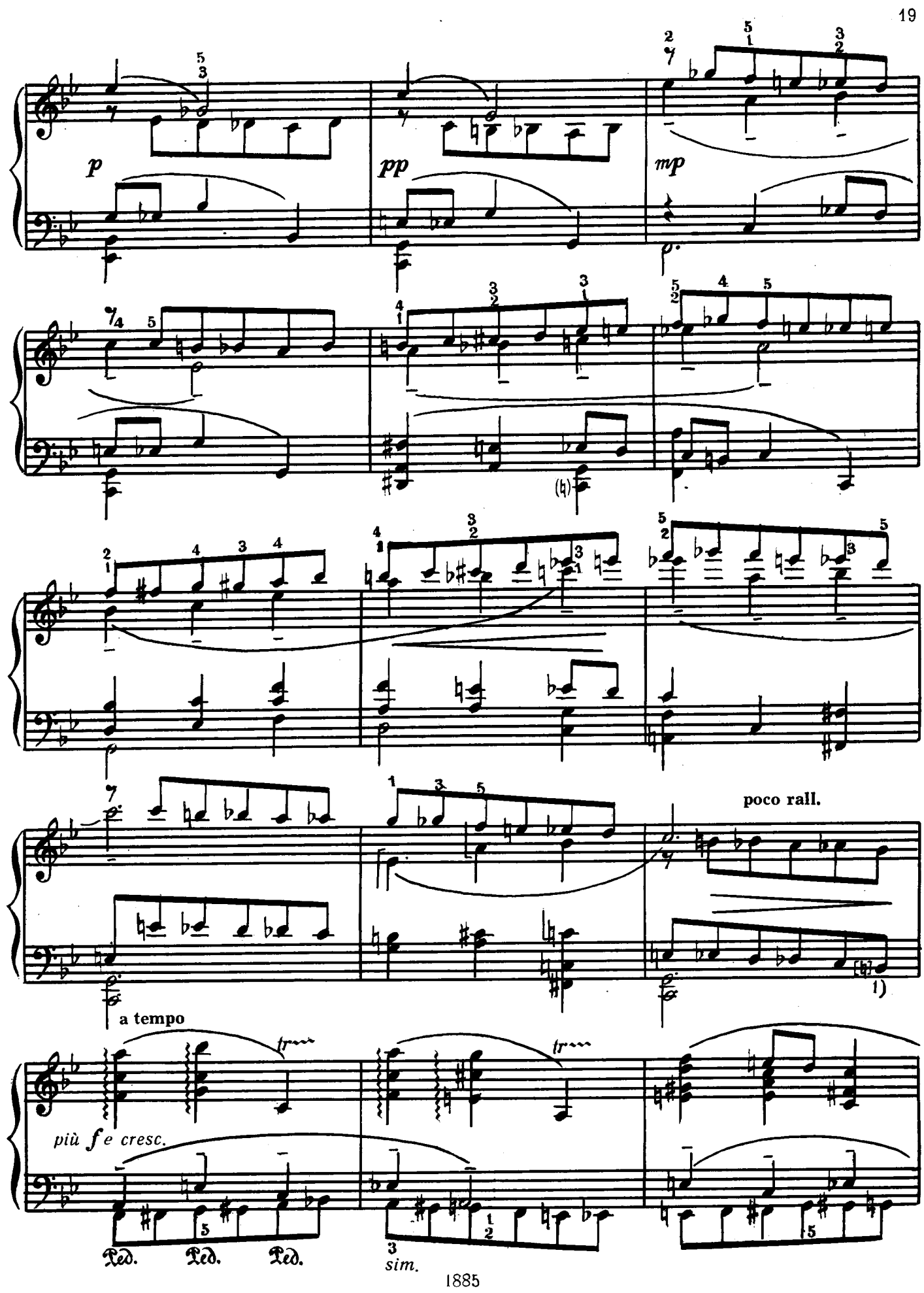

Ossia
tr
mp
dim.
più pesante
espr. e sosten.
p
mf
p
pp
Ped.
Ped.
Ped
sim.
come prima
p
rall.
dim.

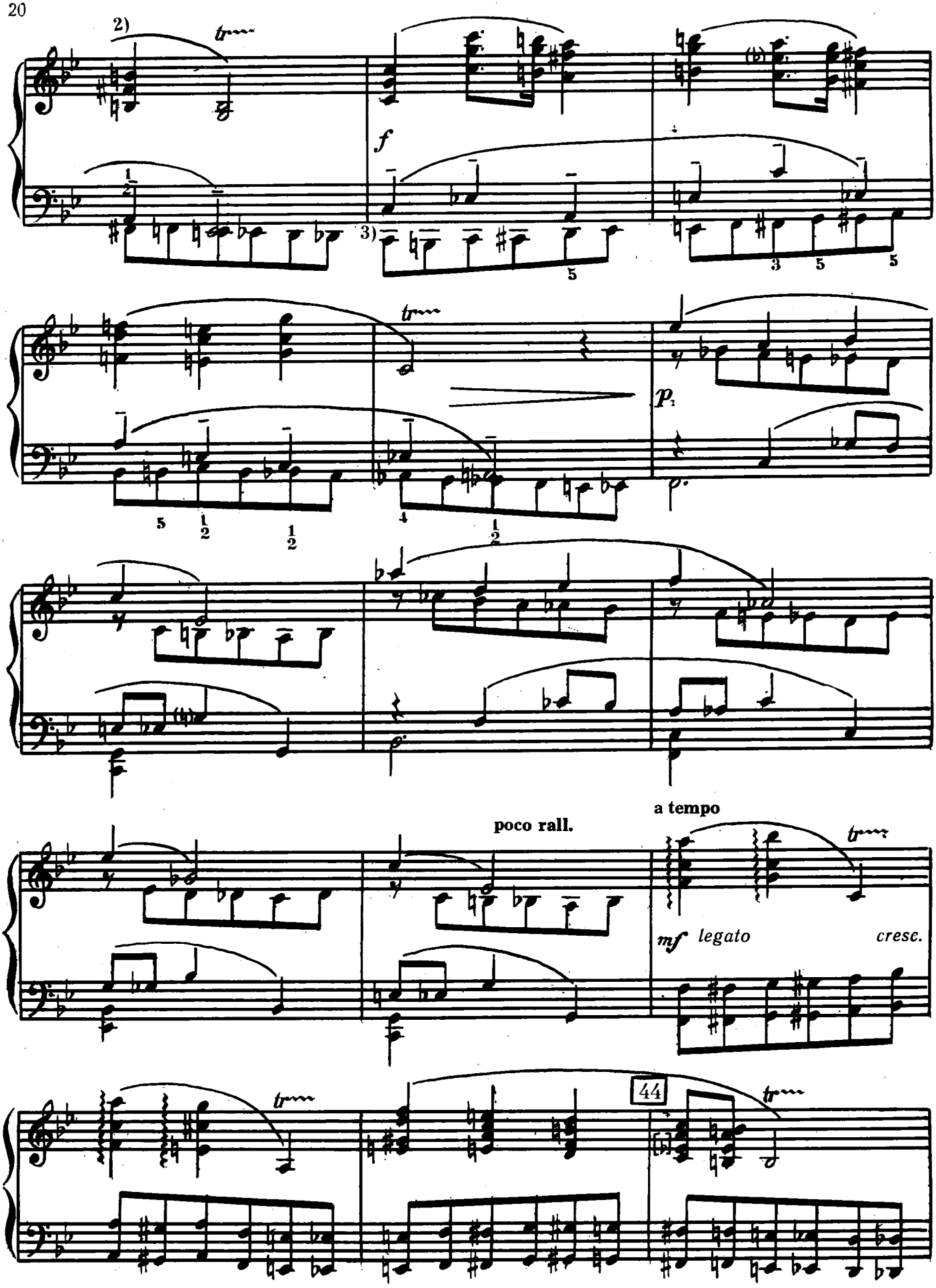
ПРЕЛЮДИЯ

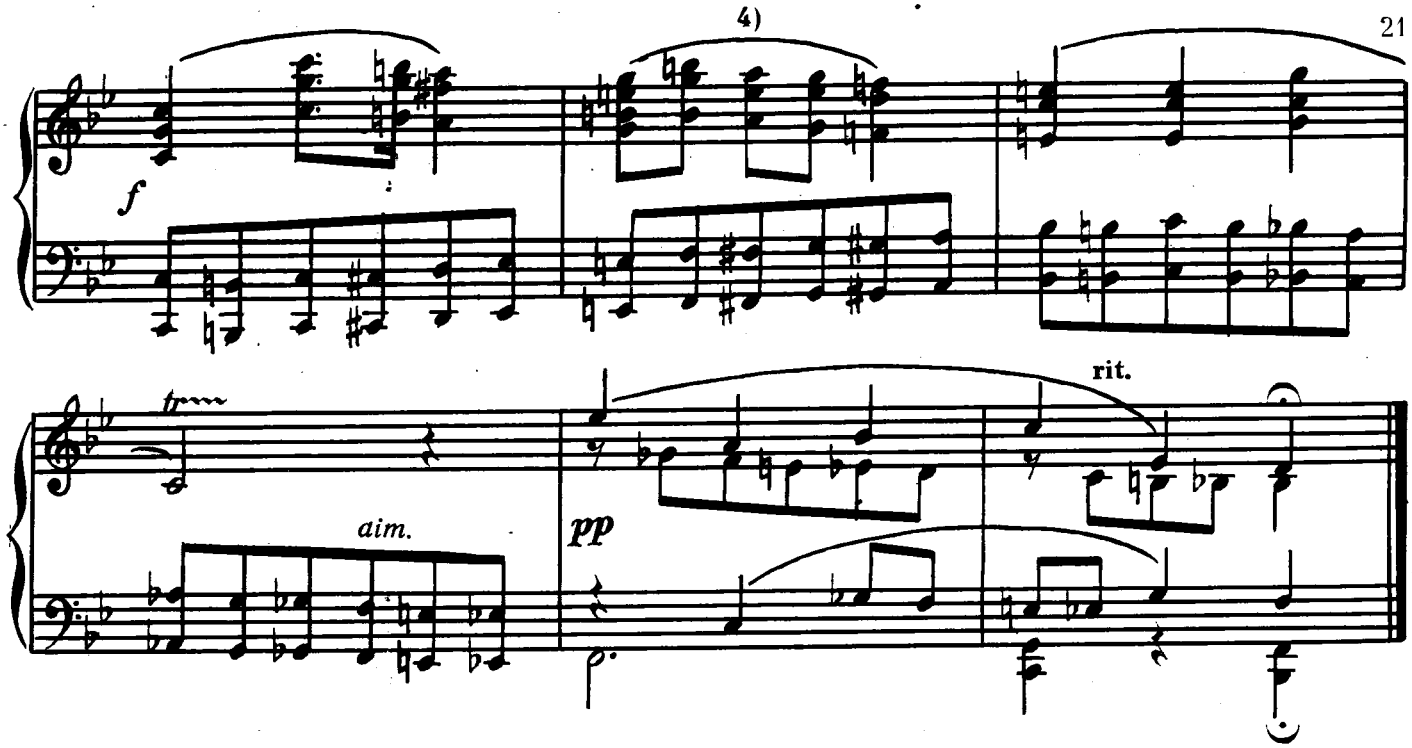
ЯЧ ор. 15, № 2
ВЛ № 257

Lento ma non troppo




p
pp
mp
poco rall.
a tempo
più f e cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
sim.

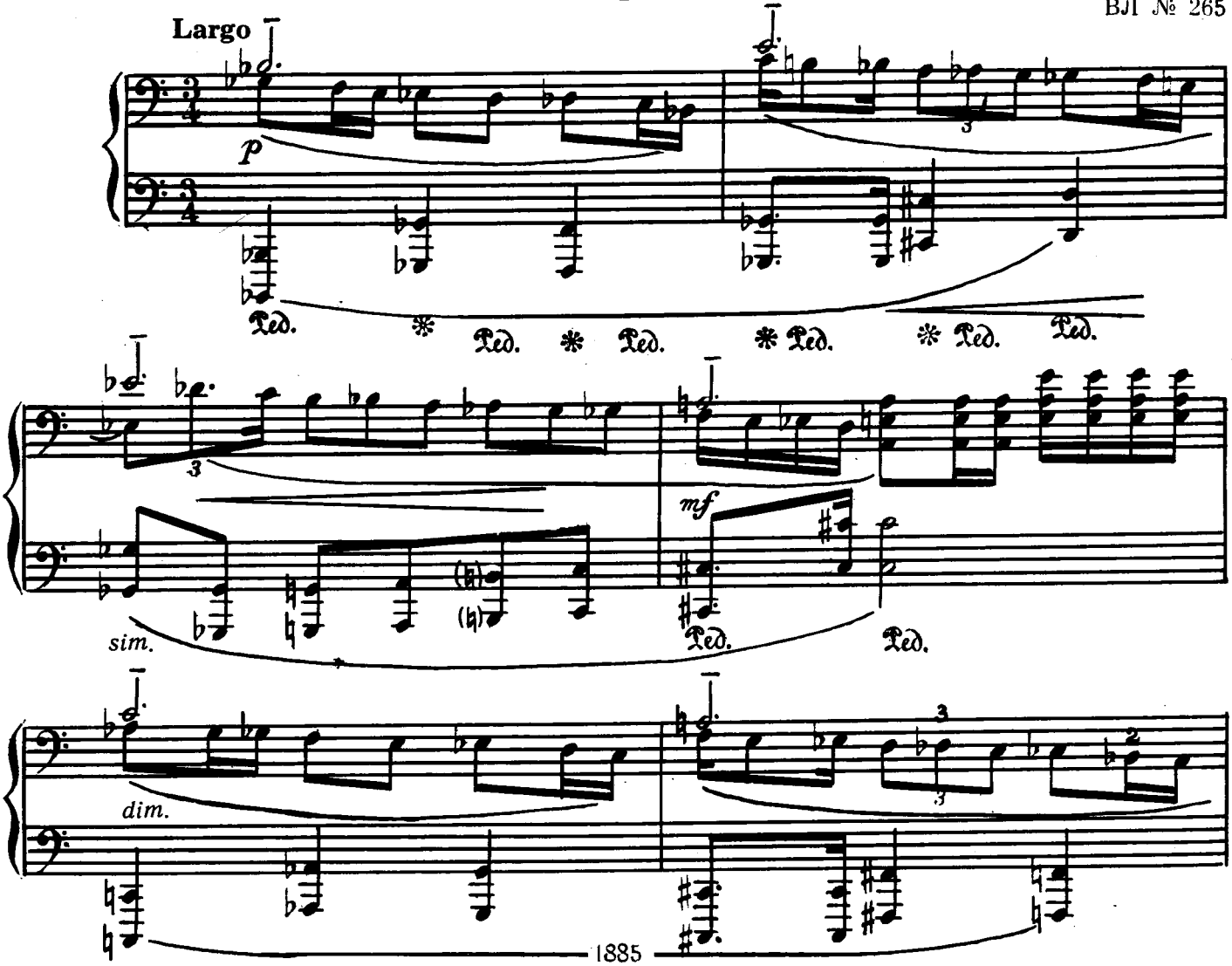

2)
tr
f
3)
p
poco rall.
a tempo
mf legato
cresc.
44
tr



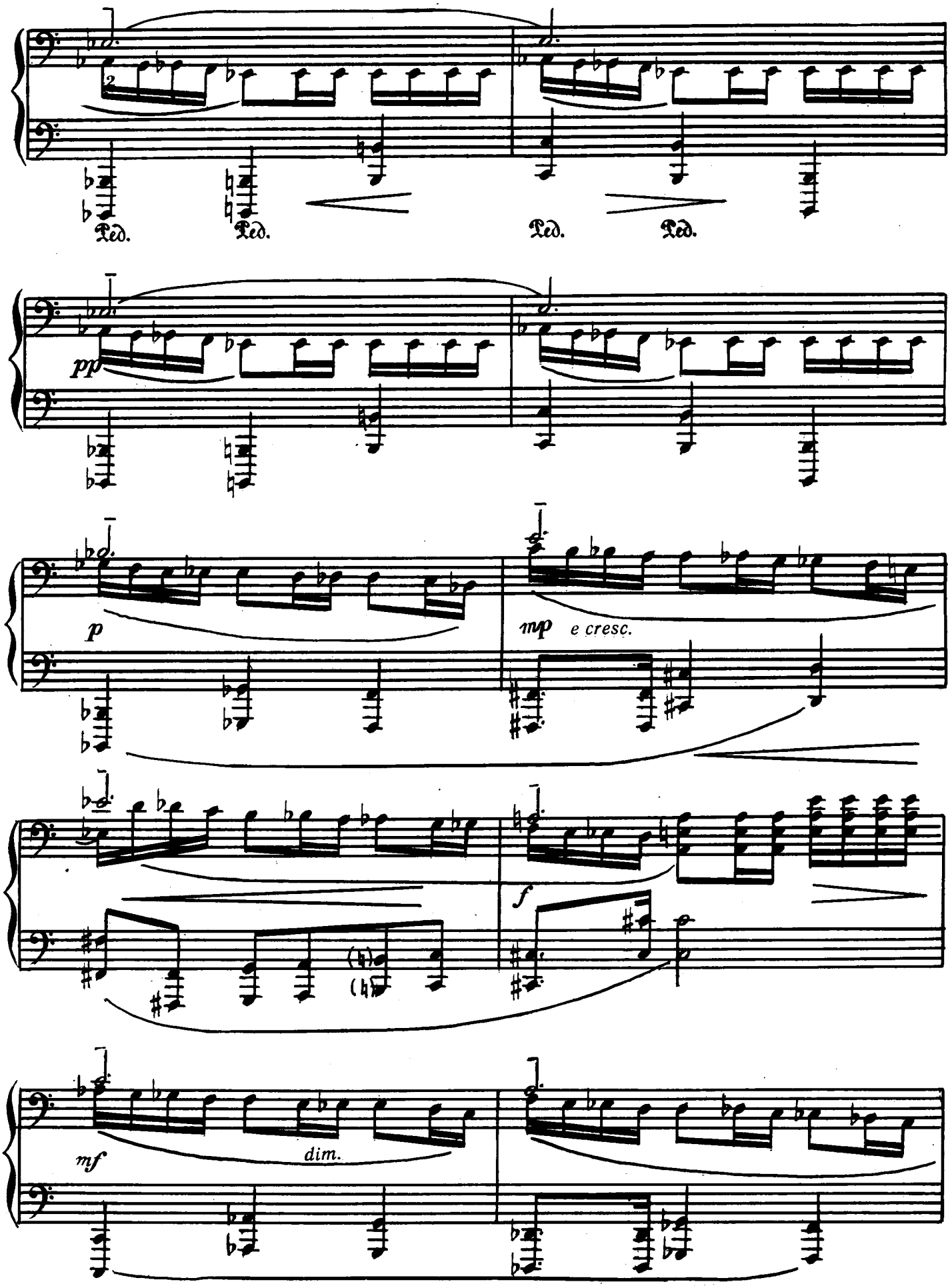
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ BESACAS

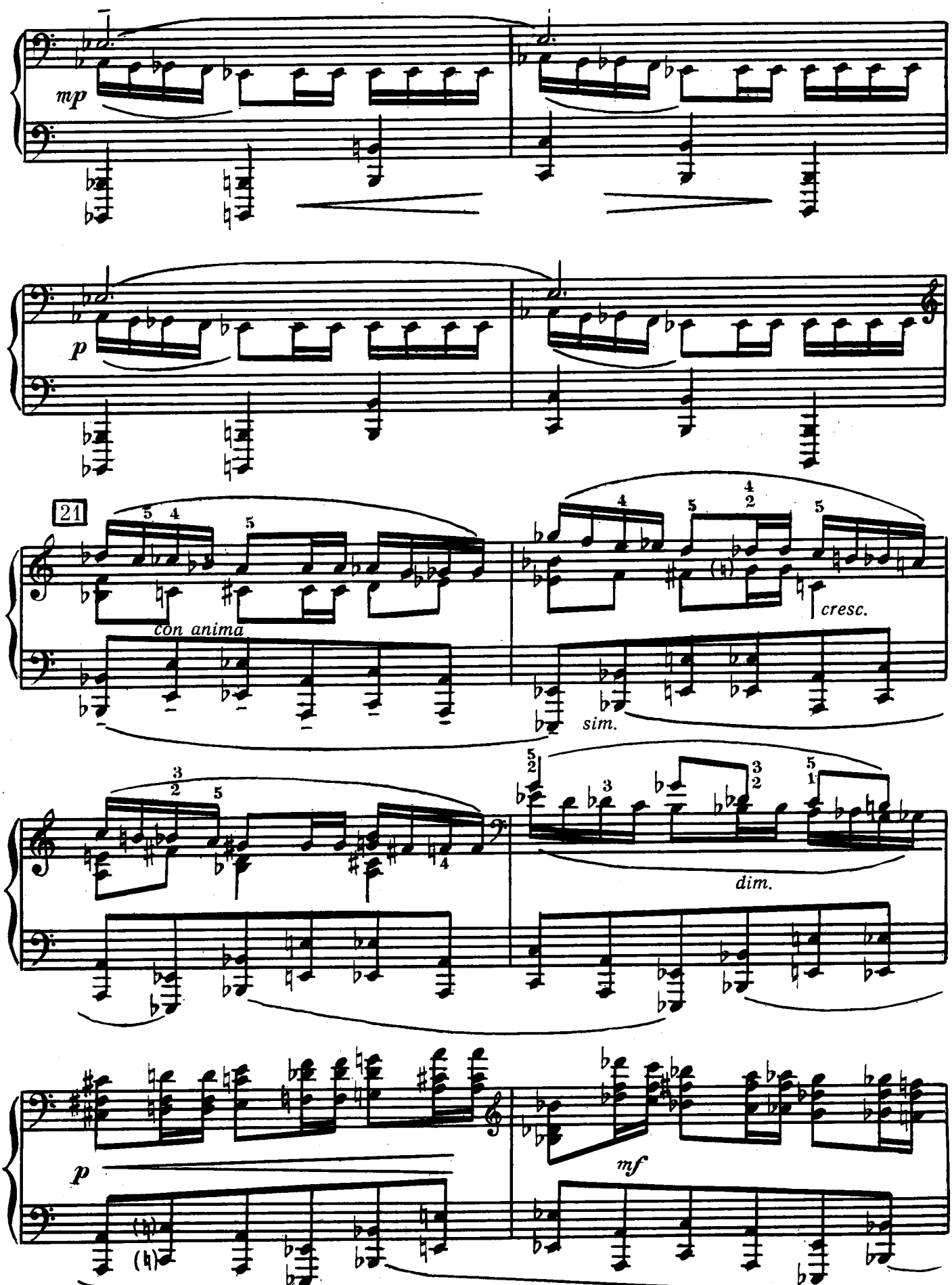
I

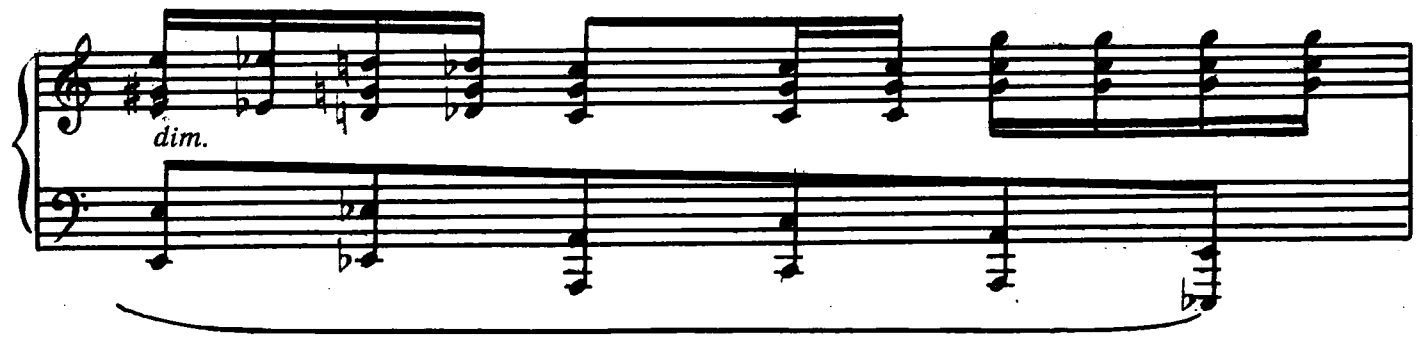
ЯЧ op. 18
ВЛ № 265

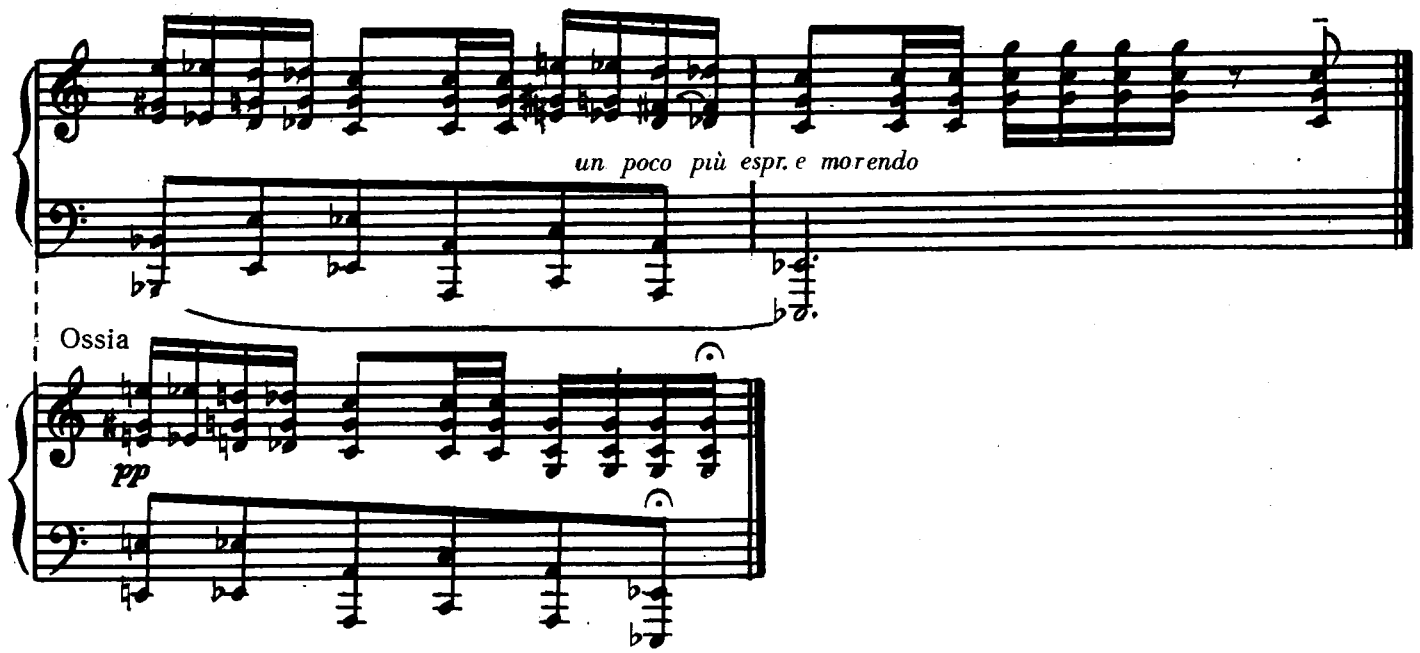


1885


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
pp
p
mp e cresc.
f
mf
dim.

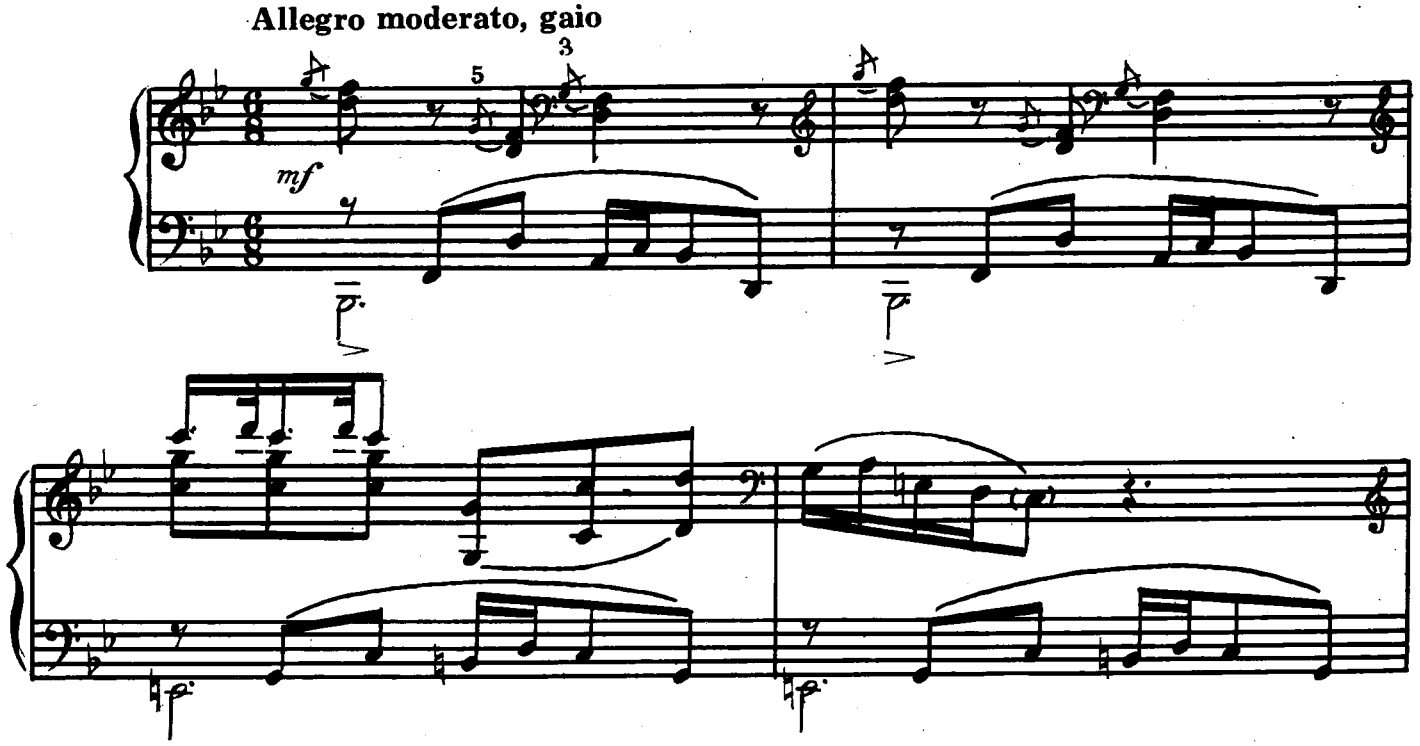

mp
p
21
con anima
cresc.
sim.
dim.
p
mf

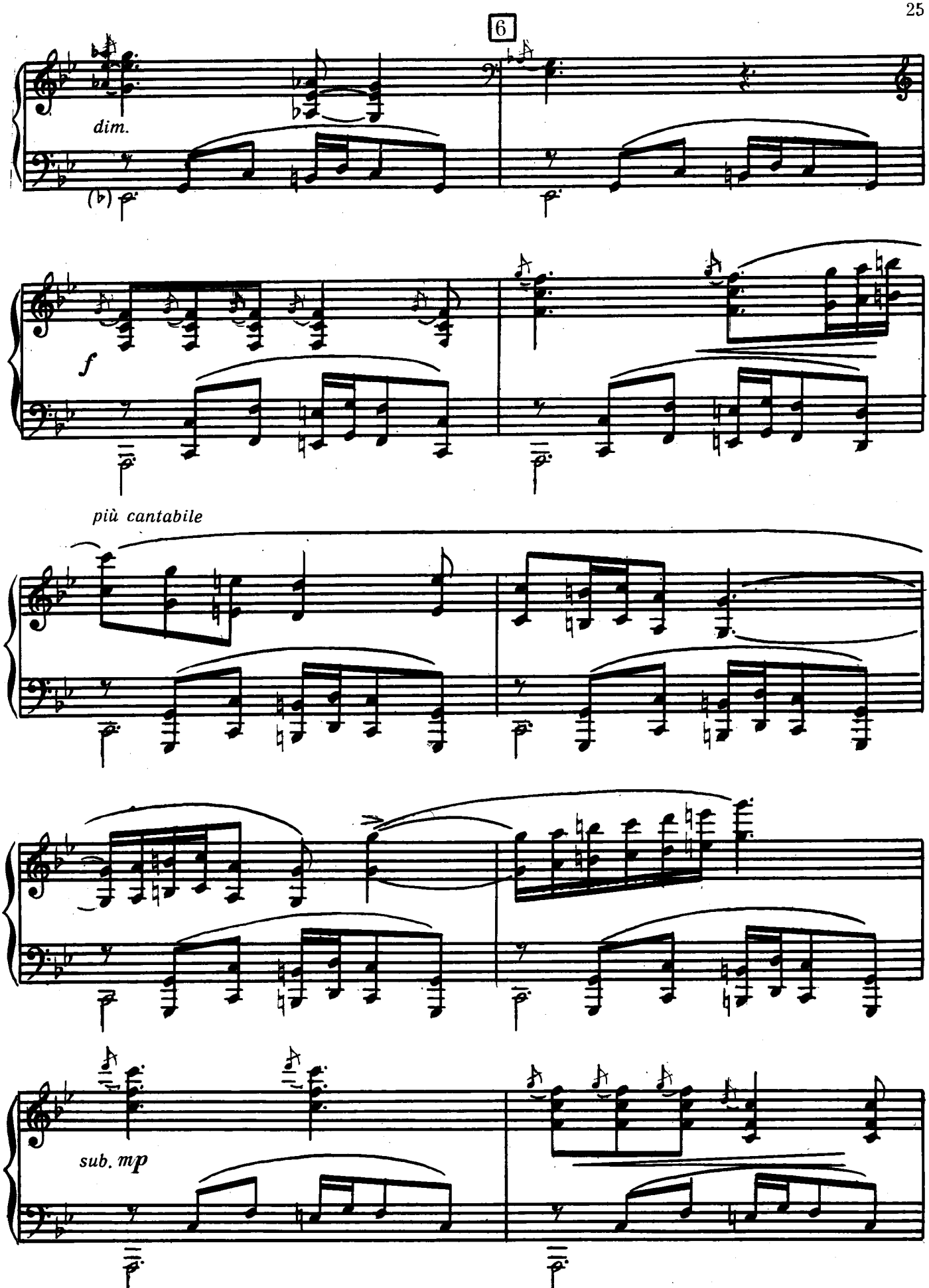


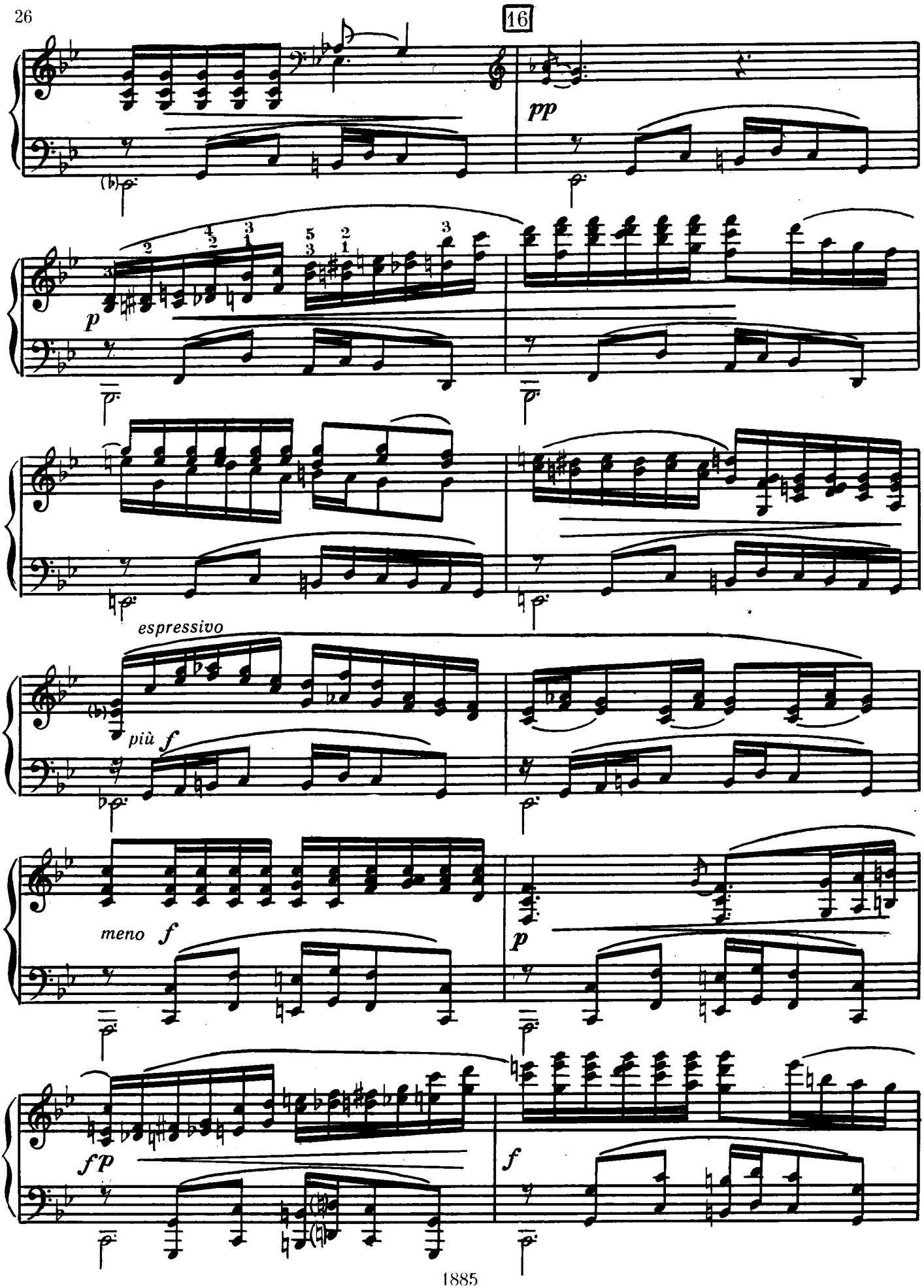


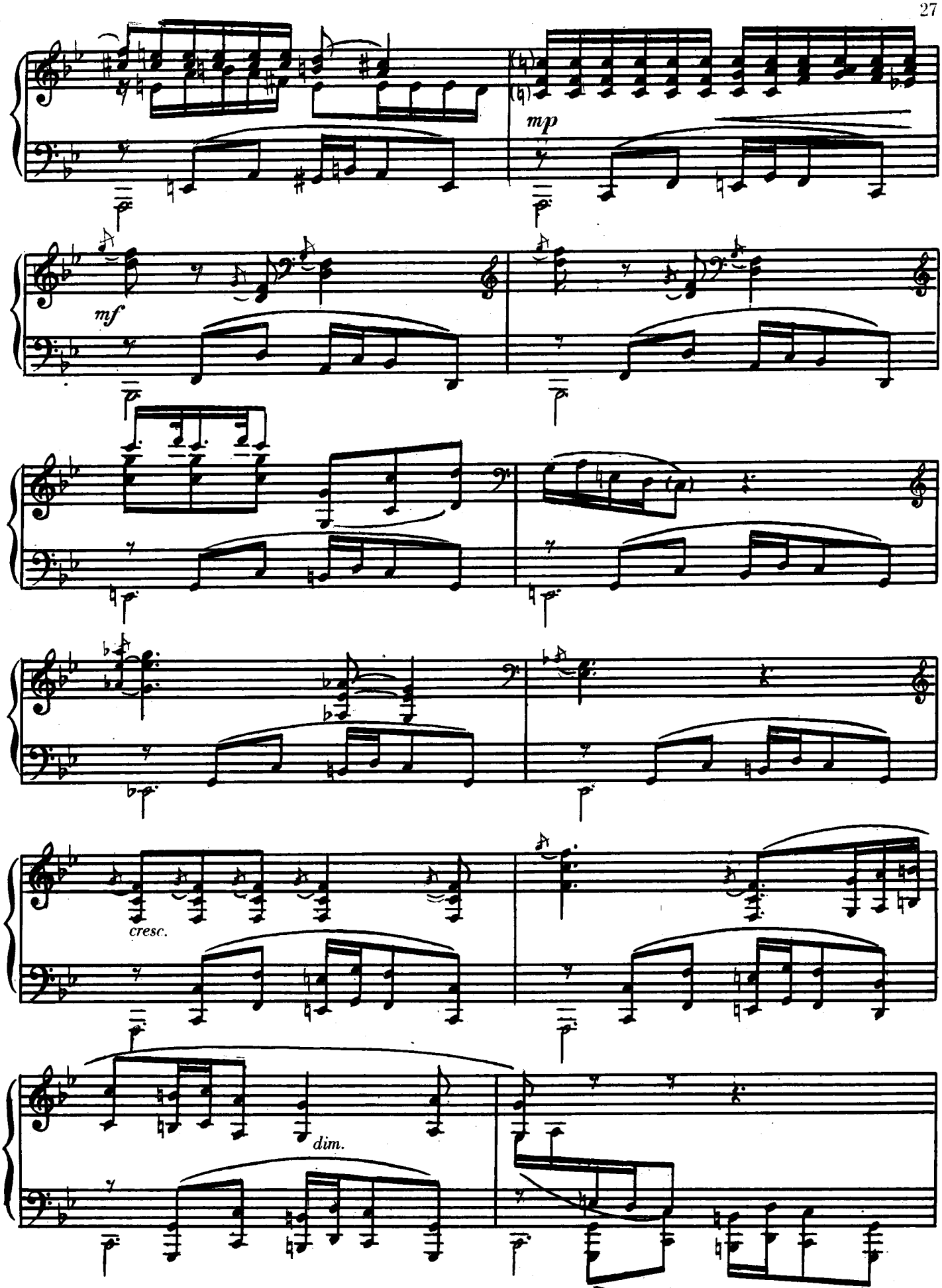
II

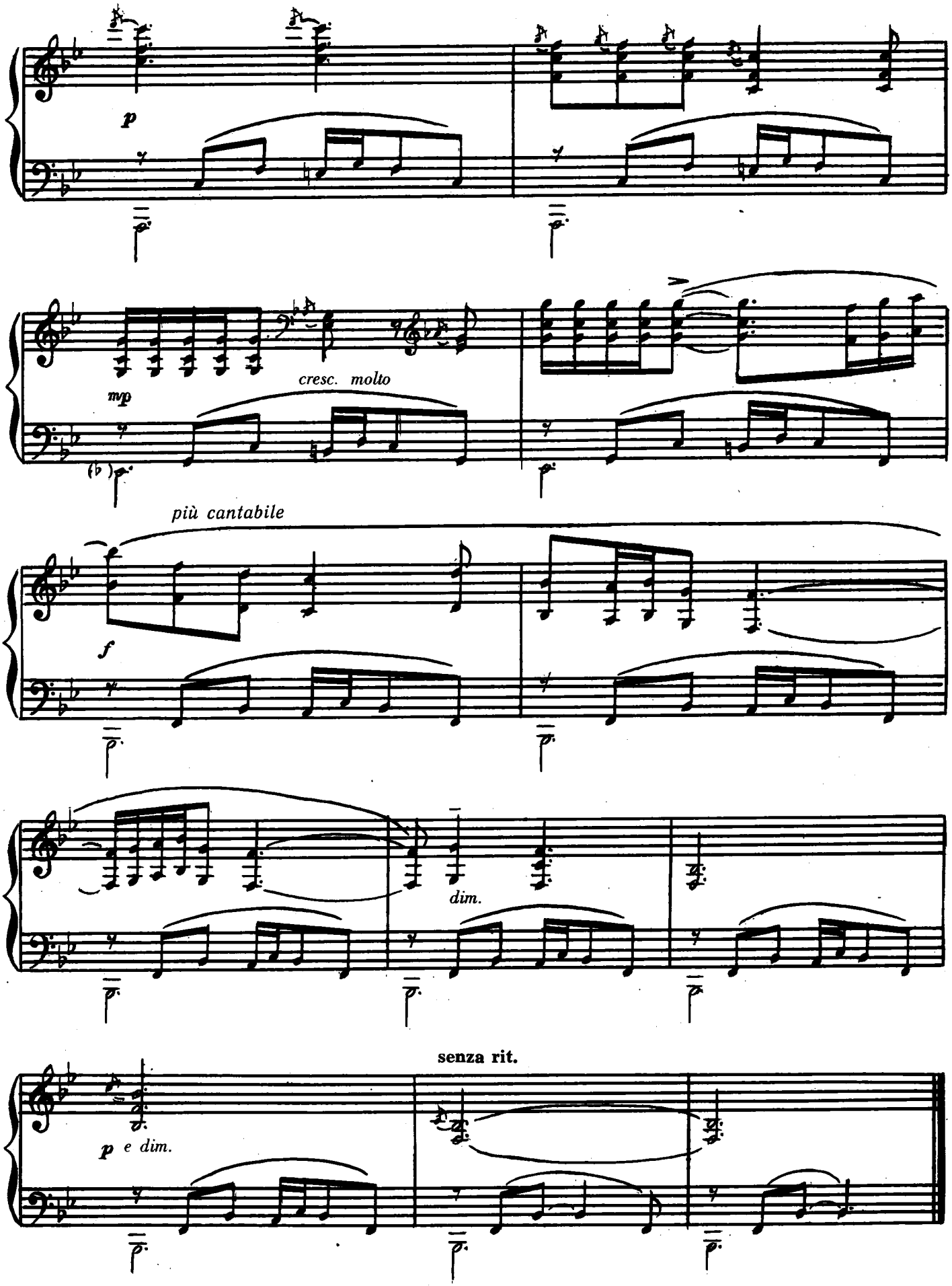
Allegro moderato, gaio




6
dim.
(♭)
f
più cantabile
sub. mp

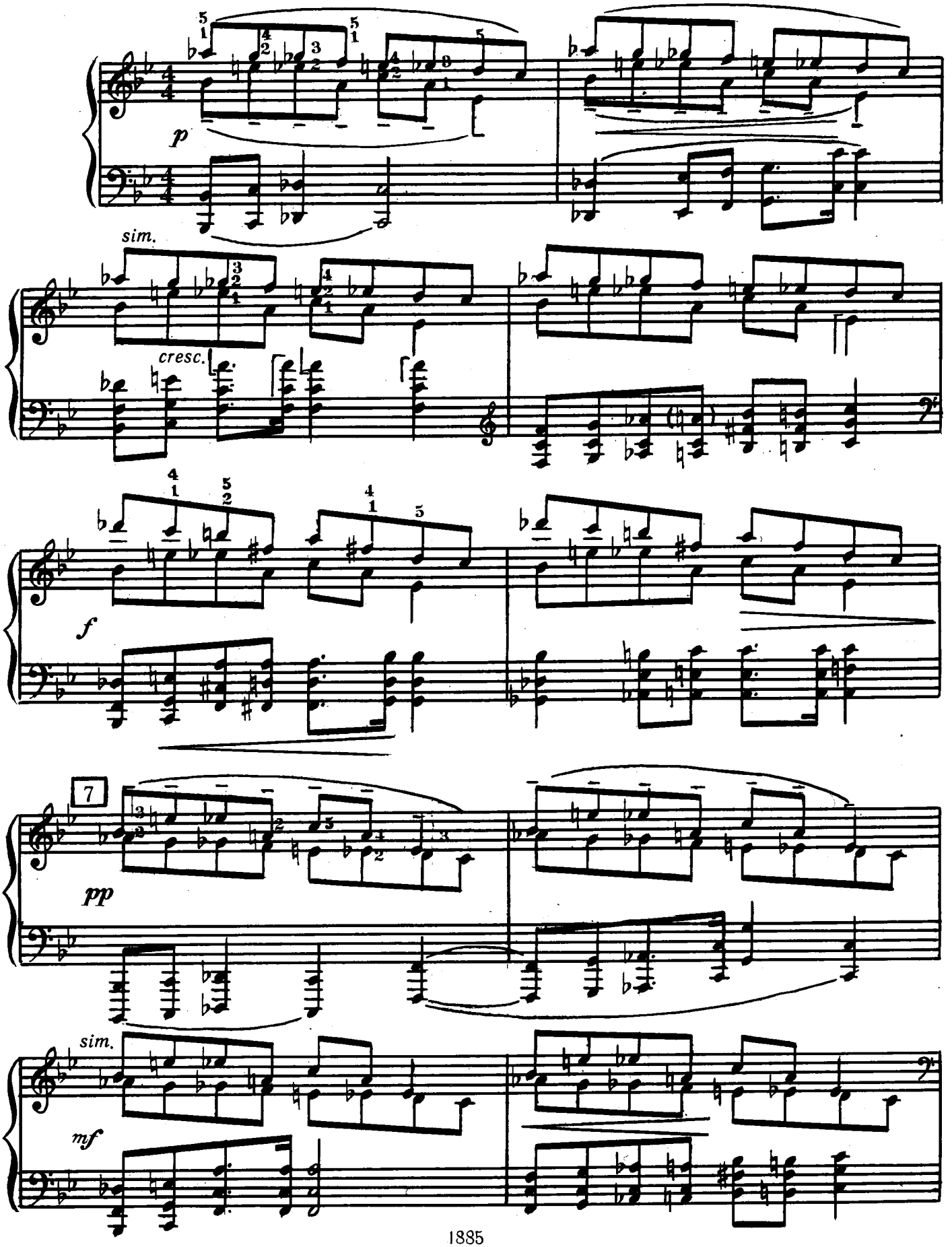

16
pp
p
espressivo
più f
meno f
p
f p
f

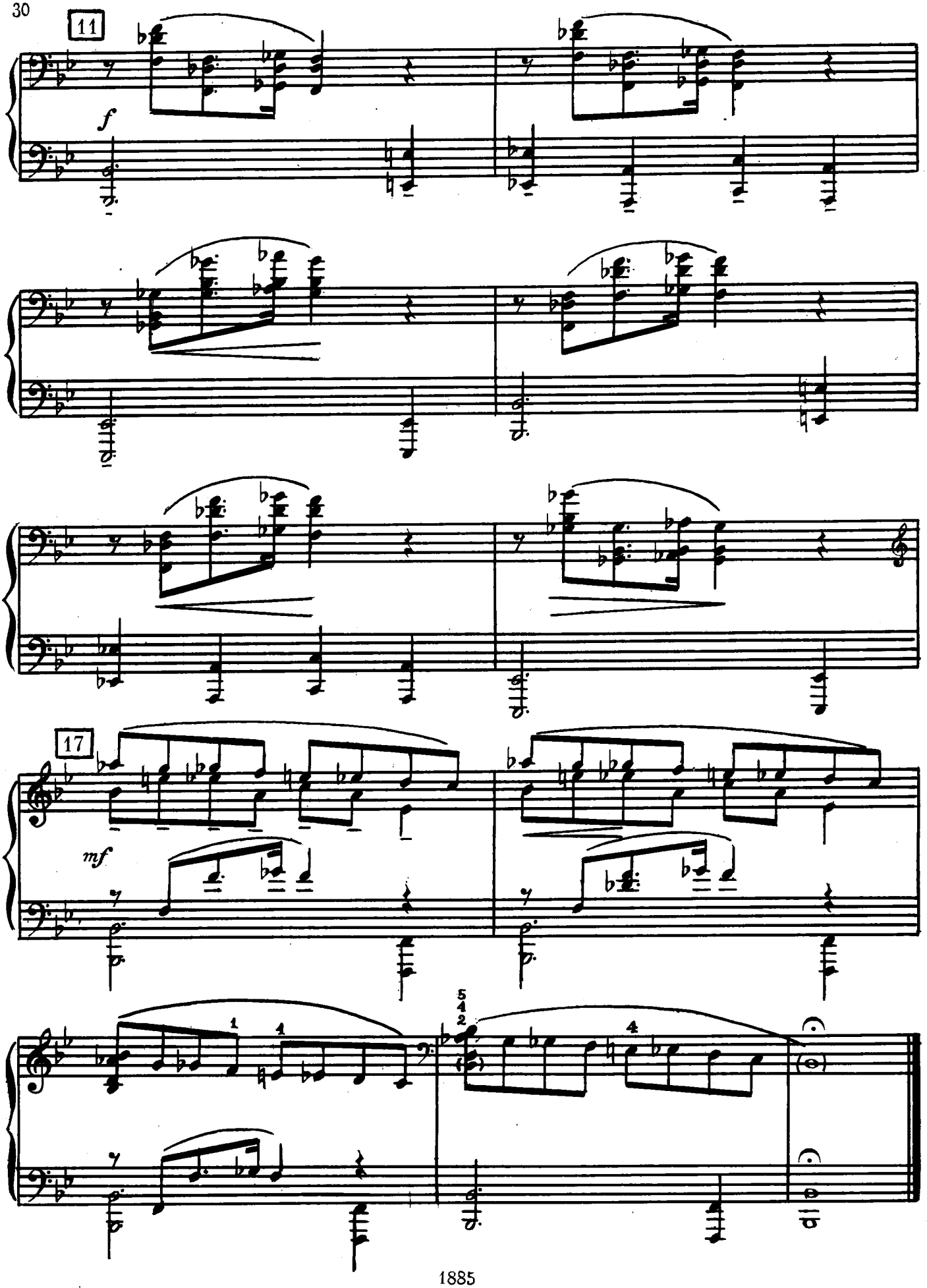

mp
mf
cresc.
dim.


p
mp
cresc. molto
più cantabile
f
dim.
senza rit.
p e dim.

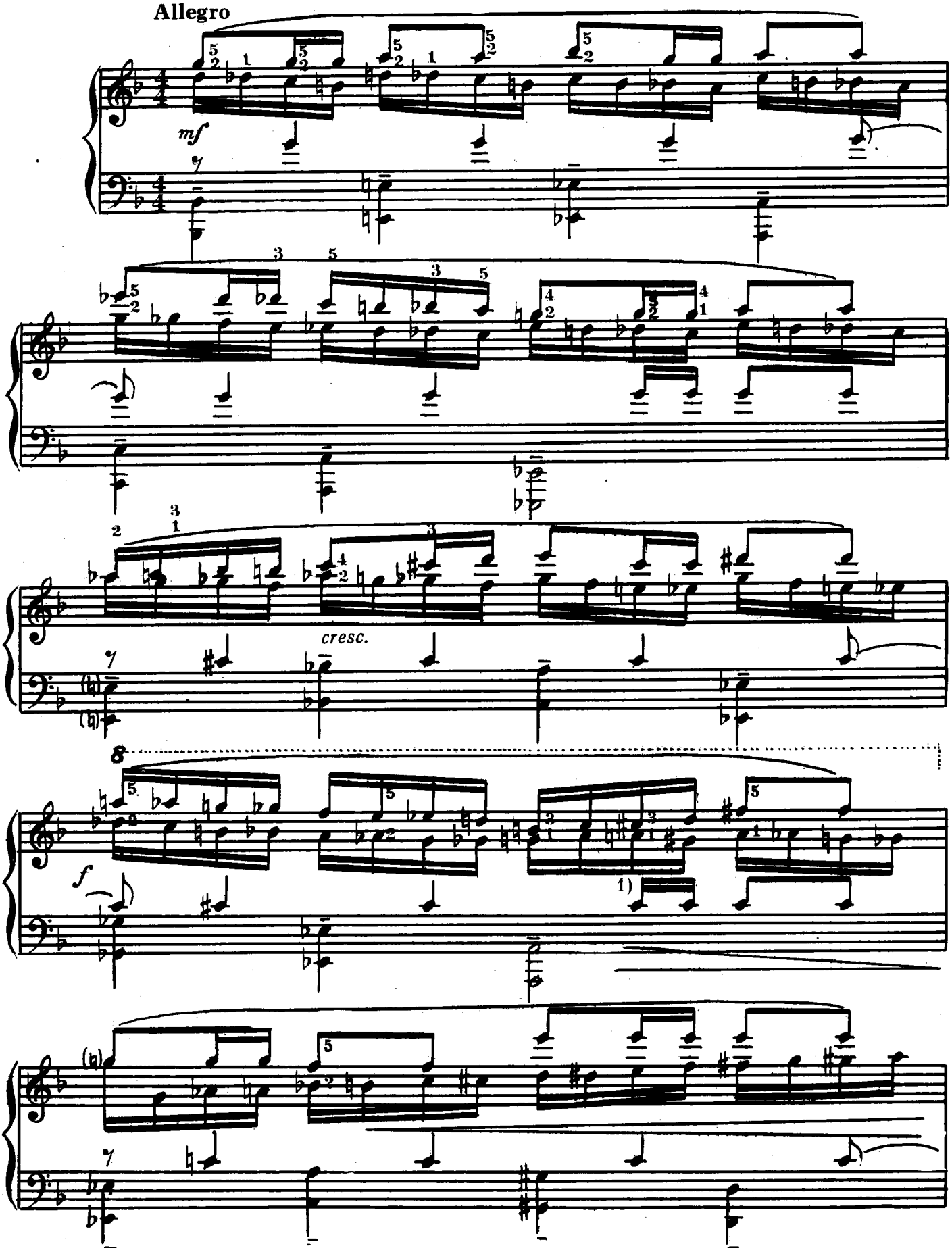
III

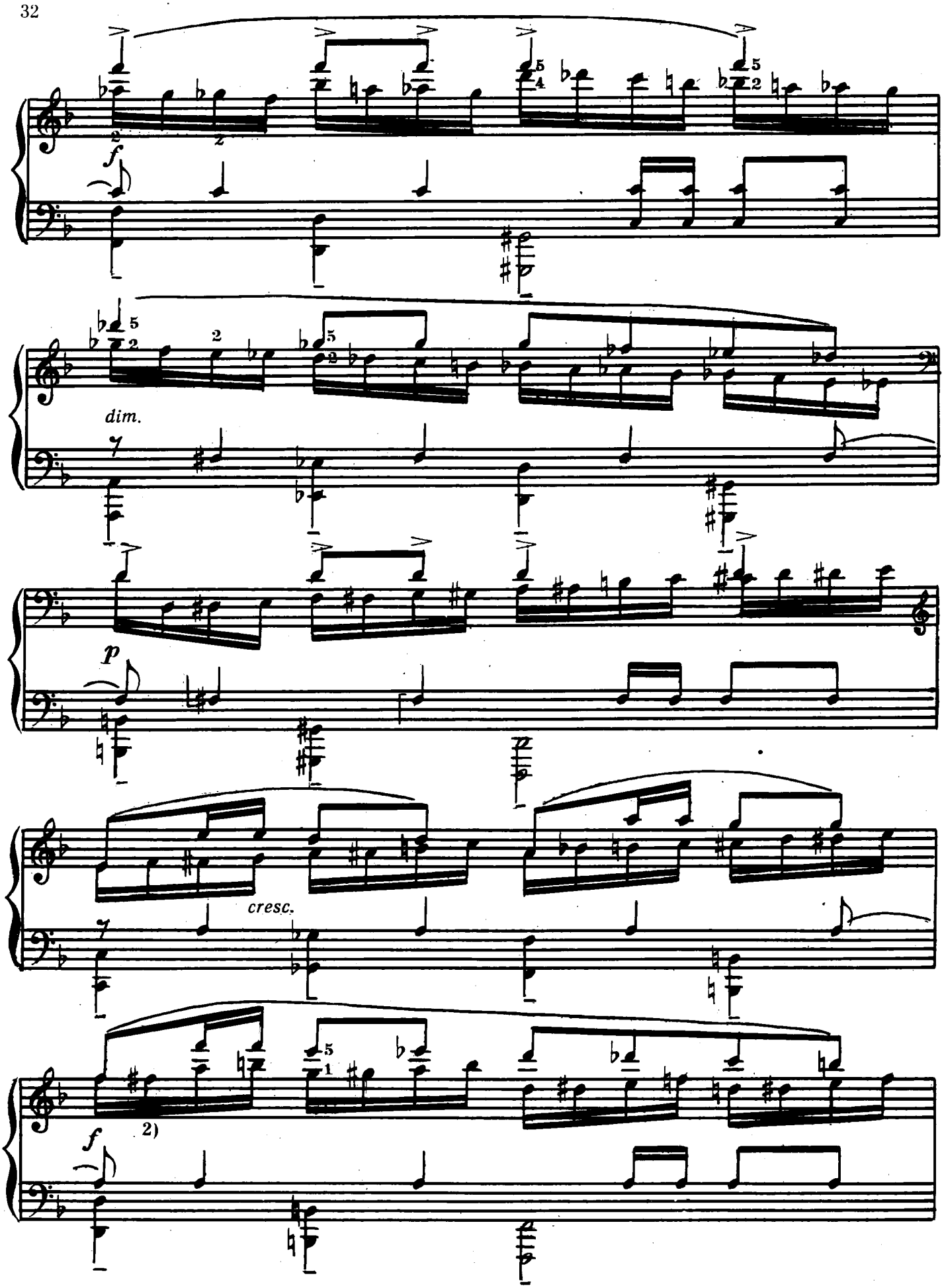
Andante

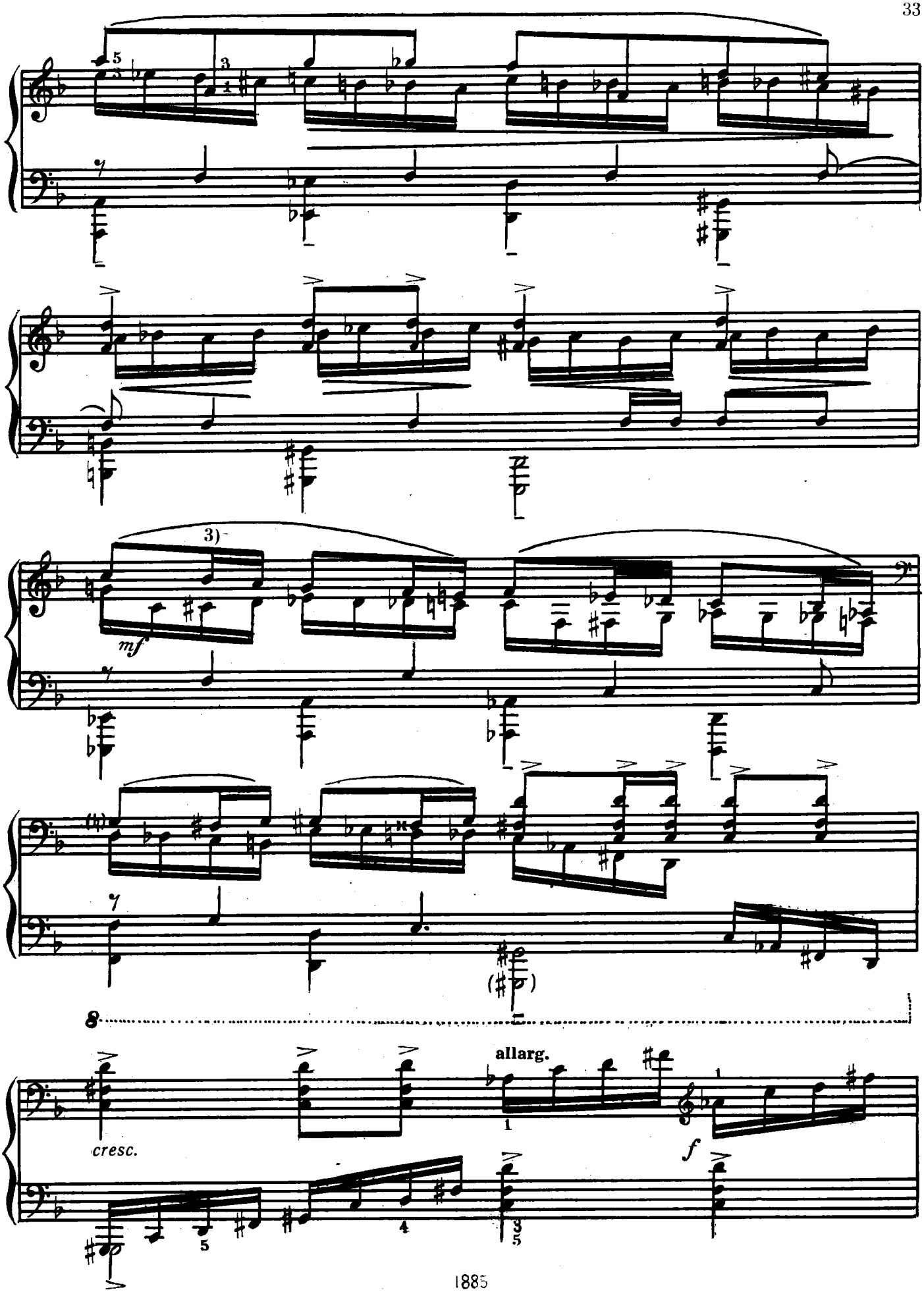


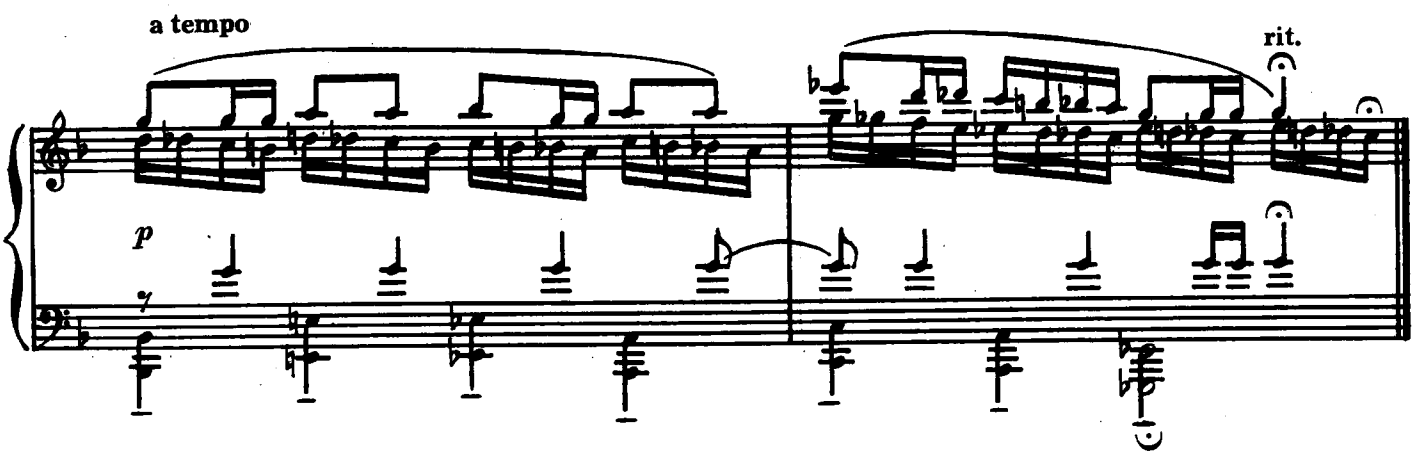

11
f
17
mf

IV

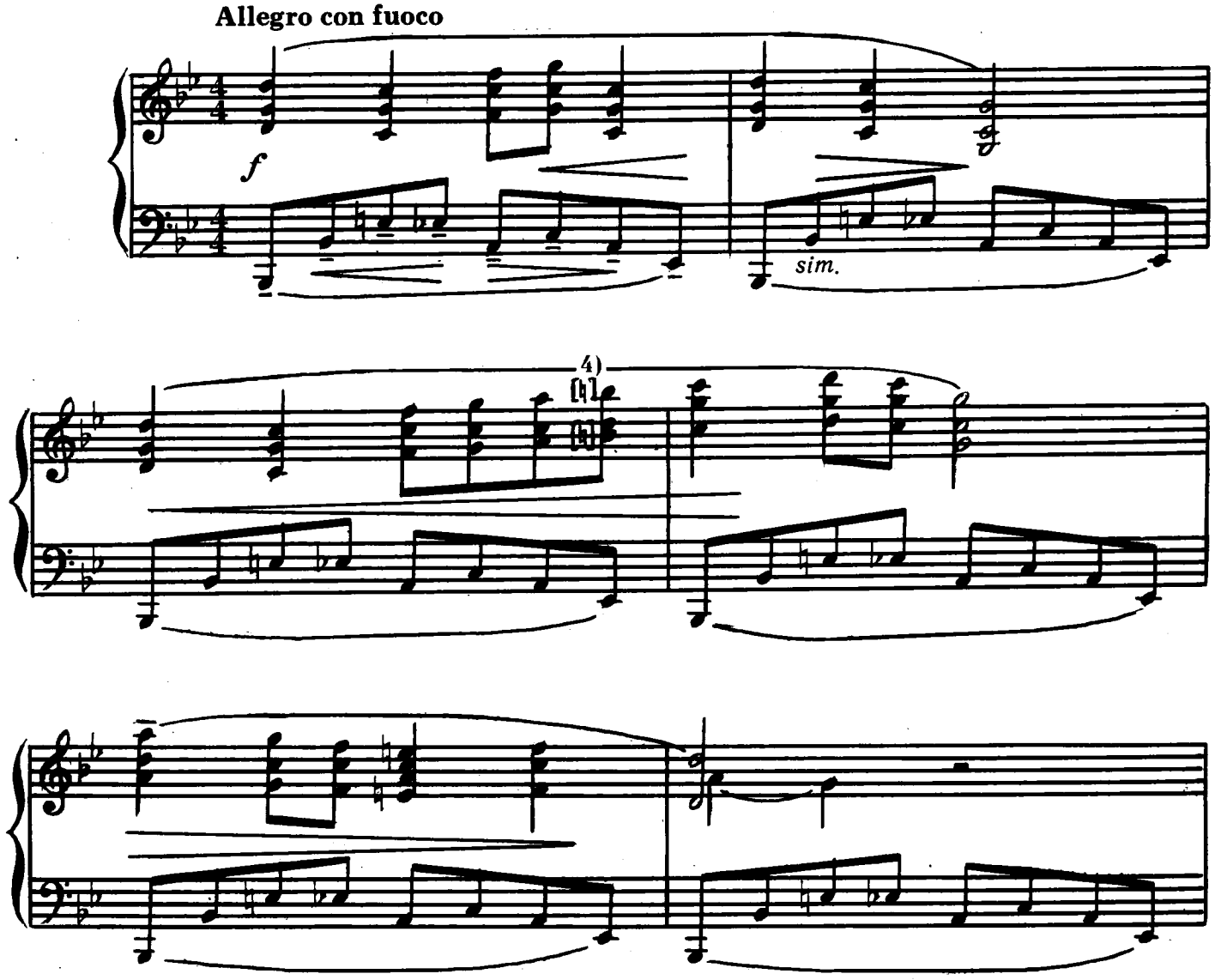


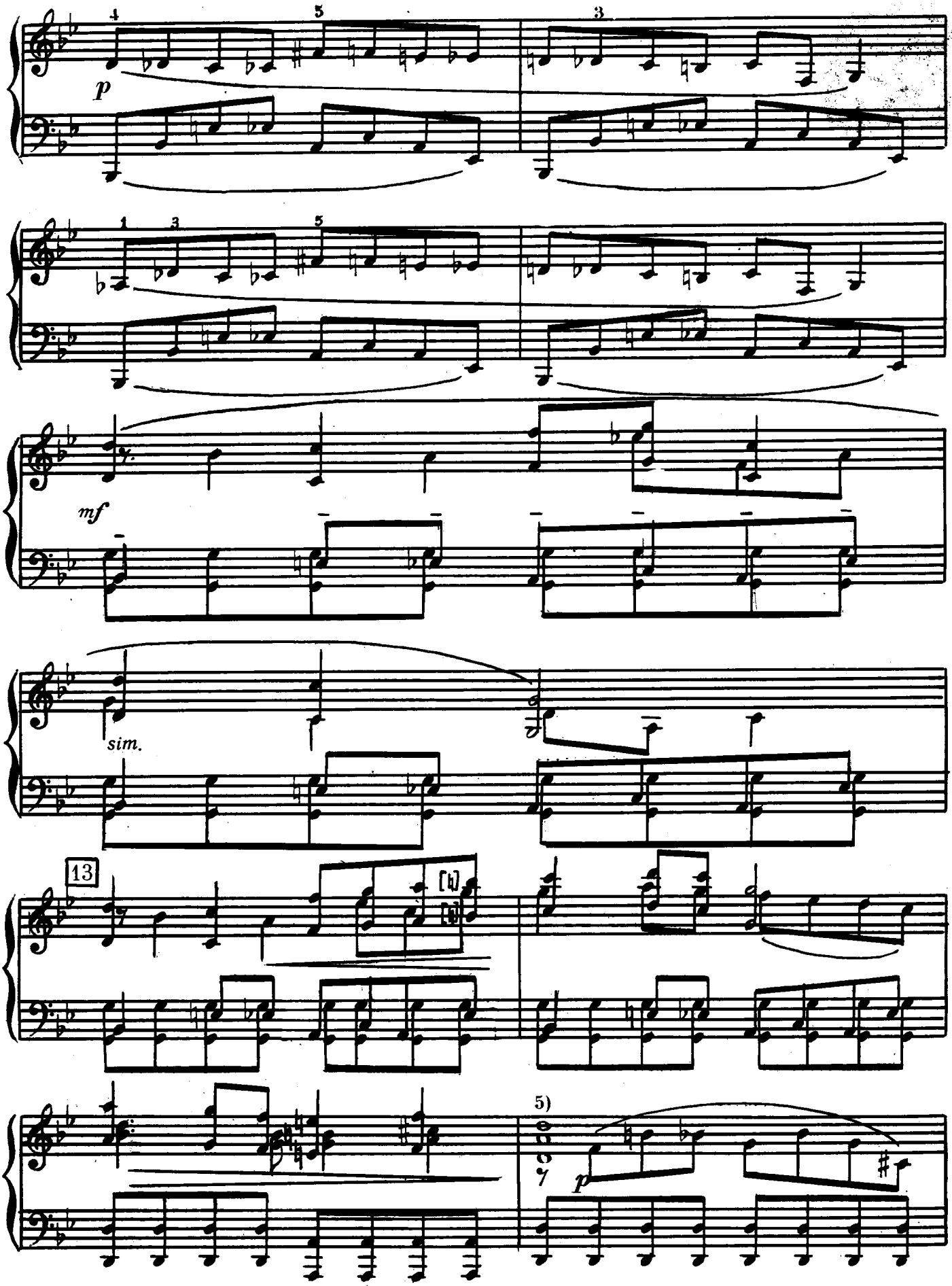

f
dim.
p
cresc.
f
2)

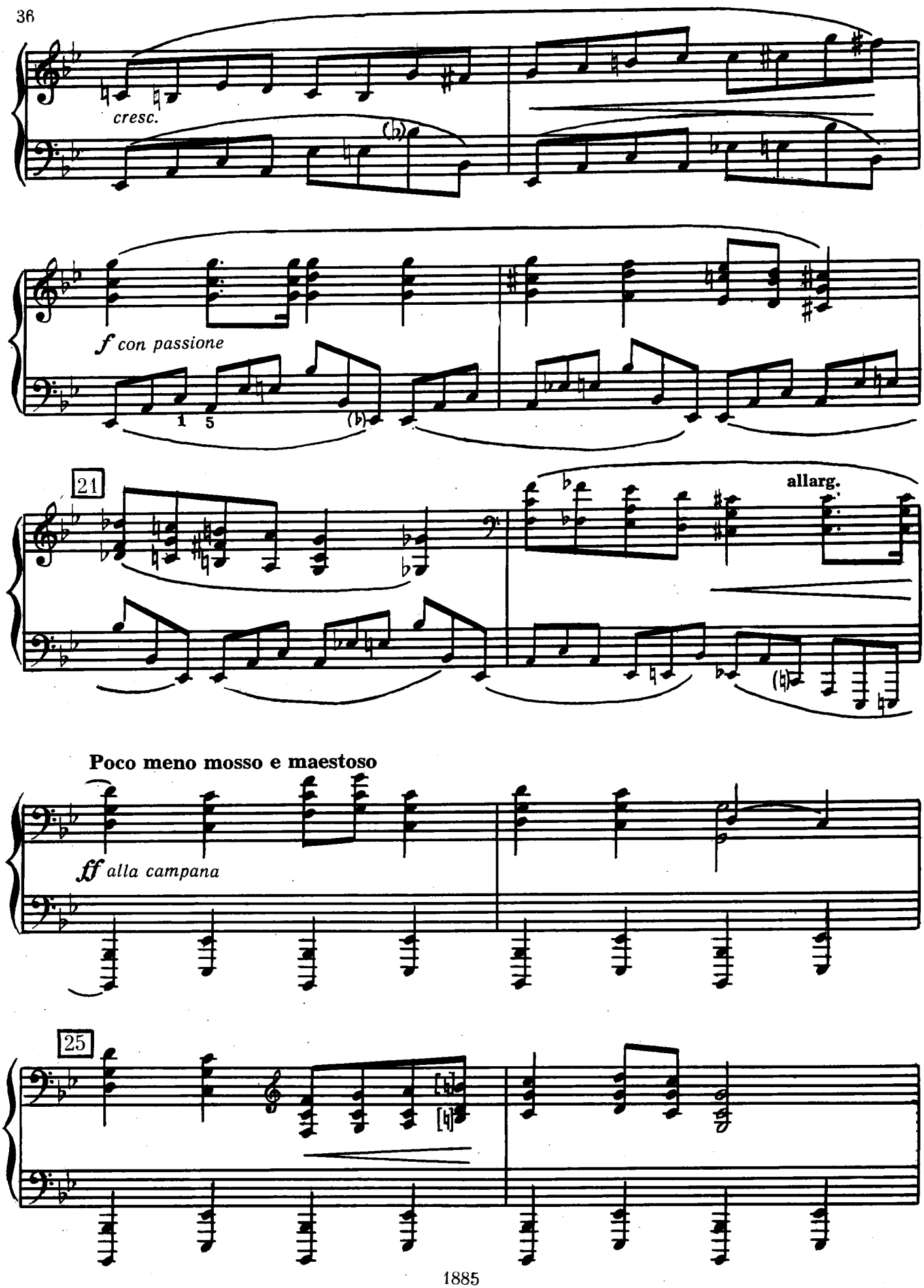

3)
mf
8
allarg.
cresc.
f



V




p
mf
sim.
13
5)
p


cresc.
f con passione
21
allarg.
Poco meno mosso e maestoso
ff alla campana
25

Poco più mosso e calando

dim.

ДВЕ ПЬЕСЫ

ОТЧЕ НАШ

ЯЧ ор. 17, № 1
ВЛ № 260

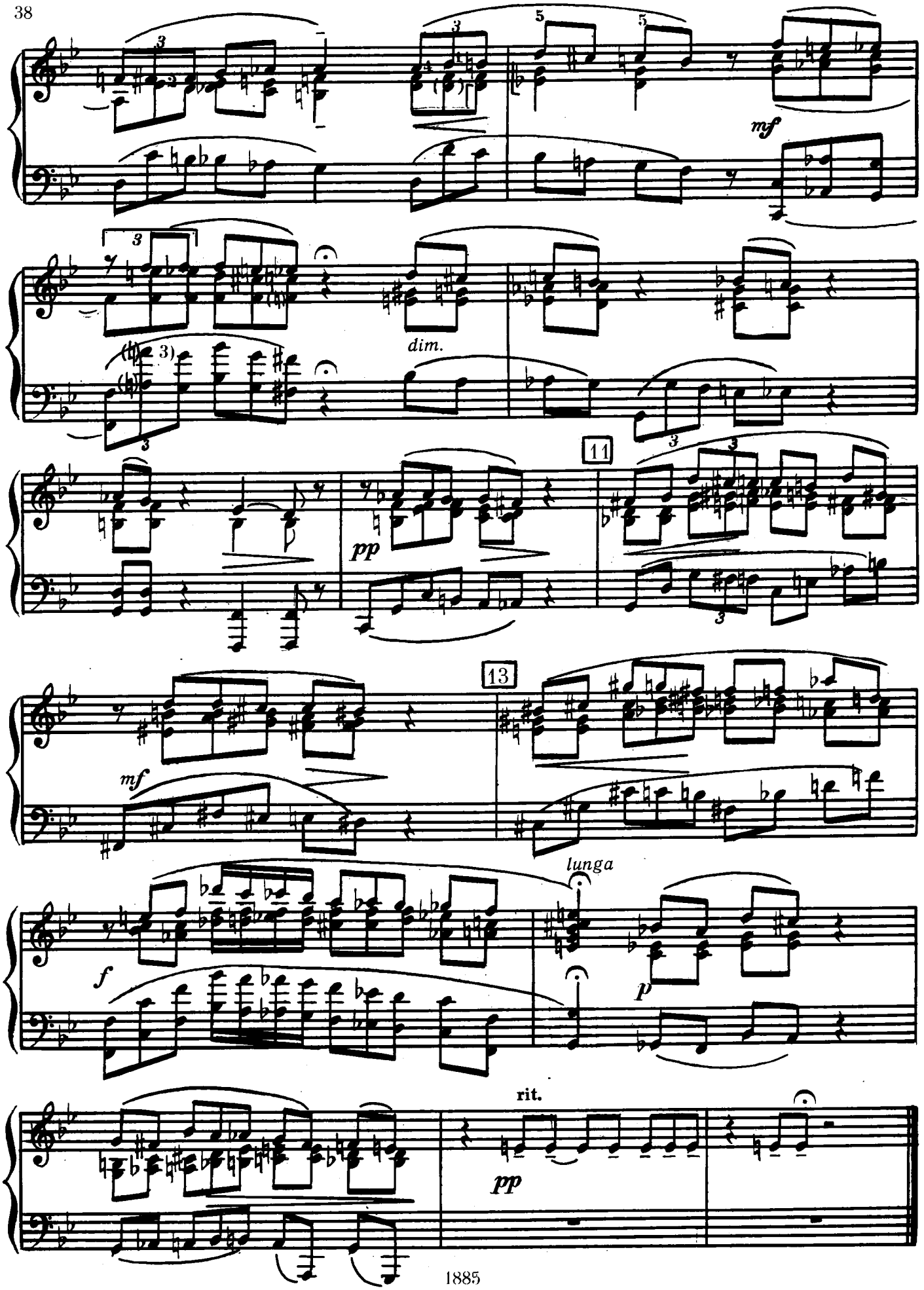
Andante sostenuto

p

Ped. sim.

mf

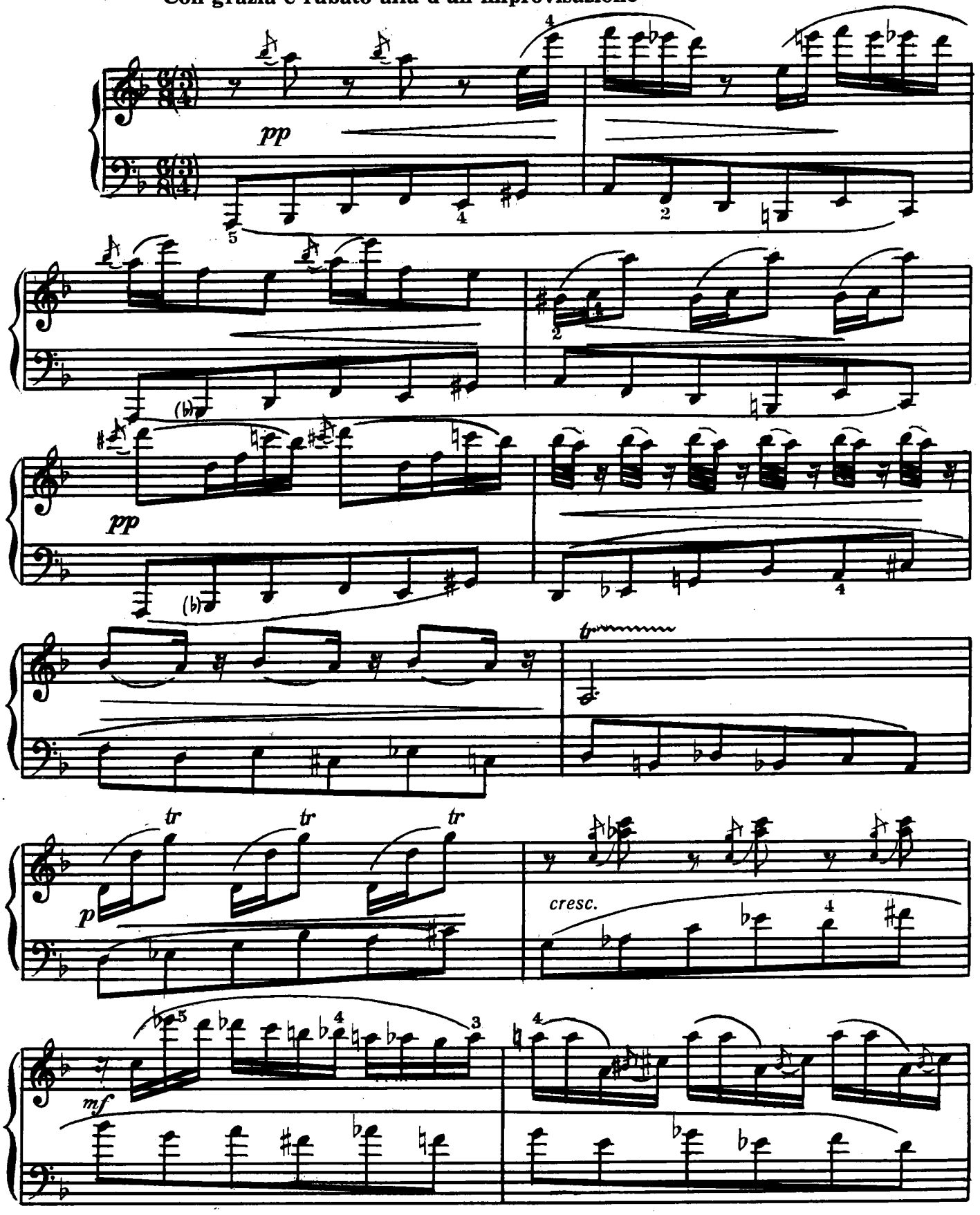
1885

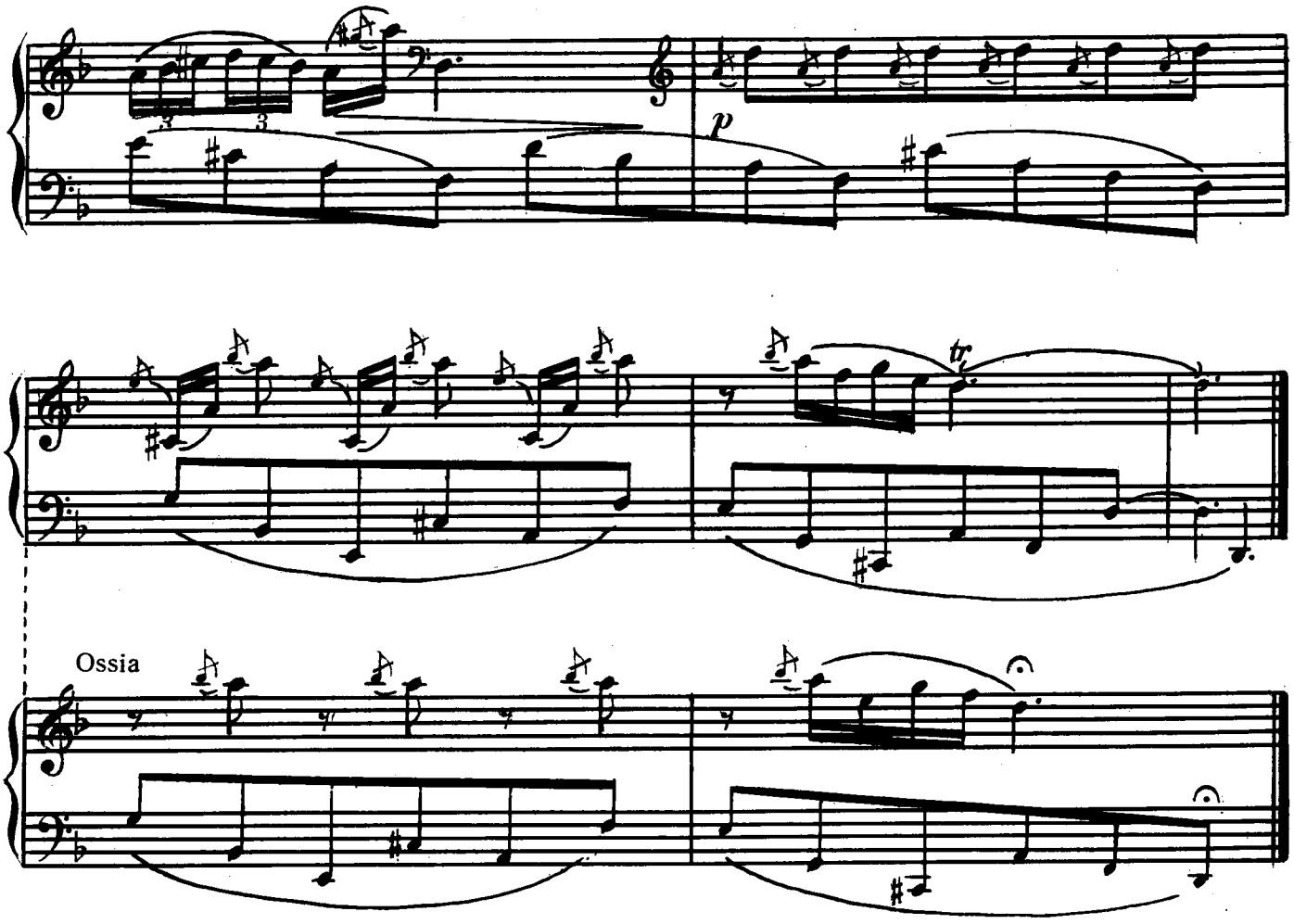

mf
dim.
pp
11
mf
13
lunga
f
p
rit.
pp

СОЛОВЕЙ

ЯЧ ор. 19, № 3
ВЛ № 268

Con grazia e rubato alla d'un improvisazione

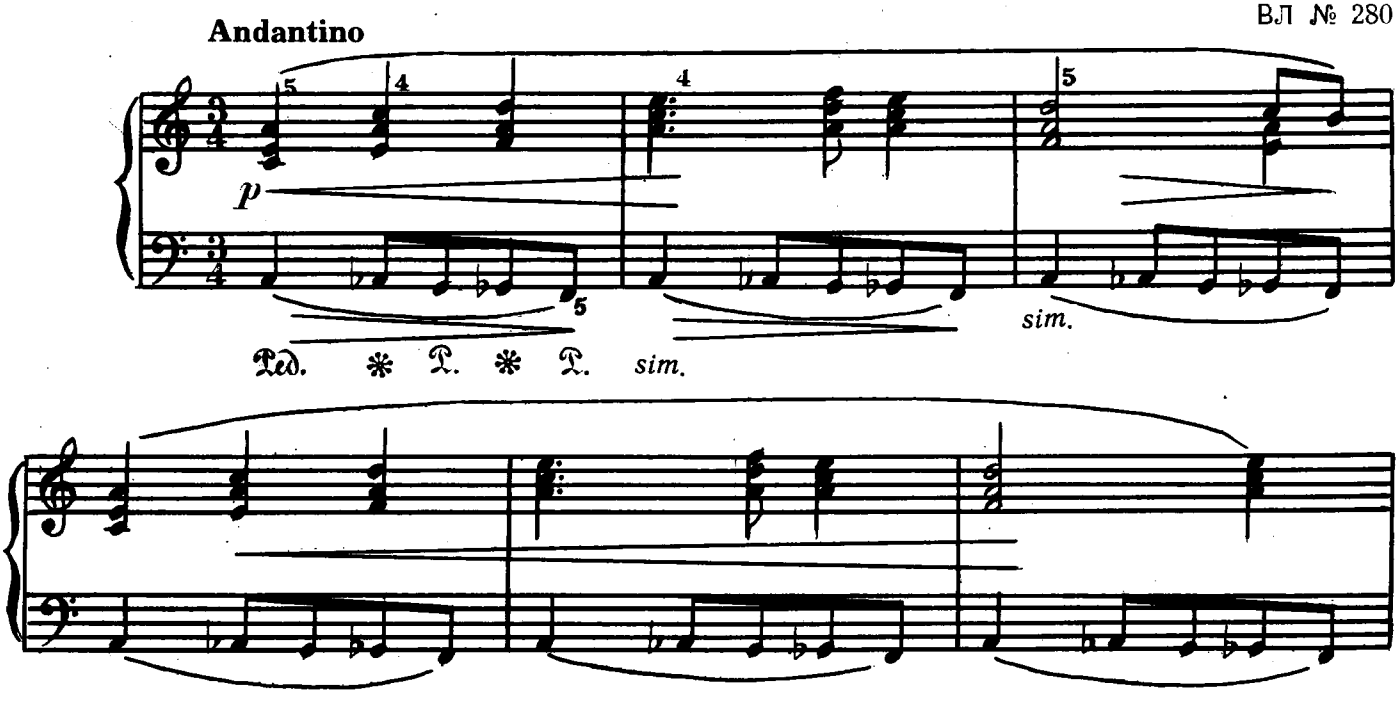




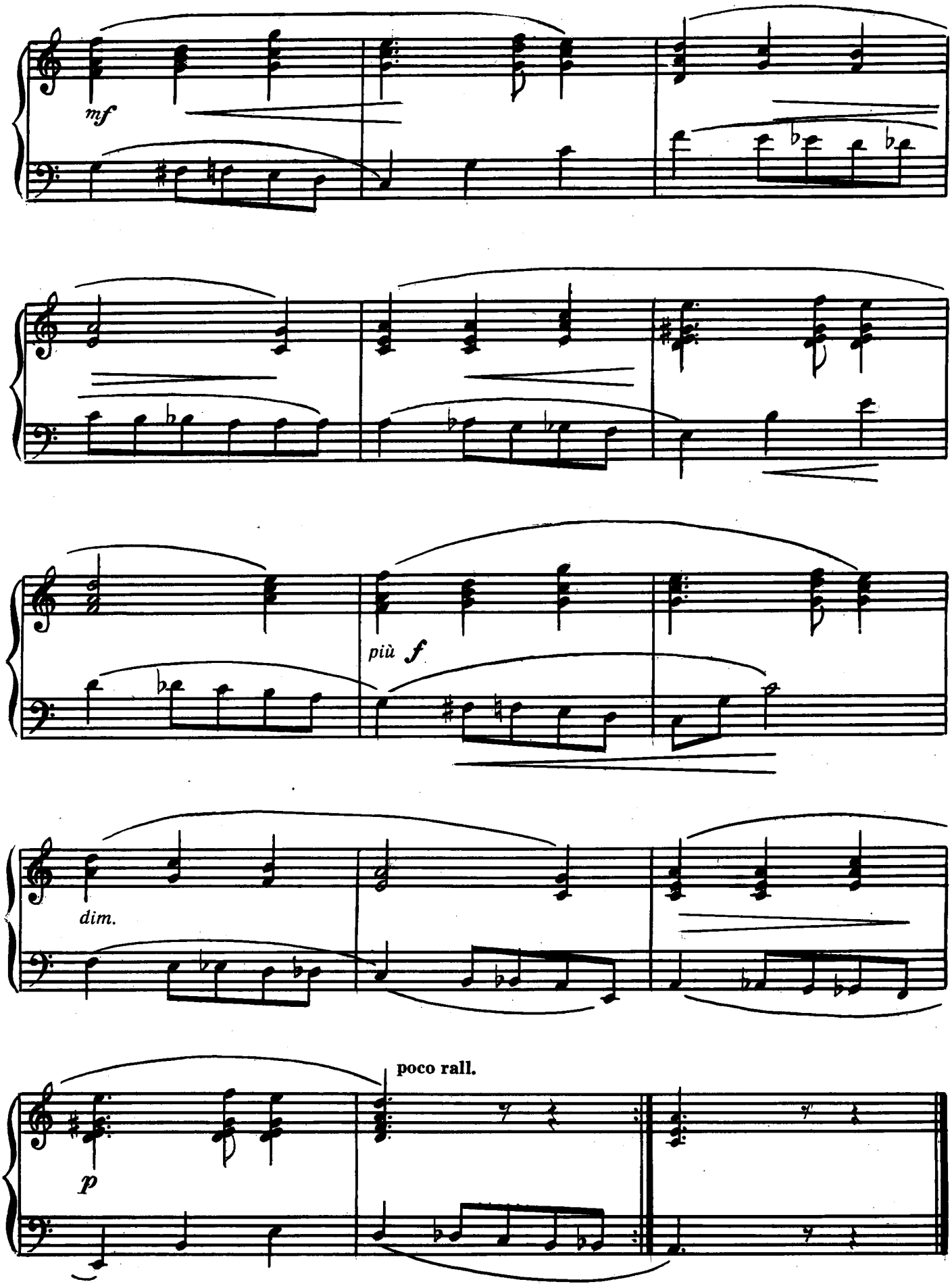
ДВЕ ЛИТОВСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

Я ПОСЕЯЛА РУТОЧКУ

ВЛ № 280

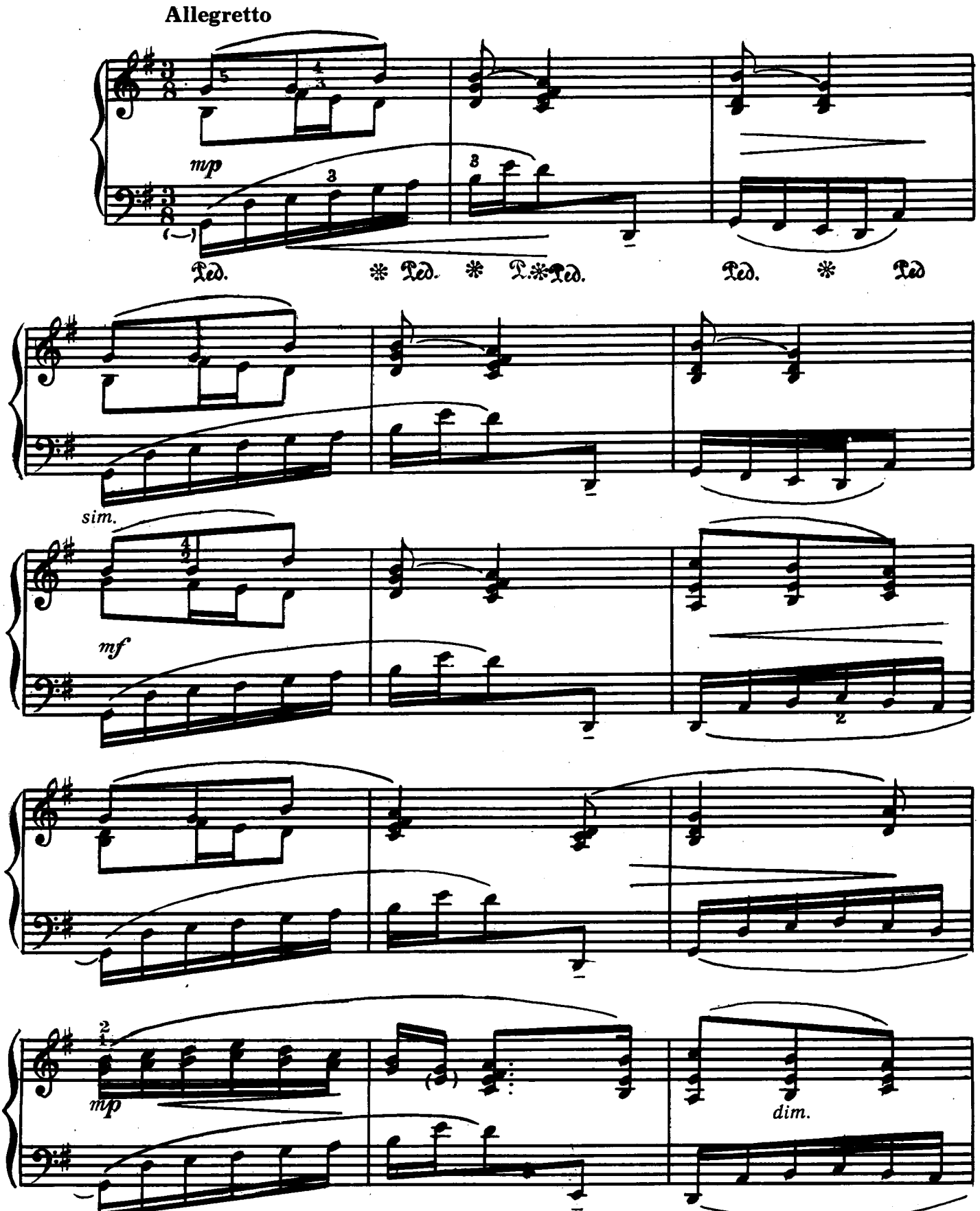


1885

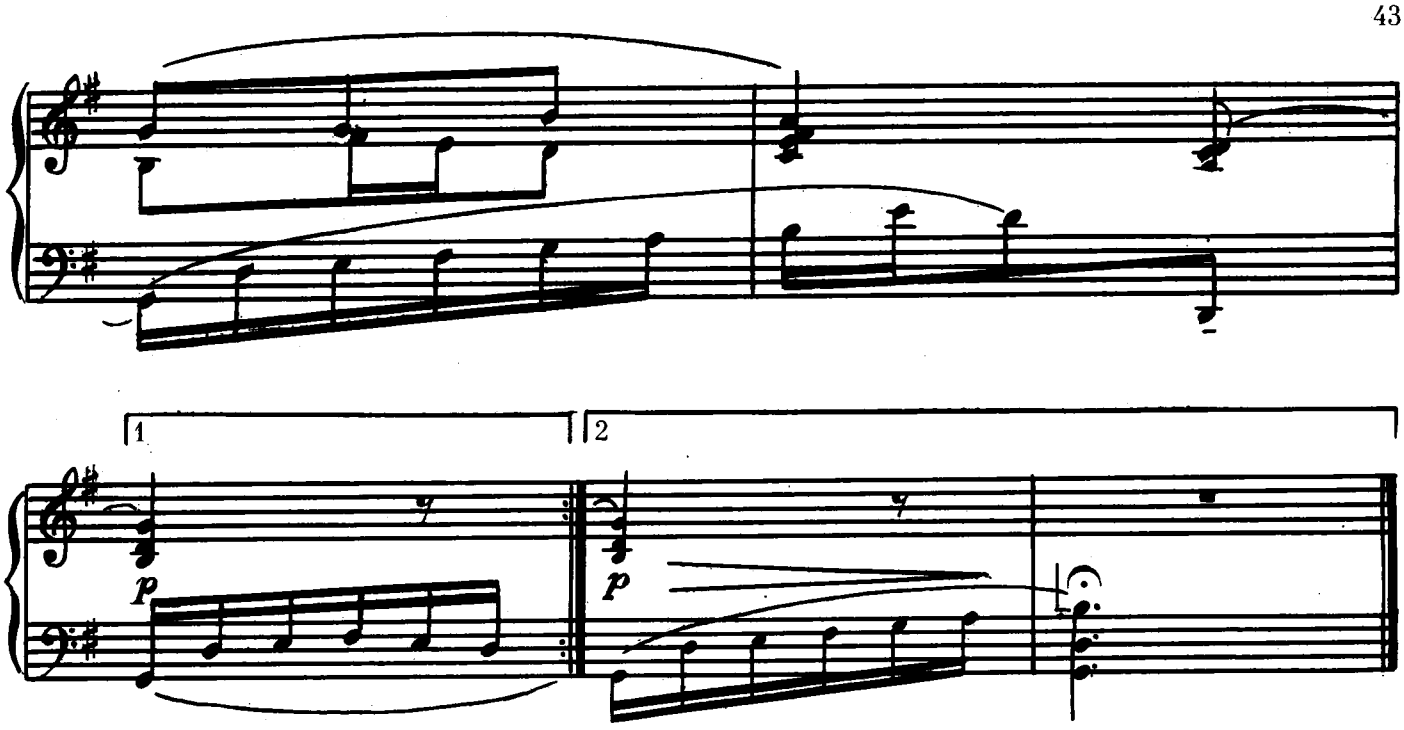

mf
più f
dim.
poco rall.
p

МАТУШКА, СПАТЬ ХОЧУ

ВЛ № 281



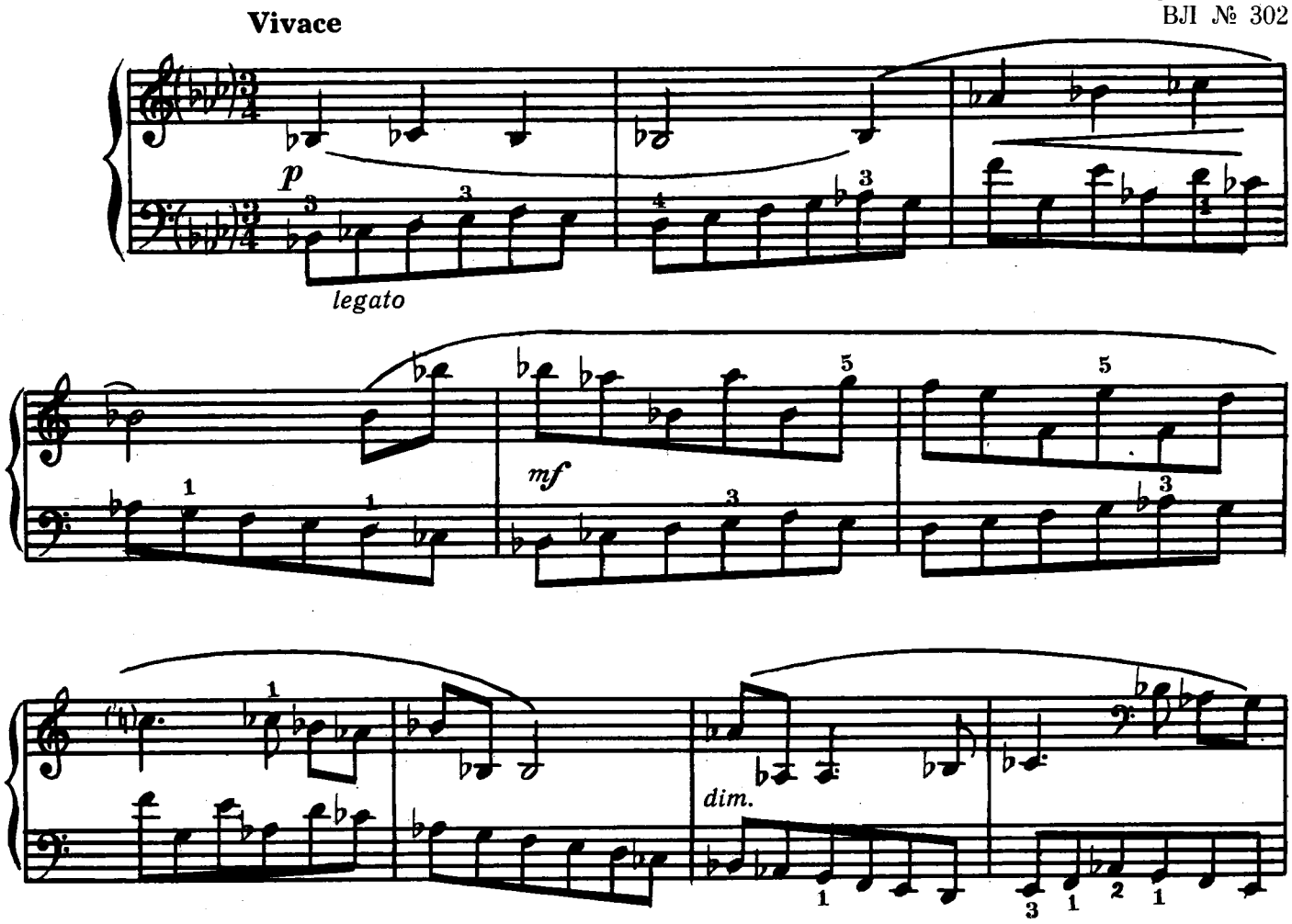
1885

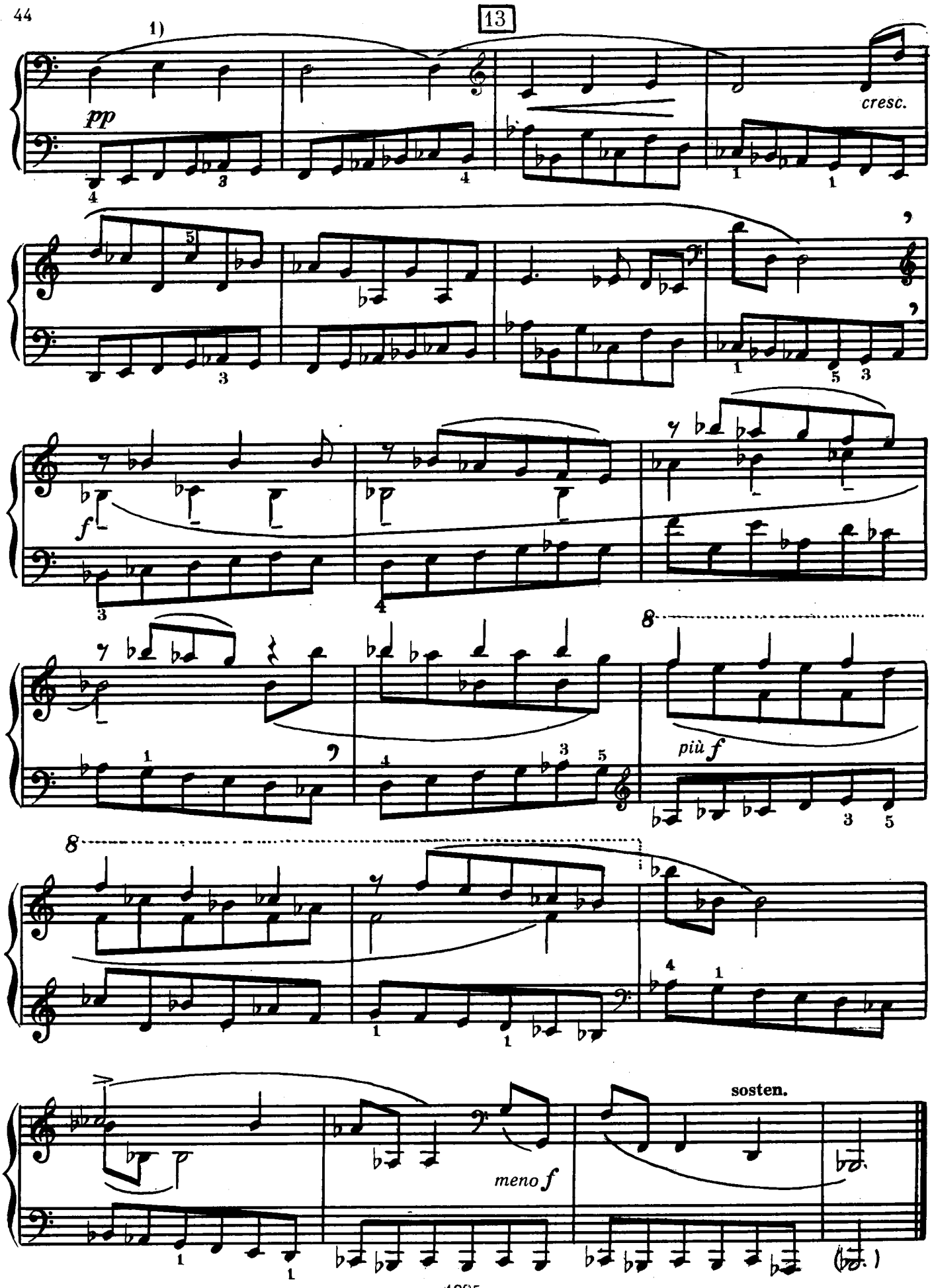


ДВЕ ПРЕЛЮДИИ

ПРЕЛЮДИЯ

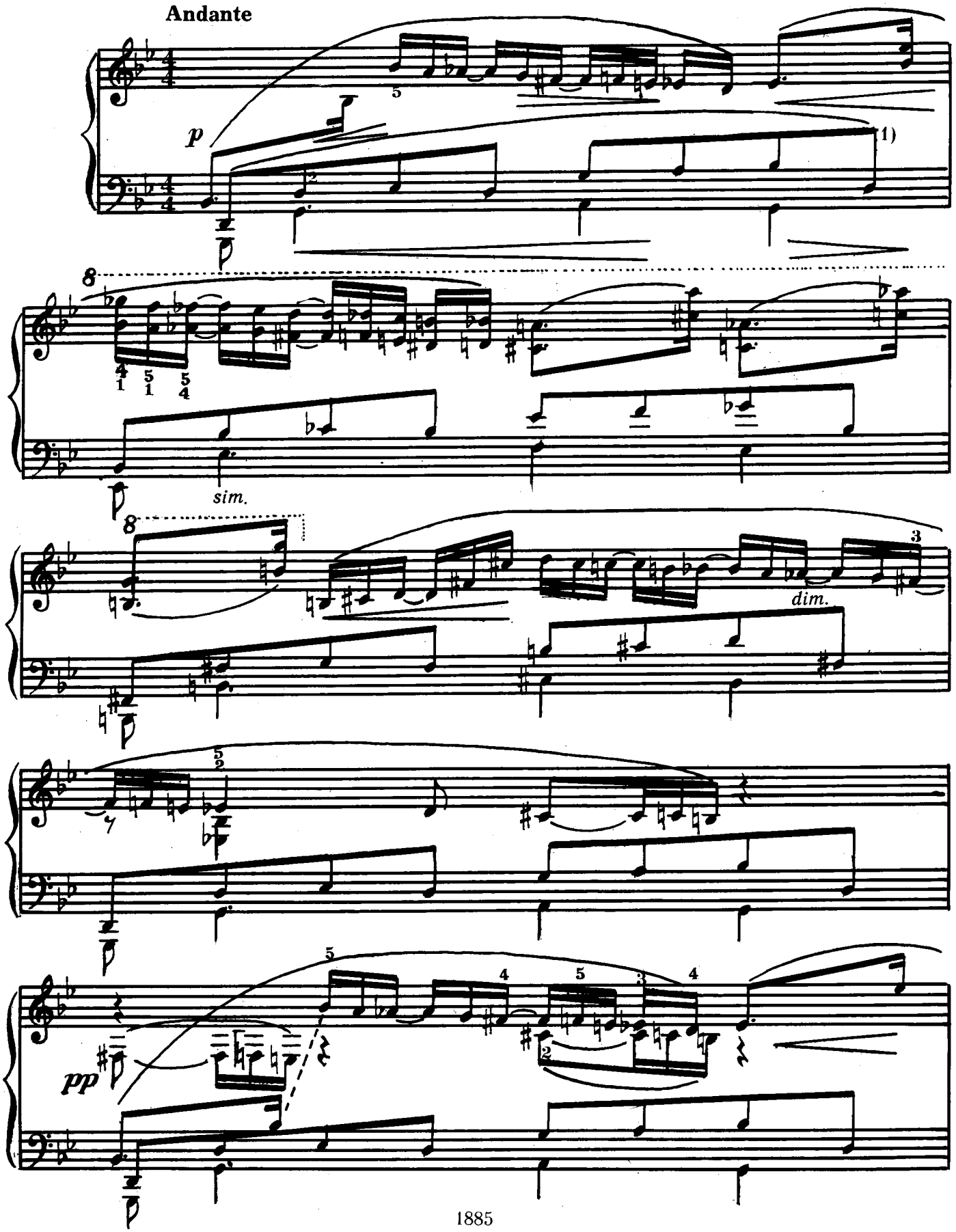
ЯЧ ор. 22, № 3
ВЛ № 302

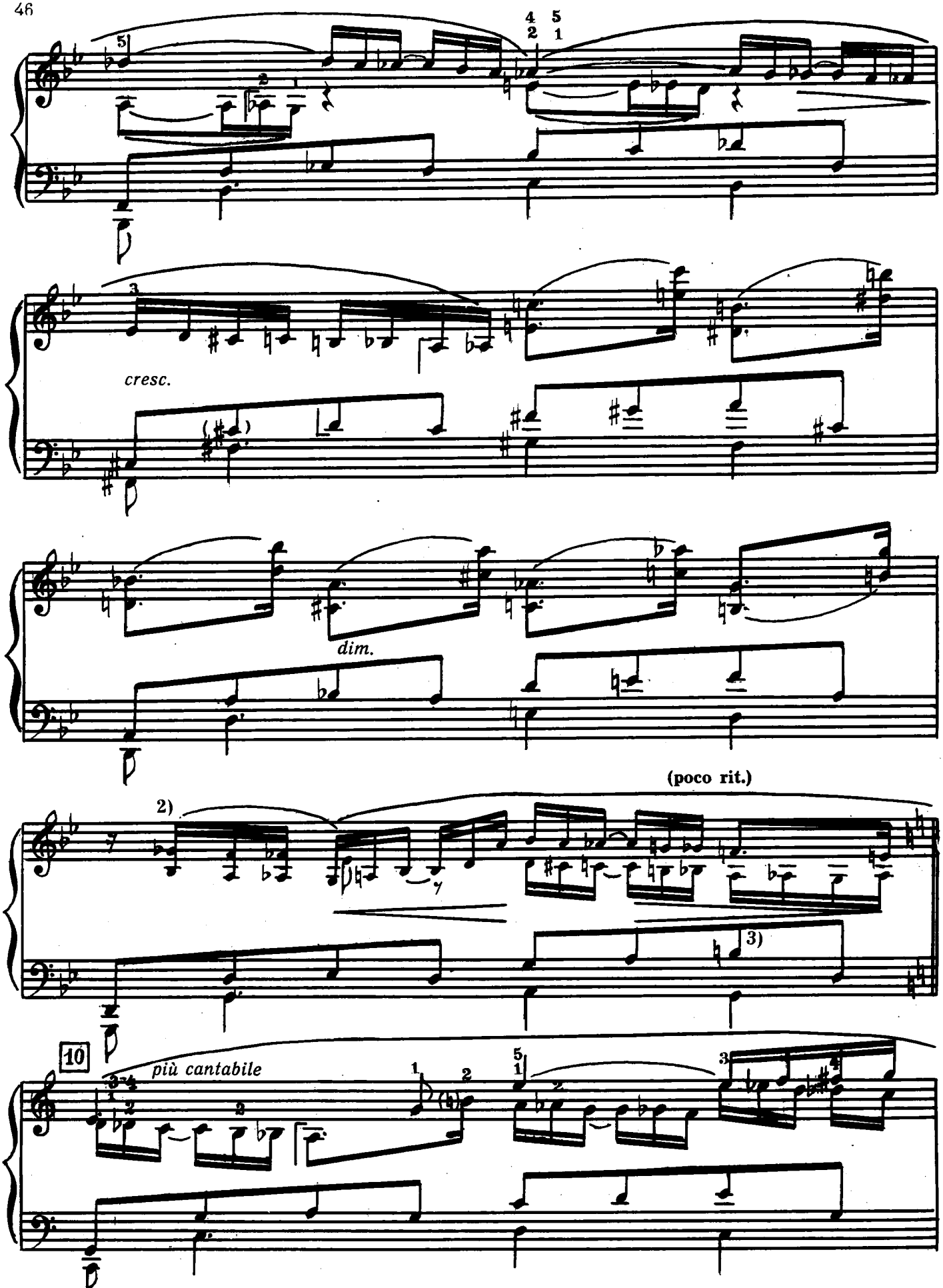


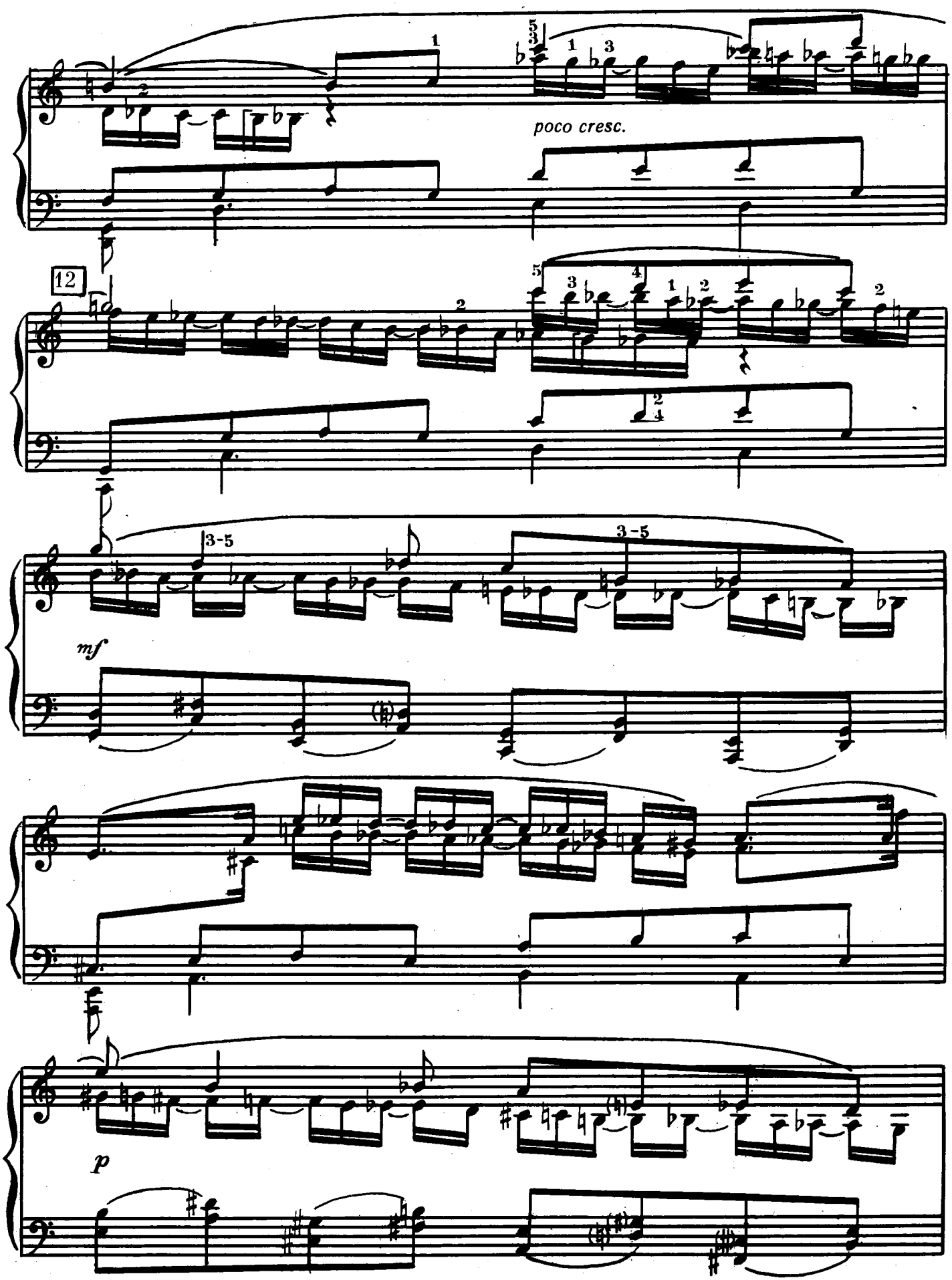

13
1)
pp
cresc.
f
8
più f
8
meno f
sosten.

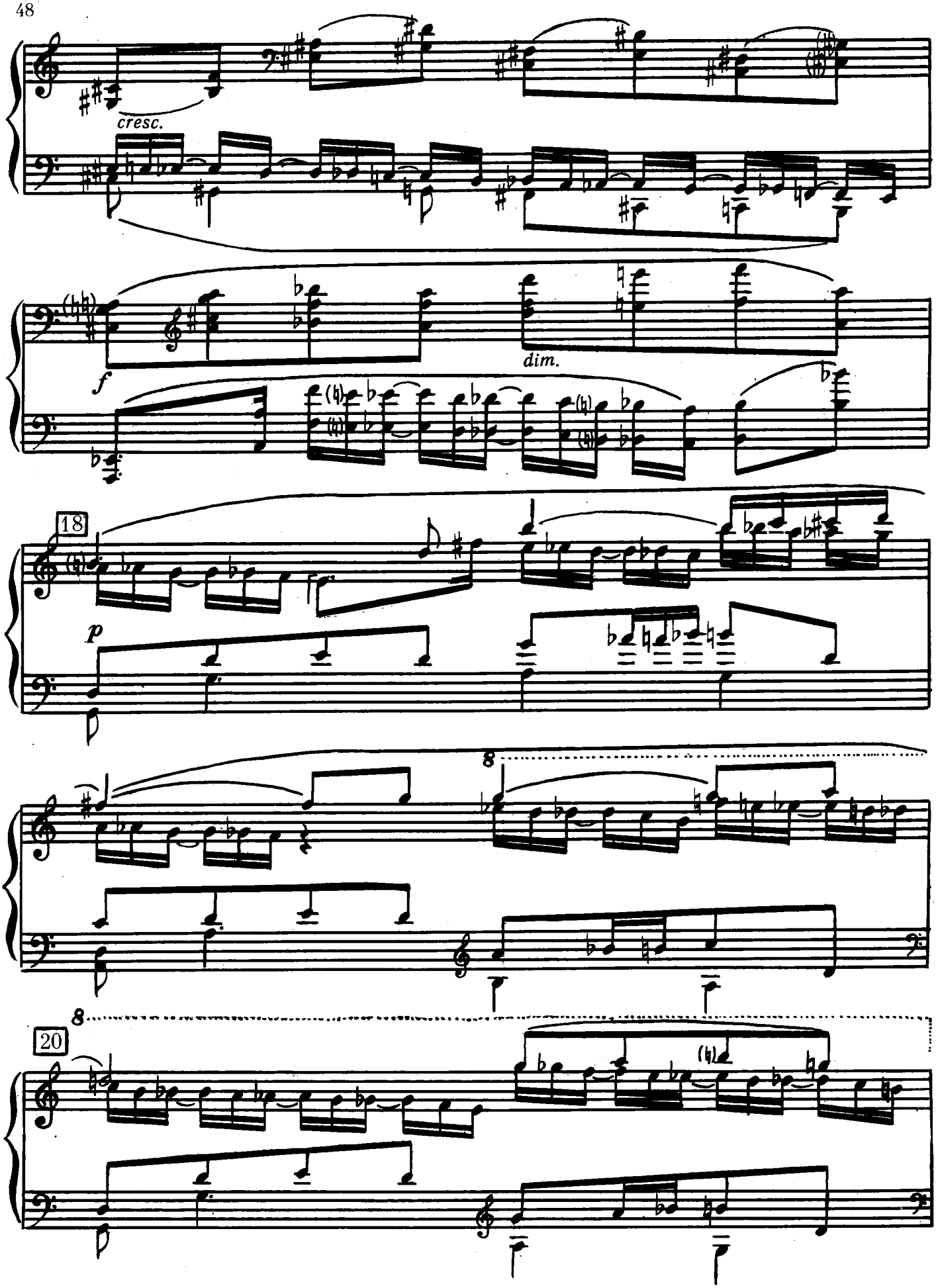
ПРЕЛЮДИЯ

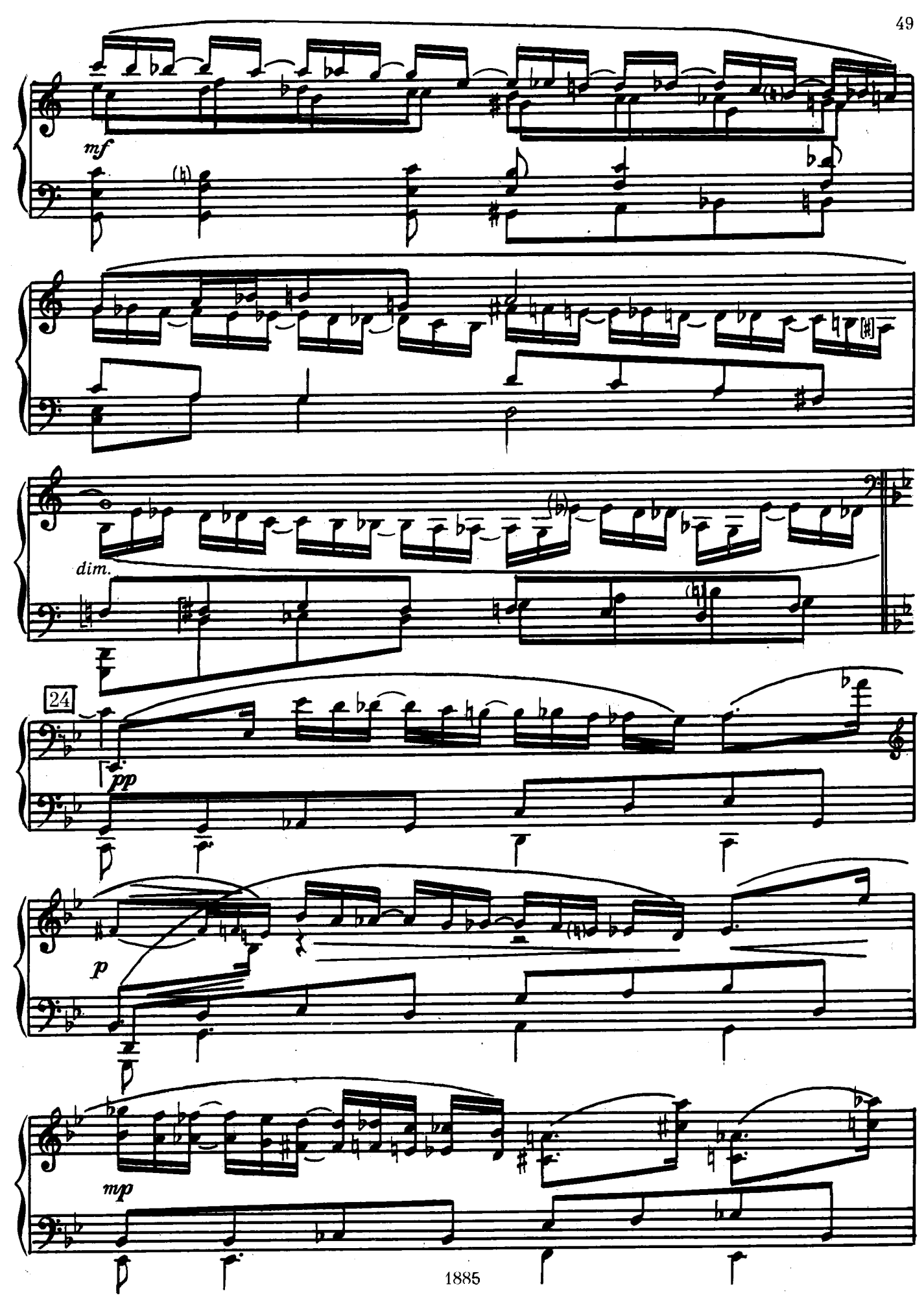
ЯЧ ор. 26. № 3
ВЛ № 310

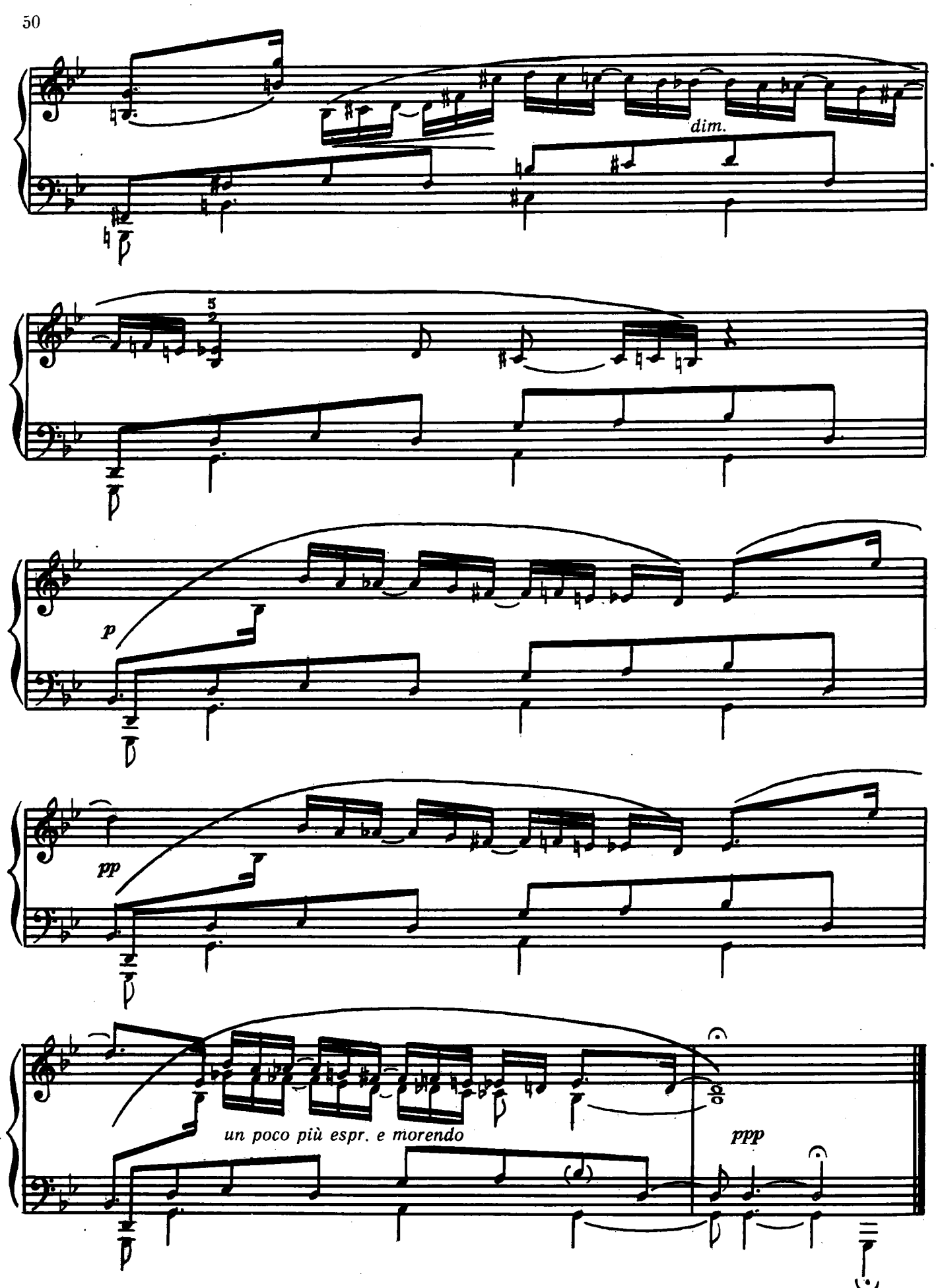



cresc.
dim.
(poco rit.)
2)
3)
10
più cantabile


poco cresc.
12
3-5
3-5
mf
p


cresc.
f
dim.
18
p
8
8
20


mf
dim.
24
pp
p
mp

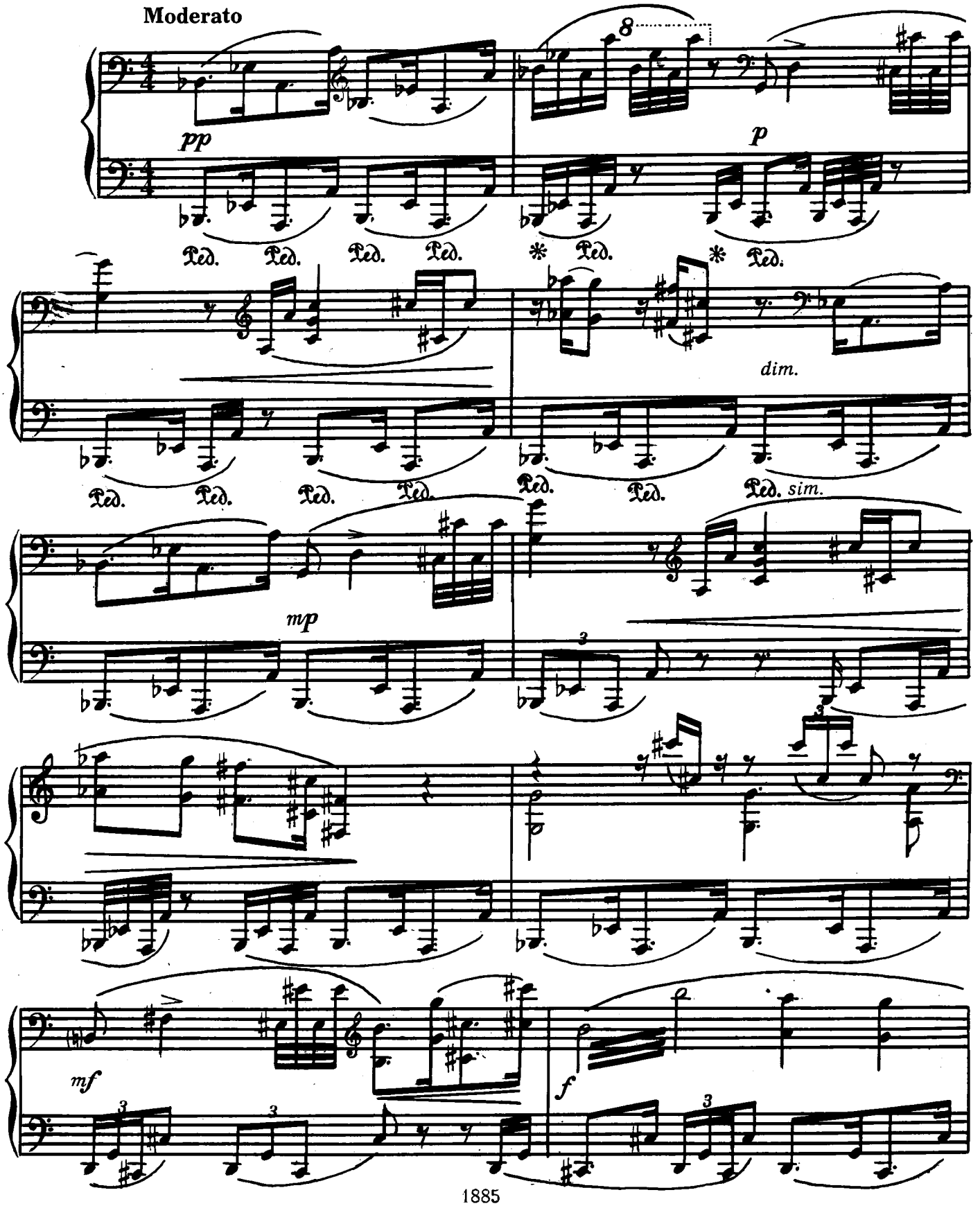

dim.
5
p
pp
un poco più espr. e morendo
ppp

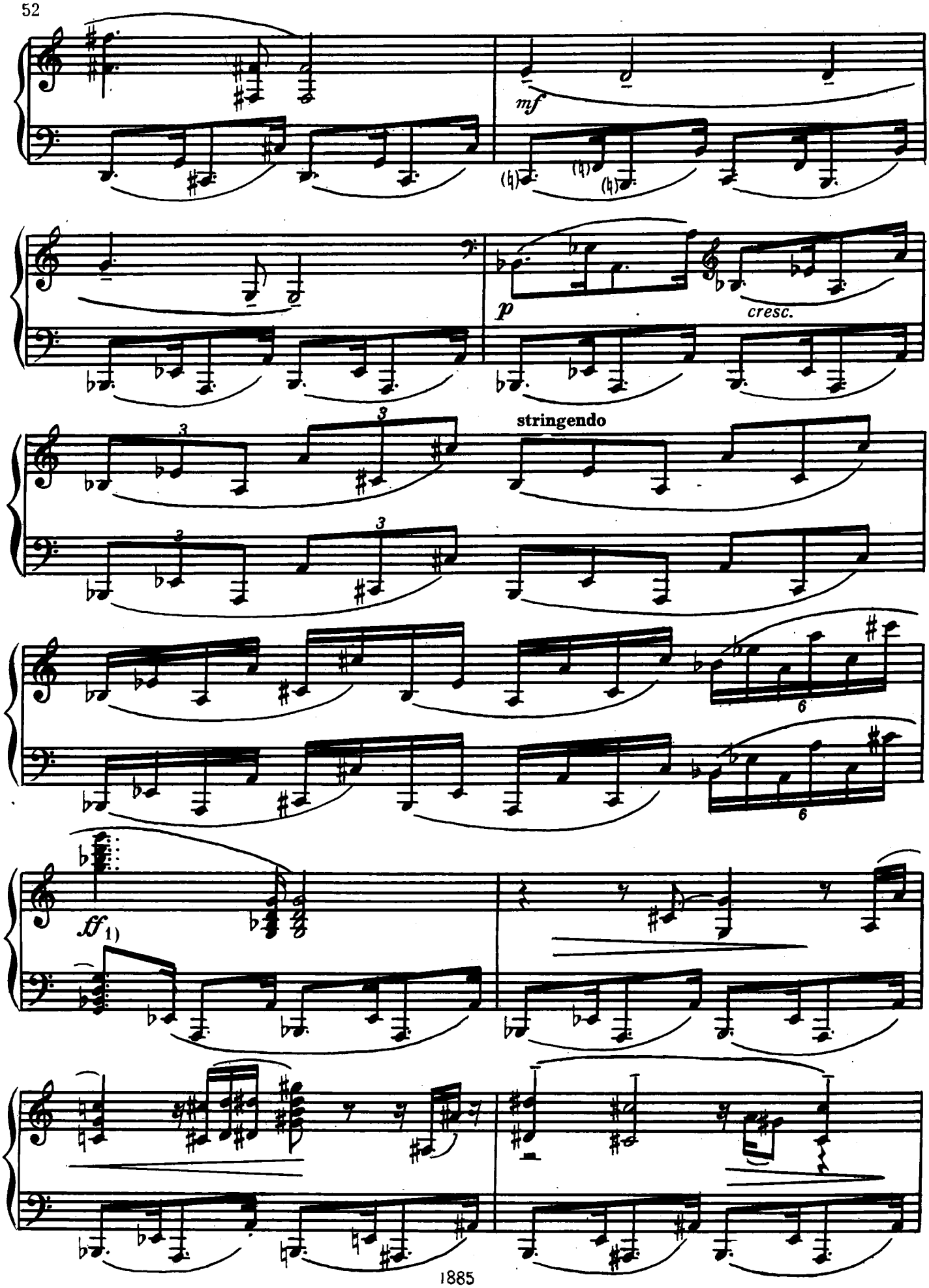
МОРЕ

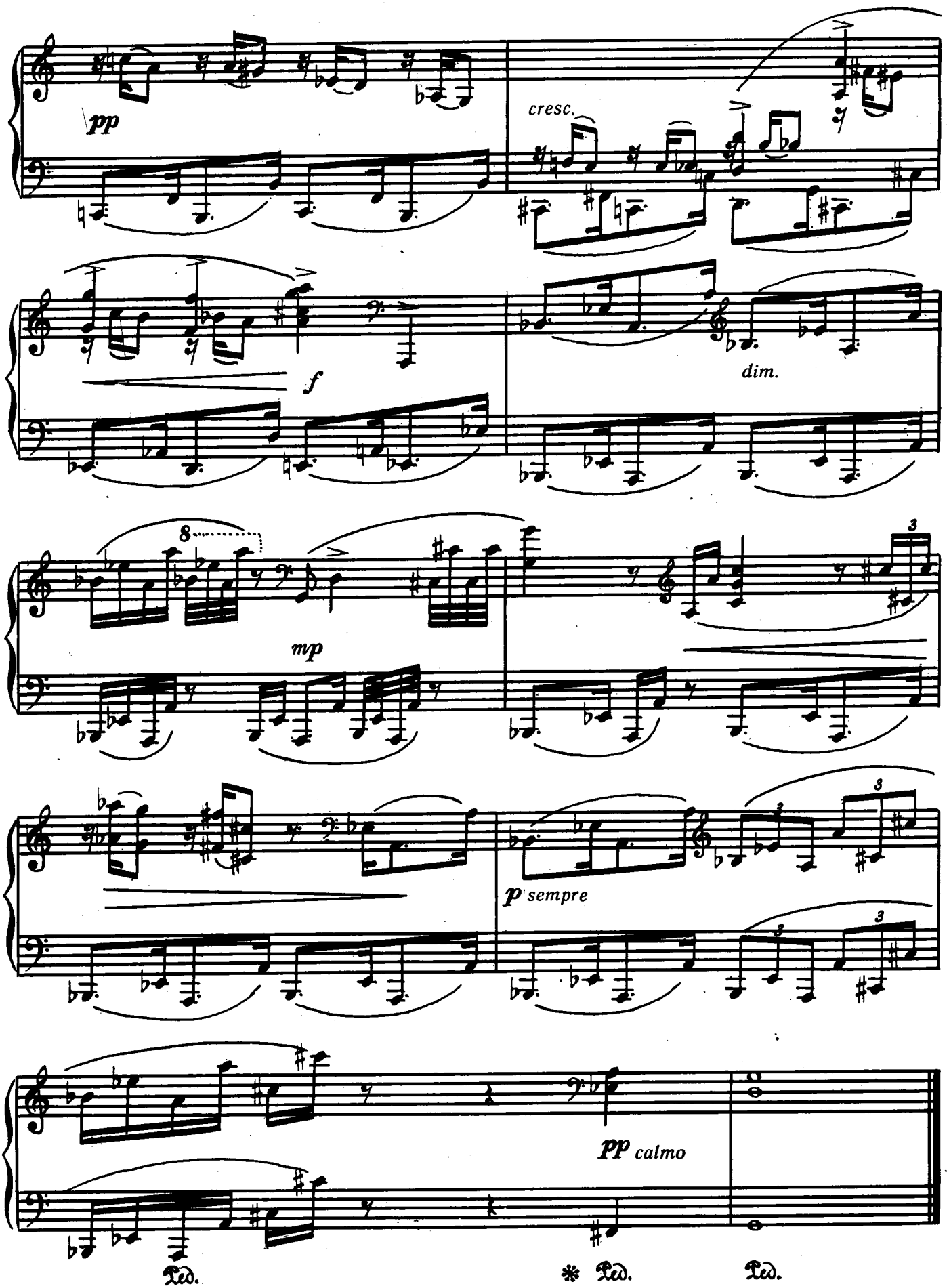
Цикл пейзажей

ЯЧ ор. 28, №№ 1—3
ВЛ № 317

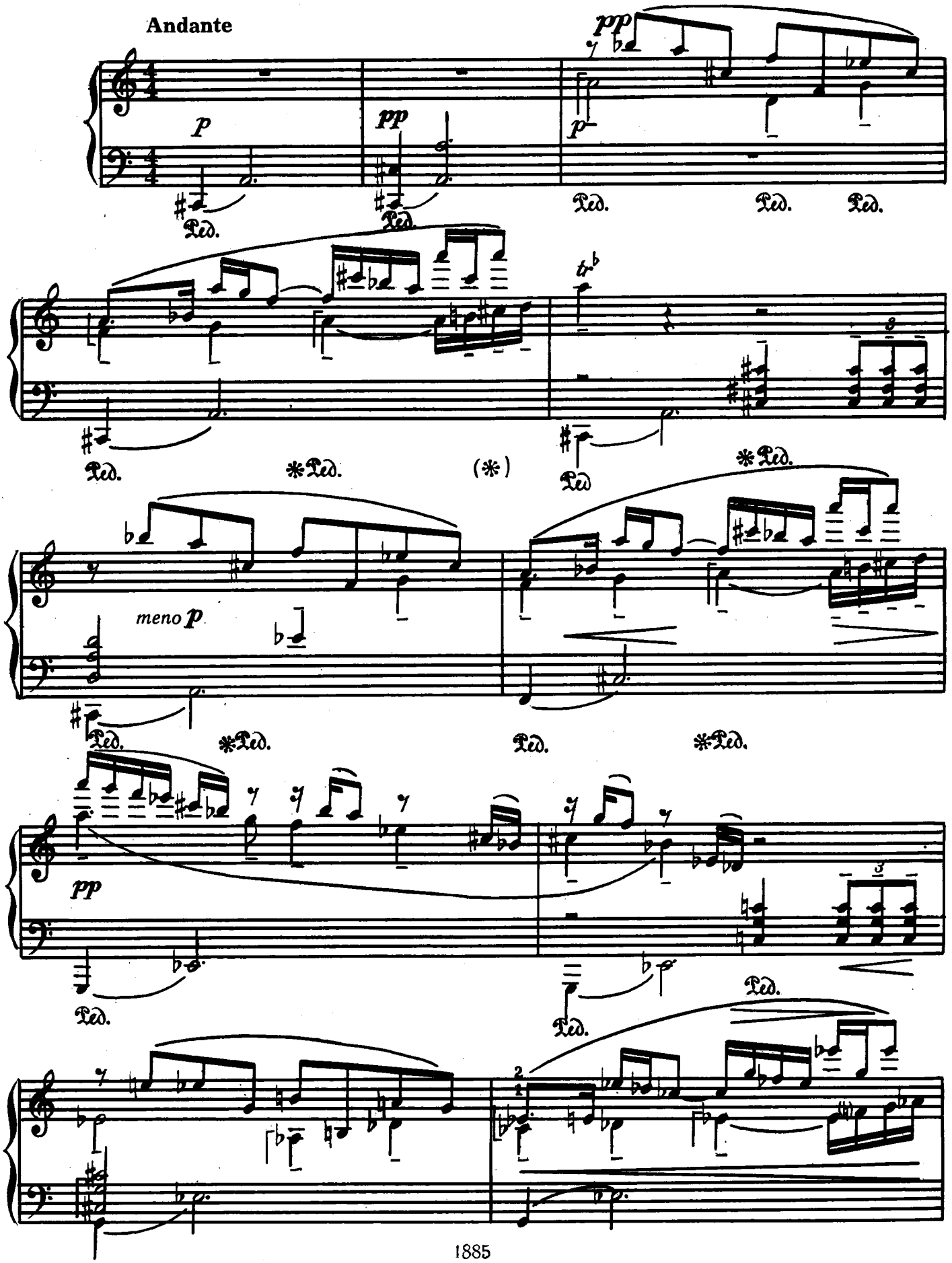
I

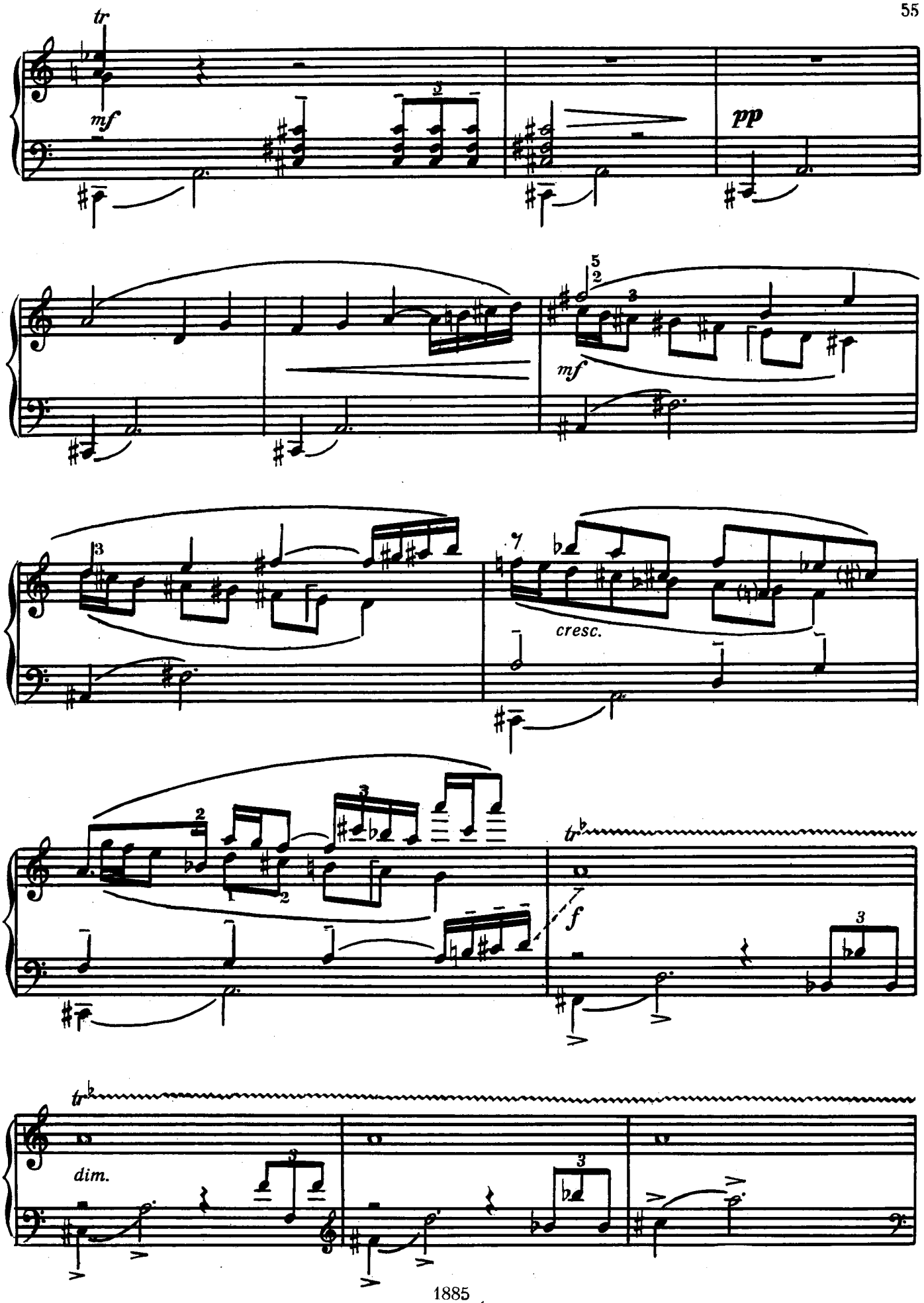


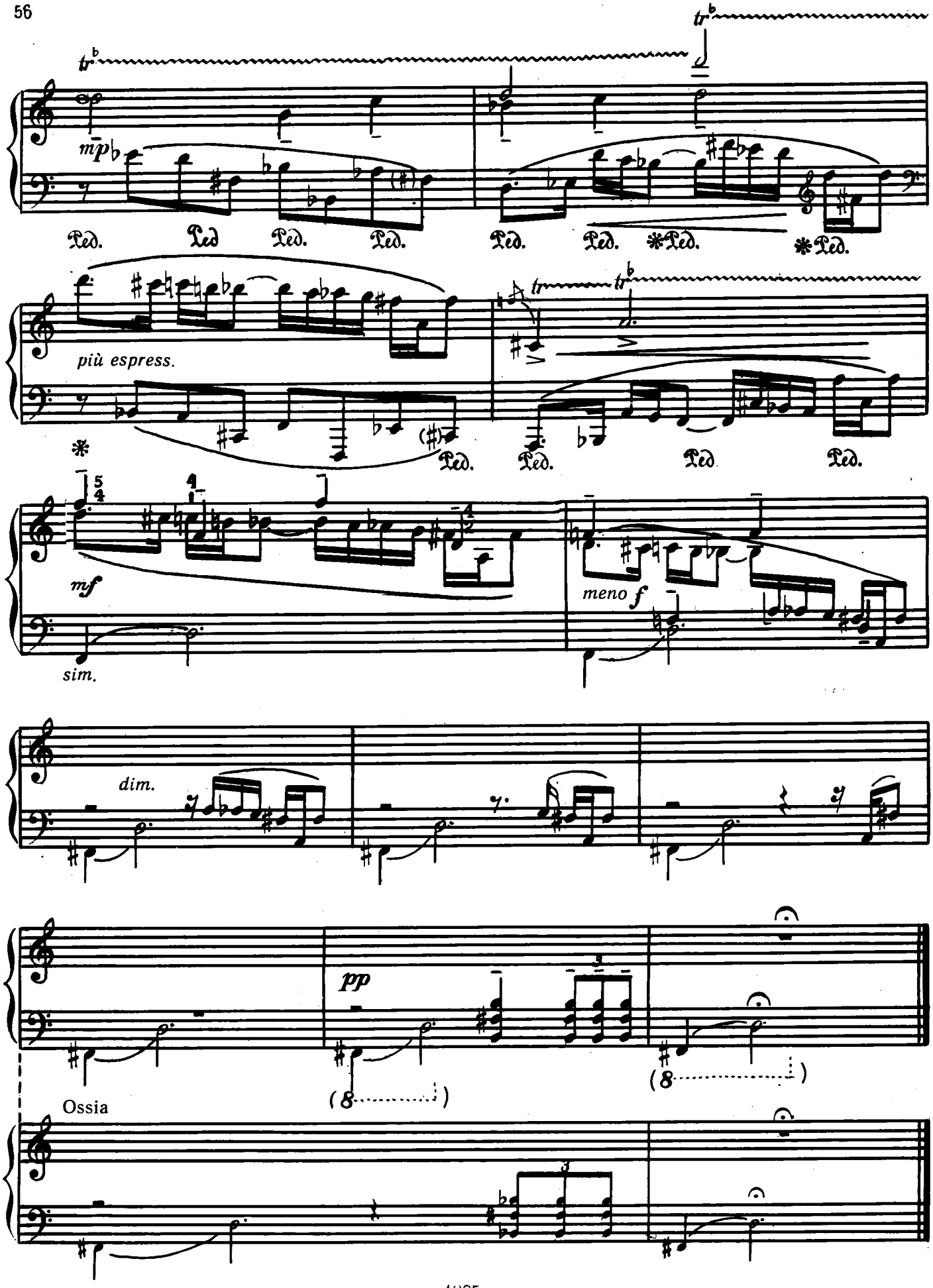

mf
p
cresc.
stringendo
ff 1)


pp
cresc.
f
dim.
8
mp
3
p sempre
pp calmo
Ped.
* Ped.
Ped.

II

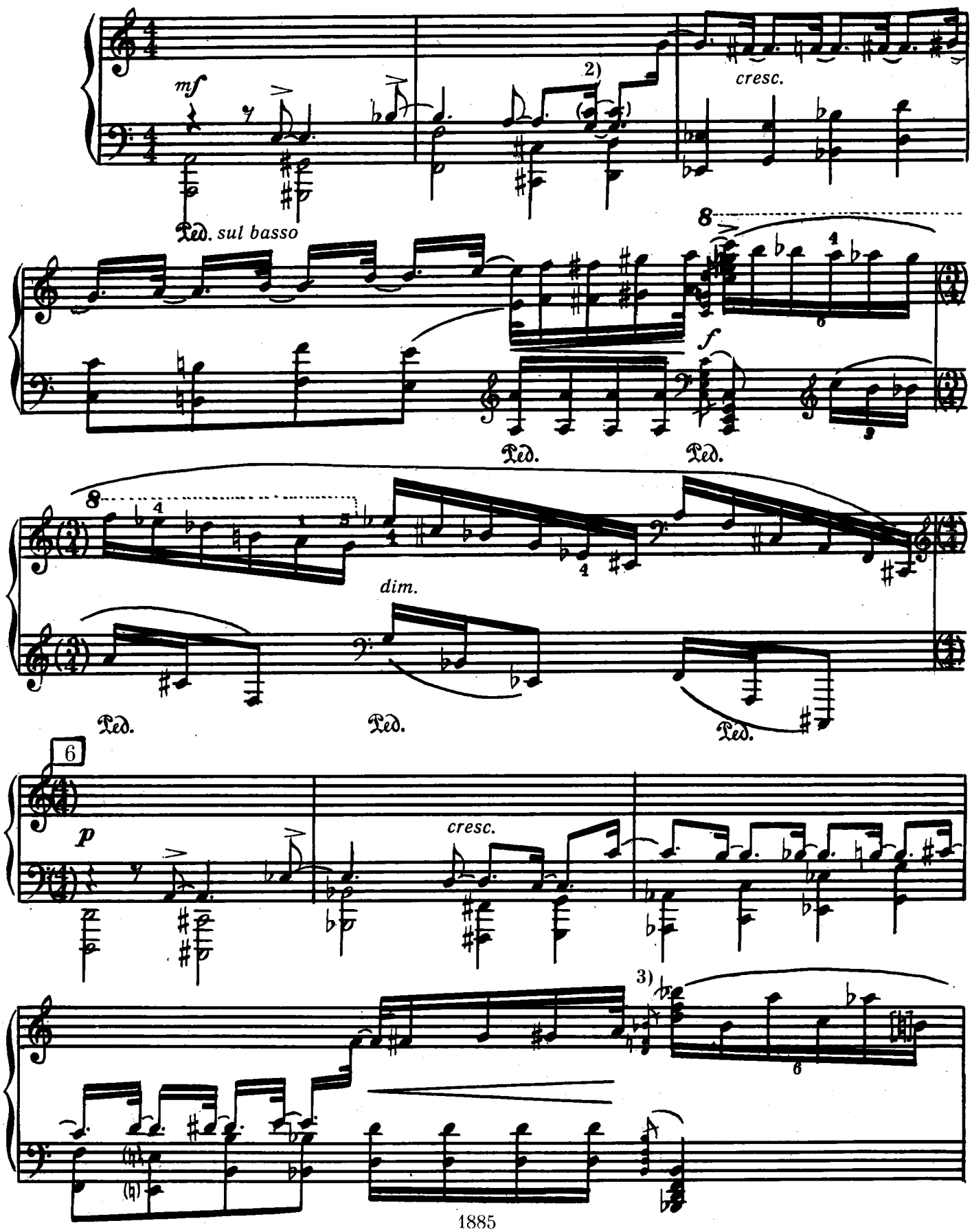

Andante
pp
p
pp
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
tr
Ped.
*Ped.
(*)
Ped
*Ped.
meno p
Ped.
*Ped.
Ped.
*Ped.
pp
Ped.
Ped.
Ped.
2

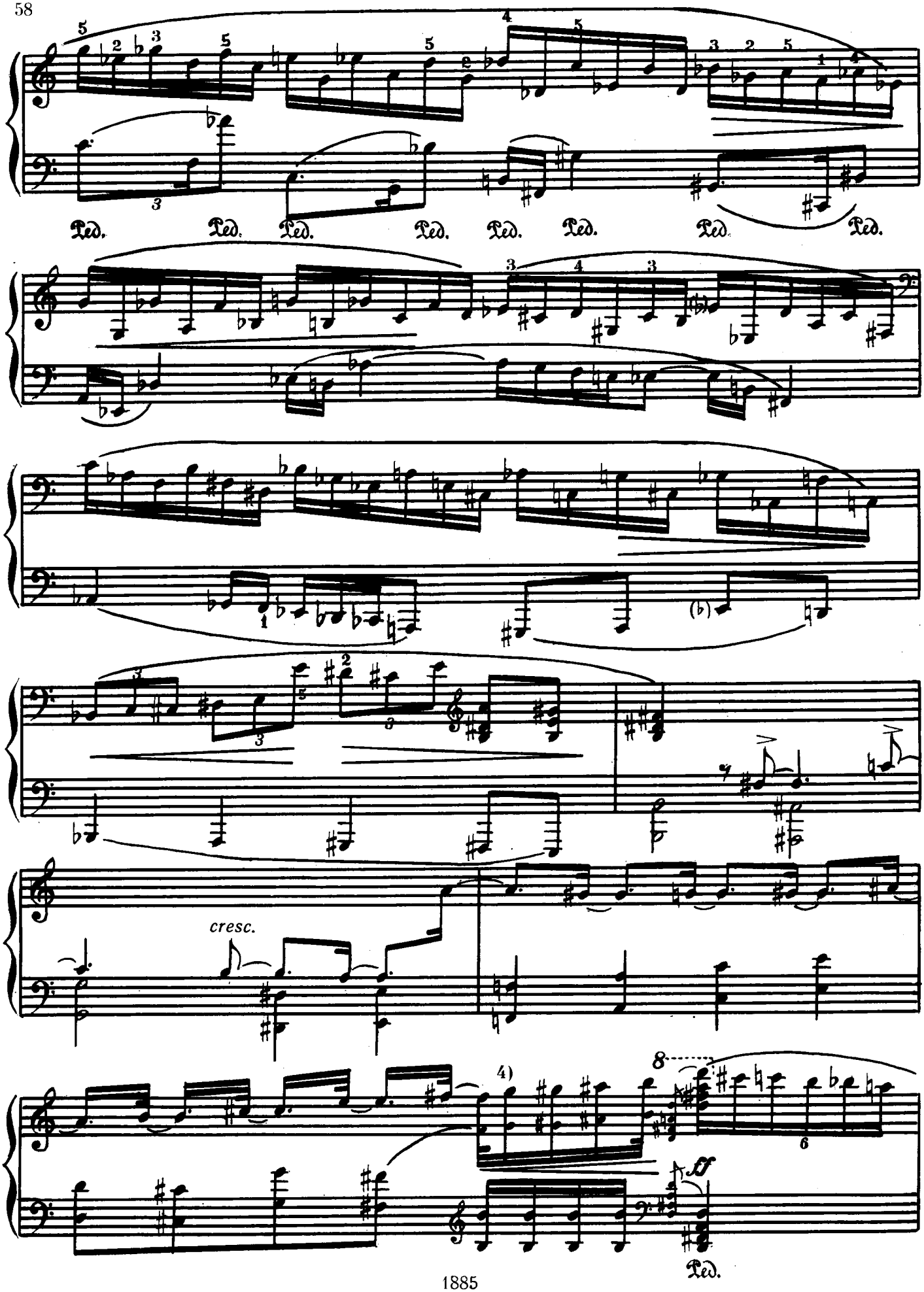

tr
mf
pp
mf
cresc.
f
dim.

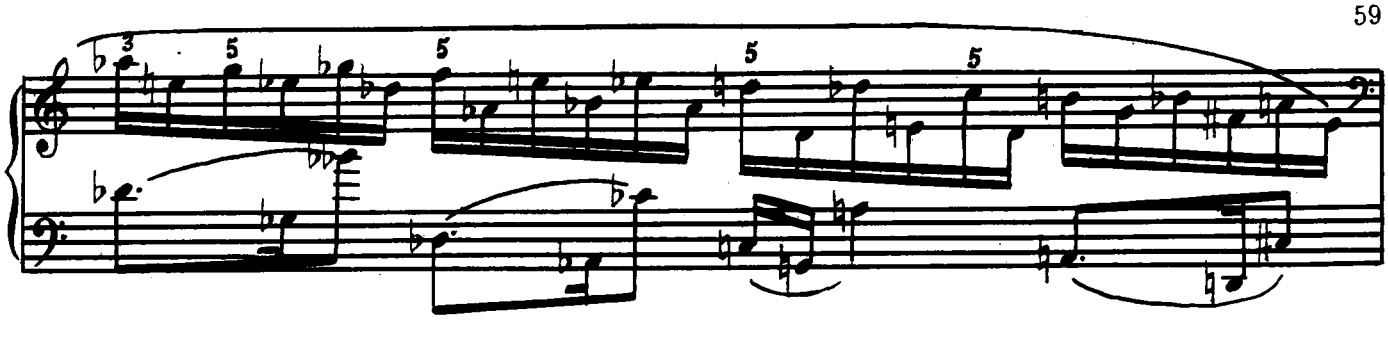

tr
mp
Ped.
più espress.
mf
meno f
sim.
dim.
pp
Ossia

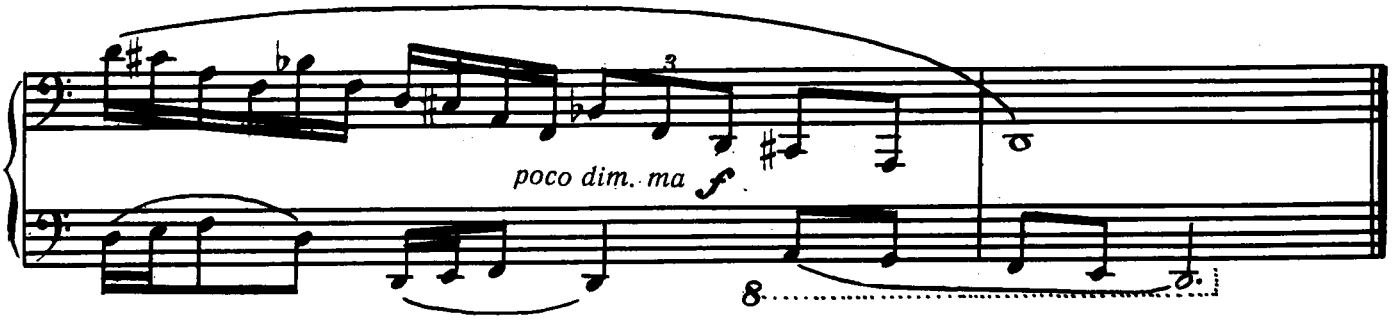
III

Allegro impetuoso




Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
cresc.
4)
8
ff
Ped.

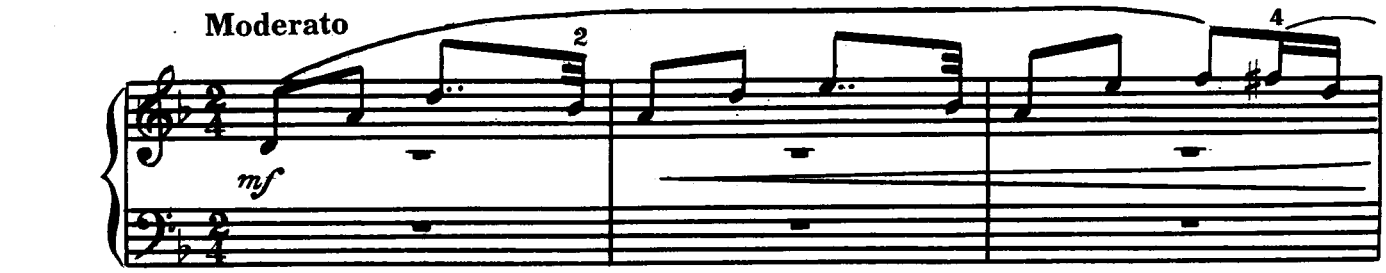


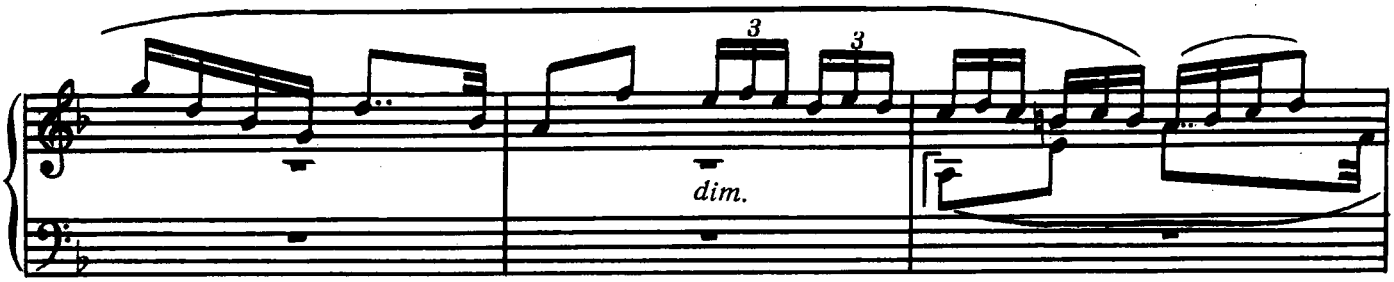


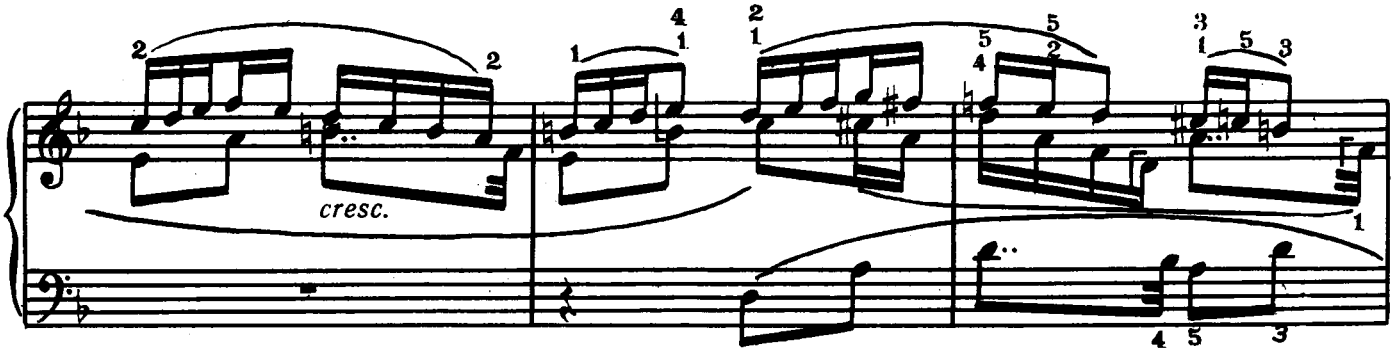
ДВЕ ФУГЕТТЫ

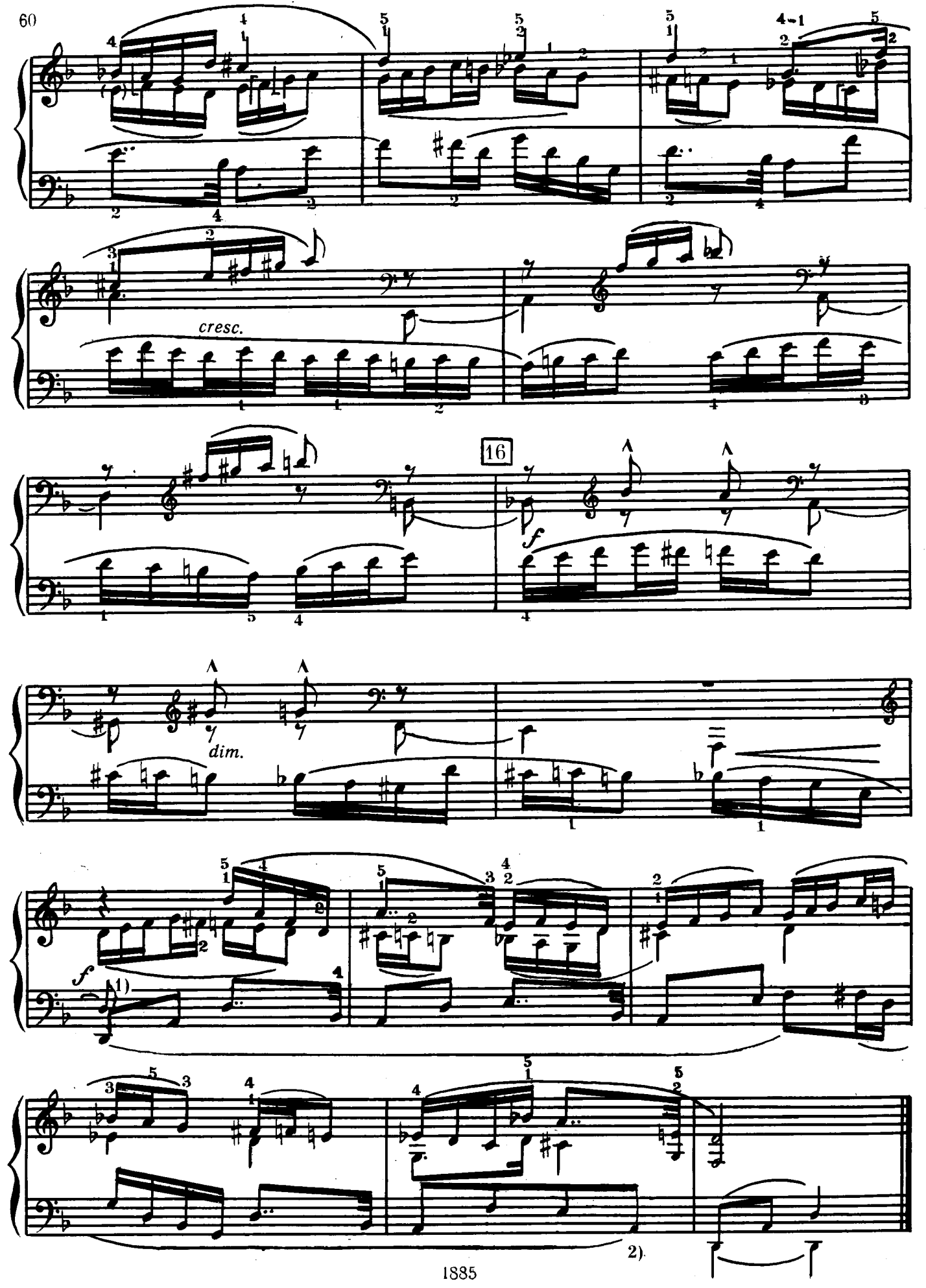
ФУГЕТТА

ВЛ № 315





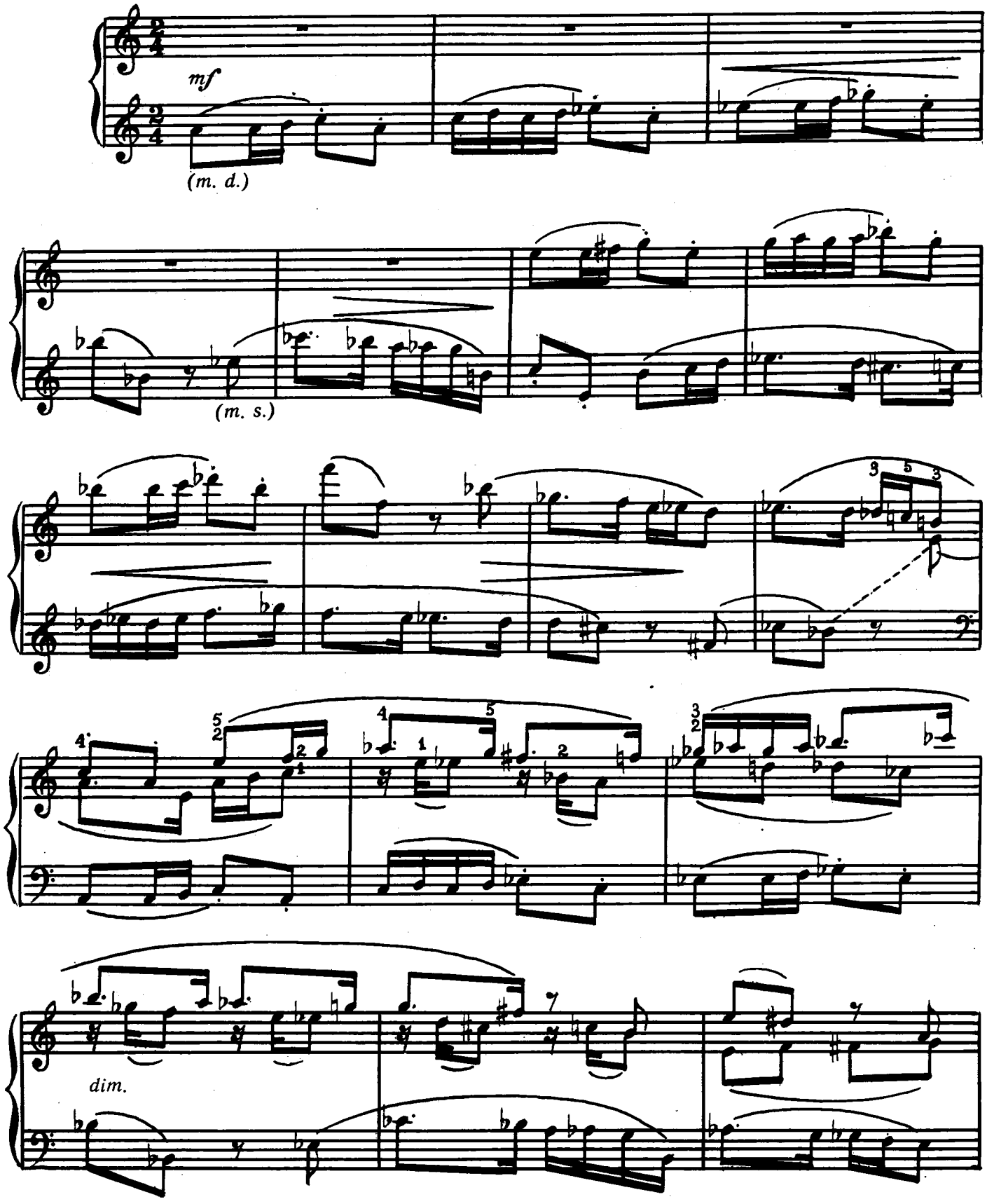


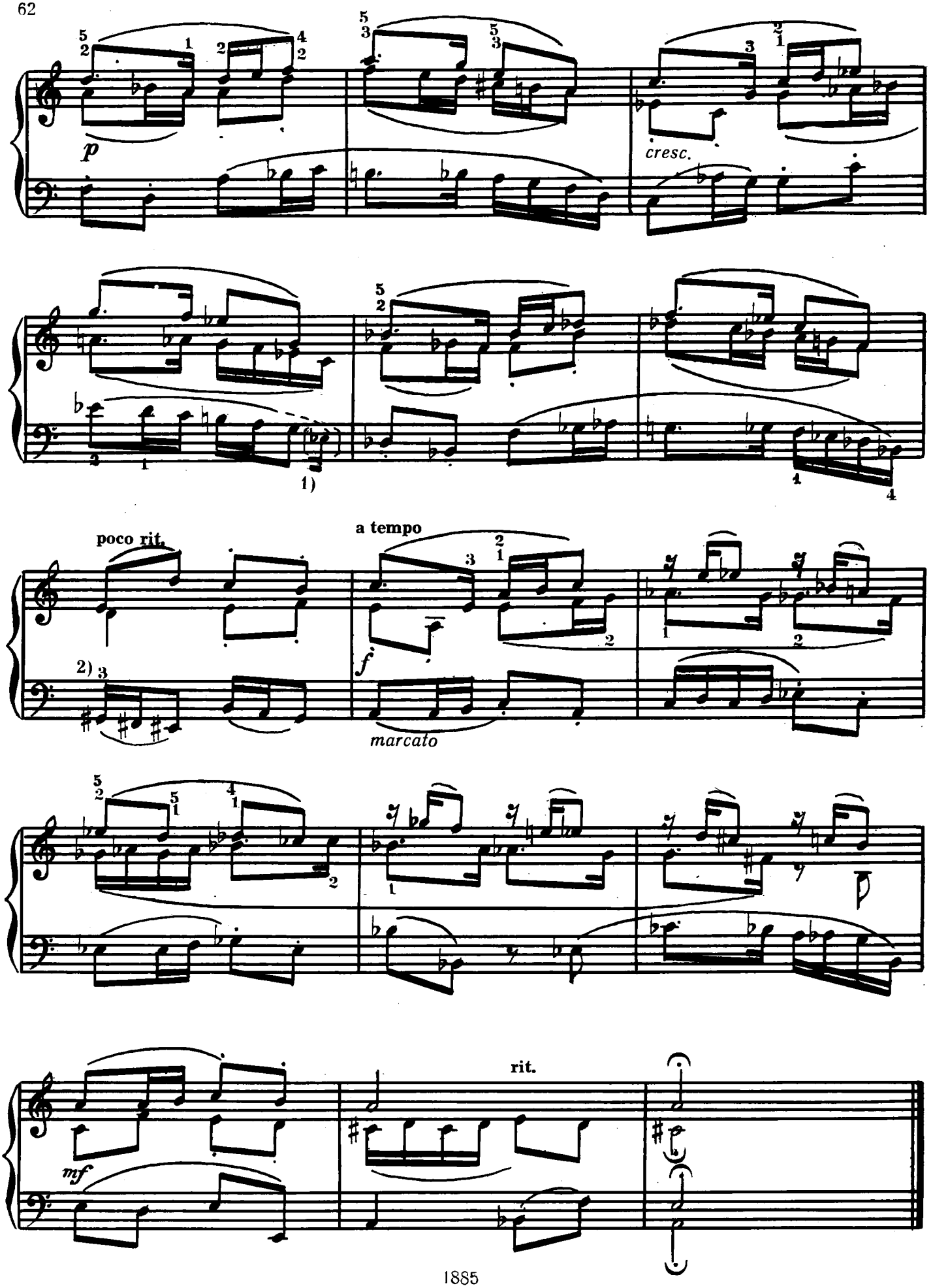

cresc.
16
f
dim.
f
1)
2)

ФУГЕТТА

ЯЧ ор. 29, № 1
ВЛ № 316

Allegretto



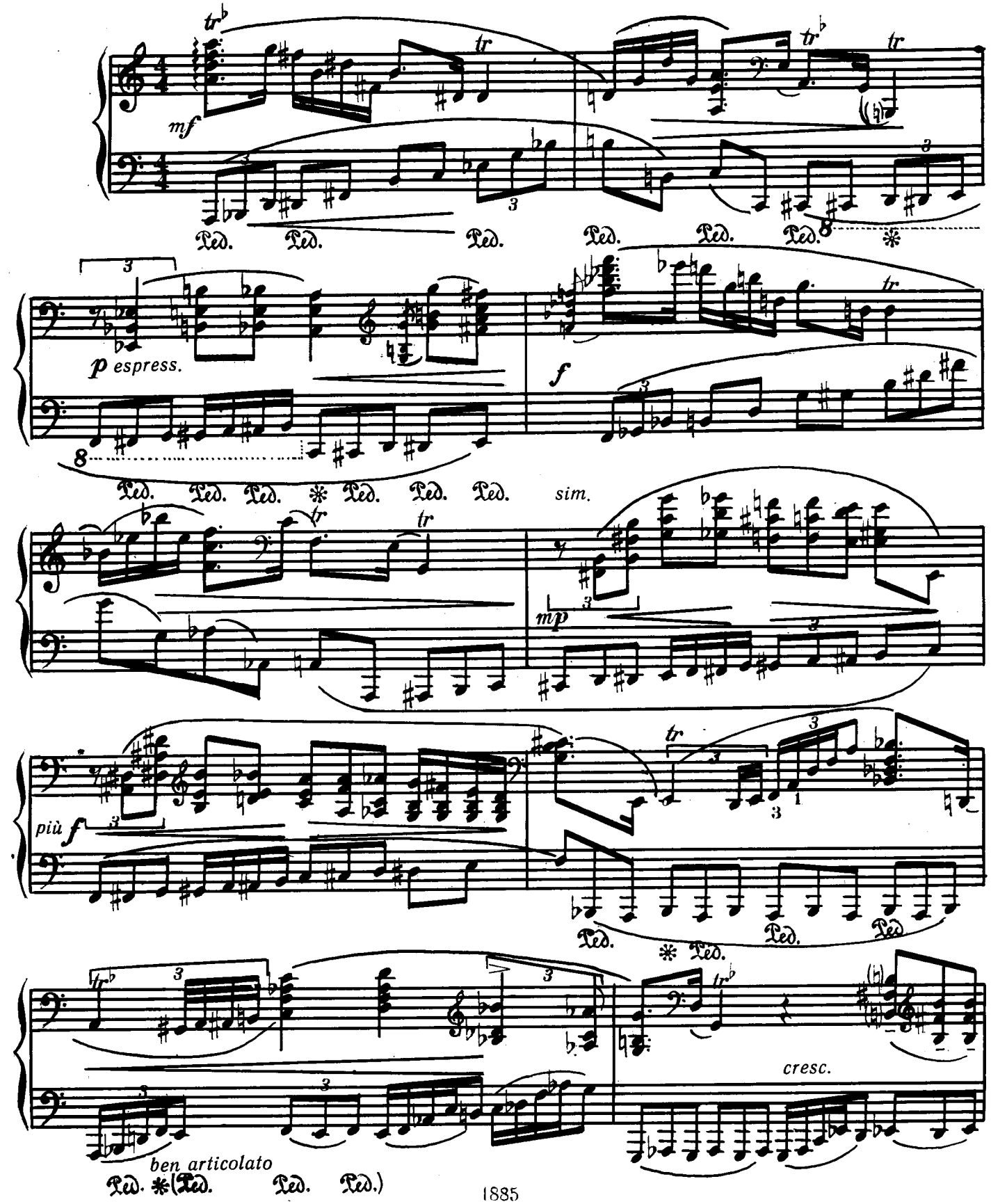

p
cresc.
1)
poco rit.
a tempo
2)
f
marcato
mf
rit.

ЧЕТЫРЕ ПРЕЛЮДИИ

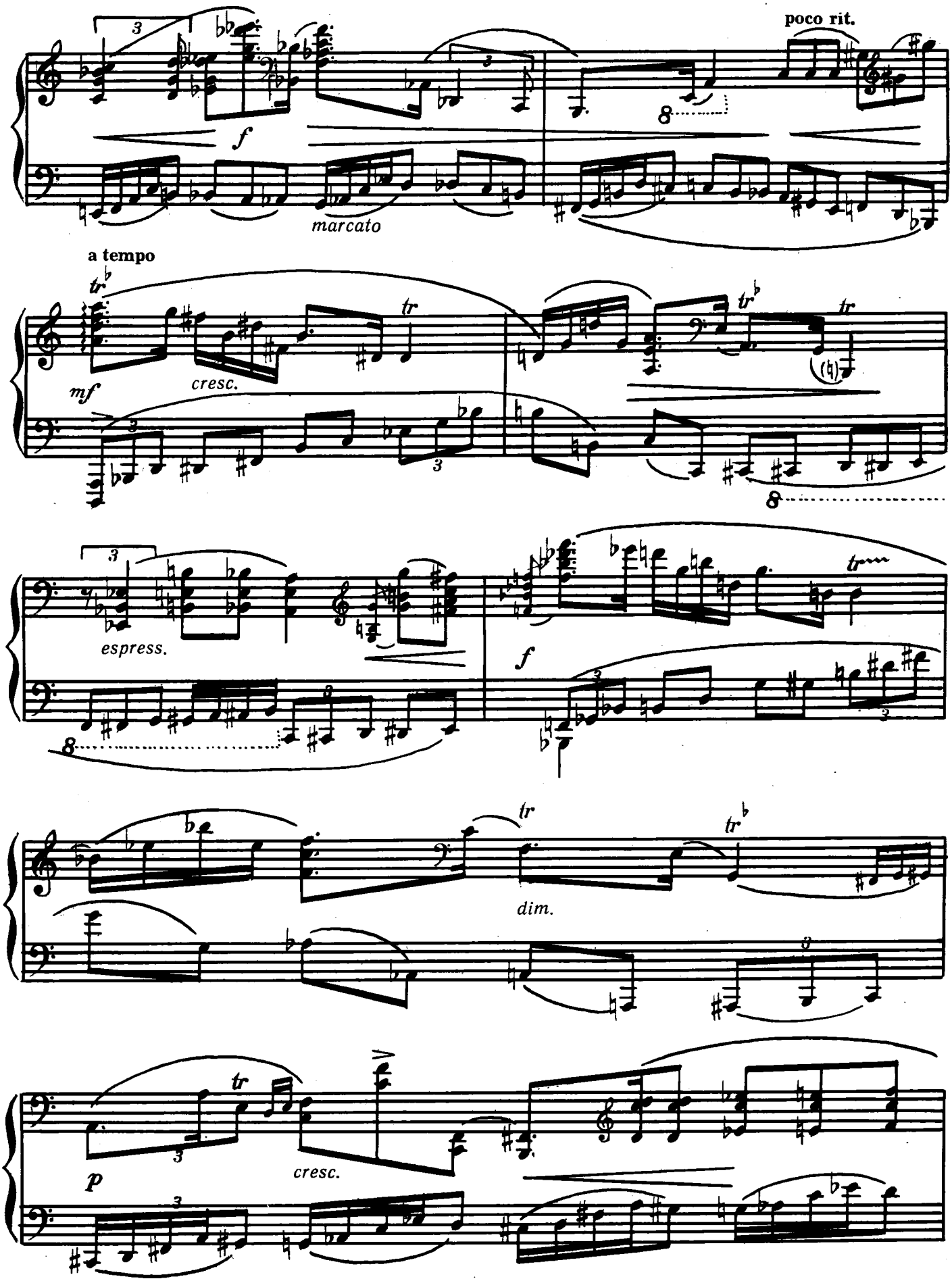
ПРЕЛЮДИЯ

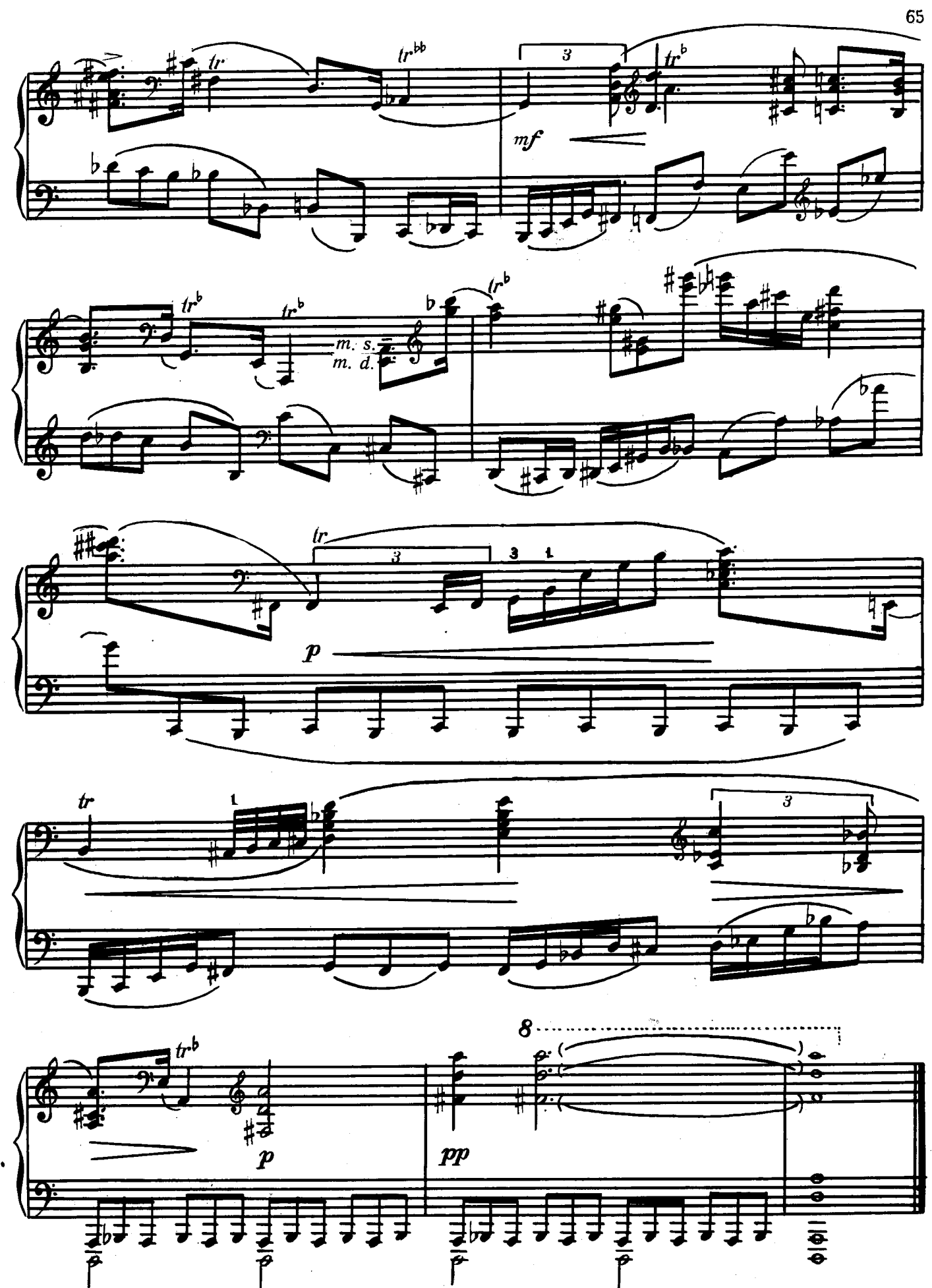
ЯЧ ор. 30, № 2
ВЛ № 319

Moderato



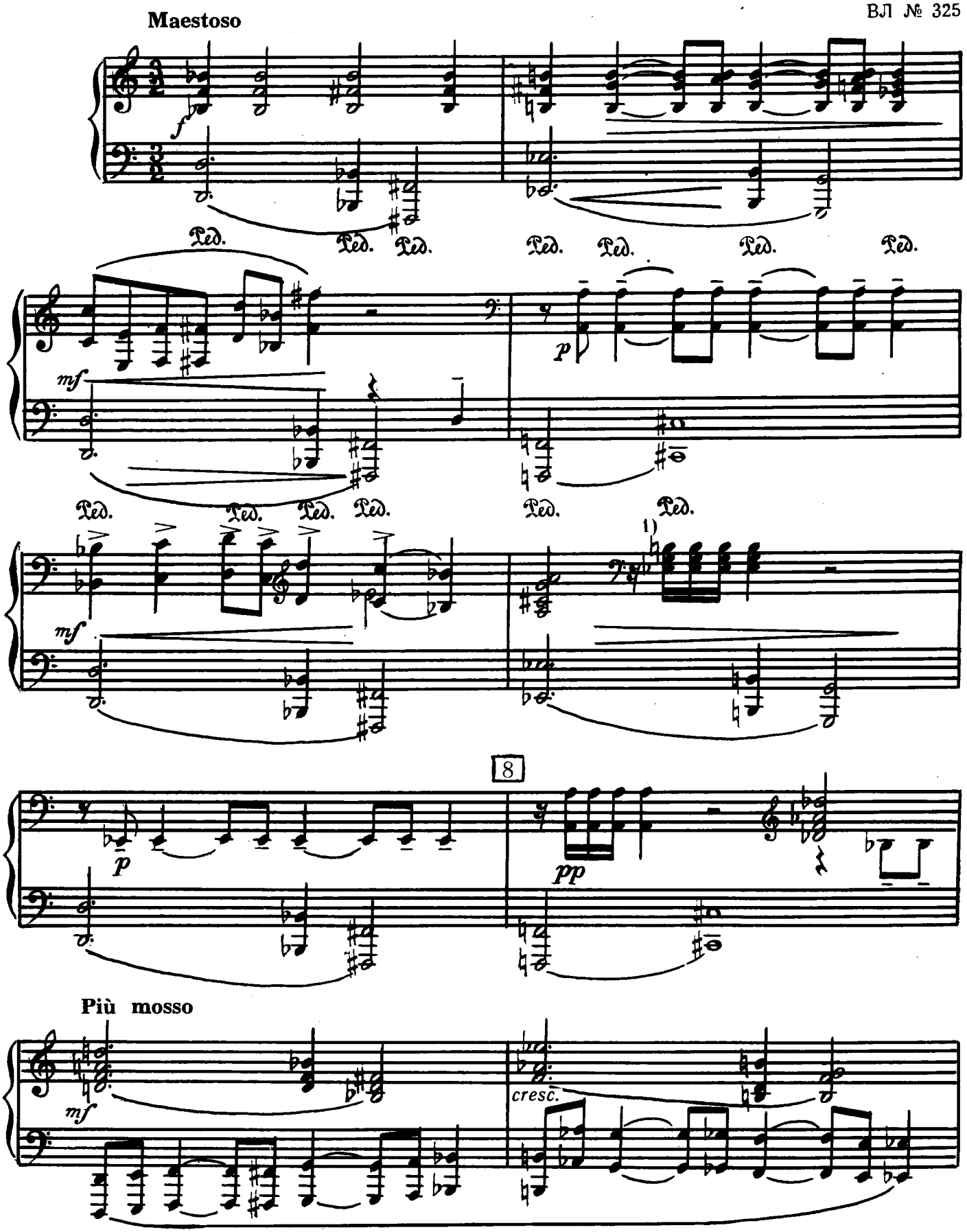
1885

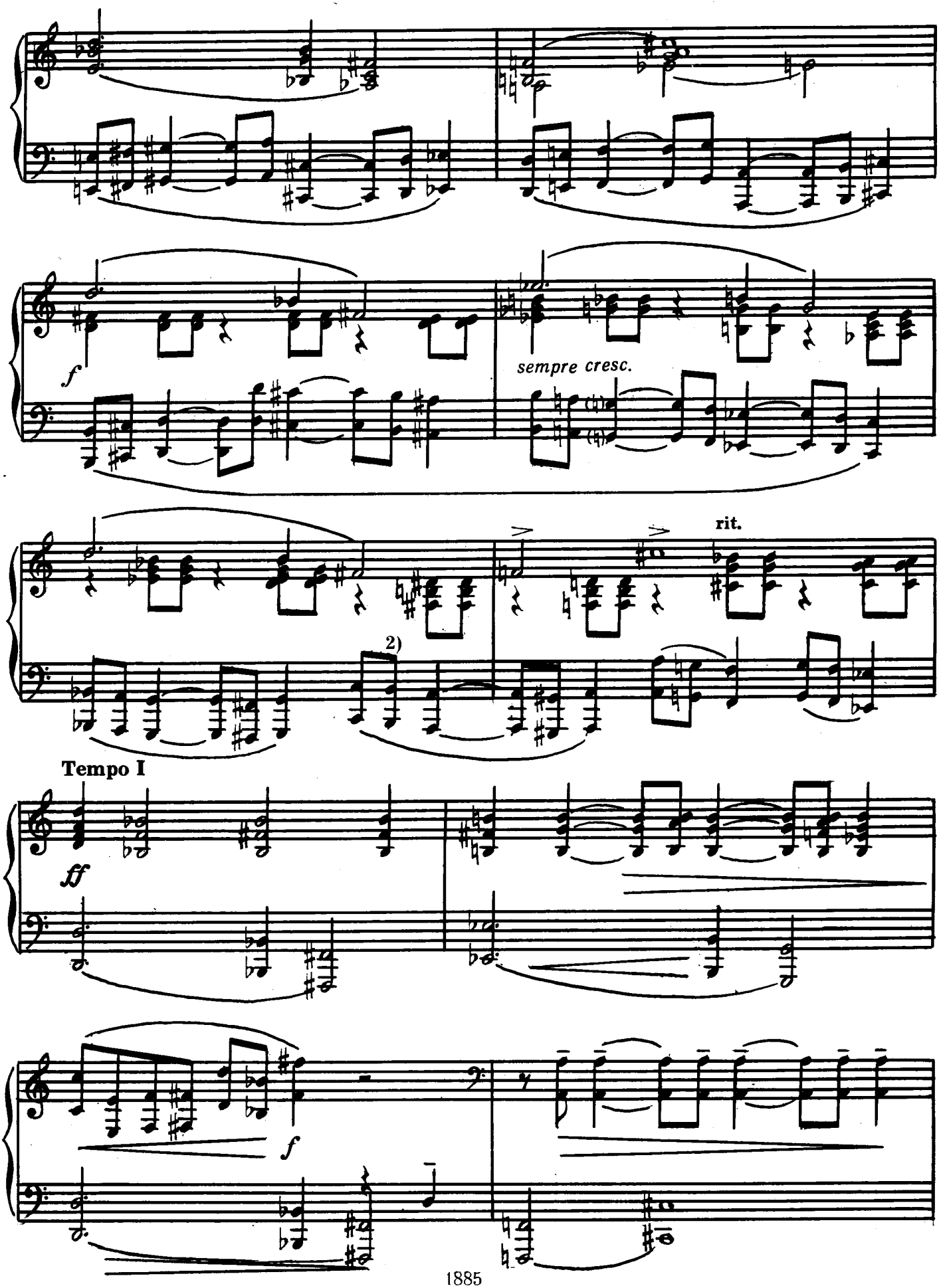

poco rit.
f
marcato
a tempo
mf
cresc.
espress.
f
dim.
p
cresc.

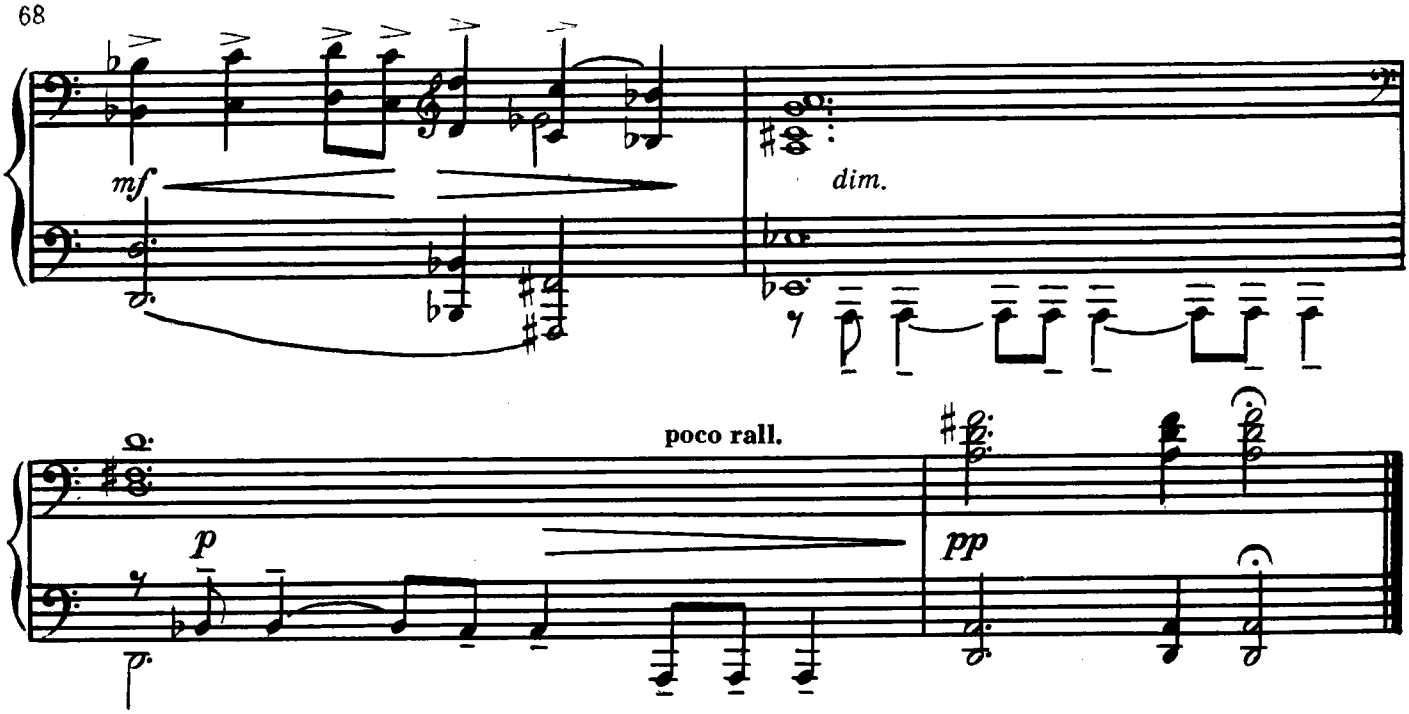

tr
tr
3
mf
tr
tr
m. s.
m. d.
tr
tr
3
3 1
p
tr
1
3
tr
8
p
pp

ПРЕЛЮДИЯ

ЯЧ ор. 31, № 1
ВЛ № 325



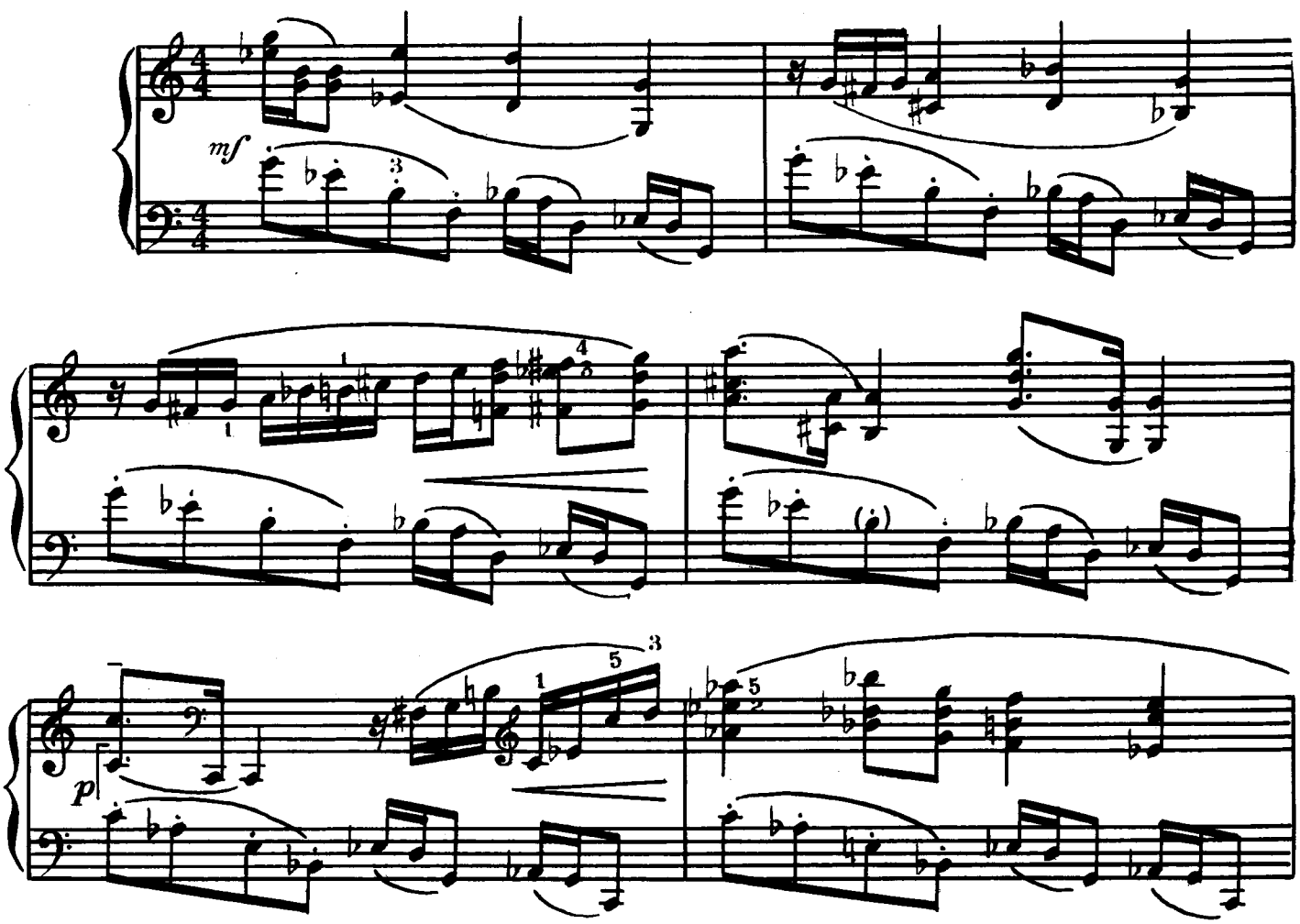

f
sempre cresc.
rit.
2)
Tempo I
ff
f

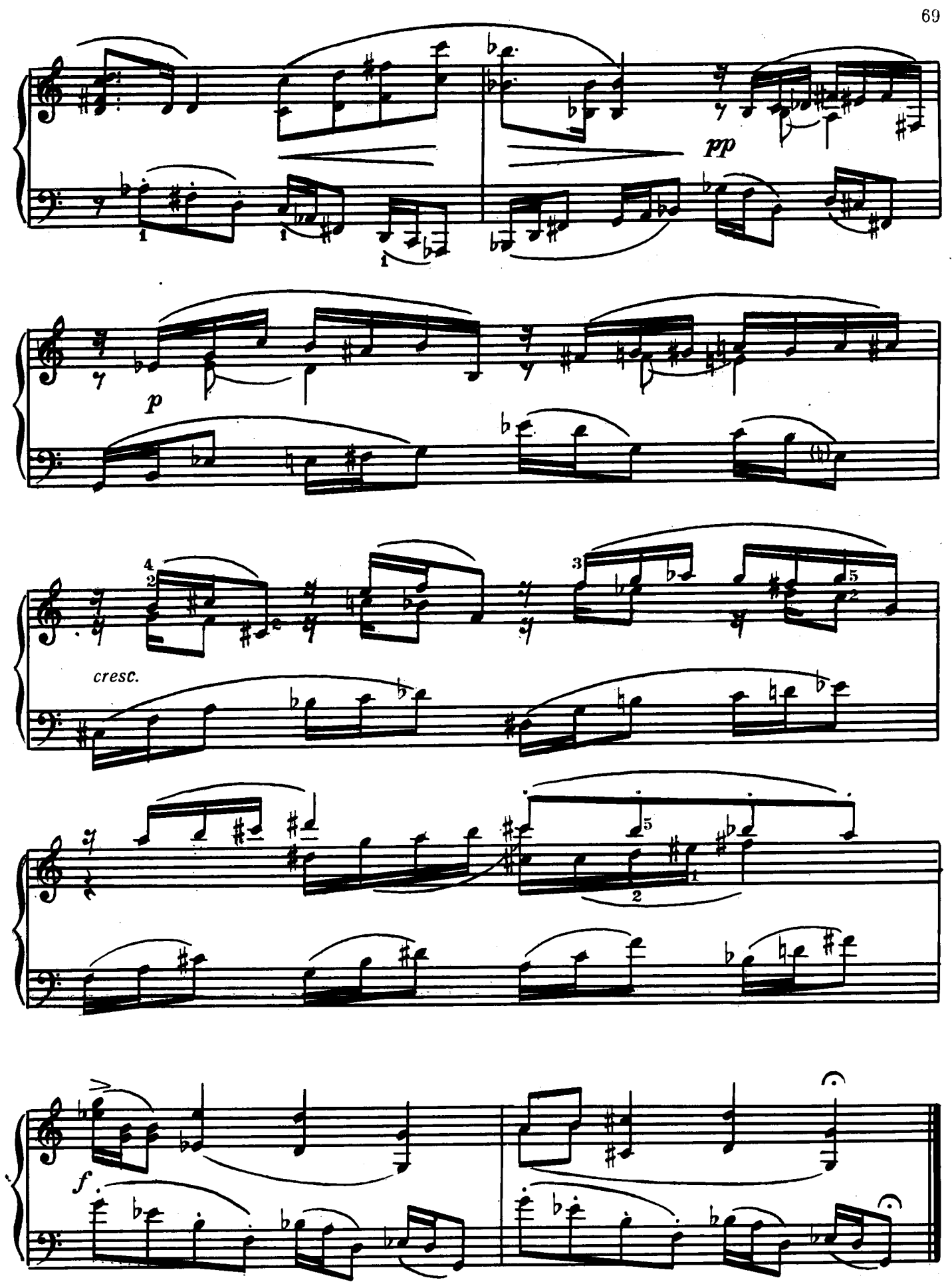


ПРЕЛЮДИЯ

ЯЧ ор. 33, № 4
ВЛ № 342

Allegro moderato ma risoluto

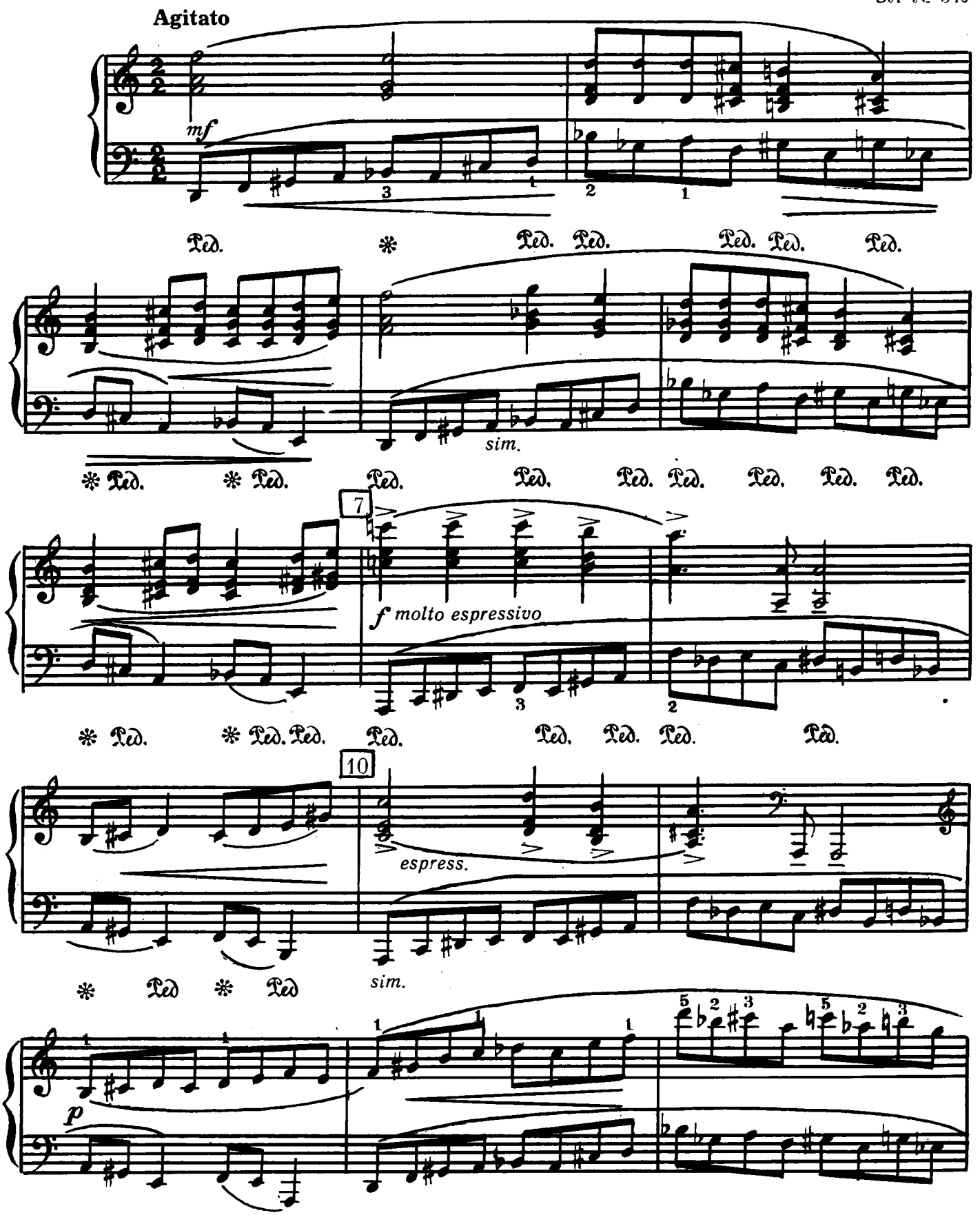


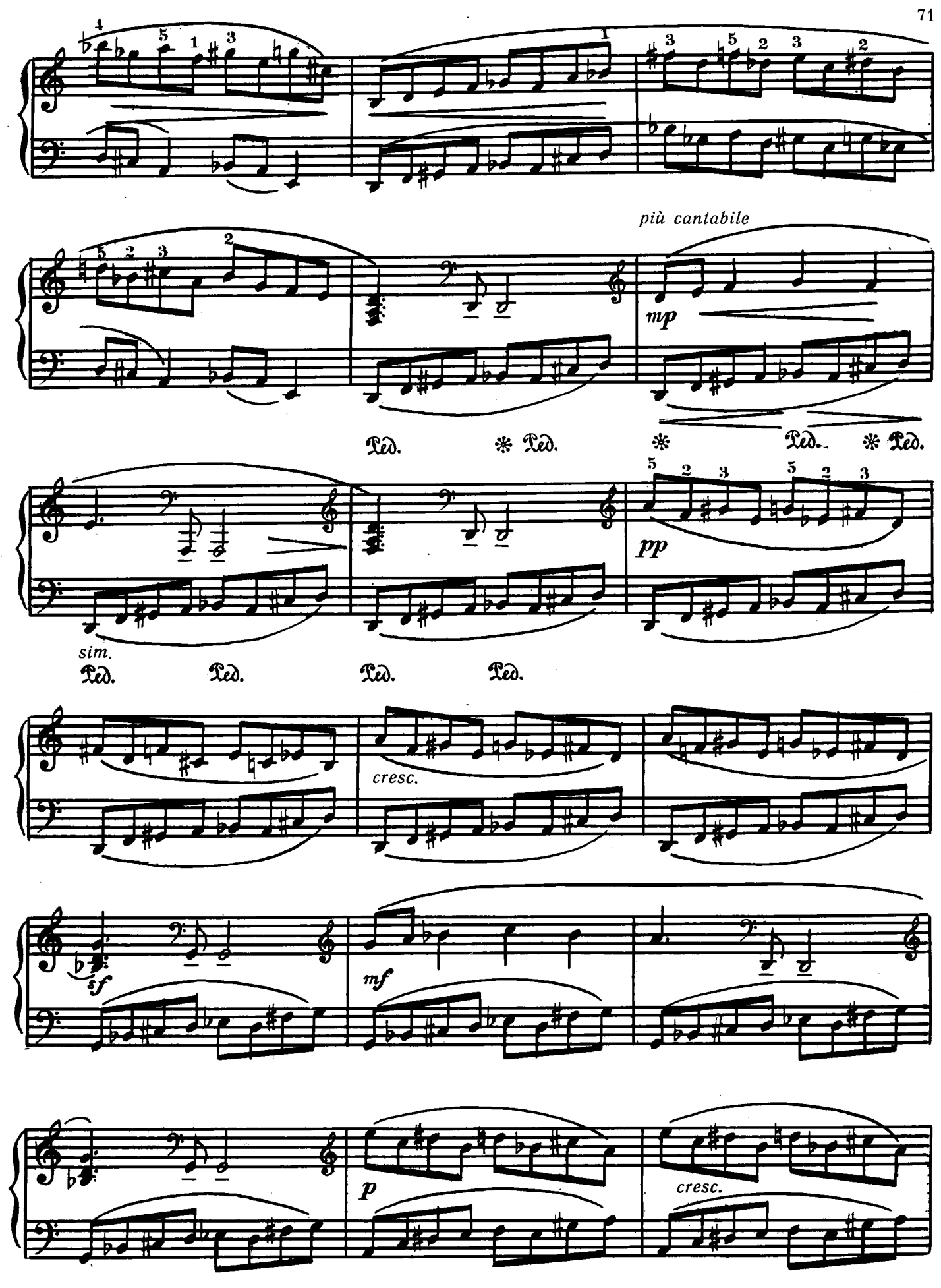

pp
p
cresc.
f

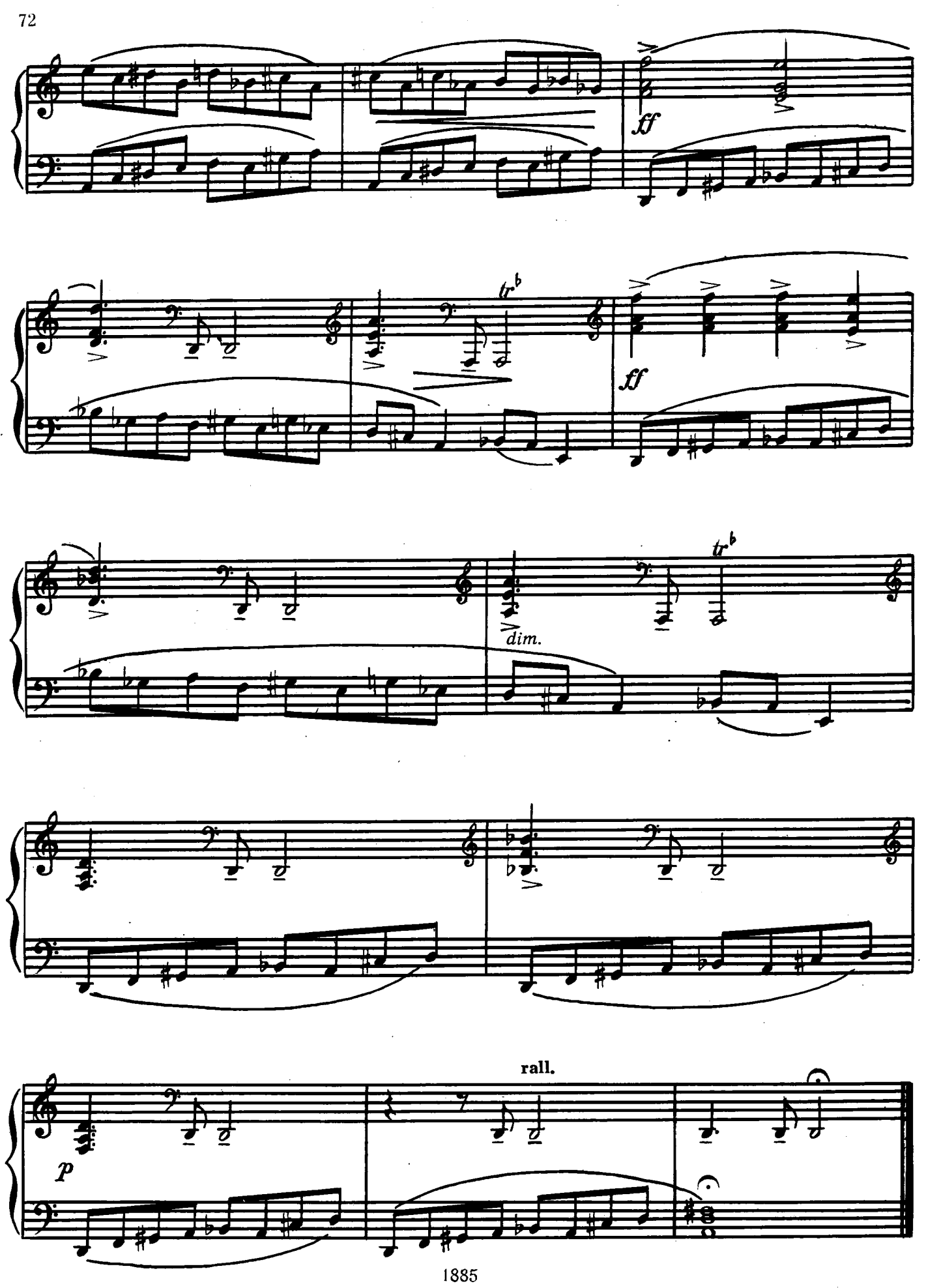
ПРЕЛЮДИЯ

ЯЧ ор. 33, № 3

ВЛ № 340



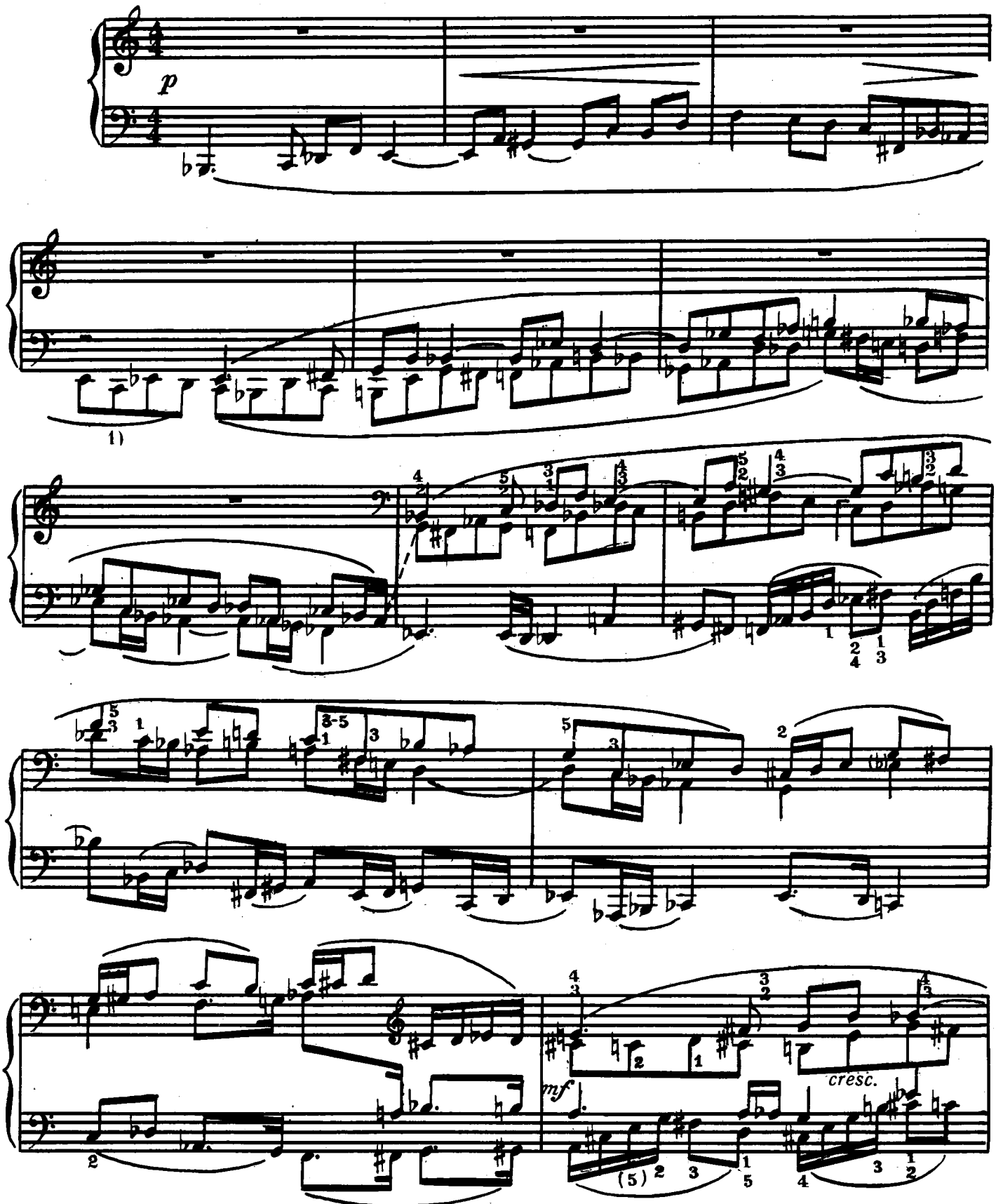

più cantabile
mp
Ped. * Ped. * Ped. * Ped.
pp
sim.
Ped. Ped. Ped. Ped.
cresc.
sf
mf
p
cresc.


ff
tr
ff
tr
dim.
rall.
p

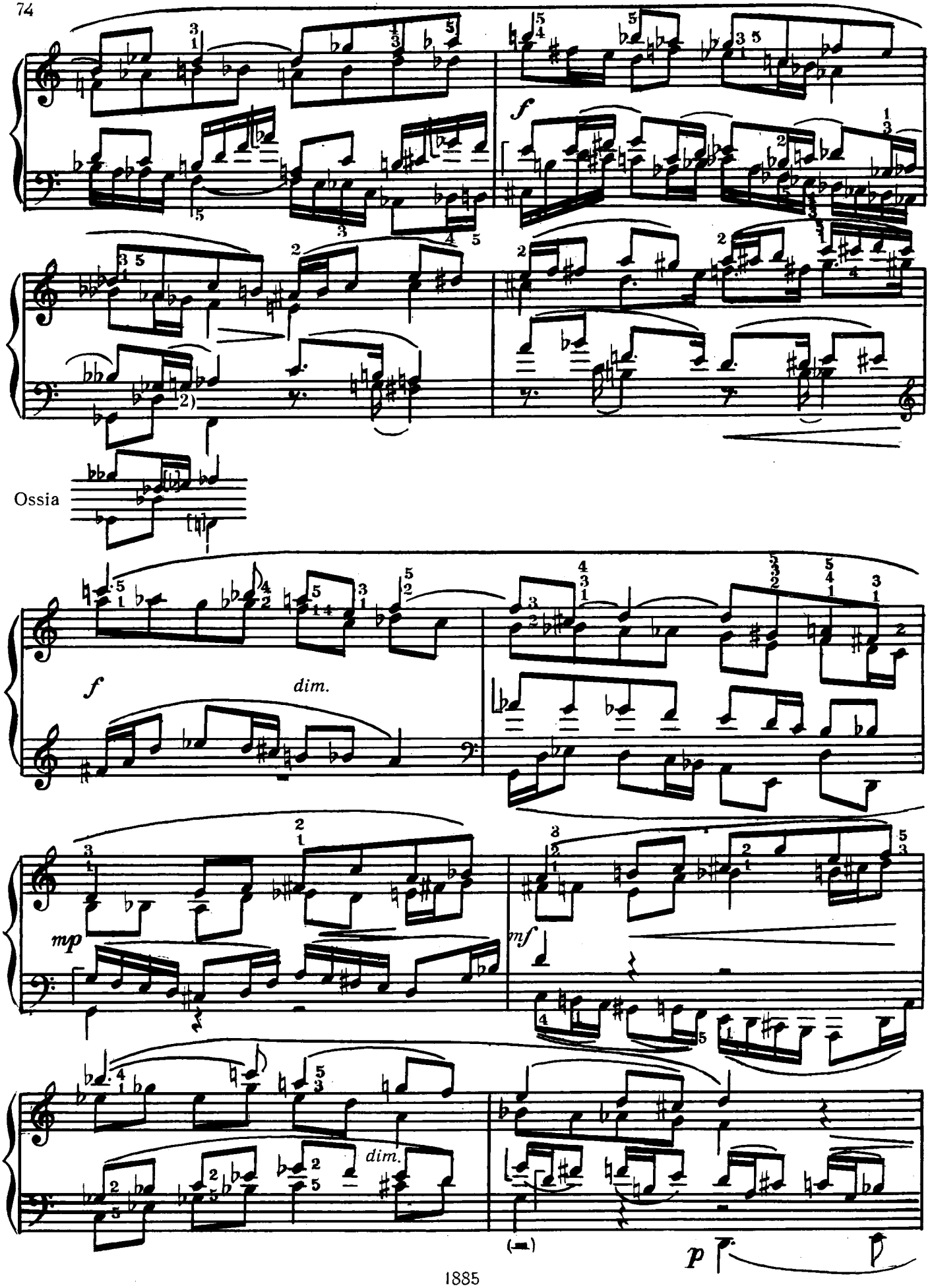
ФУГА

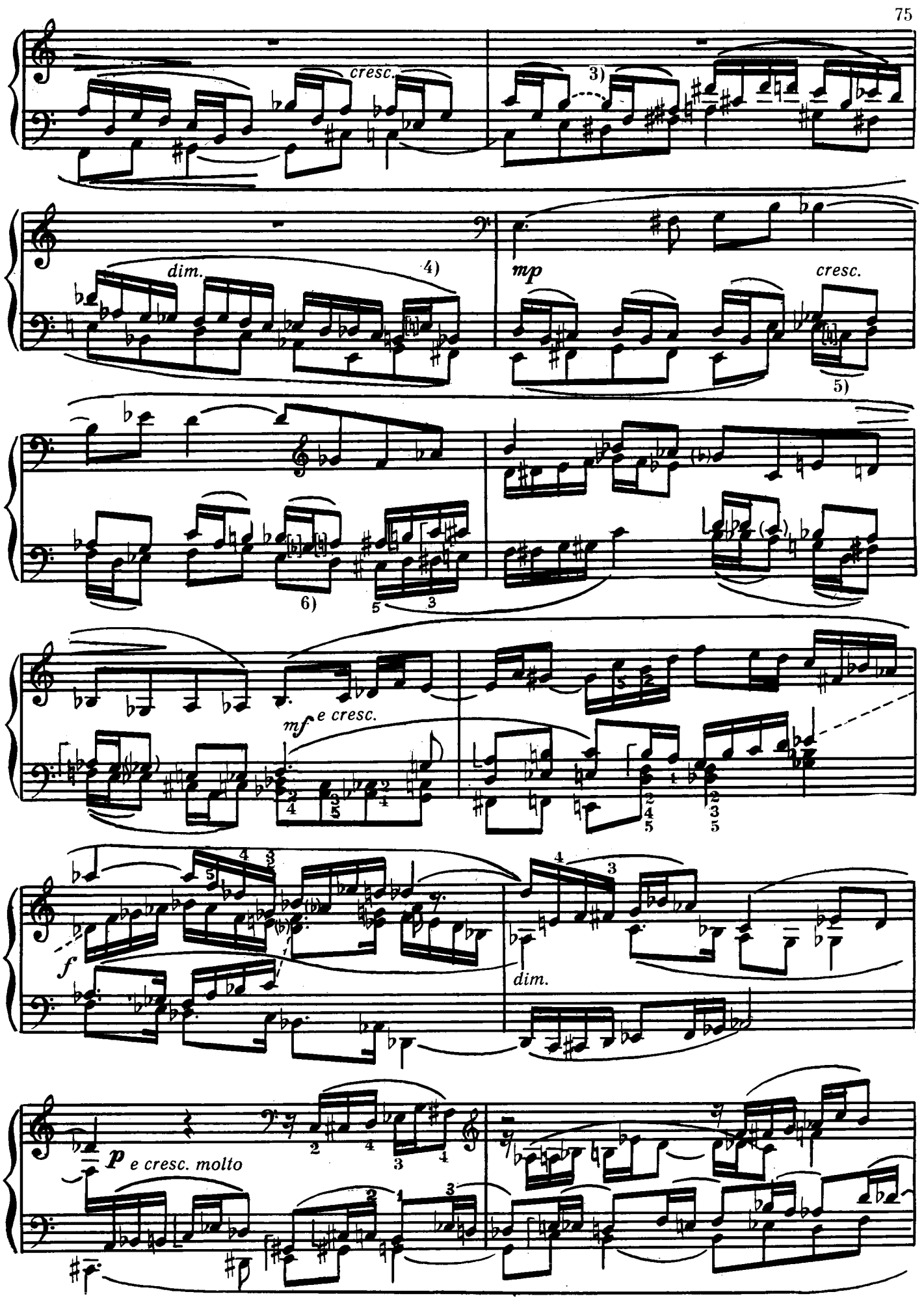
ЯЧ ор. 34
ВЛ № 345

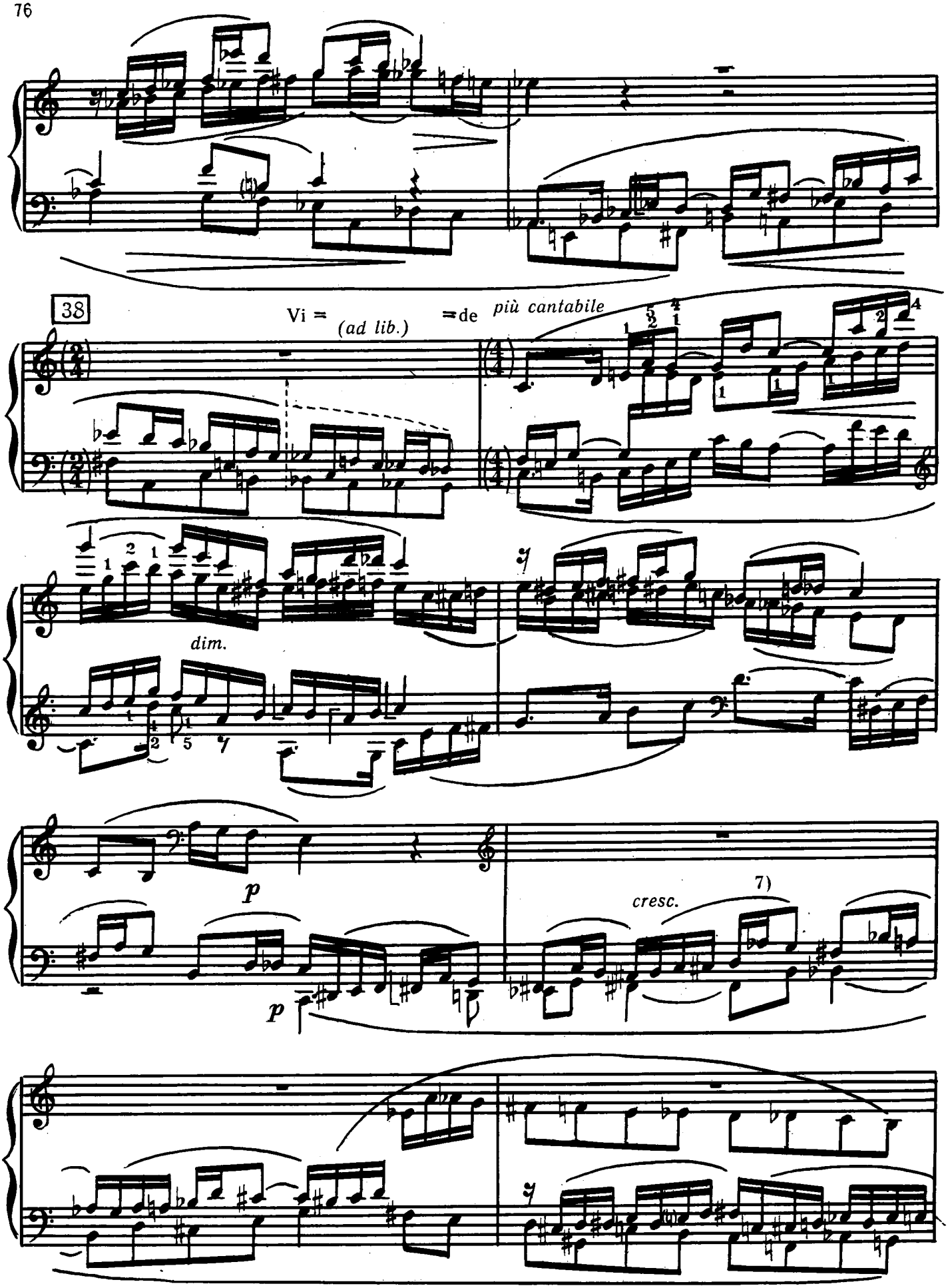
Sostenuto

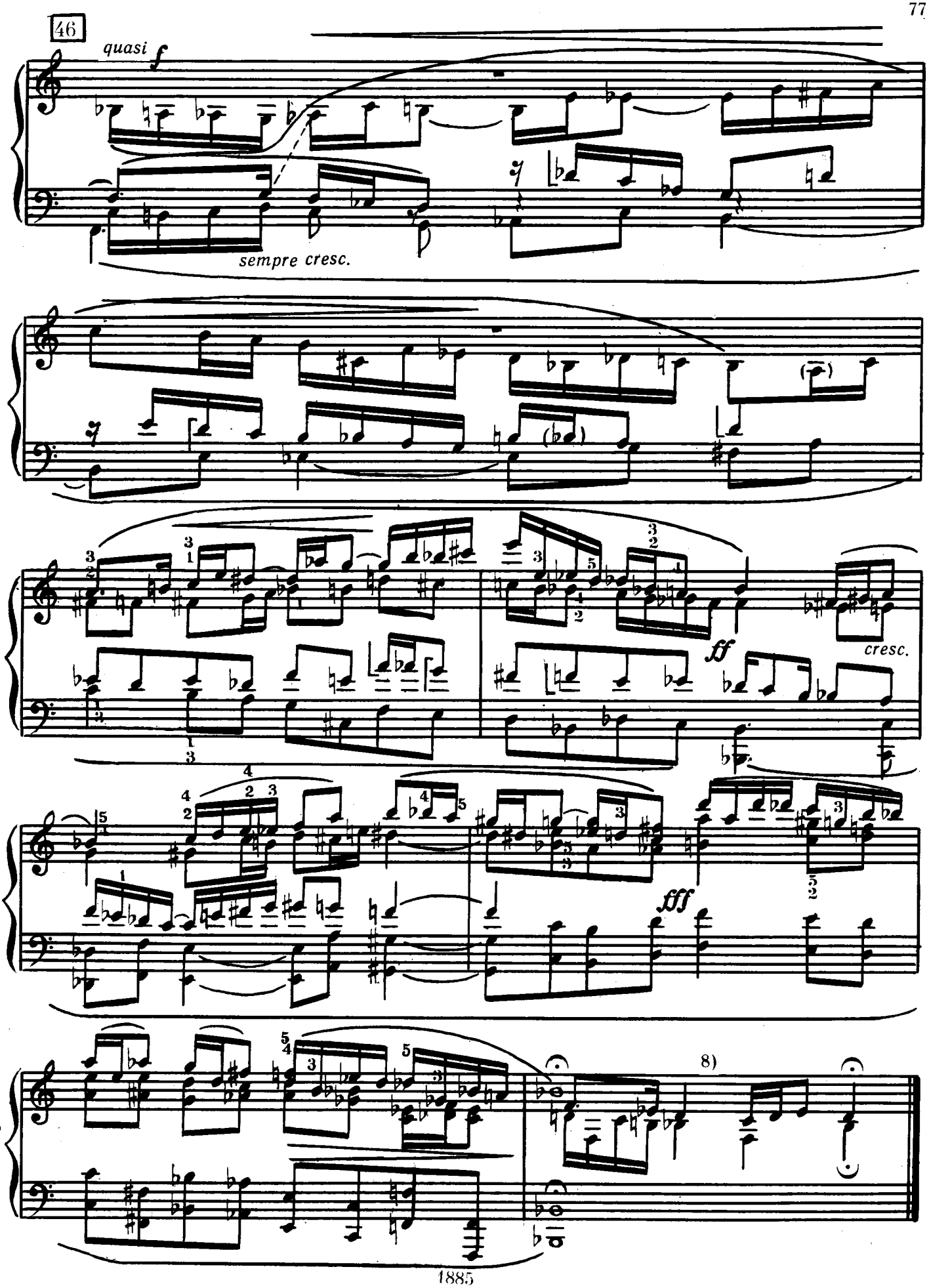


1885


f
Ossia
f
dim.
mp
mf
dim.
p


cresc.
3)
dim.
4)
mp
cresc.
5)
6)
mf e cresc.
f
dim.
p e cresc. molto


38
Vi =
(ad lib.)
=de
più cantabile
dim.
p
p
cresc.
7)


46
quasi f
sempre cresc.
(f)
ff
cresc.
fff
8)

КОММЕНТАРИИ

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОМЕНТ. ВЛ № 163. Автограф в КХМЧ,* датирован: 24/XI 1899 г.; чистовой, но восьмитакту со знаком повторения не хватает заключительного каданса. Публикуется впервые. Четырехтактная кода добавлена редактором.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 7, № 3; ВЛ № 186. Автограф в КХМЧ, датирован: 10/VI 1901 г., Друскининкай. Опубликовано в ЯЧ 1957 (темп: M. M. 72, что представляется замедленным). PP в 8-м и 31-м тактах, акцент в 32-м и rall. в предпоследнем — авторские указания.

1) Dis добавлено в соответствии с аналогичными местами.

2) Авторское dis в начале такта исправлено на cis, соответственно аналогичной авторской правке в 12-м такте.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 7, № 4; ВЛ № 188. Автограф в КХМЧ, датирован: 15/VI 1901 г., Друскининкай. Опубликовано в СШ 1925 и ЯЧ 1957 (темп: M. M. 60), также с добавлением заключительного аккорда, но иного — ля-минорного. Указание динамики в 1-м такте — авторское.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 7, № 2: ВЛ № 187. Автограф в КХМЧ, датирован: 13/VI 1901 г., Друскининкай. Опубликовано в СШ 1925 и, с фактурными добавлениями, в ЯЧ 1957 (темп: M. M. 104). В настоящей редакции некоторые форшлаги к квинтовым басам и октавные удвоения басов в тактах 9—16 приведены по ЯЧ 1957. 24-й такт с указанием calando записан автором отдельно, не введен им в данное место и в прежних редакциях отсутствовал.

ОСЕНЬ. ЯЧ ор. 17. № 2; ВЛ № 264. Автограф отсутствует. Редакция основана на рукописной копии сестры композитора (КХМЧ) и первоиздании в ее же редакции (ЯЧ 1944). Бекары в 11-м такте и весь последний такт добавляются по ЯЧ 1957, где указан также темп: M. M. 82—92 (с ускорением к кульминации) и добавлены целые такты пауз после 32-го и следующего тактов.

1) Этот диез, предложенный в ЯЧ 1957, представляется возможным, но отнюдь не обязательным оттенком концовки.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 16, № 2; ВЛ № 259. Автограф в КХМЧ, неполный, датирован: 25/X 1904 г., Варшава. Опубликовано в ЯЧ 1957 (темп: ♩ =80—84) с иным, двутактным переходом к репризе и трехтактной концовкой, с проведением басовой линии в репризе октавами.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 16, № 3; ВЛ № 256. Автограф в КХМЧ, датирован: 1904 г., Варшава; первоначально имел более длинное заглавие, позднее стертое: «Прелюдия на тему adfbesges». Опубликовано в СШ 1925 и ЯЧ 1957 (темп: M. M. 44). Последняя четверть 20-го такта и первая следующего помечены автором «bis», что не совсем ясно говорит о его намерении. В настоящем издании сделана попытка расшифровки — продления на один такт (вариант Ossia).

1) В автографе здесь es^2 и в партии левой руки es.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 15, № 2; ВЛ № 257. Автограф в КХМЧ, датирован: 22/VII 1904 г., Друскининкай. Опубликовано в СШ 1925 и ЯЧ 1957 (темп: M. M. 66 — слишком медленный); в последнем случае сочинение включено в цикл вариаций на тему Sefaa Esec, хотя тематически с ними никак не связано: ведущие мелодии этой прелюдии основаны на повторении четырехзвучных рядов: es-a-b-c; a-e-c-es, а в вариациях развертывается совсем иной девятизвучный ряд.

1) Бекар у этой ноты в автографе отсутствует (возможен и *си-бемоль*), но приводится по аналогии с 10-м тактом.

2) Бекары в партии правой руки у автора отсутствуют — вероятно, пропущены (ср. т. 44).

3) Из первого аккорда, по аналогии с 45-м тактом, убрана нота Es.

4) К ноте e^2 в ЯЧ 1957 добавлен бемоль, возможный, но отсутствующий у автора.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ BESACAS. ЯЧ ор. 18; ВЛ № 265. Автограф в КХМЧ; эскизный, без даты. I и III—V вариации опубликованы в ЯЧ 1957 (темпы, соответственно, M. M. 48, 50 — слишком медленные; M. M. 100, 138). II вариация публикуется впервые. Нумерация I—III вариаций — авторская; номером IV в автографе помечена V вариация настоящего издания, а IV в автографе вовсе не имеет номера; поскольку она менее пригодна для завершения цикла, то включается в него предпоследней (аналогично ЯЧ 1957).

Кода I вариации (с т. 21) фактурно дополнена (по ЯЧ 1957) октавным удвоением темы в басу; то же сделано и в предшествующем тексте вариации, где автором лишь местами помечен бас в октаву. Однотактный вариант реставрации концовки (Ossia) приводится по ЯЧ 1957.

Во II вариации композитор в партии правой руки оставил незаполненными 6-й и 16-й такты; здесь возможны целые паузы.

Указание «pp» в 7-м такте III вариации — авторское. С 11-го такта в ЯЧ 1957 предлагается ускорение (M. M. 72), а с 17-го — снова a tempo. Лучшим представляется единый, не слишком медленный темп.

В IV вариации реставрация концовки приводится по ЯЧ 1957.

Автограф V вариации прерывается после 21-го такта, и далее, после пустых строк, следует аккордовая реприза-кода. В ЯЧ 1957 предлагается непосредственно перейти к коде, а в настоящем издании приведен минимальный развивающий переход вместо большего, предполагавшегося композитором.

1) Возможно, здесь должно быть g^2, а не a^2.

2) Вторая шестнадцатая исправлена автором неразборчиво — это может быть также g^2 или gis^2.

3) У ноты h^1 возможен бекар, так как, несмотря на наличие ключевых знаков, Чюрлёнис чаще всего повторял их у соответствующих нот, а в данном случае бемоль в автографе отсутствует.

4) Эти бекары, как и в тактах 13 и 25, проставлены в ЯЧ 1957.

5) Из этого аккорда убрана нота f^1, по аналогии с 28-м тактом.

ОТЧЕ НАШ. ЯЧ ор. 17, № 1; ВЛ № 260. Рукопись в КХМЧ. Первоиздание — ЯЧ 1944. Название пьесы, приведенное в этом издании по воспоминаниям сестры композитора, обобщенно определяет характер произведения — скорбного лирического монолога. В последующем издании (ЯЧ 1957) предложен очень медленный темп (M. M. 40) с добавочным указанием rubato. Поскольку rubato естественно определено самим композитором — изменчивой ритмикой коротких обрывающихся фраз, то внимание исполнителя целесообразнее направить на более широкую связность их при построении целостной формы.

1) Бекар у d^2 в автографе отсутствует, и в прежних изданиях тут повторялся диез. В настоящем издании уточнение сделано согласно тактам 11 и, особенно, 13, где в аналогичном обороте ясно выступает хроматический ход.

2) Альтерационные знаки у всех нот e в четвертом такте рукописи отсутствуют. Здесь они приведены по ЯЧ 1957. Возможны во всех случаях бекары.

3) Бекары проставлены в ЯЧ 1957, но возможно, что в пределах целостной басовой фразы еще действителен бемоль.

СОЛОВЕЙ. ЯЧ ор. 19, № 3, ВЛ № 268. Рукопись в КХМЧ. Опубликовано в ЯЧ 1957 (темп: M. M. 104), где предложен размер $\frac{3}{4}$ вместо авторского $\frac{6}{8}$; в действительности оба размера чередуются. Вариант концовки (Ossia) — по ЯЧ 1957.

Я ПОСЕЯЛА РУТОЧКУ. ВЛ № 280. Рукопись в КХМЧ. Опубликовано в СШ 1925, ЯЧ 1959: в обоих случаях размер — $\frac{3}{8}$, длительности вдвое мельче, темп — Andante. В настоящем издании восстановлен авторский размер и авторское указание на возможность повторения — точного (бесконечного?) или вариантного. Заключительный такт — редакторский (аналогично прежним изданиям).

МАТУШКА, СПАТЬ ХОЧУ. ВЛ № 281. Рукопись в КХМЧ. Опубликовано в СШ 1925, ЯЧ 1959. В настоящем издании восстановлен знак повторения (у автора — указание «bis», что может также означать повторение лишь одного такта — басовой фигурации, с последующим заключительным аккордом); добавленный предпоследний такт заключения соответствует прежним изданиям.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 22, № 3; ВЛ № 302. Рукопись в КХМЧ. Опубликовано в ЯЧ 1957 (темп указан: ♩ =160, хотя реальная

* Каунасский художественный музей им. М. К. Чюрлёниса.

единица движения — целый такт). Необычную тональность этого прелюда Чюрлёнис обозначил тремя ключевыми бемолями *(си, ля, до)* в начале текста, но в дальнейшем проставил эти знаки у соответствующих нот. В данном издании такое написание сохраняется (аналогично ЯЧ 1957), а ключевые знаки, представляющие скорее теоретический интерес, взяты в скобки.

1) В автографе перед нотой e первоначально был бемоль, однако он зачеркнут — автор сохранил строение звукоряда, проставляя в дальнейшем лишь три «ключевых» бемоля. Исключение — первая нота 13-го такта в правой руке, не помеченная ни бемолем, ни бекаром.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 26, № 3; ВЛ № 310. Автограф в КХМЧ; эскизный, неполный, датирован: 1907 г., Варшава. Опубликовано в ЯЧ 1957 (темп: ♪= 72—76).

1) Эта восьмая в автографе помечена вариантно — как d и как g. В дальнейшем, при остинатном повторении однотактной фразы, преобладает ход на сексту вниз, поэтому терцовые ходы в тактах 12, 18, 20, 24 и 25, представляющиеся случайными, также заменены редактором на секстовые.

2) Данный такт, в котором композитор записал только партию левой руки, пожалуй, можно пропустить (как это сделано в ЯЧ 1957). Продолжение с новой темой (со следующего такта) в первом издании расшифровывалось в миноре, однако помеченное композитором перед 10-м тактом прописное «C», наряду с некоторыми особенностями последующего нотного текста, раскрывает истинное авторское намерение.

3) Бекар добавлен редактором.

МОРЕ. Цикл пейзажей. ЯЧ ор. 28, №№ 1—3; ВЛ № 317. Автограф в КХМЧ; черновой, датирован: 1908 г., Вильнюс. Опубликовано в ЯЧ 1957.

Заключительный аккорд I части, отсутствующий или стершийся в рукописи, приводится по ЯЧ 1957. Предпоследний аккорд у автора — четвертной длительности, поэтому перед ним добавлена пауза, отсутствующая в автографе.

В автографе II части у ключа стоят необычные знаки — b, es, cis (тонально характерные также для I ч.), но в дальнейшем те же знаки проставлены композитором у соответствующих нот, поэтому в качестве ключевых они в данном издании (так же как в ЯЧ 1957) не приводятся. Понижение баса на октаву в двух последних тактах — предложение ad libitum редактора данного издания. (В копии брата композитора басы под конец удваиваются в октаву.) Концовка Ossia — из ЯЧ 1957. Акценты в 6-м такте III части — авторские.

1) Авторское обозначение кульминации тройным акцентом заменено на ff.

2) Верхнюю ноту этой кварты (c^1), отсутствующую в аналогичных местах, пожалуй, можно опустить.

3) В авторском тексте бемоли здесь отсутствуют. Знаки проставлены по ЯЧ 1957, но возможно, что тут должно быть си-минорное трезвучие.

4) Здесь предлагается октавное удвоение мелодии (аналогично т. 4) и повышение на октаву кульминационных аккордов.

ФУГЕТТА. ВЛ № 315. Автограф в КХМЧ, датирован: 1908 г., Вильнюс. Опубликовано в ЯЧ 1965. Акценты в 16-м такте — авторские.

1) Добавленное d завершает предшествующую линию третьего голоса. Возникающее тут мнимое четырехголосие — формальная фактурная непоследовательность при художественной оправданности — имеет аналогии в фуге b-moll.

2) Для лучшего заключения редактором изменена басовая линия: в автографе последняя восьмая этого такта — d, и заключительная нота также d.

ФУГЕТТА. ЯЧ ор. 29, № 1; ВЛ № 316. Автограф в КХМЧ, датирован: 1908 г., Вильнюс. Опубликовано в ЯЧ 1957.

1) Эта нота — необязательное добавление по ЯЧ 1957.

2) Три первые ноты нижнего голоса, неясные в автографе, расшифрованы условно (с учетом тональных особенностей сочинения).

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 30, № 2; ВЛ № 319. Автограф в КХМЧ, датирован: 19/VIII 1908 г., Каркленай. Опубликовано в СШ 1925, ЯЧ 1957.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 31, № 1; ВЛ № 325. Автограф в КХМЧ, датирован: 16/X 1908 г., Петербург. Опубликовано в СШ 1925, ЯЧ 1957. Акценты — авторские.

1) Возможно, группа шестнадцатых, приводимая тут согласно прежним редакциям, в действительности должна бы образовать триоль, так как авторская пауза перед шестнадцатыми — восьмая. То же в 8-м такте.

2) Возможно, к нотам h здесь нужен бекар, не проставленный композитором. Акценты в следующем такте — авторские.

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 33, № 4; ВЛ № 342. Автограф у В. Чюрлёните-Каружене, датирован: 19/V 1909 г., Друскининкай. Опубликовано в ЯЧ 1957 (темп: M. M. 88—90).

ПРЕЛЮДИЯ. ЯЧ ор. 33, № 3; ВЛ № 340. Автограф у В. Чюрлёните-Каружене, датирован: 17/V 1909 г., Друскининкай. Опубликовано в ЯЧ 1957 (темп: ♩=80—88). В тактах 7—8 и 10—11 звучит мелодия литовской народной песни «Матушка моя», до того и позже в репризе выступающая в разработочном виде.

ФУГА. ЯЧ ор. 34; ВЛ № 345. Автографы — у В. Чюрлёните-Каружене (первоначальный) и в КХМЧ (копия, датирован: ноябрь 1909 г., Петербург; возможно, эта дата относится только к копии). Опубликовано в СШ 1925, ЯЧ 1957 с идентичным заполнением второй половины 38-го такта, пустой в копии. Однако первоначальный автограф показывает, что композитор ошибся, проставляя тактовые черты, и после двух четвертей 38-го такта у него сразу начинается следующий, 39-й. Это и предлагается редактором настоящего издания — короткий 38-й такт. Но поскольку композитор, обнаружив при переписке неточность, оставил все же пустые полтакта для возможного позднейшего заполнения, редактором предлагается и вариант такого заполнения ad libitum.

1) Эта нота, расшифрованная в прежних редакциях как H_1, уточнена по первоначальному автографу, а также по большинству проведений темы фуги.

2) В первоначальном автографе эта шестнадцатая — as, но следующая четвертная нота также as (в обеих рукописях). Композитор тут ошибся, переписывая подход третьего голоса к фа-минорному аккорду — возможно, шестнадцатые сдвинулись на ступень выше, что предполагает второй редакторский вариант расшифровки (Ossia).

3) Возможно, к ноте f нужен диез. Ноты h слигованы в ЯЧ 1957.

4) Бекар — предположение редактора.

5) То же.

6) Бемоль к ноте g — предположение редактора. Бекар к a более очевиден.

7) Ритмическая фигура контрапункта, по основной рукописи имеющая вид: , исправлена согласно первоначальному автографу, а также аналогиям в данной ритмической секвенции.

8) Автор здесь, вероятно, ошибся, соединив эту терцию, как восьмую, со следующей группой нот. Последняя терция у него также четвертная; фермата — авторская.

СОДЕРЖАНИЕ

В. Ландсбергис. Фортепианная музыка М. К. Чюрлёниса. . . . 3

Музыкальный момент (ВЛ № 163) 5

Три прелюдии
Прелюдия (ЯЧ ор. 7, № 3; ВЛ № 186) 6
Прелюдия (ЯЧ ор. 7, № 4; ВЛ № 188) 8
Прелюдия (ЯЧ ор. 7, № 2; ВЛ № 187) 9

Две пьесы
Осень (ЯЧ ор. 17, № 2; ВЛ № 264) 11
Прелюдия (ЯЧ ор. 16, № 2; ВЛ № 259) 13

Две прелюдии
Прелюдия (ЯЧ ор. 16, № 3; ВЛ № 256) 15
Прелюдия (ЯЧ ор. 15, № 2; ВЛ № 257) 18

Вариации на тему BESACAS (ЯЧ ор. 18; ВЛ № 265) . . . 21

Две пьесы
Отче наш (ЯЧ ор. 17, № 1; ВЛ № 260) 37
Соловей (ЯЧ ор. 19, № 3; ВЛ № 268) 39

Две литовские народные песни
Я посеяла руточку (ВЛ № 280) 40
Матушка, спать хочу (ВЛ № 281) 42

Две прелюдии
Прелюдия (ЯЧ ор. 22, № 3; ВЛ № 302) 43
Прелюдия (ЯЧ ор. 26, № 3; ВЛ № 310) 45

Море. Цикл пейзажей (ЯЧ ор. 28, №№ 1—3; ВЛ № 317) . . 51

Две фугетты
Фугетта (ВЛ № 315) 59
Фугетта (ЯЧ ор. 29, № 1; ВЛ № 316) 61

Четыре прелюдии
Прелюдия (ЯЧ ор. 30, № 2; ВЛ № 319) 63
Прелюдия (ЯЧ ор. 31, № 1; ВЛ № 325) 66
Прелюдия (ЯЧ ор. 33, № 4; ВЛ № 342) 68
Прелюдия (ЯЧ ор. 33, № 3; ВЛ № 340) 70

Фуга (ЯЧ ор. 34; ВЛ № 345) 73

Комментарии 78