

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

«ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА»

ТЕКСТЫ ЛЕКЦИЙ

СОСТАВИТЕЛЬ О.Н.ИВАНОВ

ТАШКЕНТ-2008

Рецензент: профессор А.Р.Шарипова

Тексты лекций по предмету «История фортепианного искусства» предназначены для студентов бакалавриата I,II,III семестров обучения.

Тексты лекций составлены на основе учебных планов и программ в соответствии с Государственным образовательным стандартом по специальности 5210700 «Фортепиано (орган)».

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М., 1967
2. Алексеев А. Клавирное искусство. М.-Л., 1952
3. Ливанова Т. История Западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1982-83
4. Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960
5. Бакеева Н. Орган. М., 1977

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. М., 1968
2. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. М., 1963
3. Apel W. The history of keyboard music to 1700. London, 1972
4. Gillespie J. Five centuries of keyboard music. Belmont, 1966
5. Шонберг Г. Великие пианисты. М., 2003
6. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М., 2002
7. Мильштейн Я. Ф. Лист. М., 1956
8. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1977
9. Царева Е. Иоганнес Брамс. М., 1986
10. Бэлза И. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960
11. Житомирский Д. Роберт Шуман. М., 1964
12. Левашева О. Эдвард Григ. М., 1962
13. Музалевский В. Русское фортепианное искусство. Л., 1961
14. Аберт Г. В.А. Моцарт. М., 1983-85
15. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-первой половины XVIII века. М., 1983

Тексты лекций обсуждались и утверждены Научно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана

5 мая 2008 г. Протокол №5

ЛЕКЦИЯ 1

Орган и клавиры

Отдалённым предком органа - старейшего клавишного инструмента считают гидравлос (от греч. гидр - вода и авлос - трубка), так называемый водяной орган, изобретенный греческим инженером Ктесибием, жившим в Александрии в III веке до н.э. Это название инструмент получил из-за использования столба воды, поддерживающего давление воздуха, накачиваемого насосами в трубы. Клавиши у гидравлоса отсутствовали и устройством, открывающим доступ воздуха в трубы был набор рычагов-задвижек. Присоединение нажимного клавишного механизма к задвижкам гидравлоса приписывается римскому инженеру Марку Ветрувию (I век до н.э.). При раскопках древнеримского города Аквинкума (около Будапешта, Венгрия) в 1931 году были найдены останки подобного инструмента, имеющего четыре ряда бронзовых труб и датированного 228 годом н.э. Гидравлос широко использовался как светский инструмент в Древнем Риме. Он звучал на различных придворных церемониях, на аренах цирков. Для выявления лучшего исполнителя на гидравлосе устраивались состязания, в которых принимали участие даже римские императоры. Римская знать приобретала эти инструменты для своих вилл и дворцов.

Используемый до V века н.э. гидравлос постепенно вытесняется пневматическим органом, в котором поток воздуха, подаваемого в трубы накачивается мехами. Первые свидетельства о таких органах относятся к II-IV векам н.э. Орган часто упоминается в трудах учёных раннего Средневековья, таких как римский философ Кассиодор (ок. 490-593 гг.) (трактат «О науках и искусствах»), испанец Исидор из Севильи (500-640 гг.) (трактат «Этиология») и другие.

Начиная с IV века орган становится центральным светским инструментом в Византии. Богато отделанные позолотой, слоновой костью и драгоценными камнями органы сопровождали императоров в различных процессиях, подавали сигналы на пиршествах и ипподромных празднествах. Описанные в сообщениях IX-X веков органы Византии отличались большой звучностью, придавая блеск и парадность происходящим событиям. К применению в церковном богослужении органы в Византии не допускались.

Западная церковь, запретившая орган, затем указом римского папы Виталиана в 660 году разрешила его использование в церкви. С VII века сведения об органе появляются в Англии (в записках епископа Альдгейм (ок. 640-704 гг.) упоминается «мощный голос» органа). В VIII-IX веках органы начинают завозить из Византии в качестве подарков царствующим особам. Широко известны факты посылок органов византийским императором Константином V Копронимом франкскому королю Пепину (757 г.) и подарка его сыну – Карлу Великому византийским императором Михаилом I. В 980 г. в Уинчестерском соборе (Англия) был построен большой орган, имевший 400 труб и 26 мехов, которыми управляли кальканти («качалышки» мехов). Орган имел два мануала (клавиатуры) по 20 клавишей каждая. К XI веку органы уже были распространены в Западной Европе и к концу этого века – моменту унификации форм католической службы орган уже становится частью церковного обихода. С XIV века у органов появляется самостоятельная педальная клавиатура, изобретателем которой считают Луи Ван Вальбеке (ум. 1318 г.)

Наряду с большими органами в Средневековье развивались портативы (от лат. носить) – маленькие органы с одной клавиатурой диапазоном до двух октав. Эти

введение скерцо в виде среднего раздела медленной части) - все это было новым и важным с точки зрения развития концертного жанра. Чайковский написал еще несколько сочинений для фортепиано с оркестром - концерты №2,3, двухчастную «Концертную фантазию», «Анданте и финал».

Двум первым фортепианным концертам Чайковского близка Большая соната G-dur (1878). Это сочинение - первый выдающийся образец русской фортепианной сонаты. Возникшая на грани двух периодов творческой деятельности композитора, она имеет черты и его симфоний 70-х годов, и написанных позднее оркестровых сюит, занимая как бы промежуточное место между Первым и Вторым концертами.

С Первым концертом сонату связывает общая идейная концепция и развернутый цикл. Скерцо в ней даже выделяется в самостоятельную часть, в результате чего возникает типическая, для симфоний Чайковского четырехчастная циклическая структура: сонатное allegro – andante- скерцо - финал. Вместе с тем по интенсивности симфонического развития соната уступает Первому концерту. В этом смысле она ближе ко Второму концерту, с которым ее роднит и несколько большее, чем в концерте b-moll, выявление жанрового начала. Чайковский написал несколько циклов и серий фортепианных пьес. Среди них особенно выделяются «Времена года» и «Детский альбом». «Времена года» («12 характеристических пьес») соч.37^{bis} принадлежат к числу выдающихся лирических страниц творчества композитора. Цикл написан по заказу Н.М.Бернарда для его музыкального журнала «Нувеллист», где они были опубликованы с января по декабрь 1876 года. Пьесы «Времен года» запечатлели богатый мир эмоциональных состояний человеческой души. Здесь и грезы в часы зимних вечеров, изменчивые, словно пламя камина, и несказанно прекрасное чувство, возникающее при виде весенней природы, и радость от созерцания дружной работы крестьян на залитых солнцем просторах желтеющих нив. Пьесы Чайковского - не только картинка-настроения, навеянные родными пейзажами. Автору удалось создать глубоко типические образы народной жизни, запечатлеть характерные явления русской действительности.

«Детский альбом» Чайковского (1878) - первый в России классический сборник музыки для детей. Обращаясь к миру ребенка, Чайковский не отходит от своих основных творческих принципов, не снижает к себе высокой художественной требовательности, не идет по пути нарочитого облегчения содержания произведений. Любя детей и отлично зная их психологию, вкусы и запросы, он не ограничивается традиционными образами кукол и других игрушек. Как и в произведениях для взрослых, Чайковский стремится в пьесах «Альбома» раскрыть жизнь во всем ее многообразии. Благодаря подлинной человечности музыки «Альбома», глубине ее эмоционального мира пьесы сборника привлекательны не только для ребенка, но и для взрослого; их играют даже концертирующие пианисты.

органы с металлическими (реже деревянными) трубами можно было держать при игре на коленях или носить на ремне через плечо, правой рукой играя на клавиатуре, а левой накачивая мехи. Другой вид портатива – регаль имел язычковые трубы (внутри трубы находится вибрирующий язычок) и широко использовался с VIII века. Портативы входили в инструментарий многих странствующих музыкантов: гистрионов, жонглеров, минестрелей и др. На портативах исполняли одnogолосную музыку, сопровождали танцам, исполняли партии в ансамблях.

Многоголосную музыку играли на органах-позитивах (от лат. ставить) – небольших органах с одной клавиатурой и несколькими регистрами (наборами труб одного тембра). Позитивы легко переносились, обычно устанавливались в церквях возле алтаря для поддержки пения прихожан и в домах богатых горожан для светского музицирования.

Клавиатура ранних органов была диатонической, начинаясь с клавиши С(до) и имела единственную хроматическую клавишу В(си-бемоль). Диапазон клавиатуры до XIV века не превышал трёх октав. Величина клавиши больших органов XIII-XIV веков достигала 8-9 см в ширину и более 30 см в длину, поэтому игра на них требовала значительных усилий (имеются сведения об игре кулаками и локтями). Клавиатура портативов, напротив, миниатюрна, её клавиши настолько коротки, что в практике не допускают применение большого пальца при игре. Подобная клавиатура наследуется и первыми клавирами.

Принципы устройства органа достаточно сложно. Он состоит из нескольких основных частей: труб (может быть свыше 30 тысяч), воздушно-нагнетательного механизма (мехов и воздухопроводов) и аппарата управления-кафедры или игрального стола, где размещаются органист и клавиатуры для рук – мануалы (от лат. manus – рука) и для ног – педаль (от лат. pes, pedis – нога). Справа и слева от органиста расположены приспособления – рукоятки, кнопки, которыми осуществляется включение регистров (наборов труб одного тембра), то есть открытие доступа воздуху, аккумулярованному под давлением в специальных ящиках. Нажатие клавиши приводит в действие трактурную - механическую систему передачи, состоящую из реек, колесиков, рычагов и др. Последнее звено этой системы – клапан, допускающий воздух в трубу данного регистра. Существуют также органы с пневматической трактурой – системой трубочек (кондуктов), проводящих воздух под давлением. Пневматическая трактура изобретена в XIX веке и её недостатком является заметное опоздание звучания после нажатия клавиши. В органах с электрической трактурой клавиши связаны с трубами системой электропроводов. Звук здесь возникает почти одновременно с нажатием клавиши. В органах с пневматической трактурой кафедра встроена в корпус органа и неподвижна. В органах с электрической трактурой кафедра может быть установлена в любом месте, поскольку связана с органом электрическим кабелем. Клавиши таких органов слишком легко нажимаются и органист не имеет «живого» контакта с трубами. В современном органостроении поэтому наиболее удачным вариантом является сочетание механической трактуры для игры на клавиатуре и электрической для включения регистров.

Сила нажатия на клавишу не влияет на громкость звука трубы, звучание которой вызвано поступающей из складных мехов струей воздуха под определенным давлением. До середины XIX века воздух в меха нагнетался вручную – насосами. В

Творчество Чайковского отличается поразительным мелодическим богатством. Развитие мелоса в сочинениях композитора основано на двух принципах. Один из них - последовательное «распевание» мелодии путем более насыщенного ее изложения. Развитие певучего начала в сочинениях Чайковского связано и с другим принципом «распевания» мелодии - полифоническим обогащением ткани, насыщением ее «поющими» голосами, дополнительными мелодическими линиями. Сравним начальное и репризное проведения темы Баркароты из «Времен года». Эти приемы письма были развиты последующими русскими композиторами, в первую очередь Рахманиновым, Скрябиным, Метнером.

Выдающееся место в фортепианном творчестве Чайковского принадлежит концерту b-moll (1875). Это первый гениальный образец русского национального концерта и одно из самых значительных сочинений мировой концертной литературы. В XIX столетии форма классического концерта, как мы видели, подвергалась различным изменениям. Наряду со стремлением к сжатию цикла существовала и противоположная тенденция - к его расширению. Важным этапом на пути развития сочинений этого рода был концерт b-moll. При сохраняющейся в нем классической трехчастной структуре в двух из этих частей возникают значительные разделы, представляющие собой фактически самостоятельные части: в первой - большое вступление, во второй - развитый средний эпизод типа скерцо. Развертывание концертного цикла до структуры симфонии привело впоследствии композиторов к созданию фортепианных концертов, имеющих четыре отдельные части (Второй концерт Брамса, Второй концерт Прокофьева). Форме концерта Чайковского свойственны классически завершенные построения, черты симметрии. Вместе с тем развитие отличается подлинно симфонической напряженностью. Это достигается динамизацией реприз, благодаря чему повторение исходного материала происходит на новой, более высокой ступени, а также использованием принципа разработочности и противопоставлений контрастных элементов. Развитие активизирует и специфически концертная манера воплощения образов произведения. Соревнование солиста и оркестра принимает на протяжении концерта весьма разнообразные формы. Обычно партия фортепиано динамизирует развитие. Нередко солист, сталкиваясь в единоборстве с оркестром, как бы вырывает у него инициативу. В таких случаях композитор обычно использует развитие импровизационного характера и типично фортепианные виды техники, нередко октавные лоследования, что подчеркивает контраст солирующей и оркестровой партии. В наиболее острых моментах борьба солиста с оркестром доходит до такого громадного напряжения, какое можно встретить лишь в очень немногих сочинениях концертного жанра. Концерт привлекает богатством и яркостью фортепианного письма, не говоря уже о великолепно написанной партии оркестра. Мастерски применяя всевозможные виды изложения - от массивных аккордов до прозрачных фигураций и используя выразительные возможности регистров инструмента, композитор достигает полного соответствия художественного замысла с формой его выражения. Первый фортепианный концерт - сочинение новаторское. Ярчайшее воплощение русской и украинской народно-песенной и танцевальной сфер, своеобразная драматургия, рожденная идеями 60-х годов о единении человека с народом, оригинальное решение проблемы симфонизации концерта (вчастности,

современных органах для этого используется энергия электромотора. Через деревянные воздухопроводы воздух из мехов попадает в винлады – распределительно-разделительную систему деревянных ящиков с отверстиями в верхней крышке. В этих отверстиях укреплены своими «ножками» органные трубы. В винладах воздух находится под давлением.

Трубы по материалу разделяются на металлические и деревянные, по способу звукообразования на лабиальные и язычковые. Лабиальные трубы (от лат. *labium* – «губа») более многочисленны, на современных органах сделаны из сплава свинца с оловом, из чистого олова, иногда из дерева. У труб этого типа имеется так называемая «ножка», через нижний конец которой проникает воздушная струя и так называемый «ротик» - разрез на внешней стороне трубы с двумя резко очерченными верхней и нижней «губами». Воздушная струя, ударяясь сначала о нижнюю, а затем, пройдя сквозь узкое пространство на уровне ротика, о верхнюю губу, заставляет вибрировать столб воздуха в трубе, в результате возникает звук. Лабиальные трубы бывают открытые и закрытые, широкие или узкие, цилиндрической, конической и квадратной форм, от чего зависит их тембр. В язычковых трубах возбудителем звука является тонкий гибкий медный язычок, вибрирующий под напором струи воздуха. Верхняя (съёмная) часть язычковой трубы служит раструбом-резонатором, усиливающим звук. Чем длиннее язычок в трубе, тем ниже звук.

Регистр – набор труб одного тембра изготавливают из одинакового материала, трубы его имеют одинаковую форму и мензуру – соотношение диаметра и длины трубы. Длина труб измеряется в футах (примерно 30 см) и колеблется от нескольких мм до 10-11 м. Регистры, в котором самая длинная труба имеет длину 8 футов звучат соответственно нотной записи, 4-х футовые звучат октавой выше, 2-х футовые – двумя октавами выше, 16-ти футовые и 32-х футовые – 1 и 2 октавами ниже. На мануалах принято за основу брать 8' регистры, в педали – 16'. Трубы обычно расположены вертикально, но встречаются органы, в которых часть труб расположены горизонтально и раструбом направлены к слушателям (чаще всего в Испании). Регистры группируются в семейства. Лабиальные открытые, чаще всего металлические трубы с относительно узкой мензурой звучат особенно ярко и блестяще – называются принципалами и составляют «фундамент» органного звучания. Одни регистры называют по строению (например, «высокая флейта» - *Hohflöte*), другие по тембру, напоминающему инструменты (труба, корнет) или даже человеческий голос (*vox humana*). Большинство названий регистров бытует с XVI века.

Помимо основных регистров существуют семейства микстур и аликвотов, обогащающий обертоновый спектр инструмента и применяемые в сочетании с основными регистрами. Аликвоты (от лат. – «несколько») воспроизводят один из обертонов (например, квинту). Микстуры (от лат. «смещение») дают не один основной звук, а созвучие, состоящее из нескольких обертонов данного звука аккорд, в больших микстурах до 7 обертонов. Эти вспомогательные регистры создают особый индивидуально окрашенный тембр.

В органе бывает от 1 до 7 мануалов (орган г. Атлантик-Сити, США), распложенных террасообразно, уступами друг над другом. Число клавиши на них до 60-62 (5 октав от С до с4). Педальная клавиатура имеет 32 клавиши (2 2/3 октавы, от С до g2). Каждому мануалу и педали приданы определённые группы регистров.

музыки второй половины XIX столетия, развивавшиеся А.Рубинштейном и композиторами Могучей кучки. Художник с необычайно широким кругом творческих интересов, Чайковский работал во всех основных жанрах фортепианной музыки и каждый из них обогатил сочинениями высокой художественной ценности. Игре на фортепиано Чайковский учился у нескольких педагогов, в том числе у петербургских пианистов КВ.Кюдингера и А.А.Герке. По воспоминаниям Лароша, Чайковский в молодости «очень хорошо, бойко, с блеском, мог исполнять пьесы первоклассной трудности».

Чайковский писал для фортепиано на протяжении всей жизни. До него ни один композитор не воплощал в своих фортепианных сочинениях русскую жизнь так многообразно, с такой силой художественного обобщения. Тонкий знаток человеческой души, он запечатлел целый мир переживаний современных ему русских людей. Иногда это лирические высказывания простой, цельной натуры. Но нередко он раскрывает мир души сложной, противоречивой. Написав немало сочинений грустного, элегического характера, Чайковский постоянно обращался к образам светлым, воплощавшим поэзию грез, чувство счастья. В них он воплотил свою страстную любовь к жизни, к тому прекрасному, что она дарит человеку. При всей глубине и насыщенности разнообразными психологическими оттенками лирика Чайковского отличается исключительной непосредственностью, эмоциональной «открытостью». Начиная с первого печатного опуса, открывающегося «Русским скерцо», и вплоть до последнего фортепианного цикла соч.72, завершённого «Приглашением к трепаку», Чайковский систематически обращался к теме неродной жизни и занимался разработкой жанра русских народных сцен. Они представлены в его творчестве чрезвычайно разнообразно. Это и небольшие жанровые зарисовки («Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома»), и развитые лирико-эпические сцены типа рапсодий («Думка»), и картины народного веселья («Масленица»), и образы крестьянского труда («Песня косаря», «Жатва»). Достойный преемник глинкаинской традиции, Чайковский отдаёт дань народной музыке не только русской, но и других европейских стран. Чего он, однако, вовсе не коснулся в своем фортепианном творчестве, - это музыки народов Востока - темы, которая так сильно влекла к себе композиторов Могучей кучки. Никто из писавших для фортепиано не проявлял еще такого творческого интереса к образам русской природы.

Фортепианный стиль Чайковского имеет явно выраженный национальный облик. Особенно отчетливо это ощущаешь в сценах русского народного характера. Помимо мелодического, ладогармонического, полифонического и ритмического своеобразия, они отличаются мастерской имитацией русских народных инструментов - тягучих «разводов» гармоники, поэтичных свирельных наигрышей, гусельных переборов, «бряцаний» балалайки и перезвонов бубенцов. Примером разнообразного использования этих звучностей может служить «Русская пляска» соч.40. Подобно тому как принято разграничивать оперную и камерно-вокальную манеру письма Чайковского, надо различать и его изложение в концертах и лирических миниатюрах. В сочинениях камерного плана или в интимно-лирических темах крупных форм композитор использовал фактуру, богатую деталями и требующую тонкости исполнения. В виртуозных сочинениях композитор обычно применял аккордовую и октавную технику.

Самые мощные и яркие регистры звучат при игре на главном мануале (обычно на самом нижнем) – Hauptwerke, менее сильные на вышележащих мануалах. Число регистров и величина органа взаимосвязаны. Небольшой орган имеет до 10, а гигантский до нескольких сот регистров. Органист имеет возможность соединять между собой в любых комбинациях регистры разных мануалов и педали путём включения механизма копуляции (от лат. «соединение»). Этот механизм изобретен во Франции в XIV веке. У многих органы есть так называемый жалюзи-швеллер – приспособление, открывающее и закрывающее заслонки, за которыми находятся трубы отдельных регистров, и тем самым создающее иллюзию усиления или ослабления звучности. Этот механизм появился в Англии в 1670 году.

В XIX веке изобретен механизм Walze, включение которого (для этого органист вращал ногой особый вал) заставляло звучать в определенной последовательности все регистры органа, группу за группой, до полного tutti. Вращение вала в другую сторону выключало регистры и создавало *diminuendo*.

Каждый орган обладает своим ансамблем регистров диспозицией голосов. Поэтому для исполнения произведения (композитор обычно не указывает регистровку) органист подбирает сочетания регистров, составляя регистровый план. Ассистент (или два) осуществляет во время игры смены регистров и другие вспомогательные операции. Можно заранее подобрать несколько комбинаций и в нужный момент включить их, приведя в действие механизм Зетцер-комбинации. Для записи органной музыки с XVII века используют 3 нотных стана, нижний для партии педальной клавиатуры.

Клавирами называют семейство струнно-клавишных инструментов с различными принципами воспроизведения звука. К ударным относятся клавикард и фортепиано, к щипковым – клавесин, чембало, харпсихорд, верджинал и другие инструменты, имеющие один принцип воспроизведения звука – щипок, но отличающиеся в разных странах названиями и некоторыми конструктивными особенностями.

Историю развития струнно-клавишных инструментов ведут от монохорда (от греч. одна струна) и различных струнных щипковых инструментов типа псалтериума (от греч. бряцать по струнам, перебирать струны). Эти инструменты имеют плоский корпус с натянутыми между металлическими или деревянными колками струны и известны с древнейших времен. Изобретение монохорда – музыкального прибора, применяемого для изучения теории музыки в античной Греции приписывается Пифагору (571-497 гг. до н.э.). Под натянутой струной монохорда находится передвижная подставка, делящая струну на части и передвигая которую и приводя струну в колебание специальной пластинкой-плектром, можно получить звуки разной высоты. Монохорд широко использовался народными музыкантами Средневековья для сопровождения песням и танцам. В церковных школах применялся для обучения музыке (грегорианскому пению). Далее монохорд развивается по линии увеличения количества струн и усовершенствования подставок (Гвидо Аретинский (ок. 991 – после 1033 гг.) – изобретатель нотного стана и системы сольмизации).

Первые упоминания о струнно-клавишных инструментах относятся к XIII-XIV векам, оставляя неизвестным момент присоединения клавиатуры к упомянутым

музыка «прогулок-интермедий» не только подготавливает восприятие последующих номеров, но в некоторых случаях создает впечатление реакции зрителей на виденное. «Картинки с выставки» – одно из этапных произведений не только в русской, но и в мировой литературе в смысле развития «характерного» фортепианного письма. Используя опыт своих предшественников – авторов песен-романсов, писавших к вокальной партии соответствующего типа сопровождения, а в области сольной фортепианной литературы – прежде всего Шумана, Мусоргский создал новые замечательные образцы «портретной» и жанровой звукописи. Буквально в каждом номере встречаешься со свежими, самобытными приемами письма. В «Гноме» – это причудливые мелодические линии и скачки, воспроизводящие неуклюжие движения маленького человечка, новые типы фортепианного *ostinato* в «Старом замке» и «Быдло» и др.

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844-1908) создает фортепианный концерт целиком на песенной тематике. Смелость творческого замысла композитора заключается в том, что он все темы, связующие построения и каденции сочинения формирует из одного напева (рекрутская песня «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки», использованная Балакиревым в первой части сонаты). Такое последовательное осуществление монотематического развития, притом на материале народной песни, – единственное в своем роде во всей истории концертного жанра. Самое замечательное то, что блестящее композиторское мастерство оказывается «неприметным» и музыка производит впечатление совершенно непринужденного творческого высказывания. Композитор написал также несколько пьес различных жанров, в том числе интересный цикл: Шесть вариаций на тему В-А-С-Н соч. 10 (Вальс, Интермеццо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдия и Фуга).

Александр Порфирьевич Бородин (1833-1887) написал еще меньше фортепианных сочинений. Среди них есть, однако, подлинный шедевр – «Маленькая сюита» (создана в середине 80-х годов; некоторые ее номера, по свидетельству В.Стасова, возникли в предшествующее десятилетие).

В «Маленькой сюите», как и в концерте Римского-Корсакова, сказанся интерес к лирике, проявившийся в позднем периоде творчества кучкистов. Вначале циклу был даже предпослан программный заголовок: «Маленькая поэма о любви молодой девушки». Впоследствии автор снял его, так же как и программные комментарии к отдельным пьесам, видимо не желая ими суживать содержание сюиты. Гениальное дарование композитора свежо проявилось в переосмысливании традиционных жанров фортепианной музыки. В Интермеццо менуэт приобретает восточные черты. В Серенаде органично сливаются элементы южнороманской и восточной музыки. Последняя пьеса сочетает жанровые признаки ноктюрна и колыбельной.

Значительное количество фортепианных пьес написал Цезарь Антонович Кюи (1835-1918). Не обладавший столь сильным дарованием, как другие представители Новой русской музыкальной школы, он не создал произведений ярко индивидуальных по стилю. В его миниатюрах ощутимы влияния Шопена, Шумана, Балакирева, Мусоргского и некоторых русских композиторов молодого поколения. Лучшие пьесы Кюи привлекают мелодичностью, лиризмом и изяществом. Среди них выделяется сборник «25 прелюдий» (1901-1904).

В русской фортепианной музыке 70-80-х годов XIX века особенно значительное место принадлежит творчеству Петра Ильича Чайковского (1840-1893). Оно синтезировало важнейшие тенденции отечественной инструментальной

струнным инструментам. В это время клавиры появляются в различных источниках под не всегда ясными названиями: клариход (упоминается в 1210 г.), эзакир, эшикье, шахтбрент, шеккер, маникорд и др. Эти инструменты дарят, подобно органам, царствующим особам (подарок английского короля Эдуарда III эзакира французскому королю Джону (в 1360 г.), приобретают для придворных капелл. В 1387 году король Иоанн I Арагонский в своём письме пишет об инструменте эшикье, «похожим на орган, но в котором звучат струны». Клавикорд считается самым старым струнно-клавишным инструментом. Впервые слово «клавикорд» упоминается в «Правилах миннезингера» Эберхардта Церсне в 1404 году. В 1440 году в трактате голландца Анри Арно, придворного медика (астролога, астронома, умер в 1466г.) бургундского герцога Филиппа ле Бона (г. Дижон) даётся описание трехоктавного клавикорда (рукопись находится в Национальной библиотеке г. Парижа)..

Клавикорд наиболее простой по конструкции струнно-клавишный инструмент. На заднем конце клавиши укреплен тангент (от лат. касающийся) – металлический стержень, расщепленный на конце. При нажатии клавиши тангент ударяет по струне, прижимается к ней, разделяя её на две части, и заставляет звучать струну в правой части (левая часть струны обернута материей, которая глушит звук). В зависимости от места удара - прижатия воспроизводятся звуки разной высоты и в клавикордах до конца XVII века одна струна обслуживает несколько клавиш с тангентами, ударяющими в разные места струны. Такие клавикорды назывались «связанными» из-за невозможности получить на них ряд созвучий. На самом раннем сохранившемся клавикорде итальянского мастера Доменико из Пезаро (1543 г., находится в музее Лейпцигского университета) нельзя озвучить большое количество секунд, терции и аккордов, которые можно играть лишь арпеджируя. «Свободные» клавикорды, где каждая клавиша озвучивается своей струной или хором (до четырех) струн для усиления звучности упоминаются в конце XVII века. Первыми известными мастерами «свободных» клавикордов были Иоганн Вильгельм Грунеберг из Бранденбурга (ок. 1700 г.) и Даниил Фабер из Ансбаха (ок. 1720 г.).

Величина клавикордов различалась от самых миниатюрных (сделанных в форме книги), настроенных на октаву выше обычных до больших - размером до полутора метров (ставили на ножках в больших помещениях). Нередки были клавикорды с двумя мануалами, к которым добавлялась педальная клавиатура, подобная органной. Клавикорд с педалью известен с середины XV века (трактат Паулуса Паулиринуса из Праги, 1460 г.).

Струны клавикорда сначала одинаковой длины, что облегчало настройку инструмента, располагались параллельно клавиатуре. Затем величина струн стала варьироваться – более длинные и толстые струны начали использовать для низкого регистра, более короткие и тонкие для верхнего. Это давало преимущество для более удобного расположения тангентов и обогащало тембр инструмента.

Диапазон клавиатуры у ранних инструментов составлявший две с половиной октавы (от C до g² или a²), в середине XVI века становится стандартным – четыре октавы (от C до c³), в XVII веке строились клавикорды с диапазоном в пять октав (от F контроктавы до f³). Сравнительно небольшие размеры клавикордов обусловили маленькие размеры клавиши, которые способствовали выработке аппликатуры без применения большого пальца.

эпической манерой высказывания. Национальный облик сочинений подчеркнут использованием русских тем. Так, главная тема первой части сонаты основана на мелодии рекрутской песни «Собирайтесь-ка, братцы, ребяташки». Ее мастерское развитие в виде фугато - интересный пример полифонического изложения главной партии фортепианной сонаты. Средняя часть концерта основана на культовой теме «Со святыми упокой». Наряду с русской песенностью в сонате звучит музыка в польском народном духе (вторая часть цикла - мазурка). В главной теме финала проявились черты украинских плясок. Балакирев написал также много концертных пьес в различных жанрах: три скерцо, три ноктурна, семь мазурок, семь вальсов, польку, токкату, каприччио, «Думку», «В саду» и другие. Просветительские стремления Балакирева сказались в создании фортепианных транскрипций. Видное место среди «их» занимают переложения сочинений Глинки, в том числе «Камаринской» и испанских увертюров, обработка романса «Жаворонок».

Самобытно проявилось в области фортепианного искусства гениальное дарование Модеста Петровича Мусоргского (1839-1881). Его учителем фортепианной игры был А.А.Герке. Мусоргский превосходно владел инструментом. Он не только обладал значительной техникой, но и великолепно импровизировал, мастерски читал с листа и аккомпанировал. Современники писали о способности Мусоргского-исполнителя правдиво и естественно передавать самые различные душевные состояния. Проявлялось это не только во время публичных концертов, но и в кругу друзей, где он часто импровизировал, воспроизводя на инструменте разные жизненные оценки. Мусоргский много аккомпанировал певцам.

Мусоргский написал немного фортепианных сочинений. В большинстве своем это программные пьесы жанрового характера, нередко с элементами звукописи: «Воспоминания детства», «Детские игры-уголки», «Няня и я», Интермеццо, «В деревне», «Слеза», «Швея» и другие. Все они - спутники его капитального фортепианного цикла - гениальных «Картинок с выставки» (1874). Возникшее как творческий отклик на посмертную выставку работ его друга - художника В. Гартмана, произведение по своему содержанию далеко вышло за рамки избранной автором темы. С подкупающей непринужденностью Мусоргский развертывает перед слушателем целую серию увлекательных, необычайно метких музыкальных зарисовок. Он смело сталкивает контрасты психологические, национальные, временные. Русский народный элемент концентрируется в «Прогулке». Он ясно ощутим в интонациях ее мелодии, напоминающей полевки песни «Слава», в метрической и ладотональной переменности. Значение «Прогулки» в «Картинках» очень велико. С точки зрения непосредственного восприятия она создает образ людей, заполняющих выставочные залы. Можно также говорить о том, что это символ прославления Гартмана и олицетворение могучей жизненной силы русского народа. Важна и формообразующая роль «Прогулки». Впервые в истории фортепианного цикла Мусоргский использует вступительный раздел для объединения отдельных номеров путем сквозного развития начального образа. В целом возникает необычная композиция сюитно-рондообразного типа, своеобразно претворяющая традиции куплетной песни. Единству интонационной сферы сочинения способствует также органичное «прорастание» во всех номерах попевок «Прогулки». Наиболее явно это ощутимо в «Богатырских воротах» и «Катакомбах». Интересно, что

Клавикорды использовались как учебный инструмент для подготовки органистов и для домашнего музицирования. Клавиристы учились на клавикорде выразительной игре, так как конструкция этого инструмента в отличие от других клавиров допускала разнообразие звучности. Это усиление и ослабление громкости звучания в пределах динамики клавикорда, эффекты sforzando и своеобразное вибрирование звука - бевунг, получаемого при помощи раскачивания клавиши.

Самое раннее упоминание щипкового клавира-клавицимбала относится к концу XIV века (источник из Падуи, 1397 г.). Первые подробные описания таких инструментов находятся в уже упоминаемом трактате Анри Арно (1440 г.) и в трактате Себастьяна Вирдунга (ок. 1465 – после 1511) – немецкого теоретика и композитора. Его трактат «Музыка изученная и кратко изложенная Себастьяном Вирдунгом, священником из Амберга, чтобы научиться перекладывать любой записанный нотами напев в табулатуры трех инструментов- органов, лютен и флейт», изданный в 1511 г. в Базеле, является первым печатным руководством по музыкальным инструментам и сохраняет значение сегодня как документ о музыкальной практике XVI века.

Устройство механизма клавицимбала отличается от клавикорда тем, что струна приводится в колебание не ударом тангента, а зашпикиванием плектром- кусочком птичьего пера (позднее кожи), благодаря чему инструменты этого типа получили название «оперенные» клавиры. Плектр укреплен на стержне – толкачике, который выталкивается вверх задним концом клавиши при её нажатии. При движении толкачика вниз струна уже не зашпикивается, а глушится демпфером - кусочком войлока. Сила звука этих инструментов не изменяется, является заданной конструктивными особенностями – величиной струн, силой их натяжения и др., поэтому для разнообразия звучания в инструменте предусматривали несколько регистров по типу органных. Типичным было наличие лютневого регистра с приглушенным коротким звуком, напоминающем пиццикато на смычковых инструментах. Звучание каждой струны, обозначаемое как в органе 8', обогащали дублированием в октаву (струны вдвое короче), иногда пристраивали регистры 2' и 16' несколько мануалов и рычаги для переключения регистров. Форма инструментов была различной. Инструменты с корпусом крыловидной формы (подобно форме современных роялей) называли в Италии чембало (или клави чембало), в Германии – клавицимбель или флюгель (крыло), в Англии – харпсихорд, во Франции – клавесин. Струны этих инструментов располагались перпендикулярно клавиатуре и их разная длина определила форму инструментов. Другими формами этих инструментов была четырехугольная, пятиугольная, шестиугольная с расположением струн параллельно или диагонально клавиатуре. Величина инструментов колебалась от больших, установленных на ножках до миниатюрных, как и клавикорды, настраиваемые на октаву выше обычных.

Такие инструменты назывались в Италии – спинет (от *spina* – «шип, колючка»), во Франции – эпинет, в Англии – верджинел (от *virga*- «палочка, столбик»), в Германии – шахтбретт (от *schacht*- «перышко», *brett*-«доска»). Инструменты с вертикальным расположением струн (как на современном пианино) называется клавицитериумами. Наиболее раннее сохранившееся чембало сделано в Риме в 1521 году.

Клавиры просуществовали до начала XIX века, уже в конце 2-й половины XVIII века уступив фортепиано. Интерес к ним возник в конце XIX века. В 1894 г. английский мастер Долмеч сделал клавикорд, основал в 1925 г. фестиваль старинной

Исполнение Балакирева отличалось мужественностью, энергией, властью. Наряду с крупной техникой он владел замечательным мастерством «жемчужной игры» фильдовско-дюбюковской школы. Музыкант-просветитель, один из крупнейших выразителей в исполнительском искусстве идей 60-х годов, он впервые начал систематически пропагандировать фортепианные произведения отечественных композиторов. Балакирев, наряду с братьями Рубинштейнами, был также одним из первых представителей в России фортепианно-исполнительского искусства нового типа- монументального, рассчитанного на массовую аудиторию, проникнутого симфоническим началом.

Уже в юные годы Балакирев остро ощутил необходимость обогащения русской фортепианной музыки национально-самобытным концертным репертуаром. В 50-е и 60-е годы молодой композитор много работал над решением этой творческой проблемы, пробуя писать концерты, сонаты и пьесы различных жанров. Наиболее успешным оказался опыт создания концертной фантазии на подлинные народные темы. Написанный в 1869 году «Исламей» («Восточная фантазия») - не только лучшее фортепианное сочинение Балакирева, но и одно из выдающихся произведений мировой инструментальной литературы. Подобно рапсодиям Листа это целая народная поэма. Новаторство Балакирева проявилось в том, что он впервые ввел в фортепианную музыку образы народов Востока, написанные так ярко и с такой жизненной силой воплощающие типические черты народного искусства. В этом смысле «Исламей» - сочинение этапного значения. В «Исламее» скрещиваются многие художественные традиции. Сочетание сонатного и вариационного принципов развития позволяет видеть в нем продолжение линии синтеза жанров, свойственного европейской фортепианной музыке эпохи романтизма. Использование двух контрастных тем и их разработка в симфоническом духе роднит пьесу с «Камаринской» Глинки. На автора безусловно оказало воздействие и непосредственное восприятие народного исполнительского искусства. Обратившись к восточной тематике, Балакирев создал произведение глубоко русское по духу. В основу сочинения положены две народные темы. Первая - плясовая, типа лезгинки. Автор записал ее на Кавказе, где она бытовала под названием «Исламей». Вторая тема - спокойная, певучего характера. Это любовно-лирическая песня крымских татар. «Исламей» - одно из виртуознейших произведений фортепианной литературы. В нем своеобразно сочетаются фресковая манера письма и аккордовое изложение *martellato* с узорчатой орнаментикой и филигранной пальцевой техникой. Синтезируя пианистические традиции предшественников, в первую очередь Листа, Шопена « Глинки, Балакирев обогащает их элементами народной музыки Востока. Пропагандистом пьесы стал Н.Рубинштейн, великолепно ее игравший (в благодарность автор посвятил ему сочинение). Восторженно отнеслись к «Исламею» Лист, Таузиг и другие представители Веймарской школы, проложившие ему путь к известности в Западной Европе. На протяжении всей своей жизни композитор с любовью обращался к русской и западнославянской, обычно польской тематике. Он уделил много внимания проблеме обработки русской песни. Всю жизнь стремившийся к созданию национально-русских произведений в сонатном и концертном жанрах, Балакирев сумел осуществить эти замыслы лишь к концу своего творческого пути.

Написанные им два монументальных цикла – четырехчастная соната *b-moll* (1905) и трехчастный концерт (1910) привлекают своим народным характером и

музыки в Хейслмире (Англия). В 1915 г. опубликовал книгу об исполнении старинной музыки, заложивший основу традиции аутентичного исполнения (от греч. подлинный, истинный) – исполнения на современных произведениях инструментах и на основе музыкальных исторических данных о современном произведении исполнителем.

ЛЕКЦИЯ 2

Исполнительская практика, табулатура и жанры органно-клавирной музыки XVI века

На основе растущих экономических связей, постепенного формирования капиталистического уклада большинство стран Западной Европы спланируются территориально, происходит складывание общего для каждой страны языка, общей культуры, что создает условия для возникновения наций. В XVI веке складываются национальные школы. Наряду с органом начинает развиваться и собственно клавирное искусство, тесно с ним связанное. Клавир занимает подчиненное положение и служит в основном для учебных целей подготовки органистов. Постепенно клавир, в отличие от органа, хорошо сочетаемый со струнными инструментами в ансамбле, начинает распространяться в домашнем обиходе. Помимо музыки органной, исполняется на клавире и лютовная музыка, которую объединяет с клавирной и простота фактуры и характер звучания (щипок струны). Лютовня как самый популярный инструмент домашнего музицирования эпохи Возрождения во многом питает клавирную литературу и нуждается в совместном с ней рассмотрении. В лютовневой литературе появляются впервые жанры, получившие распространение в клавирной литературе в исполнении с виуэлой. Огромное значение для развития исполнительского искусства сыграло нотопечатание, широко распространяемое в начале XVI века.

В 1507 г. в Венеции появляется первая в истории печатная лютовневая табулатура итальянского нотопечатника Оттавиано деи Петруччи (1466-1539). Первый сборник итальянской клавирной музыки издаёт в Венеции Андреа Антикко (от 1480 - после 1539) под названием «Frottole in tabulatae da suonar organo» («Фроттолы, интабулированные для игры на органе»). В 1512 году в изданиях немецкого печатника П.Шёффера в г. Майнце напечатана органная табулатура А.Шлика («Tabulaturen etlicher Lobgesang»). Во Франции в период 1528-42 годы вышло 100 сборников музыки разных жанров (преимущественно шансон) Пьера Аттеньяна (от 1494-1551 гг.), в которых публиковалась и клавирная музыка.

Существенные изменения претерпела в новых условиях церковная музыка. Религиозные войны XV-XVI столетий, являвшиеся выражением классовых борьбы, вызвали отпадение от католической церкви мощного оплота феодализма - ряда европейских стран и утверждение в них протестантизма. Это привело к преобразованиям культовой музыки. Деятели реформации отлично понимали ту роль, которую может сыграть музыка в их борьбе с католицизмом. Пытаясь привлечь к себе массы, они включали в песнопения широко бытующие народные песни. Эти новые церковные песнопения сыграли в свое время значительную социальную роль. Уже в XIII веке орган начинает играть соло в мессе, попеременно заменяя хор в отдельных строфах григорианских песнопений (принцип *alternatim* (от лат. «чередовать»)). Эти органные обработки получили название версет (от лат. «стих»), а их циклы – органными мессами.

ЛЕКЦИЯ 18

Русская фортепианная музыка второй половины XIX века

Среди великих национальных деятелей, которыми так богата художественная культура Европы второй половины XIX столетия, выделяется группа композиторов, необычайно самобытно решавшая проблемы развития отечественного музыкального искусства. Это - Балакирев, Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков, составившие творческое ядро поистине могучего объединения русских музыкантов в период общественного подъема 60-х годов. Их цель - создание национального искусства на подлинно демократической основе, способного раскрыть душу народа и воплотить всю правду его жизни. Фортепианная музыка не была в центре внимания композиторов Могучей кучки. Их творческие интересы тяготели к опере, симфонии, песне-романсу. Все же каждый из них оставил фортепианные произведения высокой художественной ценности, дающие возможность пианистам включить в свой репертуар первоклассные образцы творчества гениальных музыкантов. Чаще других кучкистов к жанрам фортепианной музыки обращался Милий Алексеевич Балакирев (1837-1910), пианист громадной одаренности, на протяжении длительного времени занимавшийся концертной деятельностью. Музыка он учился у матери и дирижера нижегородского оркестра Карла Эйзриха. Формированию своего пианизма Балакирев, по собственному признанию, был более всего обязан А.И.Дюбуоку, у которого взял десять уроков в десятилетнем возрасте. В середине 50-х годов Балакирев приехал в Петербург, где быстро выдвинулся как пианист и композитор. Его первый самостоятельный концерт 22 марта 1856 года был посвящен русской музыке: помимо собственных произведений, в том числе фантазии на темы «Ивана Сусанина», Балакирев сыграл фортепианные пьесы Глинки, Даргомыжского и Ласковского. Выбор этой программы по тем временам был смелый. Еще никто из русских пианистов не отваживался избирать для своего дебюта пьесы одних только отечественных авторов. Такое начало исполнительской деятельности выявляло в молодом артисте просветителя, горячее желание содействовать прогрессу родного искусства. Известна энергичная пропаганда Балакиревым-дирижером выдающихся произведений русской и западноевропейской музыки. Важное просветительское значение имели и выступления Балакирева-пианиста. Он включал в программы своих концертов пьесы многих русских композиторов-Глинки, Даргомыжского, Ласковского, Мусоргского, Кюи и других. Великолепно знавший западноевропейскую фортепианную литературу XIX века Балакирев имел обыкновение публично исполнять произведения, редко звучавшие на концертной эстраде. Его любимыми авторами, особенно в последний период жизни, были Шопен и Лист. Знаменательны обстоятельства, при которых Балакирев завершил свою пианистическую деятельность. В начале 90-х годов он посетил Желязову Волю и обнаружил, что шопеновские памятные места находятся в запустении. Благодаря энергичному содействию Балакирева польским музыкантам удалось добиться разрешения на постановку памятника своему великому (соотечественнику около домика, где он родился). Во время шопеновских торжеств Балакирев выступал в Желязовой Воле и в Варшаве. «Уже давно мы не были свидетелями такого искреннего восторга, - сообщала пресса, - предметом которого был г. Балакирев. Переполнившая зал избранная публика с энтузиазмом принимала русского музыканта, который принужден был много исполнить сверх программы и, между прочим, только что отысканный (еще неизданный) ноктюрн Шопена (cis-moll)».

В связи с изменившимися условиями жизни повышается и изменяется общественное значение музыкального искусства: и в быту горожан, и в среде привилегированных классов, и даже в церкви заметно усиливается, роль светского, мирского начала. Необходимость воплощения новых, более реалистических образов светского искусства вызывает формирование новых музыкальных жанров: возникает опера, начинается интенсивное развитие различных областей инструментального искусства.

Одной из характерных особенностей музыкальной культуры вплоть до конца XVIII века является поразительная разносторонность музыканта. В те времена не было еще размежевания музыкантов на композиторов, исполнителей и педагогов. Как правило, музыканты владели также не одним, а несколькими инструментами. Большая разносторонность не являлась исключительной принадлежностью одних только музыкантов. Весь жизненный уклад с его традициями натурального хозяйства и еще относительно слабым развитием отдельных областей человеческих знаний предопределял значительную универсальность деятелей науки и искусства.

Исполнитель в этот период отнюдь не рассматривался лишь как посредник между автором и слушателем. Исполнение, согласно воззрениям той эпохи, было неотделимо от сочинения музыки и должно было сохранять с ним органическое единство. Этот синтез осуществлялся в импровизации, являвшейся основой исполнительского искусства.

Корни искусства импровизации уходят в народное творчество. Здесь оно существовало с незапамятных времен. Сказители былин, рапсоды, средневековые странствующие музыканты - все они были не только исполнителями, но и авторами или соавторами исполняемых произведений. Каждый из них, если он играл даже не собственное сочинение, при повторном исполнении вносил в него что-нибудь новое. Искусство импровизации живет в народе еще и поныне, - и у певцов и у инструменталистов. Перешедшая в профессиональную музыку народная импровизация превратилась постепенно в весьма развитое и совершенное искусство профессионального плана.

Органисту и клавиристу в те времена на каждом шагу приходилось прибегать к импровизации. Если он играл соло, от него прежде всего ждали импровизации. Искусно симпровизировать произведение на заданную тему считалось высшим достижением исполнителя. Своеобразной формой импровизации, являлся в прежние времена и аккомпанемент. Импровизатор рассматривался как композитор высшего типа. «Органист должен быть значительно искуснее композитора, чтобы суметь воспроизвести все, что угодно, экспромтом, без обдумывания, с бесчисленными вариациями; он должен играть и тогда, когда у него нет достаточного настроения, кроме того, аккорд, раз уже взятый и прозвучавший, нельзя ни вернуть обратно, ни поправить». Импровизатор ставился также бесконечно выше исполнителя, который в состоянии играть только заученные ноты. Способность импровизировать в ту эпоху рассматривалась как искусство, которому, конечно, при наличии определенных данных, можно и должно было выучиться. Обучение импровизации находилось в неразрывной связи с обучением сочинению и теории музыки. Ученику следовало после упражнения в импровизации хорала показать гармонизацию гаммы в басу в виде небольшой фантазии. Постепенно подобного рода фантазии следовало усложнять: изменять мелодию, применять в басу скачки, раздроблять крупные длительности на более мелкие, вводить украшения; затем можно перейти

концертов, ставший репертуарным. В нем нашли выражение типичные для искусства Рубинштейна размах и интенсивное развитие певучего начала.

В некоторых темах ощутима близость к интонациям песенного фольклора. Проникновение в концерт русского народного элемента, сочетание инструментальности с лирической насыщенностью, певучестью - все это наметило новую трактовку жанра и предвосхитило последующее его развитие в творчестве русских композиторов, прежде всего Чайковского.

С именем Рубинштейна связано создание в России первых значительных образцов концертного этюда. Наиболее известен этюд C-dur соч.23. Музыка его проникнута светом и полнокровным, радостным восприятием жизни. Фактура крайних разделов основана на токкатном движении повторяющихся аккордов. Характерно, что токкатность эта «мелодизирована». Выразительной линией верхнего голоса сопутствуют дополняющие голоса. Композитор создал много фортепианных пьес различных жанров, в том числе «мелодий», баркарол, романсов, вальсов (среди них выделяется «Вальс-каприз» Es-dur), прелюдий и фуг. Большая часть их объединена в циклы и сборники: «Каменный остров», «Национальные танцы», «Петербургские вечера», «Смесь», «Костюмированный бал» (в четыре руки) и другие. Лучшие пьесы композитора собраны в его «Избранных сочинениях для фортепиано» (два тома под редакцией К. Н. Игумнова).

Рубинштейн организовал первый всемирный конкурс музыкантов. Этим было положено начало многочисленным музыкальным соревнованиям нашего времени. Для проведения конкурса Рубинштейн пожертвовал значительную сумму денег, полученную от концертов. Было предусмотрено присуждать на конкурсе две премии: одну - композиторам, другую - пианистам, и повторять его через каждые пять лет поочередно в Петербурге и крупнейших центрах Западной Европы. Программа для пианистов отличалась разнообразием и предъявляла к исполнителю высокие художественные требования. Она включала: прелюдию и четырехголосную фугу И. С. Баха, Andante или Adagio Гайдна или Моцарта, одну из поздних сонат Бетховена, мазурку, ноктюрн и балладу Шопена, один или два номера из «Пьес-фантазий» или «Крейслерианы» Шумана и этюд Листа. Впоследствии, после кончины Рубинштейна, в программу был включен один из его концертов. На первом рубинштейновском конкурсе, состоявшемся в 1890 году в Петербурге, исполнительскую премию получил талантливый русский пианист Н.А. Дубасов, премию по композиции жюри присудило Ферруччио Бузони. Выдающимся пианистом и педагогом был брат А.Рубинштейна - Н.Рубинштейн.

Многосторонняя деятельность А.Рубинштейна была исключительно плодотворной. В его лице русская художественная культура выдвинула одного из замечательнейших просветителей, художника-демократа, поборника просвещения. Его пропаганда серьезного искусства, раскрытие им великих ценностей классического наследия способствовала развитию художественного вкуса слушателей не только в России, но и в странах Западной Европы и Америки. Крупнейший из концертирующих пианистов второй половины XIX века, Рубинштейн наиболее полно и ярко воплотил реалистические черты фортепианно-исполнительского искусства своего времени. Творчество Рубинштейна стало важным этапом на пути подъема русской фортепианной литературы, разработки в ней основных жанров, прежде всего концертной музыки, а также мелодически насыщенного фортепианного стиля.

к модуляциям, более свободному изложению, к полифонии. Навыки импровизации становятся критерием для оценки индивидуальности исполнителя, который не только воспроизводит напев на инструменте, но и орнаментирует (от лат. украшение) его. Вырабатываются и регламентируются две основные формы свободной орнаментики: диминуция и колорирование.

Диминуция (от лат. «уменьшение») – замена длинной ноты мелодии более мелкими путём различного дробления основной длительности. При этом опорные звуки мелодии должны быть сохранены. Обычно такие украшения, формулы которых постепенно оформляются и начинают появляться уже в трактатах XV века, назывались флорес (от лат. «цветы»). Подобная практика украшений способствовала плавности и гибкости звуковедения, насыщению мелодии выразительностью, создала фактурно-композиционные основы таких жанров, как прелюдия, токката и др. Колорирование (от лат. «окрашивать, приукрашивать») – украшение основных нот в мелодии группой нот мелкой длительности.

Клавирная (органная) музыка фиксировалась при помощи специальной системы записи, которая называлась табулатурой (от лат. tabula - доска, таблица). Разными видами табулатур пользовались исполнители на лютне и арфе, на инструментах семейства виол и других. Табулатурами называли и свод правил деятельности мастерзингеров в XIV-XVI веках. Сущностью табулатур является применение для записи музыки различных условных знаков – букв, цифр и др. (кроме нот). Формы и правила табулатурной нотации зависят от техники игры на инструменте. Например, в лютневых табулатурах указывалось на каком ладе какую струну исполнитель должен прижать. Для обучения ритма в табулатурах использовали мензуральную нотацию (ногные штили с хвостиками). Существовало два типа органных табулатур: немецкая и испанская. Немецкую табулатуру можно подразделить на два вида: старую и новую. В старой немецкой органной табулатуре, используемой примерно до середины XVI века, нижние голоса обозначались буквами, верхние голоса – мензуральными нотами на нотном стане. В новой немецкой табулатуре (использовалась примерно в 1550-1700 гг.) все звуки обозначались буквами, над которыми помещались знаки ритма.

В ранней испанской табулатуре (Х. Бермудо) на горизонтальных линейках, обозначающих голоса помещены цифры, которыми изначально пронумерованы звуки клавиатуры. Позднее в испанских табулатурах нумеровались семь белых клавиш (от f=1, g=2, a=3 и т.д. до e1=7), а в других октавах применяли дополнительные знаки (например, нота А большой октавы обозначалась как 3с (три с петлей), сверху помещались ритмические знаки.

Не является в собственном смысле слова табулатурой и ещё одна система записи музыки в Италии, Франции и Англии XVI – XVII веков, так называемые интаволатуры (в Англии и Франции – интабуляции) – это переложения и аранжировки вокальных пьес, записанные при помощи привычных нам двух линейных систем для правой и левой рук. Такие системы назывались итальянской табулатурой ((2 нотонаосца по 5 линеек) применялась в Италии и Германии) и английской (2 нотонаосца по 6 линеек). Термины интаволатуры использовались и как заглавие сборников пьес, включавших помимо аранжировок и собственно клавирные пьесы.

Принципы вокального многоголосия, интенсивно развивавшегося в XV веке, развиваются и в клавирной музыке, давая основу для возникновения таких жанров как

и ноктюрны Фильда, пленявшие поэтичностью своего колорита. Наибольшее впечатление производило исполнение Рубинштейном драматических сочинений - сонат Бетховена, Второй сонаты Шопена, «Лесного царя» Шуберта-Листа. Пианистическое мастерство Рубинштейна отличалось исключительно высоким уровнем. Стремясь к созданию монументальных художественных концепций, он проявлял большой интерес к фресковой манере игры, чем к скрупулезной отшлифовке частностей и ювелирной отделке в пассажах каждой нотки. Порой, в поздние годы концертной деятельности, его исполнение было не лишено некоторых «туманных пятен», «зацепок» лишних нот. Но эти шероховатости не оставляли заметного следа в восприятии слушателей - отчасти из-за силы художественного воздействия исполнения, отчасти потому, что такого рода «случайности» в фресковой манере игры вообще менее приметны, чем в искусстве «пианистов-графиков». Современников особенно поражало мастерство Рубинштейна в области звукоизвлечения, фразировки и педализации. Оно было практической школой для многих пианистов. О нем немало писали.

Педагогическая деятельность Рубинштейна протекала в основном в Петербургской консерватории (60-е годы, конец 80-х - начало 90-х годов). Занимаясь с учениками, он стремился привить им подлинный профессионализм, воспитать в них художников, развить их самостоятельность. Требуя при работе над произведением строжайшей точности в прочтении текста, Рубинштейн больше всего заботился о выявлении поэтического содержания музыки. В тех случаях, когда ученику это не удавалось, Рубинштейн пояснял ему характер пьесы или ее отдельных построений. Приводимые им сравнения и аналогии отличались образностью и меткостью. Среди учеников Рубинштейна были пианисты, получившие впоследствии известность (Г. Кросс, М. Терминская, С. Познанская, С. Друккер, Е. Голлидей). Под его руководством сформировалось выдающееся дарование Иосифа Гофмана.

Рубинштейн создал громадное количество произведений. Далеко не всё в его творческом наследии заслуживает внимания. Большое значение имела разработка им на русской почве всех основных фортепианных жанров, впервые осуществленная с таким размахом. Особенно важным было развитие в 50- 60-х годах жанров концерта и сольных концертных пьес. Для подъема русской национальной культуры имело немаловажное значение освоение музыкально-выразительных средств и композиционных приемов передового зарубежного искусства. Рубинштейн многое заимствовал у Бетховена, Шумана, Мендельсона и других выдающихся композиторов. При этом он стремился к «интонационной переплавке» их музыкального языка, обогащению его русской и восточной песенностью. Эта творческая работа не всегда оказывалась удачной. Она приводила порой к стиливой пестроте, недостаточно рельефному выражению автором собственного творческого лица. В лучших сочинениях Рубинштейну удавалось найти интересные творческие решения, проявить собственную индивидуальность и подготовить интонационную сферу последующих русских композиторов. Фортепианный стиль Рубинштейна был одним из звеньев в цепи развития полнозвучного, мелодически насыщенного инструментального письма - не только в русской, но и в мировой литературе. В своих сочинениях композитор разрабатывал приемы, обеспечивающие исключительную насыщенность звучания кантилены.

Рубинштейн создал пять ортепианных концертов с оркестром. Лучший из них – Четвертый d-moll соч.70 (1864). Это первый из русских фортепианных

ричеркар, канцона, фантазия. Чисто инструментально-клавирные черты начинают отличать пьесы аккордово-моторного склада, такие как прелюдия в конце XVI века и появляющиеся интонация и токката. Танцевальные жанры, с одной стороны, сохраняют связь с полифоническими формами, с другой, гомофонизируются и характеризуются простой аккордовой фактурой с преобладанием верхнего голоса. Вариационный принцип развития музыкального материала, служащей основой музыкального мышления эпохи рождает жанр собственных вариаций.

Ричеркар (от итал. «искать») впервые встречается в лютневой табулатуре итальянца Ф.Спиначино в 1507 году. Сначала этим термином обозначались пьесы прелюдийного плана и служили для уточнения настройки лютни (в Испании - щипковой виуэлы). Параллельно складывается форма полифонического ричеркара (фактурно близкого мотету) из нескольких разделов, разделенных импровизационными каденциями. В Испании и Португалии термину ричеркар соответствует тьенто. Впервые органные ричеркары первого типа появляются у итальянца Марко Антонио Кавациони в 1523 г., ранние образцы полифонического ричеркара у его сына Джироламо Кавациони в 1543 г.

Канцона - (от лат. «песнь», франц. «шансон») – сначала была переложением французской песни (canson alla francese), затем стала пьесой полифонического склада с гомофонными разделами. Самый ранний образец канцоны также даёт М.А.Кавациони в 1523 г.

Фантазия - (от греч. «воображение») – жанр пьес по форме отличных от устоявшихся норм построения. Впервые термин фантазия встречается в органных табулатурах немцев Х.Коттера и Л.Клебера около 1520 г. Фантазия Коттера представляет собой прелюдию и фугу. Пьесу Клебера также отличает имитационное изложение. В Англии термину фантазия соответствует фэнси. Впоследствии эти жанры, близкие друг другу использованием имитационной полифонии с концентрацией тематизма приводят к созданию фуги. Путь развития многотемных канцон ведёт к концерту грассо, «обосложение частей в ней к возникновению многочастной сонаты».

В XV - XVI веках развивается танцевальная музыка, в XV веке в Италии появляются первые учебные руководства по танцевальной музыке и хореографии. Это трактаты Доменико да Пьяченца «Об искусстве танца и хореографии» (1445) – самый ранний, «Книга об искусстве танца» Антонио Корнацано (1455), трактат Гульельмо Эбрео (известного также как Джованни Аброзио) «О практике или искусстве танца». Среди популярных танцев XV века мореска и бранль. Мореска – танец, воспроизводящий битву между христианами и маврами (англ. разновидность – моррис). Бранль – старинный французский танец умеренно быстрого оживленного характера, обычно двухдольный, иногда 3-х и 4-х дольный. Сначала исполнялся как завершение бас-данса. В Англии – броул, Италии – брондо, Испании – бран, предшественник мунуэта. Танцы XVI века подробно описаны в книгах итальянцев Фабрицио Карозо (между 1527 и 35 – после 1605) (1581, 1600), Чезаре Негри (от 1535 – после 1604) (1602) и француза Туано Арбо (1520-1595) (анаграмма наст. имени и фамилии – Жеан Табуро) – (1588). Среди популярных танцев XVI века аллеманда, бранль, гальярда, канари, корренте (куранта), павана, пассамеццо, сальтарелло.

Аллеманда – (от фр. нем. танец) – четного размера, умеренный, мелодика плавная, закругленная. Куранта – (от итал. «бегущая») – придворный танец итальянского

Каждая из программ отличалась исключительной насыщенностью. Так, второй концерт, посвященный творчеству Бетховена, включал восемь сонат: cis-moll соч. 27, d-moll соч. 31, C-dur соч. 53, «Аппассионату», e-moll соч. 90, A-dur соч. 101, E-dur соч. 109 и c-moll соч. 111. В сезонах 1887/88 и 1888/89 годов Рубинштейн провел в Петербургской консерватории циклы концертов-лекций «История литературы фортепианной музыки», где охватил еще более широкий круг произведений и композиторов. Первый, наибольший из этих циклов, содержал тысячу триста две пьесы семидесяти девяти авторов! Рубинштейн исполнил сорок восемь прелюдий и фуг Баха, тридцать две сонаты Бетховена, почти все значительные сочинения Шумана, Шопена и многие другие произведения.

Если сравнить исполнительскую деятельность двух величайших пианистов-просветителей XIX столетия - Листа и А. Рубинштейна, в ней можно обнаружить существенные различия. Рубинштейн не ставил своей задачей пропаганду на фортепиано всей музыкальной литературы - опер, симфоний, романсов. Сосредоточив свое внимание в большей мере на исполнении фортепианной литературы, Рубинштейн зато полнее охватил различные ее стили. Концертные программы Рубинштейна по сравнению с листовскими отличались большей цельностью. Исполнение Рубинштейна производило неотразимое впечатление на слушателей. Об этом сохранилось много отзывов.

Рубинштейн подчеркивал необходимость глубокого проникновения исполнителя в авторский замысел вплоть до мельчайших деталей текста. Сочинение, считал он, - закон, а виртуоз - исполнительская власть. Вместе с тем исполнительство было для Рубинштейна подлинным творчеством. Про него говорили, что «за роялем он являлся творцом, поэтом, художником». «Играя, Рубинштейн творил, - вспоминает М. Л. Прессман, - и творил неподражаемо, гениально. Творчество его во время исполнения стало мне особенно заметным, когда я слушал его «Исторические концерты». Стимулы для своей творческой работы пианиста-интерпретатора Рубинштейн искал в раскрытии художественной идеи сочинения. «Всякий сочинитель, - говорил он, - пишет не только в каком-нибудь тоне, в каком-нибудь размере и в каком-нибудь ритме ноты, но вкладывает известное душевное настроение, то есть программу, в свое сочинение, с уверенностью, что исполнитель и слушатель сумеют ее угадать». Стремясь возможно глубже раскрыть идею произведения, пианист неоднократно менял свою трактовку. Новое понимание образа могло вызвать даже изменение авторских ремарок. Интересно, что такие частичные противоречия с собственными высказываниями о необходимости строжайшего следования тексту композитора обычно не вызывали протеста у слушателей, настолько сильно захватывала логика творческой мысли артиста и целостное впечатление от возникающего художественного образа. В исполнении Рубинштейна всегда отмечалась его необычайная певучесть. Она достигалась не только характером звука, исключительно разнообразного, богатого красочными оттенками. Большое значение имели также мастерство фразировки и широта «дыхания». Это давало возможность пианисту мелодически объединять очень большие построения. Исполнение Рубинштейна поражало также своим размахом, исполинской силой. Память современников сохранила трактовки Рубинштейном произведений самых различных стилей. Это – и ария из Вариаций Генделя, с «нанизанными, точно бисер на нитке, украшениями», и «Вещая птица» Шумана, поразительная по звучности, предвещающей импрессионистские краски,

происхождения. Итальянская – быстрая в 3/4 и 3/8 – гомофонная, французская разновидность – умеренная, плавная 3/2 с относительно развитой полифонической фактурой. Гальярда (от итал. смелая, бодрая) – придворный танец. Первые образцы появились в Венеции около 1520 г. и около 1530 г. в Париже у Аттеньяна. Умеренно быстрая, трехдольная. Обычно исполнялась после медленной паваны. Эта пара явилась прообразом барочной инструментальной сюиты. Павана (падуана) – близка бас-дансу – двухдольный степенный плавный танец итало-испанского происхождения. К концу XVI века в Италии сменилась пассамеццо, в Англии до 1620-х годов была одним из самых популярных танцев. Пассамеццо – родственен паване, но более подвижный. Канари – быстрый, похожий на жигу танец 6/8 (реже 3/4 или 3/8) происходящий с Канарских островов.

Танцы обычно группируют парами: медленный двухдольный (четырёхдольный) (четного размера) и быстрый (нечетного размера): бас-данс – турдион (танец, схожий с гальярдой), бранль-сальтарелло, падуана (павана) – гальярда, аллеманда-куранта, данц-нахтанц («послетанец»- немец.), пассамеццо-сальтарелло. Танцы объединенные в пары отличались размером и характером, но основывались на одном музыкальном материале. Примеры павана-сальтарелло-пива встречаются в лютневой книге Дальца (1508), бас-дане-рекупе-турдион в лютневой книге Аттеньяна (1529), пассамеццо-гальярда-падована у А.Ротта (1546) и др. В творчестве композиторов XVII века складывается классический тип инструментальной сюиты: аллеманда-куранта-сарабанда-жига.

ЛЕКЦИЯ 3

Итальянская органно-клавирная школа XVI-первой половины XVII века

В истории клавиризма XVI-XVII столетий важнейшую роль играют несколько национальных школ. Некоторые из них не могут быть названы клавирными школами в собственном смысле, так как искусство игры на клавишных инструментах в них еще не получило значительной дифференциации и ведущую роль среди этих инструментов занимал орган. Первый период органно-клавирного искусства Италии связан с крупной школой, сформировавшейся в Венеции. В эпоху Высокого Возрождения (да Винчи, Рафаэль, Тициан, Микеланджело) итальянская музыка занимает ведущее положение среди европейских музыкальных культур. В атмосфере общего подъема художественной культуры интенсивно развивается музицирование в разных слоях общества. Его очагами были наряду с церковными капеллами ремесленные цеховые объединения, кружки просвещенных любителей, именовавшие себя иногда по античному образцу академиями (термин от названия философской школы Платона 4 век до н.э. близ Афин в садах, посвященных мифическому герою Академу). Во многих городах создавались школы. В трактате Кастильоне «Придворный» (изданный во Флоренции в 1528 г. указывалось, что придворный должен уметь петь с листа и играть на музыкальном инструменте. Центром Венецианской школы был собор Св. Марка. В нем работали органистами и композиторами все основные представители школы. Основателем школы является Адриан Виллаарт (ок. 1490-1562) – фламандец, получивший образование в Париже у Мутона (ок. 1490-1522) – композитора при дворе Людовика XII, автора мотетов, месс, шансон. Адриан Виллаарт с 1527 г. до конца жизни был

В дальнейшем танцевальные пьесы Глинки утрачивают прикладной характер. На первый план в них выдвигается лирико-поэтическое начало. Таковы «Воспоминание о мазурке», мазурка в переменном ладу a-moll - C-dur. Самым значительным из этих сочинений был гениальный «Вальс-фантазия» для фортепиано в четыре руки (он часто исполняется в оркестровом переложении).

С периода 60-х годов русская художественная культура вступает в новую фазу своего развития, связанную с подъемом демократического освободительного движения. Быстрая демократизация культуры способствовала интенсивному развитию в России просветительского движения во всех областях науки и искусства. Перед деятелями музыкально-просветительского движения в России возникли две важные, взаимно связанные задачи. Одна из них - художественное воспитание слушателей, приобщение к серьезному искусству большого круга любителей музыки. Другая - развитие музыкального профессионализма и прежде всего создание кадров хорошо обученных специалистов, особенно исполнителей и педагогов. Решению этих задач в значительной мере способствовала организация «Русского музыкального общества» (1859) и первых русских консерваторий. Благоприятные общественные условия, успешное развитие национальной композиторской и исполнительской школ, поворот в сторону профессионализации музыкальной культуры и распространение просветительских идей вызвали быстрый подъем русской фортепианной школы. С 60-х годов она вступает и период своей творческой зрелости и постепенно выдвигается в ряды ведущих школ мирового инструментального искусства. В новых условиях необычайно возросла роль самого инструмента в общественной жизни. Благодаря своим универсальным выразительным возможностям фортепиано стало важнейшим проводником музыкально-профессиональной культуры.

Период 60-х годов выдвинул плеяду замечательных музыкантов-просветителей: братьев Рубинштейнов, Балакирева, Серова, Стасова и других.

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829-1894) учился игре на фортепиано вначале у матери, затем у превосходного педагога Александра Ивановича Виллуана (1804-1878). Девяти лет мальчик с большим успехом дал свой первый самостоятельный концерт в московском Петровском парке. Программа включала такие трудные сочинения, как Allegro из концерта a-moll Гуммеля, фантазию Тальберга на «Моисея» Россини, «Хроматический галоп» Листа. В 1840-1843 годы Рубинштейн в сопровождении своего учителя совершил концертную поездку по Западной Европе, имевшую исключительный успех. Во второй половине 40-х годов он почти не выступал публично, посвятив все силы своему музыкальному образованию и занятиям композицией. Возвратясь вновь к артистической деятельности, молодой музыкант начал в большом количестве играть собственные произведения. Его репертуар постепенно обогащался и сочинениями великих мастеров (преимущественно Бетховена и романтиков). Венцом просветительской деятельности пианиста были его знаменитые «Исторические концерты», проведенные в сезоне 1885-86 годов. Он дал по семи «Исторических концертов» в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге и по три концерта в Дрездене, Праге, Брюсселе. В первых семи городах каждый концерт повторялся: на другой день та же программа исполнялась для учащихся. Программы концертов включали произведения всех крупнейших композиторов, писавших для фортепиано или клавира, начиная с английских верджиналистов до русских современников Рубинштейна.

капельмейстером Венецианского собора. Среди его учеников А.Габриели, Джозеффо Царлино и др. На основе достижений нидерландской школы и национальных итальянских традиций Виллаарт, его ученики и последователи создали новый монументально – декоративный стиль вокальной полифонии. В их творчестве постоянно использовалось разделение хора и оркестра (который дублировал музыкальные голоса) на противопоставленные друг другу группы, привлекались и два соборных органа.

По некоторым данным певчим Венецианского собора был Марко Антонио Кавациони (ок. 1490- после 1560), органные сочинения которого вышли в 1523 году. Сборник называется «Ричеркары, мотеты, канцоны» (Венеция, 1523) и содержит 8 пьес. Два ричеркара сборника даны в чередовании с двумя мотетами, к которым они возможно являются преамбулами, так как связаны тонально. Прелюдийный тип ричеркаров не исключает наличия в них имитационных разделов. Второй ричеркар основан на варианте темы первого.

В этом сборнике находятся и первые дошедшие до нас органные канцоны. Их четыре и они снабжены французскими заголовками. Форма канцон соответствует повторным формам вокальных шансон. Стиль органных произведений Марко Антонио Кавациони интересен употреблением диссонансов и параллельностей. Мотеты сборника – «О звезда морей» и «Здравствуй, дева» трудно поддаются анализу и написаны в свободной манере.

Его сын Джироламо Кавациони (ок. 1525- после 1577) интенсивно разрабатывает имитационную технику. Сочинения его сохранились в 2 книгах: 1543 г. и другой без даты. В книге 1543 г. находятся четыре органных гимна, 2 магнификата, 4 речиркара и 2 канцоны. Во 2 тетради: 3 органные мессы, 8 гимнов, 2 магнификата. Ричеркары Джироламо Кавациони состоят из нескольких разделов. Это разделы имитационного типа и разделы пассажного типа. Темы имитационных разделов нередко являются вариантами одной и той же темы. Канцоны написаны на темы французских шансон Жоскене Дебре (ок 1450-55-1521) («Безденежье – ни с чем не сравнимое горе») и Пьера Пассеро (творил в 1509-47). Канцоны интересны использованием техники сегментной обработки, идущей от Обрехта (1450-1505). Техника использования григорианских мелодий в литургических произведениях Дж. Кавациони отличается от привычного использования мелодий в виде *santus planus* (ровными большими длительностями). Кавациони свободно трансформирует мелодии, добавляя, или убирая ноты, меняя интервалы, строит мелодии индивидуального ритмического рисунка.

Крупнейшими представителями венецианской школы считаются композиторы и органисты Габриели: Андреа (1533-1585) и его племянник и ученик Джованни (между 1553 и 1556 – 1612). Андреа Габриели в 1562 году работал в Мюнхене, где познакомился с Лассо, до этого он возможно учился у Виллаарта. С 1566 года и до конца жизни был органистом венецианского собора. У него учился немец Ганс Лео Хаслер. Ричеркары А.Габриели сохранились в 2 посмертных публикациях 1595 и 1596 гг. В первой из них 11 ричеркаров, во второй 6. Ричеркары Габриели - как однотемные (5), так и использующие от 3 до 5 тем – многотемные (5- 3 темы, 6- 2 темы, 1- 5 тем), демонстрируют высокий уровень контрапунктического мастерства: применение инверсий, стретт, комбинационного использования нескольких тем,

жанров. Много таких пьес писал И.Ласковский. Они привлекают своей мелодичностью, изяществом, пианистичностью изложения. Связь с русской народной музыкой проявилась в инструментальном творчестве А.Алябьева, А.Гурилева, А. Есаулова и других авторов бытового романса. В их фортепианных сочинениях нашли отражение многие особенности мелодико-гармонического языка русской вокальной лирики первой половины XIX века. Наиболее ярким и национально-самобытным было фортепианное творчество Глинки.

Михаил Иванович Глинка (1804-1857) превосходно владел фортепиано. Его исполнение отличалось высокой поэтичностью и одухотворенностью. «Такой мягкости и плавности, такой страсти в звуках и совершенного отсутствия деревянных клавиш,- вспоминает А. П. Керн, - я никогда ни у кого не встречала! У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки». Современники отмечали также темпераментность и красочность игры композитора. Глинка создал немало произведений на темы народных песен; Его «Каприччио на русские темы» для фортепиано в четыре руки (1834) основано на сочетании вариационное с элементами симфонической разработки, что еще ни в одном русском фортепианном сочинении не встречалось. Новаторство композитора сказалось и в использовании подголосочной полифонии, в таком развитом виде не применявшейся его предшественниками. Подобно русским композиторам конца XVIII - начала XIX столетия Глинка проявил большой интерес к жанру фортепианных вариаций. По сравнению со своими предшественниками он сильно развил этот жанр. Глинка создал вариационные циклы не только на русские темы (песня «Среди долины ровных», романс Алябьева «Соловей»), но и на собственную тему, на темы Моцарта, Керубини, Беллини, итальянского романса «Благословенна буди мать», ирландской песни «Последняя летняя роза» (сочинение неточно названо «Вариациями на шотландскую тему»). Глинка преодолел аморфность структуры, свойственную многим фортепианным вариациям предшествующих русских композиторов. Его циклы стройны и лаконичны. Они состоят всего из пяти-шести вариаций. В сочинениях зрелого периода важную драматургическую роль играют финалы, которым автором придал обобщающий характер.

Среди лирических пьес Глинки наиболее популярна «Разлука» - первый классический образец русского ноктюрна. Она близка сочинениям Фильда своим поэтическим колоритом и мастерским воспроизведением пения на фортепиано. Но интонационный строй ее типично русский, связанный с песенно-романсной лирикой Глинки и авторов бытового романса. Существенное отличие пьесы от ноктюрнов Фильда заключается также в развитии тематического материала. Фильд расцветивает тему, разукрашивает ее инструментальными колоратурами, что находится в соответствии с лирически-созерцательными образами его музыки. Глинка стремится углубить лирическое содержание темы, усилить эмоциональное напряжение музыки. Он достигает этого сперва перенесением темы в средний, более насыщенный регистр, затем полифонизацией ткани, введением дополняющих голосов, родственных теме и воспроизводящих ее основную интонацию вздоха. В довольно обширной группе танцевальных пьес Глинки отчетливо сказалась тенденция к психологическому углублению художественного образа. Ранние мазурки, котильон еще написаны в духе бытовой музыки.

использование тем в увеличении и уменьшении – приёмы, предвосхищающие фугу и др. Канцоны А. Габриели были опубликованы в 2 тетражах в 1605 году. Большинство из них следуют вокальным моделям (французов Жанекена, Крекийона). Отличие заключается в добавлении орнаментики – путём диминуирования особенно в заключениях в разделах и кадансах. Некоторые канцоны названы ричеркарами и следуют канционам Дж. Каваццони с их сегментной обработкой тем. В 1593 году был опубликован сборник под названием «Интонации для органа», туда вошли 8 пьес этого жанра Андреа Габриели и 12 интонаций Джованни Габриели. Интонации (от лат. *intono* «запеваю») – короткая органная прелюдия, служащая для настройки хора перед пением. Интонация состоит из двух разделов: аккордового вступления и свободного его развития, построенного на пассажах, имитациях и др.

В сборник ричекаров 1596 года входит фантазия, представляющая собой ричеркар на две темы, но более свободной конструкции и характер тем более живой, подобный темам канцион. В сборник интонаций 1593 года входят 4 токкаты (от тоссаге – «касаться клавиши») А. Габриели – один из самых ранних образцов этого жанра. В них чередуются имитационные разделы с разделами свободных фигураций аккордово-пассажного типа. В своих литургических произведениях – 3 Мессах А. Габриели следует манере Дж. Каваццони.

Те же жанры развивает и Джованни Габриели (между 1553 и 56-1612), который подобно дяде служил при мюнхенском дворе под руководством Лассо, в 1585-1612 был органистом собора Св. Марка в Венеции. Творчество Джованни Габриели – высшая точка развития венецианской школы. У Джованни Габриели учился Генри Шютц. Джованни Габриели подготовил к печати ряд произведений дяди. Ему принадлежат более 60 ричекаров, канцион, токкат, в которых фактура ясно обусловлена природой клавишного инструмента.

Ранними образцами полифонических ричекаров и токкат являются произведения Аннибале Падовано (1527-1575) – органиста венецианского собора в 1552-64 годы. В 1604 году опубликованы сб. «Токкаты и ричеркары для органа». В двух ричеркарах из него Падовано вводит новую тему как контрапункт к предыдущей, затем независимо разрабатывает. Первый ричеркар 4-х темный, второй – 3-х темный. В 3-х токкатах этого издания имитационные разделы чередуются с импровизационными разделами.

В 1557 – 84 годы органистом венецианского собора работал Клаудио Меруло (1533 – 1604), сменивший на должности первого органиста в 1564 году Падовано. Органный виртуоз и эксперт Меруло – создатель чисто инструментального органного стиля, независимого от вокальных прототипов. В его наследии – 10 сборников токкат, ричекаров, канцион. Сборник из 8 ричекаров Меруло вышел в 1567 году. Все ричеркары многотемны (от 3 до 8 тем) и написаны в традициях Габриели и Падовано. Меруло оставил 3 книги канцион, опубликованных в 1592, 1606 и 1611 годах. Всего они содержат 23 канцоны. Только 5 из них – французские шансон, две шансон Крекийона, одна Лассо. Все остальные носят итальянские названия. Вокальные прототипы их не найдены, возможно они являются интабуляциями ансамблевых инструментальных канцион, так называемых «канцион да сонар». Токката достигает вершины своего развития у Меруло, который опубликовал в 1598 г. – 9 токкат, в 1604 г. - 10. Три органные мессы Меруло (1568) – яркие произведения-мастера, в которых

значительного развития. Больше других композиторов к нему проявил творческий интерес Дмитрий Степанович Бортнянский (1751-1825). Крупный мастер европейского масштаба, он в 80-х годах XVIII века создал целую группу клавирных сонат. К сожалению, далеко не все из них сохранились. Лучшие из уцелевших сочинений – сонаты F-dur (одночастная) и C-dur (трехчастная). Сонаты Бортнянского – превосходные образцы русского музыкального классицизма. Им свойственны типичные для ранних классиков образы и выразительные средства. Энергичным, ритмически-упругим темам контрастируют темы лирические, иногда с оттенком изящной танцевальности.

В период формирования национальной школы в России плодотворно работали некоторые выдающиеся иностранные музыканты. Чех Ян Богумир Прач, по-русски – Иван Прач (17...-1818), известен как составитель сборника русских народных песен (совместно с Н. А. Львовым). Прач писал также фортепианные сочинения и опубликовал первую на русском языке фортепианную школу (1816). В Москве долгое время жил немецкий композитор, органист и пианист Иоганн Вильгельм Гесслер (1747-1822). Его творческое наследие включает сонаты, вариации, «Этюд в 24 вальсах», «360 прелюдий во всех мажорных и минорных тональностях» и другие сочинения. Гесслер успешно выступал в концертах и занимался педагогикой.

Особенно плодотворной была деятельность Джона Фильда. В России он создал почти все свои сочинения. Быстро приобретшие популярность, они оказали влияние на творчество некоторых русских композиторов. В свою очередь и сам Фильд испытал воздействие музыкальной культуры страны, в которой прожил тридцать с лишним лет. Он нашел в ней благоприятные условия для развития своего лирического дарования. Фильд написал несколько произведений на русские темы. Интересна его «Камаринская» – один из ранних образцов фортепианных сцен в русском народном духе. Фильд пользовался славой лучшего в России фортепианного педагога. У него брали уроки многие пианисты, в том числе А. Дюбюк, А. Гурилев. Непродолжительное время у Фильда занимался Глинка. Во второй четверти XIX века фортепиано становится обычным инструментом дворянского дома. Постепенно оно проникает и в быт разночинной интеллигенции. Россию посещают известные иностранные артисты: Лист, Гальберг, Клара Шуман, Герц и многие другие. Выдвигается целая плеяда русских пианистов. Среди них, наряду с Глинкой и Даргомыжским, особенно выделяются Александр Иванович Дюбюк (1812- 1897), Иван Федорович Ласковский (1799-1855), Антон Августович Герке (1812 -1870), Мария Федоровна Калержи (Муханова) (1824-1872), Тимофей Шпаковский (1829-1861). Они с успехом выступают не только на родине, но и за границей. С конца 30-х годов начинается артистическая деятельность А. Рубинштейна.

Для фортепианного творчества этого периода характерно расширение круга образов и жанровой сферы. В связи с событиями Отечественной войны появляется большое количество патриотических сочинений: «Марш на смерть генерал-майора Кульнева, павшего со славой за отечество в сражении против французов 20 июля 1812-го года», «Марш на смерть генерала от инфантерии князя Петра Ивановича Багратиона, посвященный Большой действующей армии», «Марш на вшествие российской гвардии в Вильну 5 декабря 1812 года» П.И. Долгорукова, «Триумфальный марш» Д. Н. Салтыкова и другие. На протяжении 30-40-х годов, в связи с развитием романтизма, в России, как и на Западе, усилился интерес к лирическим сочинениям различных

ЛЕКЦИЯ 17

Русское фортепианное искусство конца XVIII – XIX века

полифонические приёмы являются лишь средством выявления выразительности мелодий и индивидуальных гармонических находок.

В 1593 году появился музыкально-теоретический трактат ученика Меруло и Царлино Джироламо Дирута (ок. 1554 – после 1610?г.) (настоящая фамилия Манчини). В этом трактате впервые проведено различие между игрой на органе и клавире. Трактат называется «Трансильванец» и состоит из 2-х частей, вторая опубликована в 1609 г. Трактат назван в честь трансильванского князя Ж.Батори. Во вторую часть трактата включены 12 ричеркаров Лудзаско Лудзаски (1545? – 1607) – органиста Феррары, Адриано Банкьери (1568-1634) – органиста Боско, самого Дируты и др., 13 токкат Дирута, А.Габриели, Меруло, Дж. Габриели, Лудзаски и др.

Трактат написан в форме диалога между автором и неким трансильванцем, задающим вопросы. В первой части трактата Дирута останавливается на технике игры на клавишных инструментах, разграничивая сферы органного и клавирного исполнения, как духовного и светского, которые, по его мнению, нельзя смешивать. Различает автор и манеры игры: если на органе клавиши нажимают «словно лаская щеку ребенка», то клавишам чембало надо ударять, «чтобы лучше отвечали прыгуны и струны». Связывая исполнение на чембало с танцами Дирута указывает, что оно должно быть оживленным, мелодию нельзя прерывать, её надо украшать трелями и большим количеством мелизмов. Во второй части трактата излагаются правила интаволатуры - переложений для органов партий вокальных и оркестровых голосов, даёт примеры диминуирования и колорирования хора.

Важным источником итальянской танцевальной музыки является рукопись из библиотеки Марциана в Венеции, датируемая около 1520 года, которая содержит 40 коротких танцевальных пьес. Названия пьес указывают на популярные песни, но также включает падуану и пиву, павану и пассамеццо, сальтарелло и др. – самые ранние примеры новых танцевальных типов в XVI веке. Пассамеццо (№22) представляет собой тип «старинного» (минорного) (antico) танца, основанного на гармонической схеме: I-VII-I-V-III-VII-I-(V)-I. Другой источник – рукопись из замка Аркуато, в которую входят 17 паван, за ними сальтарелло и обычно сода. Все паваны построены по типу либо старинного пассамеццо, либо по типу современного (мажорного) (moderno) пассамеццо с гармонической схемой: I-IV-I-V-I-IV-I-(V)-I.

Выдающимся итальянским органистом являлся Джироламо Фрескобальди (1583-1643). Слава его как композитора и исполнителя гремела по всей Европе. Из разных стран к нему приезжали ученики, которые затем переносили его традиции в свои национальные школы. Слушать игру Фрескобальди в собор св. Петра в Риме, где он в течение долгого времени работал органистом, собирались, согласно свидетельству современников, тридцатитысячные толпы народа. Виртуозность этого органиста настолько поражала слушателей, что о ней распространялись легенды - будто он мог, например, играть свои сочинения руками, перевернутыми ладонями вверх.

Из сочинений Фрескобальди для органа прежде всего следует упомянуть о токкатах. В предисловии к ним автор подчеркивает импровизационный характер исполнения этой музыки; он рекомендует её играть свободно в отношении ритма и искать в ней прежде всего «чувства». С исторической точки зрения интересны клавишные миниатюры Фрескобальди - те из них, которые он называл «арии для пения на чембало». В самом заглавии была предвосхищена одна из важнейших тенденций будущего развития клавирного и фортепианного искусства - пение на инструменте –

Вторая половина XIX века - время мощного расцвета русского фортепианного искусства. Его представители - композиторы, исполнители и педагоги - внесли огромный вклад не только в национальную, но и в мировую музыкальную культуру. Русская фортепианная школа развивалась очень быстро. Начав формироваться в конце XVIII столетия, она с 60-х годов прошлого века уже вступила в эпоху творческой зрелости. Россия, в отличие от Западной Европы, не знала высокоразвитой клавишной культуры. Клавесин, правда, был известен еще с конца XVI века, но на протяжении XVII и значительной части XVIII века клавишные инструменты не получили распространения. На них играли лишь при царском дворе и в домах знати. В те времена русские слушатели проявляли интерес почти исключительно к вокальной музыке. Особенно любили народную песню. Музыкальные инструменты, существовавшие в России, имели в основном прикладное значение и использовались обычно для сопровождения пения и танцев. Наиболее совершенными из струнных щипковых инструментов были столовые гусли. Они обладали большими выразительными возможностями и конкурировали с клавесином (по утверждению современника, им был свойствен «более протяжный певучий звук»). Формирование в России национальной школы светского музыкального искусства относится к последним десятилетиям XVIII века. Именно в эти годы начинается период собирания русского музыкального фольклора. Песня становится основой оперы - ведущего жанра русской музыки - и оплодотворяет развитие инструментального творчества.

С конца XVIII века появляются сборники песен в самой легкой, нередко еще примитивной обработке, предназначенные для исполнения в быту на различных, в том числе и на клавишных инструментах. На темы народных песен создается много вариационных циклов. В жанре вариаций написаны самые ранние из опубликованных русскими композиторами клавишных сочинений: два цикла для «клавицимбала или фортепиано» на темы песен «У дородного доброва молодца в три ряда кудри заплеталась» (1780). Автором их был составитель «Собрания русских простых песен с нотами» (первого печатного сборника такого рода) Василий Федорович Трутовский (ок. 1740-1810). Трутовский был не только знатоком народных песен и композитором, но и выдающимся исполнителем на гусях. В его лице осуществлялась живая преемственность между традициями гусельного искусства и клавишной музыкой.

Вслед за циклами Трутовского в конце XVIII и начале XIX столетия появились фортепианные вариации Василия Семеновича Караулова, Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747-1804), Льва Степановича Гурилева (1770-1844), Даниила Никитича Кашина (1770-1841), Алексея Дмитриевича Жилина (17...-1851) и других композиторов. В этих произведениях, постепенно осуществлялся переход от классического принципа варьирования к романтическому. В основу циклов положено фактурное преобразование темы, но в некоторых вариациях ее облик существенно переосмысливается; иногда возникают вариации в характере русских жанровых картинок. Некоторые циклы Кашина представляют собой как бы целые сценки из народной жизни, предваряющие аналогичные сочинения русских классиков.

Если на Западе в конце XVIII и в начале XIX столетия наблюдался расцвет фортепианной сонаты, то в русской музыке того времени этот жанр не получил

зadolго до того, когда она сделалась ведущей в европейском клавиризме. Характерно, что эта тенденция была отмечена итальянским музыкантом! Именно на итальянской почве уже в XVII столетии с особой рельефностью начали обозначаться новые стилистические черты, которые проявились в европейской музыке повсеместно, лишь в XVIII веке. Мы имеем в виду процесс развития певучей мелодики широкого дыхания, процесс «очеловечивания инструментализма» - «поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу» (Б. Асафьев). Эта тенденция, проявившаяся еще в эпоху Возрождения, значительно усилилась в XVII веке - особенно в Италии, о чем свидетельствует быстрое развитие итальянской оперы: на протяжении нескольких десятилетий стиль напевного речитатива первых опер Пери и Каччини эволюционировал к стилю опер Алессандро Скарлатти, с их закругленными вокальными ариями и искусством бель канто.

ЛЕКЦИЯ 4

Национальные органно - клавирные школы XVI - XVII веков

Испанская органно-клавирная школа достигла своего расцвета в XVI веке в лице выдающегося композитора и исполнителя Антонио Кабесона (1510-1566). Кабесон создал ряд органных произведений. Некоторые из них являлись, как это было принято в те времена, переложениями вокальных сочинений, другие представляли собой пьесы чисто инструментального склада. Значительными памятниками искусства игры на клавишных инструментах являются трактаты испанских органистов (Хуана Бермудо и Томаса Санкта Мариа).

Важными очагами музыкальной культуры в XVII веке являлись богатые города Нидерландов. Высокой степени совершенства достигло в них производство клавишных инструментов. Клавесины работы мастеров Рюккерсов из Антверпена слыли лучшими во всей Европе не только в XVII, но и в XVIII столетии (нередко клавесины в это времена называли просто «рюккерсами»). Ценный вклад внесла в инструментальное искусство XVII века творческая деятельность выдающегося амстердамского органиста Яна Питера Свелинка (1562-1621), одного из создателей органно-клавирной фуги.

Большое распространение получило органное искусство и в Германии. Роль органа здесь особенно усилилась в XVII столетии, после опустошительной Тридцатилетней войны, когда страна сильно обнищала и во многих церквях функции дорогостоящего хора стали поручаться органистам. Среди немецких органистов XVII века следует отметить Шейдта, Фробергера, Пахельбеля и Букстехуде. Эти органисты явились предшественниками И.С.Баха и подготовили, в известной мере, появление его органных и клавирных сочинений.

Значительное развитие получило клавирное искусство в юго-восточных странах Западной Европы. Особенно древней и богатой была культура западославянских народов - чехов и поляков. В Польше крупнейшими музыкальными центрами страны были сперва Краков, затем - в XVII столетии - Варшава. Музыкальное искусство развивалось в придворных капеллах, в университетах, в замках магнатов, в церквях. Значительное распространение в Польше получило органное искусство. Как и в ряде других стран, это искусство было здесь тесно связано с культовыми традициями. Характерно, что среди польских органистов было немало известных композиторов церковной музыки, например, придворный органист второй половины

двумя путями: сознательным обдумыванием соотношений силы звуков в музыкальных фразах, с одной стороны, с другой же, путем обогащения своего общего художественного багажа впитыванием образцов исполнения первоклассных певцов». Лешетицкий много работал над ритмом, добивался его жизненности, одушевленности. И в этой области залогом успеха для него было сочетание интуитивного постижения задачи и ее осознания. Он приучал учащихся не только искать свободы выражения чувства, но и знакомил их с некоторыми закономерностями в области агогики, например, с тем, что ускорения требуют после себя соответствующей компенсации в виде замедления. В двигательной области Лешетицкий еще решительнее, чем его учитель Черни, встал на путь использования во время игры различных движений руки. Особенно большое значение для него имела гибкость запястья. «Кистевая рессора» - один из важнейших приемов Лешетицкого. С ее помощью достигалась не только техническая свобода, но и певучесть звука, чем славилась школа польского пианиста. Замечательной чертой педагогики Лешетицкого было то, что он превосходно распознавал и умел развивать индивидуальность своих учеников. Работая с ними, он последовательно раскрывал все лучшее в их даровании, освобождал его звено за звеном от цепей, препятствующих ему свободно проявляться. Естественно, что при этих условиях занятия с каждым учеником протекали совершенно по-разному. В результате такого подхода Лешетицкому удалось воспитать музыкантов очень различных по своему художественному облику. Большинству их, однако, было свойственно и нечто общее в манере игры, позволяющее говорить о них, как о представителях школы Лешетицкого. Это - пластическая лепка образа, гибкость и жизненность ритма, красота и певучесть звучания, техническая свобода и мастерство «жемчужной игры». В Петербурге у Лешетицкого учились А.Есипова, В.Пухальский и другие русские пианисты. Среди его учеников венского периода известны И.Падеревский, А.Шнабель, О.Габрилович, Г.Гальстон, И.Фридман.

Автором большого количества салонно-виртуозных сочинений был польский композитор Мориц Мошковский (1854-1925). В настоящее время играют преимущественно его «15 виртуозных этюдов» соч.72, а также некоторые пьесы («Осенью», «Искры»). Этюды отлично готовят учащихся к виртуозной романтической литературе, прежде всего к сочинениям Шопена. Мошковский жил сначала в Германии, затем во Франции. Он был известен не только как композитор, но и как концертирующий пианист и фортепианный педагог. У него учился И. Гофман (до А. Рубинштейна).

Для польской музыкальной культуры второй половины XIX века имела большое значение разработка богатого наследия Шопена. Мошковский, Лешетицкий и Контский продолжали в основном лишь пианистические традиции своего великого соотечественника. Среди польских пианистов-композиторов того времени были, однако, музыканты, проявившие интерес и к развитию народной, героико-патриотической и трагедийной линии шопеновского искусства. В этом отношении заслуживает внимания деятельность одаренного Юльиуша Зарембского (1854-1885). По окончании Венской и Петербургской консерваторий он сблизился с Листом и стал его учеником. Зарембский с большим успехом концертировал. Черты национальной самобытности заметны в мазурках, полонезах и других сочинениях Зарембского. К сожалению, безвременная кончина помешала созреть в полной мере его композиторскому дарованию.

XVI века Леополита из Львова, несколько позднее - органист Зеленский из Гнезно и другие.

Носителем светской музыкальной культуры в Польше являлось преимущественно лютневое искусство, достигшее своего расцвета в XVI и XVII столетиях в лице выдающегося лютниста Длугорая, а также других лютневых композиторов и исполнителей. В польской лютневой музыке культивировались многие танцы, обычные для западноевропейской сюиты. Вместе с тем здесь встречались также национальные польские танцы. Наряду с лютней в польский быт постепенно входит клавир. Свидетельством распространения его в Польше уже в первой половине XVII века может служить, например, появление следующего руководства, изданного Горчином в Кракове в 1647 году: «Музыкальная табулатура, или музыкальное руководство, по которому каждый, кто только будет знать а, в, с, сможет очень быстро научиться петь и играть по нотам на всяких инструментах, то есть на скрипке, клавикорде и др. Составлено из разных авторов для пользы молодежи». Клавирное искусство в Польше все же никогда не играло такой роли, как искусство лютневое. Оно не оставило нам памятников мирового значения. Что же касается польской народной музыки, то влияние ее на европейскую клавирную культуру было несомненным. Оно проявилось в широком распространении польских танцев за пределами своей родины. Так, в XVIII веке значительной популярностью пользовался полонез. Мы встречаем его среди клавирных произведений И.С.Баха, В.Ф.Баха и других композиторов.

Из западно-славянских народов наибольший вклад в клавирное искусство внесли чехи. Они еще издавна славилась исключительной музыкальностью. Во время гуситских войн XV столетия чешский народ, отстаивавший свою независимость, создал замечательные народно-духовные гимны, оказавших влияние не только на чешскую музыкальную культуру, но и на все искусство протестантизма, так как явились одним из источников хораля.

Столица Чехии Прага со времен средних веков пользовалась известностью как крупный культурный центр Европы. В XVI веке, будучи резиденцией габсбургских императоров, она имела большое политическое значение. При императоре Рудольфе II (конец XVI - начало XVII столетий) пражская придворная капелла, славившаяся на всю Европу, достигла своего расцвета. В Праге работало тогда много знаменитых музыкантов из различных стран Европы - композиторов, органистов и клавиристов.

В развитии чешской музыкальной культуры видную роль сыграли органисты. В XVII-XVIII столетиях они учительствовали в городах и сельских местностях, распространяя в народе музыкальные знания. Традиция народного музыкального образования сложилась в Чехии давно. Известный английский музыкант-историк Берни, описавший свои поездки по Западной Европе во второй половине XVIII столетия, сообщает, что в Чехии «дети обоего пола обучаются музыке не только в больших городах, но и в каждой деревне, одновременно с обучением грамоте в школе». Среди чешских органистов особенно выделялся Богуслав Черногорский (1684-1742), создатель чешской органно-полифонической школы. В своем творчестве он основывался на интонациях народной музыки. Черногорский воспитал много органистов и клавиристов. У него учились также Глюк и Тартини. Среди других чешских органистов Я.Зах (1699-1773), Й.Зегер (1716-1782), Ф.К.Брикси (1732-1771).

В силу благоприятных общественных условий светское инструментальное искусство получило интенсивное развитие во Франции и в Англии. Здесь клавирная

Ученик Фильда, он превосходно владел «жемчужной» манерой игры. Критики отмечали тонкое исполнение им классиков, особенно Моцарта, и некоторых сочинений романтиков. В его репертуаре было также немало блестящих салонных пьес. Он сам писал их в большом количестве (в свое время пользовался известностью его «героический каприс» «Пробуждение льва» соч. 115). Контский опубликовал методическую работу «Необходимый руководитель для пианиста», где резко выступил против механической тренировки и язвительно иронизировал над аппаратами для развития пальцев. По поводу хирогимнаста он, например, писал: «Это род пытки средних веков, с аккомпанементом нескольких сотен упражнений, из которых каждое следовало проиграть 75 раз сряду; тот, кто остановился бы на 73-м разе, погиб бы безвозвратно! Тот же, у кого хватит силы дойти благополучно до 75-го раза, тот может быть уверен в том, что устанет донельзя и не будет более в состоянии пошевелинуть ни руками, ни ногами».

Одним из крупнейших фортепианных педагогов своего времени был польский пианист Теодор Лешетицкий (1830-1915). Он учился у Черни, с 1852 по 1878 год жил в России и преподавал в Петербургской консерватории, затем переехал в Вену и продолжал там заниматься педагогической деятельностью. Лешетицкий выступал в концертах и написал довольно много сочинений салонно-виртуозного характера. Вдумчивый, творчески мыслящий педагог, Лешетицкий сыграл значительную роль в разработке передовых принципов обучения и в борьбе с отсталыми методическими воззрениями. В своей неустанной заботе о повышении роли сознания в процессе работы пианистов он рекомендовал не только внимательно вслушиваться в свое исполнение, но и тщательно его анализировать. «Те, кто учат, как советовал Лешетицкий,- вспоминают музыканты, хорошо знавшие его метод, - во время часа технических упражнений играют фактически лишь двадцать минут; остальное время посвящается безмолвной и сосредоточенной умственной работе. По истечении нескольких часов, проведенных за пальцевыми упражнениями таким способом, играя каждой рукой отдельно, можно достигнуть самых поразительных результатов, и хотя подобная работа очень утомительна, она зато безвредна». Желая научить молодых пианистов рациональной работе за инструментом, Лешетицкий проводил остроумную аналогию между творческой работой музыканта-исполнителя и живописца. «Разве вы видели,-говорил он, - чтобы художник, рисуя картину, без перерыва мазал кистью? Сделавши мазок, он отходит от картины и издали смотрит, что у него получилось. Только после та кого перерыва в работе, во время которого он критикует получившийся результат, он продолжает работу дальше. Так и вы должны работать. Не играйте безостановочно... Только дав себе ясный отчет в том, что было в вашем исполнении хорошо и что плохо, работайте дальше над закреплением хороших сторон и устранением недостатков. Всегда работайте с помощью слуха и работайте критически». Во время уроков с учениками Лешетицкий проявлял неистощимую изобретательность, показывая, как можно преодолевать многие трудности. С.Майкапар вспоминал: «Не всегда это были технические приемы; нередко делу помогал теоретический анализ конструкции данного места». Лешетицкий использовал метод сознательного подхода к работе за инструментом не только в технической, но и в художественной области. Это было особенно новым для практики фортепианного преподавания. Не умаляя роли интуиции, чувства, Лешетицкий побуждал учащихся к анализу проблем интерпретации. Так, он советовал «подходить к культуре фразировки

музыка испытала меньше органно-культовых влияний. В ней культивировались преимущественно формы произведений, связанные с бытовой музыкой, с традициями лютневого искусства: во Франции - танцевальная сюита, в Англии – вариации. Во Франции в XVII веке образовалось мощное абсолютистское государство; расцвет его падает на царствование Людовика XIV (вторая половина XVII - начало XVIII столетий). Придворная жизнь, включала в себя, как неотъемлемую часть, светское музицирование. Особенное значение приобрел в жизни французского великосветского общества танец. Об этом красноречиво свидетельствует та исключительная роль, которая отведена хореографическому искусству в творчестве Люлли - не только в его балетах, но и в операх. Вся атмосфера светского быта создавала благоприятную почву для раннего развития во Франции светской инструментальной музыки и именно танцевальных ее форм (сюиты).

Основателем французской клавесинной школы считается Жак Шампньон, более известный под именем Шамбоньера (1602-1672). Он происходил из рода музыкантов, выступал как клавесинист и танцор при дворе. Незадолго до смерти он опубликовал ряд своих клавесинных пьес, пользовавшихся еще до издания большой популярностью и распространявшихся в рукописи. У Шамбоньера было немало учеников, наиболее выдающимся из которых являлся Луи Куперен - первый из музыкального рода Куперенов, давшего несколько поколений известных французских музыкантов. Школа Шамбоньера сыграла значительную роль в формировании клавесинной сюиты, достигшей своей вершины в творчестве И. С. Баха.

В XVII столетии в связи с начавшимся процессом размежевания органного и клавирного искусства появляются руководства, посвященные специально клавесину. Показательно, что первый из известных нам трактатов этого рода - «Трактат о настройке спинета и о сравнении его звучания с вокальной музыкой» Ж. Дени (1650) - написан во Франции, стране, где клавирное искусство к тому времени достигло уже значительной самостоятельности. В руководстве Дени говорится о настройке инструмента, о посадке исполнителя, приводятся нравоучительные рассказы о могуществе музыкального искусства - об исцелении музыкой больных, о воздействии гармонии на животных. Большое значение имеют указания Дени о необходимости использования при игре первого пальца. Они свидетельствуют о начавшихся уже в то время поисках более рациональной аппликатуры по сравнению с аппликатурой, основанной на переключении средних пальцев. Значительный интерес представляет руководство французского лютиста и певца Сен-Ламбера «Клавесинные принципы», в котором излагаются принципы исполнительской практики и методики обучения.

Английская клавирная школа зародилась еще раньше, чем французская. Формирование ее вызвано интенсивным экономическим и культурным развитием Англии в XVI веке. Еще в начале XVI века в Англии было распространено вёрджинельное искусство. К концу столетия, во времена Шекспира, возникает целая творческая школа вёрджинелистов, крупнейшими представителями которой являлись Вильям Бёрд (1543-1623), Джон Булл (1563-1628) и Орландо Гиббонс (1583-1625). Из их произведений был составлен первый в Англии печатный сборник клавесинных пьес, вышедший

в 1611 году и носивший название «Парфения, или девичьи годы первой музыки, которая была когда-либо напечатана для вёрджинела». Обложка этого сборника изображает клавесинистку, применяющую аппликатуру, основанную на принципе

Особенно часто Сметана обращался к польке. Он стал подлинным ее поэтом. Используя творческий опыт Шопена в работе над жанрами национальной музыки, чешский мастер воплотил в своих польках множество различных образов - от лирических, певучих до скерцозных, блестяще-зазорных. Широта трактовки жанра была подчеркнута автором названием одного из сборников: «Воспоминания о Чехии в форме польки» (1861). В своих пьесах композитор проявил большое мастерство тематического развития. Так, в «Поэтической польке» g-moll соч.8 из одного интонационного зерна, содержащегося во вступлении, создана цепь разнохарактерных построений: жизнерадостная танцевальность сменяется лирическим раздумьем и образом светлых грез. Возникает миниатюрная поэма, оправдывающая название пьесы: «Поэтическая полька». Это и многие другие сочинения композитора отличаются тонким использованием полифонических приемов письма.

Наряду с полькой в творчестве Сметаны встречаются и другие чешские танцы: фуриант (в переводе - «гордец»), скочна (танец с подскоками), соуседска («соседский» - степенный танец пожилых людей), игровые танцы, исполнявшиеся при различных обрядах, например «Медведь». Композитор составил из них сборник «Чешские танцы» в двух тетрадах (1877, 1879). Это концертные пьесы, основанные на свободном развитии народных тем. Некоторые танцы, более виртуозные, по фактуре, могут рассматриваться как своего рода параллель венгерским рапсодиям Листа.

Продолжая развитие жанров народной музыки, другой классик чешской музыки Антонин Дворжак (1841- 1904) создал свои знаменитые «Славянские танцы» (две тетради - 1878, 1886). Объединив в этом сочинении в виде сюиты танцы не только чехов, но и других славянских народов, автор как бы подчеркивает общность художественной культуры славян. Первый вариант пьес написан для фортепиано в четыре руки; второй, в котором они обычно исполняются,- для оркестра. Дворжак создал еще два четырехручных цикла - «Легенды», «Из чешского леса» - и несколько циклов для фортепиано в две руки, в том числе: «Поэтические настроения», «Силуэты», «Юморески». Среди его фортепианных сочинений есть также концерт (1876). Он написан в обычной трехчастной форме. Использование тем, интонационно родственных чешской песенности, придает ему национально-своеобразный облик. В основу сочинения положена идея преодоления драматического конфликта и утверждение светлого восприятия жизни.

В польской фортепианной музыке второй половины XIX века наступило длительное затишье. Крупнейший после Шопена национальный композитор того времени Станислав Монюшко (1819-1872) посвятил себя преимущественно оперному и песенному творчеству. Среди польских музыкантов можно назвать нескольких выдающихся пианистов, снискавших себе известность на исполнительском и педагогическом поприще. Жили они за пределами Польши - в тех странах, где пульс музыкальной жизни бился интенсивнее. Отрыв на длительное время от родины вызвал ослабление их связи с национальной школой. Интересна концертная деятельность Анри Луи Станислава Мортье де Фонтена (1816-1883). Мортье де Фонтен приобрел известность пропагандой музыки XVIII столетия и поздних сонат Бетховена. Один из первых польский пианист начал давать циклы «исторических концертов», которые включали, помимо фортепианных сочинений, вокальные и камерно-ансамблевые. К концертам были напечатаны программы с пояснениями. На протяжении длительного времени во многих странах мира с успехом выступал Антон Контский (1827-1899).

перекладывания длинных пальцев через короткий. Вёрджинельное искусство было настолько распространено в Англии, что по сохранившимся сведениям клавесины имелись даже в парикмахерских - для того, чтобы посетители могли коротать время в ожидании очереди. Широкое распространение клавирной культуры в Англии в эпоху Возрождения обусловило ее демократические черты. Характерно, что темы для своих вариаций английские композиторы брали часто из народной музыки. Так, например, одним из известных произведений Бёрда были вариации на популярную песенку «Насвист извозчика». Эта пьеса, исполненная, между прочим, Антоном Рубинштейном в его Исторических концертах в качестве типичного образчика старого английского вёрджинельного искусства, состоит из прелюдии и темы с несколькими вариациями. Вариации весьма мало контрастны. Фактура их - аккордовая, несколько грузная и малоразвитая.

Высшей точки во второй половине XVII столетия английский вёрджинелизм достиг в творчестве Генри Перселла (1658-1695). Создатель английской национальной оперы (его лучшая опера - «Дидона и Эней»), выдающийся исполнитель - органист Вестминстерского аббатства, Пёрселл является также автором произведений для клавира. Им написан ряд сюит и отдельных пьес для вёрджинела. Мелодии Пёрселла, связанные с народнопесенными интонациями (композитор пользовался и подлинными народными темами), разукрашены мелизмами. Сохраняя традиции своих предшественников, Пёрселл вместе с тем далеко обгоняет их в отношении тонкости и разработанности клавесинного стиля. Его изложение лишено грузности. Оно является образчиком ясного и прозрачного клавесинного письма. В целом стиль Пёрселл выделяется даже на фоне современной ему французской музыки своей зрелостью. Одним из своеобразных типов вариаций, распространенных в английской музыке того времени, были так называемые граунды. Они являются, в сущности, разновидностью чакон и пассакалий. Как и в этих последних танцах, характерной особенностью граундов было повторение на протяжении всей пьесы одной неизменной фигуры.

ЛЕКЦИЯ 5

Французская и итальянская школы XVIII века

Французская и итальянская школы соперничали в первой половине XVIII века, претендуя на роль ведущей. Это нашло отражение во многих литературных трудах того времени, в которых велись пространные дискуссии относительно преимуществ французской и итальянской музыки. Влияние французского клавесинизма было проявлением того сильного воздействия всей французской культуры в целом, которое испытал ряд стран Европы. Особенно заметно сказывалось оно в Германии, где клавесинный французский стиль считался образцовым многими музыкантами. Меньше ощущалось влияние французского клавесинизма в Италии. Напротив, итальянский клавиризм несомненно оказал на французский некоторое воздействие.

Развитие клавесинизма во Франции исторически тесно связано с условиями французского абсолютизма и придворного быта, оказавшими значительное влияние на искусство. Литература, живопись, скульптура, музыка и театр использовались для возвеличивания королевской власти и создания блестящего ореола вокруг «короля солнца» (Людовика XIV).

В этих условиях в искусстве получает распространение галантный стиль, или рококо. Стиль этот ярко отражает эстетические взгляды светского общества:

была прежде всего музыкальная драматургия, ее направленность на выявление образа родины: он постепенно формируется в представлении слушателей, обогащается новыми гранями и, наконец, дается «крупным планом» в торжественно звучащей коде финала.

Кульминационный раздел первой части - большая виртуозная каденция. Главная тема вырастает в ней в образ могучей силы. Каденция выделяется своей живописной образностью. «Бурлящие» фигурации, с силой обрушивающиеся на массивы аккордов, вызывают представление о грозных волнах, штурмующих твердыни норвежских фиордов. Такой картинной каденции в фортепианных концертах еще не встречалось. Создание ее было дальнейшим шагом на пути переосмысливания старинных традиций жанра в связи с программно-изобразительными тенденциями нового времени.

Баллада g-moll соч. 24 (1875) - одно из самых драматичных произведений Грига. Она написана в форме свободных вариаций на тему подлинной норвежской песни «Нурланское крестьянство». Единству цикла способствует его окаймление темой. Этот прием рельефнее выявляет и повествовательные черты произведения. В историю музыкальной литературы пьеса вошла как интересный опыт обогащения фортепианных вариаций элементами баллады, продолжающий творческую работу композиторов первой половины XIX века в области синтеза различных жанров.

Развитие чешского искусства XIX века тесно связано с идеями передовых деятелей культуры, вошедших в историю под именем «будителей». Крупнейшим выразителем «будительских» идей в музыке стал Берджих Сметана (1824- 1884). Его деятельность отличалась исключительным размахом и целенаправленностью. Всю свою жизнь он отдал делу развития национальной культуры. Великий композитор, основоположник чешской музыкальной классики, Сметана был также неутомимым музыкантом-просветителем, общественным деятелем, исполнителем-пианистом и дирижером, критиком, педагогом. Сметана рано начал учиться музыке и уже шести лет выступал публично как пианист. Его музыкальное развитие протекало под руководством известного пражского педагога, пианиста и композитора Йозефа Прокша (1794-1864). Сметана был превосходным пианистом. И в молодости и в зрелые годы он неоднократно давал концерты. В его исполнительской деятельности заметно стремление к пропаганде славянской музыки. Бюлов считал чешского пианиста одним из лучших интерпретаторов Шопена. Важнейшее место в музыке Сметаны занимают оперный и симфонический жанры. Именно в них наиболее полно раскрылся творческий облик этого крупнейшего чешского художника и были особенно ярко запечатлены образы родной страны. Немало интересного, национально-характерного содержат также многие фортепианные сочинения композитора.

В первых фортепианных опусах Сметаны заметно влияние романтиков, преимущественно Шумана и Шопена. По примеру их молодой композитор создавал сборники и циклы миниатюр (Багатели, Экспромты, Прелюдии, «Листки воспоминаний», «Эскизы» и другие). Некоторые из пьес имеют программный замысел. Откликом на события 1848 года послужили два марша: «Марш студенческого легиона» и «Марш народной гвардии». Уже в раннем творчестве композитора явно сказались и черты его собственной художественной индивидуальности. Наиболее отчетливо они проявились в пьесах, написанных в жанрах народной чешской музыки. Эти сочинения составляют важнейшую часть фортепианного наследия композитора.

условность, стремление к внешней отделке, изяществу и эффектности более, чем к глубине и идейной значимости содержания. Для искусства рококо характерна форма миниатюры и украшения в виде завитков, от которых стиль и получил свое название (рококо происходит от французского слова *gaspil* - раковина).

Плеяда блестящих клавесинистов во Франции в конце XVII и в начале XVIII столетий насчитывала немало известных имен: Франсуа Куперен, Жан Филипп Рамо, Луи Дакэн, Франсуа Дандрие и др. Наиболее выдающимися из них были Куперен и Рамо. Франсуа Куперен (1668-1733), прозванный современниками «великим», - крупнейший представитель музыкального рода Куперенов. Юношей, после смерти отца, он получил место органиста в церкви Сэн-Жервэ в Париже (должность органиста в те времена была наследственной и передавалась в семьях музыкантов от поколения к поколению). Впоследствии ему удалось сделаться придворным клавесинистом. В этом звании он оставался почти до самой смерти.

Наиболее значительное в творческом наследии Франсуа Куперена - четыре сборника клавесинных пьес, выпущенные им в 1713, 1716, 1722 и 1730 г.г. Они включают свыше 200 произведений. Помимо этого Куперен писал ансамбли для клавира со струнными и духовыми инструментами («Королевские концерты» и др.).

Следуя условностям того времени, французские клавесинисты давали своим пьесам названия в духе тематики рококо. Мы встречаем у Куперена, например, «Жнецы», «Сборщицы винограда». «Пастораль» и другие пьесы, связанные с тематикой светских увеселений. Весьма значительно у него количество «женских портретов», в которых зарисованы самые различные человеческие типы. Названия пьес являются в значительной мере условными и нередко без ущерба для осознания смысла музыки могут быть перенесены с одной пьесы на другую. Композитору нередко удавалось создавать характерные и правдивые «зарисовки с натуры». У Куперена в его «женских портретах» можно найти тонкие психологические черты, недаром он сам писал, что эти «портреты» находили «довольно схожими».

Богато разукрашенная мелодия в пьесах Куперена явно доминирует над остальными голосами, количество которых сведено до минимума (иногда всего два). Сопровождающие голоса обычно выдерживаются довольно строго на протяжении всего произведения и иногда приобретают самостоятельное значение. В мелодике вырабатывается четкая периодичность, подготавливающая закономерности мелодического развития ранних классиков. Искусство орнаментирования мелодической линии получило у французских клавесинистов чрезвычайно большое развитие. Мелизматика в их пьесах богата и разнообразна. Стилистически она родственна живописному и лепному орнаменту рококо и придает мелодии изысканность, прихотливость и «воздушность». Характерно, что именно во Франции получили значительное распространение украшения, «обвивающие» мелодическую ноту, а наиболее типичное из них - группетто - было впервые графически обозначено французским музыкантом (Шамбоньером). Широко употреблялись во французской музыке также трели, форшлаги, морденты.

Во второй половине XVIII столетия, в связи с общими стилевыми изменениями в искусстве, страсть к украшению мелодии стала постепенно ослабевать и начало распространяться стремление к простоте мелодического рисунка. Virtuозное мастерство украшения мелодии музыкантов стиля рококо повлияло на формирование мелодики последующего времени.

В некоторых лирических пейзажах черты национального своеобразия особенно рельефны. Очень типична в этом отношении пьеса «Вечер в горах» соч. 68, с ее «песнями-зовами» норвежских пастухов (так называемые «локки», исполняемые голосом или на духовых инструментах - свирелях, пастушеских рожках). Композитор воспроизвел типические особенности норвежской народной музыки: гармонический минор с повышенной IV ступенью, свойственные «локкам» черты импровизационности, тритоновые попевки, мелизмы в виде мордентов. Все это придает пьесе реалистический характер и существенно отличает ее от романтических пейзажей, где национальный колорит воссоздается в более обобщенном плане.

Самобытную группу фортепианных пьес Грига составляют картинки народной жизни. Многие из них написаны в духе норвежских танцев - халлинга, спрингданса. Халлинг - мужской, энергичный танец двудольного размера, с упругим ритмом и частыми синкопами. Спрингданс - прыжковый танец трехдольного размера, с прихотливой ритмикой и перемежающимися акцентами. Интересно проникновение элементов халлинга и спрингданса в общеевропейские танцы. Уже в первой тетради «Лирических пьес» встречается «норвежский» вальс. Прыжковый характер и ритмическая структура спрингданса ясно проявляются в заключительном построении пьесы. В духе народных сенок написаны также свадебные марши Грига, в том числе популярный «Свадебный день в Тролльхаугене» из восьмой тетради «Лирических пьес». В нем своеобразно сочетаются черты марша и норвежских народных танцев. К группе народных сцен относятся и замечательные обработки Григом норвежского музыкального фольклора. Среди них выделяется фортепианный сборник «Слотты» соч. 72 (1902), состоящий из обработок семнадцати норвежских крестьянских танцев для народной скрипки соло. Каждая пьеса имеет название. Иногда оно определяет поэтический образ танца - «Свадебный поезд эльфов на Воссевангене», «Халлинг с пригорка (обиталища фей)», «Кивлетальские девушки». Нередко пьеса названа именем народного скрипача, которому приписывается ее создание («Первый халлинг Кнута Люросена», «Свадебный марш Мельника»).

Григ сохранил и мастерски раскрыл особенности народных мелодий; их диатонику, нередко с лидийской ладовой окраской, изощренное мелизматическое убранство, колоритную терпкость созвучий, своеобразную ритмику. Созданием своих фортепианных пьес норвежский композитор способствовал разработке камерного фортепианного письма особого типа - несложного по изложению и вместе с тем не уступающего виртуозной фактуре в красочности звучания. Можно сказать, что Григ продолжил в области миниатюры творческую работу романтиков, прежде всего Листа, по обогащению колорита фортепианных сочинений и насыщению их оркестровыми средствами выразительности.

Помимо многочисленных миниатюр, Григ написал для фортепиано концерт, сонату, балладу и сюиту «Из времен Хольберга». Самое известное из них - концерт a-minor соч. 16 (1868). Он привлекает богатством художественного содержания, своеобразием музыкального языка. Выдвижение в концерте на первый план национального элемента способствовало обновлению жанра. Новизна сочинения заключалась не только в том, что его музыка имеет явно выраженный норвежский характер и воспринимается как лирические раздумья художника, неразрывно связанные с поэтическим воссозданием природы и народного быта своей страны. Необычной для инструментального концерта

Творчество Куперена обнаруживает уже симптомы разложения сюиты. Хотя формально композитор и объединяет свои пьесы в циклы (он называет их *ordres* - наборы), тем не менее органичной связи между отдельными частями сюиты нет, кроме попыток объединения Купереном нескольких пьес общностью программного замысла (сюита «Юные годы», включающая пьесы: «Рождение музыки», «Детство», «Девушка-подросток» и «Прелести», или цикл «Домино» из 12 пьес, рисующих образы маскарада).

В развитии клавишинной музыки Куперен пошел по линии искания в области миниатюры, отвечающей задаче воплощения интимных настроений и мелкой, «ювелирной» работы над характерными деталями, а не поиски монументальной формы, способной передать большие идейные концепции. Здесь он проявил себя художником, стоящим на эстетических позициях рококо. Однако если в отношении выбора типа клавишинного произведения у Куперена проявляется тенденция к отходу от крупных форм (сюиты), то все же его миниатюра является более развитой и укрупненной по масштабам в сравнении с отдельными частями сюитного цикла XVIII века. Особенно новым и важным с точки зрения процессов будущего развития инструментального искусства было нащупывание Купереном контрастности внутри отдельного произведения (форма рондо), что резко отличает его творчество от сочинений Шамбоньера. Контрастность у Куперена еще сравнительно невелика. «Припевы» и «куплеты» в его пьесах далеко не столь контрастны, как в рондо композиторов - представителей венского классицизма. Кроме того, музыка Куперена значительно больше связана с танцем, являясь еще в этом отношении скорее «сюитной», чем «сонатной». Однако важный шаг в направлении подготовки стиля классицизма конца XVIII столетия, в частности циклической сонаты (в первую очередь некоторых типов последних ее частей), Купереном был уже сделан.

Жан Филипп Рамо (1683-1764) - представитель более молодого поколения французских клавишников, и хотя его клавирное творчество хронологически совпадает с купереновским, в нем, по сравнению с этим последним, есть ряд новых черт. Новое у Рамо определяется, в первую очередь, несколько иным характером его творческой деятельности, чем у Куперена, и прежде всего тем, что в первый период своей жизни - в годы создания клавирных сочинений - он был связан с иными общественными кругами. Рамо создал три сборника клавишных пьес (в 1706, 1724 и 1731 годах) и ряд ансамблей. Важно отметить, что Рамо, кроме того, писал в эти годы музыку для такого демократического жанра, как ярмарочные комедии. Эта музыка была им частично использована и в клавишных пьесах (возможно, как предполагает Т. Н. Ливанова, в известном «Тамбурине» и «Крестьянке»). Во многих сочинениях Рамо, ощущается стремление к меньшей прихотливости и орнаментальной разукрашенности мелодического рисунка чем у Куперена, к более свободной трактовке танцевальных форм, к более развитой и виртуозной фактуре.

Среди пьес других клавишников французской школы первой половины XVIII столетия особой популярностью пользуется «Кукушка» Дакэна, мастерски созданное на основе одного мотива - «кукования» кукушки, «Дудочки» и «Страждущая» Дандрие. Последняя пьеса написана в сугубо «чувствительных» тонах и свидетельствует об усилении во французском клавишинизме к середине столетия тенденций сентиментализма.

под их руководством он завершил свое пианистическое образование.

Игра Грига не отличалась особой виртуозностью. Она привлекала тонкой музыкальностью, изяществом. Существующие записи, еще недостаточно совершенные с точки зрения техники фиксации исполнения, не могут дать полного представления о звуковом мастерстве Грига-пианиста. В них все же выявляется умение автора очень образно передавать содержание своих сочинений. В «Бабочках» создается полная иллюзия грациозного порхания. Исполнение норвежских народных сцен выделяется картинностью, колоритным воспроизведением ритмики крестьянских танцев.

Творчество Грига - одно из ярчайших проявлений в музыке лирико-поэтического реализма. Правдиво и тепло композитор запечатлел многое из жизни родной страны. Чайковский, высоко ценивший искусство норвежского художника, справедливо говорил: «Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал человек, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубокопоэтической натуры, повинующейся не теории, не принципу, не знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случайных жизненных обстоятельств, а - напору живого, искреннего художнического чувства».

Григ писал для фортепиано преимущественно миниатюры. Многие из них он удачно назвал лирическими пьесами. Это разнообразные картинки жизни в лирико-поэтическом преломлении чуткой и чистой души великого певца норвежского народа. Десять тетрадей «Лирических пьес» (66 пьес) выходили последовательно на протяжении тридцати с лишним лет: первая издана в 1867 году, последняя - в 1901 г. Этим пьесам близки и некоторые другие серии фортепианных миниатюр, в том числе популярные «Поэтические картинки». Еще никто до Грига не воплощал в жанре фортепианной миниатюры так многогранно образы родной страны. Примечательна не только лирическая трактовка этой темы («В моей стране», «Тоска по родине»), но и героическая («Родная песнь»). Интересно, что музыка «Родной песни» соч. 12 вдохновила норвежского поэта Бьернсона на создание патриотического стихотворения.

В сочинениях Грига часто встречаются образы горячо любимой им норвежской природы. Нередко она была фоном, сопутствовавшим лирическим высказываниям композитора и придававшим им еще большую поэтичность.

В образах природы Григ тонко использовал приемы звукописи, воспроизводил эффекты воздушной среды, пространственной перспективы, освещения. Следуя в этом отношении романтикам, он творчески развивал их традиции и одним из первых начал разрабатывать приемы раннеимпрессионистских средств выразительности.

Среди фортепианных миниатюр, проникнутых поэтическим чувством природы, наиболее известен Ноктюрн *C-dur* (1891). В мире «ночной музыки» XIX века он выделяется своим национальным своеобразием: норвежские интонации слышны с первых же звуков мелодии. Новым для жанра ноктюрна было также сочетание внутренней динамики, трепетно-импульсивного развития и раннеимпрессионистских красочных средств. В этом отношении особенно примечателен средний раздел пьесы. Его музыка, текучая, зыбкая, основана на переливах звучностей нонаккордов, на которые в процессе подготовки, кульминации наслаивается новая терцовая «надстройка». Использованием цепочек мягко диссонирующих аккордов Григ близок раннему Дебюсси. Этими гармоническими средствами Григ передает не только эффект нежных переливов света, но и быстро растущий эмоциональный подъем, приводящий в кульминации к восторженной вспышке чувства любви.

Расцвет французского клавесинизма проявился не только в сфере сочинения музыки, но и в исполнительском и педагогическом искусстве. Исполнительство и педагогика французских клавесинистов находились на высоком уровне и характеризовались в целом теми же стилистическими особенностями, как и их сочинения. Наиболее значительным из клавирных руководств является трактат Ф.Куперена «Искусство игры на клавесине» (1716), в котором систематизированы характерные исполнительские принципы французских клавесинистов. Другой труд - «Метода пальцевой механики» Рамо, опубликованный во второй тетради его клавесинных пьес (1724). Он посвящен только одной проблеме - техническому развитию ученика.

На основе этих трактатов и других источников отметим важнейшие черты исполнительского и педагогического искусства французских клавесинистов первой половины XVIII столетия. Характерно, прежде всего, то внимание, которое уделялось внешнему виду исполнителя за инструментом. Слушателям не должно было казаться, что игра на клавесине - серьезное занятие, труд, так как труд, по понятиям светского человека,- удел слуги, «простого народа». «За клавесином,- учит в своем руководстве Куперен,- надо сидеть непринужденно, взгляд не должен быть ни пристально сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо смотреть на общество так, как будто ничем не занят». Куперен предостерегает от подчеркивания такта во время игры движением головы, корпуса или ног.

Одной из важнейших задач клавесиниста было умение тонко, со вкусом исполнить в мелодии орнаменту. В XVII веке разукрашивание мелодии в значительной мере осуществлялось исполнителем. «В выборе украшений,- писал в своем руководстве Сен-Ламбер,- предоставляется полная свобода. В разучиваемых пьесах можно играть украшения даже в тех местах, где они не показаны. Можно выкинуть имеющиеся в пьесах украшения, если их найдут к ним мало подходящими, и заменить другими по своему выбору». С течением времени отношение к импровизационным изменениям мелизмов стало иным. Развитие тонкого изошренного мастерства, при котором мельчайшие орнаментальные детали представляют большое значение и являются показателем «истинного вкуса» музыканта, сковывало развитие импровизационного начала в исполнительском искусстве.

По сравнению с клавесинистами других национальных школ, французы дают более точные правила расшифровки орнамента. В этом нельзя не усмотреть влияния рационализма, свойственного французской культуре того времени. Знакомство с практикой расшифровки мелизмов французскими клавесинистами важно потому, что она в значительной мере определяла собой принципы исполнения украшений и в других клавесинных школах. Такие, например, указания Куперена, как исполнение трели с верхней вспомогательной или форшлага за счет последующей длительности, разделялись большинством музыкантов первой половины XVIII века. Они характерны для немецкой клавесинной школы, отчасти для итальянской.

В пьесах, требовавших звучности легато, клавесинисты рекомендовали добиваться возможно большей связности игры. Так, например, Куперен в подобных случаях предлагал иногда пользоваться подменной пальцев на одной клавише. «Опыт покажет,- пишет он,- какую связность это придает игре».

Методические принципы французских клавесинистов, лежавшие в основе воспитания двигательных навыков, были отчетливее всего сформулированы Рамо в его

«поражающей техникой и полнокровием южного темперамента». Мужественная природа игры артиста проявлялась во властном ритме, мощном звуке, рельефных акцентах и выделении басов. Во всем этом было нечто близкое стилю игры пианистов листовской школы.

Таким образом, во Франции, как и в Германии, пианистическое искусство было представлено не только мастерами академического направления, но и артистами большой романтической традиции. Во второй половине прошлого века во Франции, правда не с такой интенсивностью, как в Германии, наблюдается развитие научной мысли в области музыкально-исполнительского искусства. Среди появившихся работ выделяются книги Матиса Люси (1828-1910). Особенно известен его «Трактат о музыкальной выразительности» (1874), переведенный на несколько иностранных языков. В нем автор пишет о некоторых закономерностях в использовании ритма, динамики и других выразительных средств в связи с художественными задачами, возникающими в процессе исполнения.

ЛЕКЦИЯ 16

Фортепианное искусство Норвегии, Чехии, Польши второй половины XIX века

Одним из наиболее самобытных и поэтичных творческих явлений в европейской музыке второй половины прошлого века был расцвет норвежской школы. Он подготавливался длительной борьбой народа за национальную независимость и культурное самоопределение. Лишь в начале XIX столетия Норвегия смогла отделиться от Дании. Национальные черты проявились в творчестве талантливого композитора - Хальфдана Хьерульфа (1815-1868). С его именем связано развитие в Норвегии романтической фортепианной миниатюры. Хьерульф может быть назван прямым предшественником Грига.

Эдвард Григ (1843-1907) был не только гениальным композитором, но и прогрессивным музыкально-общественным деятелем. В своем творчестве он стремился к развитию отечественного искусства на подлинно народной основе. «Я записывал народную музыку моей страны,- говорил Григ. - Я почерпнул богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого до сих пор неисследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство». Григ учился игре на фортепиано у своей матери, а затем в Лейпцигской консерватории. Здесь ему довелось столкнуться, в классах композиции и фортепиано, с проявлениями консервативного академизма. Впоследствии Григ с нескрываемой иронией отзывался о своем фортепианном педагоге Луи Пледди: «... маленький, толстый, лысый господин сидел, как приросший, около фортепиано, заложив за ухо левый указательный палец и твердя во все время игры ученика с убийственным однообразием одно и то же: «Медленно, сильно, выше пальцы, медленно, сильно, выше пальцы!». Просто с ума можно было сойти». «Его игра, - продолжает Григ, - была живой иллюстрацией к его теории: медленно, сильно, выше пальцы! И затем это вечное отбивание «знаков препинания», если можно так выразиться, это вечное выделение малейших периодов, постоянные запятые и точки с запятыми, восклицательные знаки и тире, а между ними - абсолютно ничего! Ни следа содержания!». Не выдержав схоластического метода Пледди, Григ попросил, чтобы его перевели в другой класс. В лице Э.Ф.Венцеля и И.Мошелеса юноша нашел хороших педагогов,

педагогическом труде. Среди наиболее передовых мыслей Рамо необходимо отметить отстаивание им громадных возможностей развития человеком своих природных задатков при условии упорной, целенаправленной и осознанной работы. «Конечно, не у всех способности одинаковы,- говорит Рамо.- Однако, если только нет никакого особого недостатка, мешающего нормальным движениям пальцев, возможность развития их до той степени совершенства, чтобы наша игра могла нравиться, зависит исключительно от нас самих, и я осмелюсь утверждать заранее, что усидчивая и направленная по верному пути работа, необходимые усилия и некоторое время неминуемо выправят пальцы, далее наименее одаренные...»

Одним из плодотворнейших принципов клавишной методики в двигательной области была неустанная борьба с вредными мышечными напряжениями. Необходимость свободы двигательного аппарата при игре неоднократно подчеркивалась Купереном. Много об этом говорит и Рамо. Большую ценность представляют его замечания о необходимости сохранения при игре гибкости запястья. «Эта гибкость,- замечает Рамо,- распространяется тогда и на пальцы, делая их совершенно свободными и придавая им нужную легкость». Весьма важным является также использование Рамо новых аппликатурных приемов, а именно: подкладывании первого пальца, что связано, несомненно, с появлением у него более развитой фактуры.

Этот прием начал распространяться в различных национальных школах, причем во Франции, вероятно, даже раньше, чем в Германии. По крайней мере, Дени - автор трактата о настройке спинета (трактат был издан еще в 1650 году), рекомендовал широко употреблять все пальцы. В первой половине XVIII века большой палец стали широко применять и некоторые итальянские клавиристы. Так, Д.Скарлатти говорил, по воспоминаниям современников, что не видит причины, почему бы не употреблять при игре все десять пальцев, если природа дала их человеку. Эти слова, по-видимому, следует понимать как совет использовать подкладывание первого пальца. С 30-х годов XVIII столетия новый, принцип аппликатуры, называемый «итальянским», стал распространяться в Англии. Подкладывание первого пальца явилось нововведением громадной важности. Оно быстро двинуло вперед развитие клавирной техники. Вместе с тем этот прием, облегчив преодоление ряда технических трудностей, как обычно бывает в таких случаях, в свою очередь оказал влияние на развитие клавирной фактуры, способствуя ее последующему усложнению. Примененные вначале наиболее выдающимися виртуозами своего времени, новые аппликатурные принципы начали постепенно распространяться и среди рядовых исполнителей. Лишь в XIX веке принцип подкладывания первого пальца прочно утверждается в фортепианной педагогике. Что же касается приема перекалывания пальцев, то он получает более ограниченное применение, хотя отнюдь не исчезает совсем из практики. Его используют при игре двойных нот, в полифонии, в некоторых пассажах.

В развитии музыкального искусства XVII-XVIII столетий роль Италии очень велика. Появление к исходу эпохи Возрождения оперы, кристаллизация во второй половине XVII века в ансамблевой и скрипичной литературе концерта и сонаты (в ее «старинном», «доклассическом» виде), зарождение в первых десятилетиях XVIII столетия оперы-буффа - все эти важнейшие завоевания музыкального искусства возникли на итальянской почве.

Развитие итальянской клавирной школы связано с именами Доменико Скарлатти, Бенедетто Марчелло, Франческо Дуранте и других клавесинистов.

многих сочинениях: воплощение внутреннего мира неудовлетворенного, страдающего человека, его страстных исканий светлого идеала, счастья. Франк не стремится героизировать образ страдающего человека, не видит в нем борца. Композитор идет по пути лирического воплощения темы, развитие драматургического действия в его произведениях - процесс «внутренний», психологический. Это особенно заметно в «Прелюдии, хорале и фуге» и «Симфонических вариациях».

В последних десятилетиях прошлого века разворачивается деятельность видного французского композитора и педагога Габриэля Форе (1854-1924). Он написал для фортепиано много пьес, в том числе тринадцать ноктюрнов и тринадцать баркарол. Среди его сочинений крупной формы наиболее известны Баллада и Фантазия для фортепиано с оркестром. Подобно Франку, Форе продолжал развитие романтических традиций. Лучшие пьесы композитора привлекают поэтичностью образов и свежестью гармонического языка.

Фортепианные сочинения писал Жорж Бизе (1838-1875). Он обладал не только гениальным композиторским дарованием, но и выдающимся пианистическим талантом. В «Песнях Рейна», Ноктюрне D-dur, «Хроматических вариациях» и других его сочинениях, созданных в 60-е годы, чувствуется влияние немецких романтиков и Бетховена. Самобытные черты стиля французского музыканта сильнее ощутимы в превосходных пьесах для фортепиано в четыре руки «Детские игры» (1871).

Развитие французской исполнительской школы в значительной мере продолжал определять крупнейший музыкальный центр страны - Парижская консерватория. Ведущим фортепианным педагогом консерватории в течение длительного времени был Антуан Франсуа Мармонтель (1816-1898). С 1848 года, сменив своего учителя Циммермана, он руководил профессорским классом до 1887 года. Среди его учеников можно назвать немало известных музыкантов, в том числе Бизе, Дебюсси, М.Лонг. Мармонтель - автор многочисленных сочинений, преимущественно фортепианных этюдов. Он написал также несколько работ по различным вопросам фортепианного искусства: «Знаменитые пианисты» (1878), «Симфонисты и виртуозы» (1881), «История фортепиано» (1885) и другие. Преемником Мармонтеля в Парижской консерватории стал его ученик - Луи Дьемер (1843-1913). Поборник высокой академической культуры, он был одним из виднейших деятелей возрождения старинной французской музыки.

В 1889 году с большим успехом прошли его «исторические концерты» на Всемирной парижской выставке. Игра Дьемера не отличалась большой эмоциональностью. Она привлекала естественностью, хорошим вкусом, уверенным мастерством. Особенно хорошо Дьемер исполнял пьесы старинных композиторов. Плодом его длительной работы над их сочинениями было четырехтомное издание - «Французские клавесинисты». Дьемер проявлял интерес и к современной ему музыке. Во время приезда Чайковского в Париж он сыграл его Фантазию (под управлением автора) и некоторые другие сочинения. В благодарность Чайковский посвятил французскому пианисту свой фортепианный концерт №3. У Дьемера учились А.Корто, А.Казелла, Р.Казадзюс.

Крупнейшим представителем французской пианистической школы того времени был ученик Мармонтеля Франсис Планте (1839-1934). Исполнение Планте отличалось эмоциональностью и артистической свободой. Оно захватывало слушателей

Центральная фигура - Доменико Скарлатти (1685-1757), сын знаменитого оперного композитора Алессандро Скарлатти, родился в Неаполе. Учился он у Пасквини и Гаспарини. Уже в юности Скарлатти пользовался известностью как клавесинист. Он успешно состязался с Генделем, по свидетельству современников, не уступая ему в игре на клавире. Скарлатти много странствовал: был в Англии, в Португалии, пока не обосновался на длительное время в Мадриде, где прожил вторую половину жизни, работая при дворе. Тесное общение с детства с крупнейшими итальянскими музыкантами и ознакомление во время поездок в другие страны с искусством различных национальных школ способствовало расширению музыкального кругозора Скарлатти и помогло ему выбрать наиболее передовое направление для собственной творческой работы. Скарлатти является сравнительно редким примером композитора, который посвятил себя преимущественно одному типу произведений. Таким типом для него была одночастная клавесинная соната (свыше 500).

Скарлатти предпослал сборнику из 30 сонат, изданных при его жизни и названных «Экзерсисами» небольшое предисловие. «Читатель,- говорится в нем, - кто бы ты ни был - дилетант или профессионал, не жди в этих композициях глубокого замысла; это лишь затейливая музыкальная шутка, цель которой воспитать в тебе уверенность при игре на клавичембало. Не корыстные намерения и не тщеславие... вынудили меня опубликовать их. Быть может, они будут тебе приятны, и тогда я охотою удовлетворю новые просьбы и постараюсь угодить тебе сочинениями еще более легкого и разнообразного стиля. Итак, подойди к этим произведениям как человек, а не как критик, и ты увеличишь свое удовольствие... Будь счастлив!».

Музыка многих сочинений итальянского клавесиниста связана с народными истоками. Сонаты являются не только опытами виртуозно-инструктивного характера, но и своего рода художественными эскизами в области новой, зарождающегося сонатного жанра. Зрелые образцы сонатного творчества Скарлатти становятся все более и более контрастными, вплоть до появления в них различных тем, которые противопоставляются друг другу и в фактурном, и в тональном отношении (обычно, как и в классической сонате, эти тональные сопоставления подчиняются тоникодоминантовым отношениям). Однако контраст у Скарлатти еще не перерастает, как правило, в противопоставление активных тем лирическим, кантиленным. Новы сонаты Скарлатти и по своему мелодико-гармоническому языку. Они отличаются ясностью и простотой основных гармонических связей, единством и последовательностью ритмического развития, дающими возможность быстрого целостного охвата всего произведения. Как и у классиков конца XVIII столетия, мелодические линии у Скарлатти менее прихотливы и изысканны по сравнению с мелодическим рисунком французских клавесинистов. Орнаментика в сонатах Скарлатти используется реже, чем у Куперена, и она играет иную выразительную роль, она обычно усиливает шутивно-задорный тон музыки, подчеркивает характерные места в мелодии и гармонии (сильные доли, опорные точки). Отбор мелизмов Скарлатти специфичен. Им применяются не столько украшения типа группетто, сколько форшлаги и трели. Относительно расшифровки украшений в своих сонатах Скарлатти не оставил никаких указаний. Судя по различным источникам, в Италии в XVII веке трель расшифровывали с главной ноты, но уже в трактатах 20-х годов XVIII столетия ее предписывают играть по французскому образцу - с верхней вспомогательной. Имеются сведения, однако, что вопреки теории и в первой половине

Из пяти концертов особенно известен концерт №2 g-moll (1868). Концерт - одна из удачных попыток обновления жанра, предпринимавшихся многими композиторами XIX века. Сен-Санс сохранил три части классического концертного цикла, но внес в них существенные изменения: вначале дана медленная часть, в которой сочетаются черты Andante и сонатного allegro, затем следуют две быстрые части - скерцо и финал в духе тарантеллы. Этим достигается «легкость» и изящество формы, что соответствует характеру музыки. Индивидуальность автора наиболее полно выявилась в средней части. Сен-Санс продолжил линию национально-характерных произведений для фортепиано с оркестром, наметившуюся еще в музыке первой половины XIX столетия. Сочинениям Листа на венгерские темы близка «Овернская рапсодия» (1884) - одночастное произведение, основанное на разработке тем во французском народном духе. В свой последний концерт №5 (1896) композитор ввел Andante в восточном духе, где использовал нубийскую любовную песню (он записал ее во время путешествия по Нилу). Сен-Санс создал также одночастное произведение для фортепиано с оркестром под названием «Африка». К лучшим произведениям Сен-Санса относится сюита «Карнавал животных» (автор называл ее «Зоологической фантазией»). Она написана в 1886 году для двух фортепиано, струнного квартета, флейты, фагота и ксилофона. Это одно из самых остроумных, блестящих и мастерских по звукописи сочинений, где пародия (пианисты, «зверски» зубрящие упражнения) чередуется с шуткой (очень смешная имитация кудахтанья кур и ослиного крика) и страницами высокопоэтической лирики (знаменитый «Лебедь»). Сен-Санс написал также много сольных фортепианных пьес. Среди них следует выделить сборник этюдов и полифонических сочинений (прелюдий и фуг).

Новым этапом на пути подъема французской фортепианной музыки было творчество Сезара Франка (1822- 1890). Оно способствовало углублению ее содержания, насыщению образами большой психологической выразительности. Франк родился в Бельгии. Учился он в Парижской консерватории, всю свою последующую жизнь прожил во Франции. Уже в детстве мальчик обнаружил выдающееся музыкальное дарование. В пятнадцатилетнем возрасте Франк блестяще окончил фортепианный класс П. Циммермана и был удостоен небывалой награды - Большой премии почета (он поразил жюри тем, что во время испытания в чтении с листа по собственной инициативе транспонировал предложенный ему отрывок на малую терцию вниз). Франк был превосходным пианистом и одним из лучших органистов своего времени. Его импровизации в церкви Св. Клотильды, где он долгое время работал органистом, восхищали современников. Иногда Франк давал органые концерты, где обычно импровизировал, в том числе на темы народных песен (в концерте на Всемирной выставке 1878 года он использовал русские, шведские, венгерские и английские народные мелодии). Среди относительно немногочисленных фортепианных сочинений композитора выделяются четыре, написанные в годы его творческого расцвета: два сольных - «Прелюдия, хорал и fuga» (1884), «Прелюдия, ария и финал» (1887) и два для фортепиано с оркестром - «Джинны» (по одноименному стихотворению В.Гюго, 1884) и «Симфонические вариации» (1885). Эти произведения отмечены печатью подлинного вдохновения. Два из них - «Прелюдия, хорал и fuga» и «Симфонические вариации» - принадлежат к шедеврам мировой фортепианной литературы. В искусстве Франка выделяется одна центральная тема, к которой он неоднократно обращался во

XVIII столетия в Италии играли трель с главной ноты (свидетельство Тартини). От украшений типа так называемых ачкаатур (задержания неаккордовых звуков в аккордах) ведут свое происхождение смелые аккордовые последования у Скарлатти.

Большой интерес представляет фактура. Свойственное Скарлатти виртуозное письмо (скачки, октавы, двойные ноты, репетиции и др.) было весьма новым для своего времени. Оно, несомненно, послужило в известной мере образцом для последующих композиторов - Клементи, Мендельсона, Листа и др. Особенно типичны для Скарлатти скачки - «перекрестные» или в одной какой-нибудь руке. Они ярко передают присущие творчеству Скарлатти энергию, блеск, размах. Композиторскую и исполнительскую деятельность Скарлатти сочетал с педагогической. Его наиболее выдающимся учеником был испанский композитор Антонио Солер (1729-1783). Сонаты Солера, как и сонаты Скарлатти, одночастны. Нередко они связаны с богатейшей испанской народной музыкой.

ЛЕКЦИЯ 6

Клавирное творчество И.С.Баха и Г.Ф.Генделя

В XVII-XVIII столетиях профессиональное музыкальное искусство достигло в Германии значительного развития. В творчестве наиболее передовых своих представителей оно в специфически присущей этому виду искусства форме отразило умонастроения широких кругов немецкого народа. В первой половине XVIII столетия все это с наибольшей силой выразило искусство И.С.Баха. Глубоко и органично связанное с народно - национальной основой, оно раскрывает в специфической форме сложные противоречивые явления немецкой действительности той эпохи.

В творчестве Баха получили воплощение многие из тех же особенностей национального характера, что и в произведениях немецких живописцев эпохи Возрождения. В выявлении типичных глубинных пластов немецкой культуры Бах часто оказывается ближе к великим мастерам немецкой живописи XVI века, чем к современному ему немецким живописцам, художникам, менее значительным по масштабу. Образы баховского творчества охватывают поразительно широкую идейно-эмоциональную сферу. Это образы, связанные с большими идейными замыслами, вырастающими у Баха до подлинно философских музыкальных концепций. Это - передача глубоких человеческих чувств - радости, торжества, ликования и особенно драматизма - от скорбных дум-монологов до высочайшего трагедийного пафоса. В творчестве Баха немало страниц нежной лирики, его музыка отличается простотой и искренностью.

Стремление композитора воплотить новые идеи привело его к необходимости громадных новшеств в области средств выразительности. Оно породило как естественное следствие максимальное использование всех ресурсов старых форм. В пределах своего стиля Бах довел до высшей точки язык полифонии и такие важнейшие для его времени формы, как fuga и сюита. Бах развил старые формы в наиболее передовом направлении и подготовил внутри их элементы нового стиля. Вместе с тем он проницательно угадал рождающийся новый тип развития - сонатно-симфонический - и сделал важный шаг в формировании новых жанров, создав первые образцы клавирного концерта. Значительное развитие Бахом полифонии является следствием богатства идейно-эмоционального содержания его музыки. Бах в сильнейшей мере индивидуализировал отдельные голоса. Тематический материал его произведений

Возрождение инструментального искусства Франции началось в 70-е годы. Общему подъему художественной культуры страны в это время способствовало развитие демократического движения, вершиной которого явились революционные события Парижской коммуны. Пробуждение национального самосознания французского народа было вызвано также франко-прусской войной, стремлением к утверждению самобытности отечественной культуры. В этих условиях группе передовых деятелей удалось создать «Национальное общество музыки» (1871), начавшее интенсивную пропаганду творчества французских композиторов. Членами общества были К.Сен-Санс, С.Франк, Э.Гиро, Г.Форэ и другие видные музыканты. Руководящую роль в нем сперва играл Сен-Санс, затем Франк. Общество быстро окрепло. Своими концертами оно не только развивало у слушателей интерес к современной национальной школе, но и стимулировало создание многих новых сочинений. Достаточно сказать, что большинство лучших инструментальных произведений Франка было написано именно для концертов «Национального общества».

Развитие французской фортепианной литературы в то время связано преимущественно с именами Сен-Санса и Франка. Камиль Сен-Санс (1835-1921) - один из выдающихся музыкантов-просветителей XIX века, передовой деятель национальной культуры. Одаренный композитор, он выступал также на поприще исполнительства и критики. В музыкально-литературных работах, как и во всей своей художественной деятельности, Сен-Санс стремился к утверждению серьезных взглядов на искусство, к пропаганде творчества классиков и выдающихся композиторов современности. Он принял деятельное участие в возрождении традиций старых мастеров отечественной музыки. Под его редакцией начало выходить многотомное академическое издание сочинений Рамо. Следуя примеру высоко ценимого им Листа, он сделал немало переложений для фортепиано сочинений выдающихся композиторов, в том числе Баха, венских классиков, Глюка, Берлиоза, Бизе, Гуно, Массне. Сен-Санс много времени и сил отдал исполнительской деятельности. Она была интенсивной и продолжалась необычайно долго - семьдесят пять лет. Выдающееся пианистское дарование Сен-Санса обнаружилось в раннем детстве. Десяти лет он дал свой первый концерт. Под руководством К.Стамати мальчик приобрел отличную технику. Игра Сен-Санса привлекала изяществом, блеском, мастерством. Ее находили, однако, несколько суховатой.

Репертуар пианиста был большим и разнообразным. Еще в 60-х годах Сен-Санс выступал с концертами, посвященными композиторам XVIII века - Генделю, И.С.Баху, Д.Скарлатти, Ф.Куперену, Рамо, что было тогда редкостью. Наряду с пропагандой классиков и романтиков он систематически исполнял сочинения современных ему французских композиторов.

В музыке Сен-Санса чисто французская живость и отточенность мысли сочетаются с элегантно-лирикой, изяществом и блеском изложения. Сен-Сансу были близки классические идеалы ясности, гармонической соразмерности. Вместе с тем он использовал многое из выразительных средств романтического искусства. Связи с музыкой классиков и романтиков постоянно ощутимы в фактуре композитора. В ней искусно сплавлены элементы техники периода классицизма - гаммы, арпеджио - с виртуозным стилем Листа и Шопена. Сен-Санс был создателем первых выдающихся образцов французского фортепианного концерта.

выделяется большей характерностью и яркостью, чем у предшествующих и современных ему композиторов. Многие полифонические произведения Баха замечательны тем, что любой из их голосов, если его сыграть от начала до конца, представляет собой логично развивающуюся, содержательную мелодию. Индивидуализация отдельных голосов в полифоническом произведении сочеталась у Баха с замечательно острым и новым для своего времени ощущением вертикали. Поэтому Бах справедливо считается не только крупнейшим полифонистом, но и крупнейшим мастером в области гармонии.

Полифонические произведения являются наиболее значительной частью клавирного наследия композитора. В большинстве своем они написаны с педагогической целью и могут рассматриваться как своего рода прогрессивная школа полифонии от начальных этапов обучения до высших ступеней трудности. Наиболее легкие пьесы композитора содержатся в «Нотных тетрадах Анны Магдалины Бах» (одна датирована 1722 г., другая - 1725 г.). Эти тетради были составлены Бахом для его второй жены - Анны Магдалины, которая хорошо пела и играла на клавесине. Они включают ряд клавирных и вокальных сочинений. Распространенный в педагогической практике сборник под названием «Нотная тетрадь Анны Магдалины Бах» включает лишь небольшую часть произведений, имеющих в вышеуказанных тетрадах, преимущественно простенькие пьесы танцевального характера - менуэты и полонезы.

Более значительными по содержанию и развитыми в полифоническом отношении являются «Маленькие прелюдии и фуги». Произведения эти написаны Бахом в разное время. Только впоследствии, и не им самим, они были объединены в сборник, содержащий 18 маленьких прелюдий (в первом разделе - 12, во втором - 6) и несколько фуг. Прелюдии Баха - чудесные миниатюры, которые вводят в мир типичных образов композитора.

Следующей ступенью баховской школы полифонии являются 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций (трехголосные инвенции названы автором симфониями). Инвенции созданы с педагогической целью. Многие из них вначале содержались в «Нотной тетради», написанной композитором для сына - Вильгельма Фридемана. Впоследствии, в 1723 году, Бах отобрал из своих клавирных произведений типа инвенций 15 двухголосных и столько же трехголосных сочинений и объединил их в один сборник.

Бах предпослал этим сочинениям обширное и весьма содержательное заглавие: «Чистосердечное наставление для любителей клавира, особенно же для жаждущих на нем обучаться, в котором ясно излагается каким путем можно обучиться: 1) не только чисто играть в два голоса, но также при дальнейшем прогрессе, 2) правильно и хорошо обращаться с тремя облигатными партиями, при этом одновременно приобрести хорошую *inventiones* и научиться самому хорошо ее выполнять, главным же образом приобрести манеру игры *cantabile*, а также солидную предварительную подготовку для композиции». Слово *инвенция* применялось в те времена в смысле - изобретение, открытие, что соответствует буквальному его латинскому значению. Инвенции Баха богаты и разнообразны по содержанию. Многие из них напоминают соответствующие им в тональном отношении прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира». Темы некоторых одноименных по тональности инвенций и сочинений из «Хорошо темперированного клавира» имеют интонационную общность. Новое отношение к полифонии сочетается в инвенциях и с характерными тенденциями в области формы,

Среди выдающихся представителей Веймарского направления необходимо назвать также Альфреда Рейзенауэра (1863-1907). Игра Рейзенауэра отличалась импозантной виртуозностью, «оркестральной» палитрой звучания, глубоким, сочным *forte*. Это был замечательный мастер педали. Рейзенауэр великолепно играл многие произведения Листа и других романтиков - сонаты Вебера, «Пьесы-фантазии» Шумана, героико-трагедийные сочинения Шопена. Рейзенауэр владел даром импровизации. Иногда он публично фантазировал на заданные темы.

Во второй половине XIX века велось интенсивное всестороннее изучение фортепианного искусства. Именно в это время возникли новые отрасли музыковедения - история фортепианной музыки, исполнительства, педагогики и теория пианизма. Развитие их происходило в значительной мере на немецкой почве и находилось в связи с общим подъемом немецкого искусствознания. Если в предшествующие десятилетия основная пианистическая проблематика рассматривалась преимущественно в так называемых больших теоретическо-практических школах (Черни, Гуммеля и других), то теперь появляются исследования по отдельным проблемам фортепианного искусства. Среди исторических работ выделяется «История фортепианной игры» К. Ф. Вейтцмана (1863), впоследствии дополненная автором, а затем переработанная М. Зейфертом и изданная им под названием «История фортепианной музыки». Эта книга и доныне может считаться одним из наиболее обстоятельных трудов по истории клавирного искусства. Появляются капитальные монографии о крупнейших композиторах, где рассматривается также их фортепианное искусство (О. Ян «В. А. Моцарт», Ф. Шпитта «И. С. Бах» и другие). Среди монографических исследований, посвященных интерпретации фортепианной музыки отдельных мастеров, наиболее известна работа А. Б. Маркса «Руководство к исполнению бетховенских фортепианных сочинений» (1863). Эти исторические работы в методологическом отношении устарели, но собранный в них фактический материал имеет значительную ценность. Среди обобщающих теоретических трудов выделяется «Эстетика фортепианной игры» А. Куллака (1860), впоследствии переработанную и дополненную В. Ниманом. Это - попытка создания энциклопедического свода важнейших сведений о фортепианном исполнении, необходимых пианисту. Позднее ту же задачу поставил перед собой Г. Риман в своем «Катехизисе фортепианной игры» (1888). Обобщающие теоретическо-практические работы об искусстве фортепианной игры писали также Л. Кёлер, Г. Гермер и другие немецкие музыканты.

Наряду с историческими и теоретическими работами в области фортепианного искусства в Германии на протяжении второй половины XIX века вышло много фортепианных школ: Г. Гермера, Г. Римана, Э. Бреслаура и других педагогов. Наиболее известна из них «Большая теоретическо-практическая школа» З. Леберта и Л. Штарка (1858), переведенная на несколько иностранных языков.

В период Второй империи (1852-1870) во французской музыке безраздельно господствовала опера. Инструментальное искусство было отеснено на задний план. Как и в прежние времена пользовались успехом модные виртуозы. Но они настолько прониклись духом салона и так много играли малозначительных сочинений, что их исполнительская деятельность оказывала скорее отрицательное, чем положительное воздействие на развитие вкуса слушателей. В сравнительно редких симфонических концертах звучала почти исключительно немецкая музыка.

предвосхищающими будущее сонатно-симфоническое развитие. В этом смысле следует отметить появляющиеся элементы типичной для классической сонаты тематической и тональной контрастности.

Следующей ступенью клавирной полифонической «школы» Баха является его «Хорошо темперированный клавир». Этот сборник был закончен в 1722 году. Полное его заглавие - «Хорошо темперированный клавир, или прелюдии и фуги, расположенные по всем тонам и полутонам, использующие как терции мажорные, так и минорные... Написаны для пользы и употребления жадной до учения музыки молодежи, особенно же для препровождения времени тех, кто уже искусен в этой области». В 1744 году появились «24 новые прелюдии и фуги», которые обычно называются II частью «Хорошо темперированного клавира». Этот сборник включает в себя прелюдии и фуги, написанные в различное время.

Одно из величайших созданий музыкального искусства, «Хорошо темперированный клавир» является своего рода энциклопедией художественных образов Баха. В «Хорошо темперированном клавире» с наибольшей полнотой нашел свое воплощение принцип певучей трактовки клавира. В некоторых произведениях «Хорошо темперированного клавира» проявляется жанровое начало. Иногда ощущаются связи с теми или иными бытовавшими в ту эпоху танцами. Порой чувствуется влияние оркестровой и камерно-ансамблевой музыки. Среди прелюдий «Хорошо темперированного клавира» мы встречаем произведения гомофонные и полифонические, написанные в свободном имитационном стиле и даже включающие в себя фугу. Большинство фуг - трех - и четырехголосные, одна - ми-минорная из I тома - двухголосная, две из того же тома - до-диез-минорная и си-бемоль-минорная - пятиголосные.

Одним из нововведений Баха в его сборнике было соединение прелюдии и фуги в одно целое. В предшествовавшей музыке такого рода связи носили менее устойчивый характер. Типы связей прелюдий и фуг различны. Между некоторыми парами произведений ощущается значительная близость в смысле характера, в других, напротив, преобладает элемент контраста. Некоторые прелюдии по своему замыслу явно рассчитаны как «введение» в художественно более значительное последующее произведение - фугу. Другие по своему удельному весу могут поспорить с фугой.

Создавая свой сборник, Бах сделал смелый шаг в отношении использования многих не употреблявшихся до того тональностей. Это стало возможным благодаря введению в практику равномерной темперации, при которой октава делится на 12 равных промежутков - полутонов. До этого инструменты настраивались в так называемом натуральном строе, в котором тональности с большим количеством знаков звучали настолько фальшиво, что играть в них было нельзя. Созданием «Хорошо темперированного клавира» Бах ввел в практику ряд новых тональностей, что значительно обогатило клавирное искусство. В частности это увеличило возможности в отношении модуляции, что способствовало развитию средней - разработочной части фуги.

Как и большинство произведений Баха, «Хорошо темперированный клавир» не был издан при жизни автора. Баховские автографы не имеют почти никаких указаний интерпретационного характера (их нет поэтому и в издании «Баховского общества»). Большинство имеющихся в современных изданиях оттенков исполнения, лиги, аппликатура и педаль - все это внесено последующими редакторами. «Хорошо

(во время «лекций» он сидел за вторым инструментом, анализируя и играя все на память), глубокий и блестящий ум, склонный к язвительности (постоянные выпады против салонной и дилетантской «дамской игры»), любовь к афоризмам и неожиданно острым сравнениям.

Одареннейшим пианистом был Карл (Кароль) Таузиг (1841 -1871). Он родился в Польше в семье чешского музыканта, учился в Веймаре у Листа и прожил свою недолгую жизнь в Германии и Австрии. С 1866 по 1870 год Таузиг руководил «Школой высшей фортепианной игры», основанной им в Берлине. Таузиг поражал своим мастерством, феноменальной виртуозностью. Казалось, трудности для него не существовали. Необычайная легкость, ровность и быстрота исполнения гамм и терций сочетались у него с силой, бравурой и блеском в аккордово-октавной технике. Современников поражало исполнение Таузигом виртуознейших произведений фортепианной литературы -«Дон Жуана» Моцарта-Листа, полонеза Шопена As-dur - особенно среднего эпизода, где он достигал ошеломляющего нарастания силы звучности (сам Таузиг говорил, что эта пьеса словно для него написана, и называл ее «своей маленькой специальностью»). Превосходным исполнением терцового и некоторых других этюдов Шопена он способствовал их распространению. Несмотря на короткий срок исполнительской деятельности Таузига, стиль его игры претерпел значительные изменения. Свойственная пианисту вначале страстность, возбужденность, даже необузданность (редкий концерт обходился без того, чтобы на рояле не было порвано несколько струн) вскоре сменилась уравновешенностью, самообладанием, вызывавшим у слушателей, особенно при исполнении классики, порой впечатление некоторой рассудочности. Трактовку Таузига сочинений Бетховена называли «объективной». В романтическом репертуаре, особенно в близкой пианисту музыке Шопена это качество ощущалось в меньшей степени. По воспоминаниям современников, Таузиг так исполнял Баркаролу Шопена, что казалось, будто ее играет сам автор (это утверждал ученик Шопена В. Ленц). Таузиг обладал незаурядным композиторским дарованием. Помимо оригинальных сочинений, он создал превосходные концертные обработки «Военного марша», «Андантино и вариаций» Шуберта, «Контрабандиста» Шумана, вальсов Штрауса, венгерских мелодий и другие. Манеру игры Таузига, особенно в техническом отношении, унаследовали его выдающиеся ученицы: немецкая пианистка София Ментер (1846-1918) и русская - Вера Тиманова (1855-1942). Их игра отличалась мужественностью, бравурой и виртуозным блеском. Ментер несколько лет была профессором Петербургской консерватории.

В 80-х годах внимание всего музыкального мира привлек Эужен д'Альбер (1864-1932). Родом из Глазго, из семьи французского происхождения, он учился вначале в Англии, затем в Веймаре у Листа. «Труднейшие рукописные пьесы, - писал о двадцатилетнем д'Альбере Ц.Кюи,- (он) играет с листа, как заученные вещи; партитуры читает, как хорошие музыканты разбирают двухручные пьесы средней трудности; четырехручные пьесы играет с листа один, как дай бог исполнить двоим недурным пианистам, проиграв их предварительно раза два. Техника громадная и разнообразная: потрясающую мощь исполнения он соединяет с большой легкостью, ширину с тонкой отделкой деталей». Расцвет исполнительской деятельности д'Альбера был сравнительно непродолжительным. Вскоре после своих первых триумфов виртуоза он увлекся композицией и, хотя не прекращал публичных выступлений, потерял прежнюю пианистическую форму.

темперированный клавир» был впервые издан в 1799 году. Первая попытка его редактирования (отдельных фуг) была сделана в России известным композитором, пианистом и педагогом Дж. Фильдом.

Значительную роль в распространении сочинений Баха сыграл К.Черни. Под его редакцией вышли: «Хорошо темперированный клавир», «Инвенции», «Маленькие прелюдии и фуги» и другие сборники Баха. Недостатком черниевской редакции 48 прелюдий и фуг Баха является прежде всего неточность текста. Во второй половине XIX столетия появляется большое количество новых редакций «Хорошо темперированного клавира». В лучших из них заметно стремление передать подлинный авторский текст. В этом смысле выделяется редакция Кроля и особенно Бишофа (издана Штейнгребером). Ценность последней - в том, что она воспроизводит помимо основного автографа разночтения по другим авторским рукописям и некоторым копиям, сделанным при жизни композитора.

Большую известность приобрели редакции баховских произведений Бузони - «Хорошо темперированного клавира», «Инвенций» и др. Бузони стремился очистить творчество Баха от салонных наслоений и дать ему стильное истолкование. В основу своей интерпретации он положил следующий принцип: «Исполнение (Баха) должно быть прежде всего крупным по плану, широким и крепким, скорее более жестким, чем слишком мягким». Получила распространение редакция «Хорошо темперированного клавира» Муджеллини. Она содержит ряд полезных комментариев и в стилистическом отношении нередко представляется убедительной.

Среди клавирных полифонических произведений Баха выделяется глубочайшая по содержанию «Хроматическая фантазия и fuga». От прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» она отличается монументальностью формы и своим концертным характером. Особенно ярко это проявляется в замечательной фантазии. Свободная по форме, написанная виртуозно, в традициях музыкального барокко, она явно носит на себе печать вдохновенных органических импровизаций Баха.

Значительную долю клавирного наследия Баха составляют сюиты. Среди 23 клавирных сюит композитора выделяются 6 Французских, 6 Английских и 6 Партит. Партиты были напечатаны Бахом под названием «Klavierbung» (они начали появляться по одной с 1726 г.; в 1731 г. Бах соединил 6 партит и издал их как I часть; в 1735 г. он издал II часть сборника, в которую включил сюиту с Увертюрой во французском стиле и «Итальянский концерт»). Название «Klavierbung» («Упражнение для клавира») следует понимать, конечно, в духе «Экзерсисов» Скарлатти и «Этюдов» Дуранте, а не в буквальном смысле.

Среди сюит Баха менее сложными являются Французские (название дано после смерти композитора, по-видимому потому, что в них усматривали связь с французской музыкой). Они открываются аллемандой и состоят из нескольких небольших по размеру танцевальных пьес; основой цикла являются как, и обычно в сюитах, аллеманда, куранта, сарабанда и жига. Написанные позже Английские сюиты и особенно Партиты при сопоставлении с Французскими сюитами позволяют уловить характерную эволюцию баховского сюитного цикла. Если у французских клавесинистов сюита постепенно распадается на ряд отдельных миниатюр, то у Баха, напротив, наблюдается стремление противостоять модной эстетике рококо и развивать крупную циклическую форму. Сравнивая более ранние (Французские) сюиты с последующими, мы видим, что Бах, во-первых, укрупняет циклы и делает более

Наиболее видным немецким музыкантом академического направления был Карл Рейнеке (1824-1910). В течение многих лет он дирижировал концертами Гевандхауза и преподавал в Лейпцигской консерватории, где вел классы фортепиано и композиции. Рейнеке часто выступал как пианист. Он слыл тонким исполнителем Моцарта. Его игра отличалась простотой и хорошим вкусом. Трактовку Рейнеке классических сочинений называли «строго объективной, но с красивым духовным оживлением музыки во всех деталях. Рейнеке - автор большого количества разнообразных музыкальных сочинений. Написаны они под сильным влиянием Мендельсона.

Наиболее талантливые немецкие пианисты - виртуозы того времени группировались вокруг Листа. Представителям этой Веймарской школы был чужд дух консервативного академизма. Они ценили в искусстве творческое начало, проявление художественной инициативы. Подобно всем крупным музыкантам каждый из них обладал своей отчетливо выраженной индивидуальностью. Некоторым были присущи черты интеллектуализма, другим - «открытость» эмоционального высказывания. Одни тяготели к классическим идеалам, другие - к романтизму.

Многие тенденции, свойственные немецкому искусству того времени, нашли отражение в долгой и интенсивной исполнительской деятельности Ганса Бюлова (1830-1894). Он учился вначале у Ф.Вика, затем у Листа, общался с Вагнером, был в дружеских отношениях с Брамсом. Уже с 50-х годов Бюлов приобрел известность как энергичный пропагандист серьезной музыки. Он славился своей интерпретацией классиков, особенно Бетховена. Его заслугой было также превосходное исполнение многих произведений своих современников. Некоторые из них он сыграл впервые, в том числе сонату h-moll Листа (1857, этим исполнением в Берлине был «освящен» первый рояль фабрики Бехштейна), «Пляску смерти», «Венгерскую фантазию» для фортепиано с оркестром. Если Шуман «открыл» Брамса своей статьей «Новые пути», то Бюлов был первым артистом, начавшим играть сочинения молодого композитора. Бюлов посвящен Концерт №1 П.И.Чайковского. Подобно Брамсу, Бюлов принадлежал к художникам, подчинявшим художественные эмоции руководящей роли разума. «Ум, - говорил Бюлов, - должен регулировать чувство. Различие громадное между осмысленным и неосмысленным чувством». Черты интеллектуализма были присущи Бюлову, пожалуй, даже в большей степени, чем Брамсу. В подходе артиста к проблеме интерпретации есть нечто близкое к мышлению ученого. Бюлов придавал громадное значение анализу, выяснению мельчайших конструктивных элементов и выразительных деталей. Исполнение самого Бюлова отличалось исключительной стройностью целого, логикой развития мысли и ясностью ткани. Бюлов завоевал авторитет выдающегося музыканта и крупного мастера фортепианной игры не только исполнительской, но также педагогической и редакторской деятельностью. Особенно интересны его редакции бетховенских сочинений. Значительную известность приобрел отредактированный им сборник «60 избранных фортепианных этюдов» Крамера. Летом 1884-1886 годов он прочел в консерватории Франкфурта-на-Майне курс интерпретации фортепианной музыки. Это была серия «открытых уроков», сопровождавшихся развернутыми комментариями и исполнением многочисленных сочинений Баха, Бетховена, Шопена, Брамса и других композиторов. Курс Бюлова записан и опубликован его учеником Т. Пфейфером. Книжка Пфейфера живо воссоздает облик Бюлова - его исключительное знание фортепианной литературы

развитыми его отдельные части, во-вторых, несколько иначе трактует цикл. Он начинает Английские сюиты и Партиты не с аллеманды, а с прелюдии, фантазии, токкаты, увертюры или симфонии. Эти пьесы по своему удельному весу занимают важнейшее место в цикле, тем самым как бы предвосхищая роль будущего сонатного аллегро в сонатном симфоническом цикле. С точки зрения подготовки сонатной формы знаменательно, что у Баха эти начальные пьесы сюиты - нетанцевального характера и что по сравнению с другими частями цикла они более контрастны. Необходимо, конечно, помнить, что нетанцевальное начало здесь иное, чем в сонате, иные и методы контрастных сопоставлений и развития музыкального материала. Но сама тенденция поисков нового, то направление, в котором работает творческая мысль композитора, весьма показательна.

По содержанию своей музыки сюиты Баха отличаются от современных им произведений этого типа большей глубиной и контрастностью образов. В общих чертах в них сохраняется связь с типичными танцевальными формулами. Во многих пьесах заметно проступает стремление к насыщению ткани полифонией. В сюитах есть чудесные по поэтичности содержания медленные части, преимущественно сарабанды, превращающиеся порой, по меткому определению Т. Н. Ливановой, в своеобразные лирические центры цикла. Встречается в сюитах и много виртуозных пьес.

Клавирное искусство Баха впитало в себя многое от других национальных школ. Присматриваясь к иностранному искусству, Бах верно подмечал в нем новое и прогрессивное. Характерно, например, что в итальянском искусстве внимание Баха привлек рождавшийся там новый тип произведения - концерт и, шире говоря, принцип концертности. Баховские концерты для клавира имеют большое художественное и историческое значение. В них особенно ярко сказались новаторские устремления Баха в отношении трактовки клавира как концертно-виртуозного инструмента.

В этих произведениях композитор особенно близко подошел к сонатно-симфонической форме. Бах долго работал в области концертного жанра. Сперва он тщательно изучал скрипичные концерты итальянских мастеров и перекладывал их для клавира (преимущественно это были концерты Вивальди). Затем он начал писать сам концерты для скрипки и перекладывать их для клавира. Наконец, Бах перешел к работе над собственно клавирными концертами. Всего сохранилось 12 клавирных концертов с сопровождением: 7- для одного клавира, 3- для двух клавиров, 2 - для трех. Помимо этого Бахом написан оригинальный концерт для клавира соло («Итальянский») и сделан ряд переложений для клавира (без сопровождения других инструментов) чужих концертов.

Одним из наиболее значительных и зрелых баховских концертов для клавира с сопровождением является ре-минорный. На примере этого произведения можно проследить характерные особенности клавирного концерта в период его зарождения. Концерт Баха ре-минор сильно отличается от фортепианных концертов ранних венских классиков. Это еще в известной мере ансамбль, так как партия солиста в нем не так уж сильно выделяется по сравнению с партиями сопровождающих инструментов - I и II скрипок, альтов и баса-континуо. В концерте нет оркестровой экспозиции - солист вступает одновременно с другими инструменталистами, нет столь резкого, как в концертах последующего времени, разделения на соло и тугги. В тугги клавир продолжает играть наряду с другими инструментами. Однако многие черты классического концерта здесь проявляются довольно отчетливо. При наличии

Вариации - одно из трудных, можно даже сказать труднейших фортепианных сочинений. В нем представлены многие виды фортепианного изложения, типичные для Брамса, - терции, сексты, октавы, скачки, полиритмия.

Брамс дал яркие образцы фортепианных рапсодий, баллад, интермеццо, каприччио. К более крупным по масштабам пьесам относятся три рапсодии. Первым двум - h-moll и g-moll соч. 79 - свойствен страстный, возбужденный характер. В их интонационной сфере можно уловить связи со стилем вербункош. Рапсодия Es-dur соч. 119 завершающая последнюю тетрадь фортепианных пьес Брамса, проникнута героическим, рыцарским духом. Группу произведений, возникших между крупными работами композитора, составляют интермеццо и каприччио. Автор с особой непосредственностью воплотил в них свои самые сокровенные переживания: от светлых идиллических мечтаний (интермеццо A-dur соч. 118) до чувства глубокой скорби (интермеццо es-moll из того же опуса). Эти сочинения продолжают линию экспромтов и музыкальных моментов Шуберта, отчасти пьес Шумана.

Брамс продолжил развитие немецко-австрийской камерной музыки для фортепиано в четыре руки. Он написал «Вариации на тему Роберта Шумана Es-dur», серию вальсов и знаменитые «Венгерские танцы».

В сборнике «51 упражнение» (издан в 1893 году) отчетливее и полнее, чем в каком-либо другом инструктивном сочинении этого жанра, выявились основные задачи в области развития пианистического мастерства, выдвинутые музыкой Шумана, Брамса и близких им по стилю композиторов. Автор отказывается от многократных выстукиваний отдельных звуков и традиционных пятипальцевых фигур, составлявших основу упражнений педагогики старого времени. Главное внимание уделяется крупной технике - аккордам, октавам, терциям, секстам, преодолению разнообразных ритмических и полифонических трудностей, растяжению руки.

Во второй половине XIX столетия в Германии достигла высокого уровня фортепианно - исполнительская культура. Большую роль в ее развитии сыграли пианисты академического направления. Серьезные музыканты, они снижали себе уважение и приобрели известность преимущественно как педагоги и авторы методических трудов. Некоторые из этих музыкантов также занимались концертной деятельностью. Среди немецких пианистов, особенно представителей академического лагеря, было немало сторонников так называемой «объективной» манеры исполнения (этот термин встречался тогда часто). Стремление к верной передаче замысла автора явилось реакцией на крайний субъективизм виртуозов, доходивших, как мы видели, нередко до весьма произвольного толкования образа и текста сочинения. В распространении «объективной» манеры игры сказалось влияние трезвой научной мысли, воздействие которой постоянно ощущается в различных областях немецкой культуры того времени. Строгая «объективность» считалась особенно важной при исполнении музыки Баха, Моцарта, Бетховена. «Все произведения классиков, - говорил один из представителей этого направления, могут быть исчерпывающе и ясно переданы, если играющий будет стараться освободиться от собственного «я», чтобы через него говорил сам композитор». Отстаивая необходимость возможно более правильного воплощения авторского замысла, пианисты «объективного» направления на практике нередко подменяли творческое отношение к проблеме интерпретации воспроизведением «буквы» текста композитора. Попытки освобождения от собственного «я» приводили к обезличиванию исполнения.

полифонических методов развития и связей с формой рондо, в первой части намечаются уже черты сонатного аллегро. В ней можно выделить как бы экспозицию, небольшую середину, заканчивающуюся виртуозной каденцией солиста, и как бы репризу с кодой, повторяющей материал начала концерта. Вторая часть концерта - выразительнейшее *lamento*, могущее служить ярким примером баховских патетических образов, которым свойственно сочетание предельного напряжения чувства и особого рода спокойствия. Финал, как и в концертах венских классиков, подвижный, менее «серьезный» по характеру чем первая часть, заключает в себе жанрово-танцевальные элементы. Тематически он родственен первой части.

К концертам Баха с оркестром приближается «Итальянский концерт» (собственно, «Концерт в итальянском вкусе»). Это сочинение является образцом поразительно стильного и вместе с тем самобытного претворения Бахом современного ему итальянского искусства. Написанный в светлых, жизнерадостных тонах (за исключением средней части - грустного лирического монолога), Итальянский концерт отличается смелым для того времени сочетанием различных тем-образов, которые красочно противопоставляются как группы *tutti*. Во времена Баха такие контрасты передавались попеременным использованием различных клавиатур клавесина.

Из циклических произведений Баха надо отметить также «Каприччио на отъезд любимого брата», представляющее собой, в сущности, старинную сонату (в понимании XVII века, - как цикл пьес нетанцевального характера). По-видимому, непосредственным образцом для этого произведения послужили незадолго перед тем написанные программные сонаты Кунау «Библейские истории». В «Каприччио» несколько частей, каждая из них снабжена программным заголовком. Кончается пьеса фугой, имитирующей рожок почтальона. Помимо этого сочинения Бахом был написан еще ряд многочастных произведений для клавира (некоторые из них названы им сонатами, другие - токкатами).

Среди клавирных вариаций Баха выделяются «Гольдберг-вариации», составляющие четвертую часть «*Klavierübung*». Они были написаны по заказу русского посланника, графа Кайзерлинга, у которого работал ученик Баха Гольдберг.

Особенность клавирного изложения Баха, резко отличающая его от изложения позднейших авторов - полифоничность письма. Даже в произведениях, не носящих явно выраженный полифонический характер, у Баха сильно активизированы отдельные голоса. Это достигается различными путями, в частности при помощи использования принципа так называемой дополняющей ритмики, при котором движение попеременно переходит из одного голоса в другой. Еще более завуалированным видом полифонии у Баха является так называемая скрытая полифония. Она обнаруживается во многих его мелодиях. Полифоничность фактуры Баха проявляется также в малой дифференциации видов изложения партий правой и левой руки. В клавирном письме Баха содержатся основные приемы фортепианного изложения последующего времени. Уделяя громадное внимание «пению на клавире», Бах отразил это в своей фактуре: некоторые образцы его письма приближаются к изложению кантиленных мест, встречающихся в фортепианной литературе. Показательно, что при предвосхищении формул будущего фортепианного письма они употребляются Бахом для передачи художественных задач, аналогичных тем, которые ставили перед собой композиторы последующего времени, применявшие подобные же.

Индивидуальность Брамса проявилась уже в его первых печатных опусах - фортепианных сонатах. С самого начала своего творческого пути молодой композитор стал решительным сторонником многочастного цикла и бетховенского принципа мотивной разработки. В музыке сонат Брамса сказались влияние Шуберта и Шумана. В них интересно развит принцип создания монументального цикла на песенной основе. Как и в фантазии «Скиталец», в сонатах Брамса тематическое зерно находится во второй лирической части (со средних частей композитор и начинал писать цикл). Брамс опубликовал три фортепианные сонаты - C-dur соч.1, *fis-moll* соч. 2 и *f-moll* соч. 5. Ранее всего была закончена соната соч. 2 (1852), затем соч.1 (1853) и, наконец, соч.5 (1854). Это чувствуется и по ее музыке - более самостоятельной (в сонате *fis-moll* сильнее ощутимо влияние Шумана). Первые две сонаты четырехчастные. Они состоят из *Allegro*, *Andante*, скерцо и финала. Третья соната - пятичастная. Сонаты Брамса сыграли важную роль в его творческой деятельности. Найденные в них композиционные приемы послужили основой для многих последующих сочинений: симфоний, концертов, камерных ансамблей.

Преемственность с сонатами ясно обнаруживается и в двух фортепианных концертах: *d-moll* соч.15 (1858) и *B-dur* соч.83 (1881). Оба сочинения принадлежат к числу лучших инструментальных концертов. Их музыка отличается глубиной содержания, эпическим размахом и проникновенным лиризмом. Тематизм произведений связан с народной основой. Концерты Брамса иногда называют симфониями с облигатным, то есть обязательным, фортепиано. В действительности это скорее симфонии-концерты для фортепиано с оркестром, так как в обоих произведениях автор хотя и не выдвигает концертные принципы развития на первый план, все же не отказывается от них полностью. Концерты Брамса правильнее рассматривать именно как синтетический жанр. Интересно, что, создавая их, композитор в известной мере воскрешает старинный баховский концерт, в котором еще проявлялись ансамблевые черты. Новый тип концерта, родился не сразу. Замысел первого из этих сочинений автор вынашивал в течение нескольких лет, долгое время раздумывая, в каком жанре его воплотить. Сперва, предполагалось создание сонаты для двух фортепиано, затем - симфонии. И лишь впоследствии имевшийся тематический материал был использован для концерта.

Брамс написал пять вариационных циклов для фортепиано: «Вариации на тему венгерской песни», «Вариации на тему Шумана» (тема заимствована из соч. 99, № 1), «Вариации на собственную тему», «Вариации на тему Генделя» и «Этюды для фортепиано. Вариации на тему Паганини». Наибольшую известность приобрели два последних сочинения. В «Вариациях на тему Генделя» (1861) Брамс продолжает традиции классиков XVIII - начала XIX века, в первую очередь Генделя, Моцарта и Бетховена. Брамс как бы хочет показать, что на основе строгого принципа варьирования можно и в условиях второй половины XIX века создать большое и содержательное произведение. Сохраняя неизменными размеры темы, придерживаясь в общем ее гармонического плана и почти не отклоняясь от основной тональности *B-dur*, композитор создает цепь из двадцати пяти разнохарактерных вариаций. Они увенчиваются фугой (по примеру бетховенского вариационного цикла *Es-dur*).

Бах был одним из крупнейших органистов и клавиристов своего времени. Гениальный импровизатор, он мог, по воспоминаниям современников, в течение более двух часов мастерски разрабатывать одну и ту же заданную ему тему. Восхищая слушателей богатством и разнообразием музыкальных мыслей, Бах создавал из нее произведения различных типов, от свободной прелюдии до сложнейших фуг.

Очень важные данные относительно исполнительского искусства Баха содержит приведенное выше заглавие к инвенциям. Судя по нему, Бах обращал большое внимание на певучесть исполнения. Он видел назначение этих произведений главным образом в том, чтобы обучить ученика манере игры *cantabile*. Заглавие инвенций подчеркивает также типическую особенность педагогики той эпохи - неразрывность обучения игре на инструменте с обучением композиции. Обучение это начиналось у Баха с изучения генерал-баса, после чего он задавал ученикам писать хоралы, а затем и фуги. Во время урока Бах, как и другие выдающиеся педагоги-исполнители, много играл ученикам. «Одними из самых счастливых часов моей жизни,- вспоминал его ученик Гербер,- я считаю те, в которые Бах, делая вид, что не расположен заниматься со мной, садился за один из своих превосходных инструментов и таким образом обращал часы в минуты». По утверждению Гербера, его учитель переиграл ему таким образом I часть «Хорошо темперированного клавира» не менее трех раз. Среди многочисленных учеников Баха наиболее известными были, помимо его сыновей - Филиппа Эммануэля и Вильгельма Фридемана,- композиторы и исполнители Кребс, Кирнбергер и другие.

Георг Фридрих Гендель (1685-1759) - выдающийся исполнитель на клавишных инструментах. Уже в 17 лет он сделался органистом в родном городе Галле. Особенно славился Гендель своими импровизациями. В исполнении экспромтом таких сложнейших полифонических форм, как двойная fuga, он, по воспоминаниям современников, не знал себе равных. Гендель имел обыкновение импровизировать на клавире в своих операх во время дирижирования ими. С органными импровизациями он выступал с громадным успехом во время своих концертов в Англии в 30-х годах и в последующий период.

Концерты, организовывавшиеся Генделем, были новым явлением в музыкальной жизни того времени. Они предназначались не для придворной аудитории, но для более широких кругов английского народа. В них композитор исполнял свои оратории, а в промежутках между ними - органно-клавирные концерты. «Когда Гендель приступал к игре,- вспоминает современник,- воцарялась тишина, все сидели, затаив дыхание, и, казалось, замирала сама жизнь...» Обычно Гендель начинал свободной прелюдией, длинной и торжественной, с полной и густой гармонической тканью; ...(эта) прелюдия была понятной и давала впечатление великой простоты. Затем шел концерт, исполнявшийся Генделем с таким умом, уверенностью и огнем, что никто не мог с ним сравниться. Его удивительное владение инструментом, величие и благородство стиля, полнота гармоний оркестра, контрастировавшая с выразительными соло органа, продолжительные каденции, поддерживающие ухо в приятном ожидании,- производили замечательное впечатление...»

Возникшие в новых условиях музыкальной практики органно-клавирные сочинения Генделя - в основном концерты, - являются произведениями новыми и по своему стилю. Концерты Генделя, как и его оратории, характеризуются мужественной простотой, эпической широтой, фресковой манерой письма крупным планом. По

Венгрии, Польше и других странах, выступая как дирижер и пианист.

Подобно Шуману, Брамс воплотил богатый эмоциональный мир: страстные стремления, лирические грезы и восторги, тревогу, сомнения. Но ему была чужда самозабвенная увлеченность и стихийная непосредственность чувств его великого предшественника. Словно боясь свободного излияния эмоций, композитор часто обуздывал их голосом разума. По природе своей Брамс - музыкант-зодчий. Процесс творчества для него - строительство логично развертывающейся, конструктивно-цельной композиции. Поиски Листом и некоторыми другими романтиками новых форм, призванных воплощать развитие тех или иных поэтических идей, были Брамсу чужды. Он видел в этом даже опасный симптом расшатывания вековых устоев музыкального искусства, созданных практикой великих мастеров и доказавших свою жизнеспособность. Собственной творческой деятельностью Брамс доказывал, как можно и в современных ему условиях использовать старые композиционные принципы - прежде всего Бетховена и полифонистов прошлого; приемы мотивной разработки и полифонического развития тем, многочастный сонатный цикл и вариации классического типа, остинатные басы и т. д.

Большой интерес Брамс проявил к музыкальному фольклору, к немецкой, венгерской, славянской песне. Немецкой песенностью проникнуты многие сочинения композитора. Именно это часто придает обаяние его лирической мелодике. Следуя примеру Шуберта, он стремился к развитию песенного инструментального стиля и сделал в этом направлении новые шаги. Подобно Шуману, Брамс постоянно использовал в своих сочинениях аккордовое письмо, полифонию и полиритмию. Его фактура имеет свой индивидуальный облик. Одна из ее особенностей - часто встречающееся изложение терциями и секстами. Терцовые и секстовые параллелизмы усиливают в музыке Брамса народный колорит. Это особенно заметно в песенных темах лирического склада. Для сочинений Брамса очень типично сочетание широкоохватности и плотности фактуры, придающее ей насыщенность и массивность. Нередко используются аккорды в пределах децимы и более широких интервалов, но при этом обычно частично сохраняется тесное расположение, что создает густоту, а иногда и вязкость звучания (особенно использование терцового звука в низком регистре). Из-за тесного расположения звуков в аккордах даже одновременное использование крайних регистров не вызывает ощущения большой «воздушной» прослойки.

Густота ткани вызвана также насыщенностью ее полифонией. Брамс нередко использовал имитации, контрапунктические перемещения тем. Встречаются случаи проведения тем в уменьшении, увеличении, обращении. Применяя обычно многоэлементную фактуру, композитор стремился рельефно выявить самостоятельность голосов. Это достигалось часто различием туше - противопоставлением *legato* - *staccato*. В фактуре Брамса немало черт оркестральности. Помимо контрастов голосов, можно назвать использование выдержанных педализирующих звуков, фанфар, тремоло, имитаций литавр, арпеджиато струнных и т. д. Обогащая звуковую палитру, эти оркестровые приемы часто имеют у Брамса значение не столько краски, сколько средства индивидуализации голосов, усиления рельефности отдельных элементов ткани. Иногда, правда, и в его сочинениях встречаются красочные эффекты, основанные на различного рода контрастах: регистров, фактуры, беспедальных звучаний и густых педальных «пятен».

сравнению с концертами Баха партия солиста в концертах Генделя менее развита. В некоторых местах она только намечена в виде цифрованного баса и предполагает импровизационные дополнения солистом. Всего у Генделя 20 органно-клавирных концертов. Две серии их были опубликованы при жизни композитора (6 концертов - в 1738 г. и 6 других в 1740 г.), остальные - после его смерти. Многие из этих произведений являются переложением оркестровых концертов и иных сочинений Генделя.

Значительную часть клавирного наследия Генделя составляют сюиты. Первый сборник этих произведений, включающий 8 сюит, был опубликован в 1720 году. Второй сборник (9 сюит) напечатан в 1733 году. Состав его более пестрый, и подбор пьес представляется до известной степени случайным. Объясняется это тем, что сам Гендель не предназначал его к опубликованию, и сборник был издан без ведома автора. Помимо этих двух клавирных сборников, у Генделя есть еще ряд сочинений в виде сюит и отдельных фрагментов из сюит. В 1735 году было опубликовано также 6 его фуг для органа или клавира (некоторые из них написаны в излюбленной композитором форме двойных фуг. В некоторых сюитах танцевальные номера полностью отсутствуют; эти циклы представляют собой, наподобие концертов Генделя, чередование Adagio и Allegro. Обращает на себя внимание большое место, уделяемое Генделем в сюитах вариационной форме (варьированное арии, сарабанды, гавоты, чаканы), что, вероятно, было в известной мере данью традициям вёрджинельного искусства. На связь с английской клавесинной музыкой кое-где как бы намекнул и сам композитор, например, тем, что для одного своего вариационного цикла, - чаканы с 62 вариациями - заимствовал мелодию из вариаций Перселла.

ЛЕКЦИЯ 7

Клавирное искусство второй половины XVIII века.

Клавирное творчество сыновей И.С.Баха

Развитие европейского клавиризма во второй половине XVIII столетия ознаменовалось выдвиганием новых национальных школ. В последних десятилетиях века начинает выдвигаться так называемая лондонская школа пианизма, основателем которой является Муцио Клементи (1752-1832). Во Франции блестящий расцвет клавесинизма сменился быстрым его упадком во второй половине XVIII столетия. Того мощного развития раннеклассического инструментального искусства, перерастающего из клавесинного в фортепианное, Европа еще не знала. Франция представлена и качественно и количественно значительно скромно. Среди представителей раннего французского классицизма Этьен Мегюль (1763-1817). Много нового вносит в клавирное искусство поколение следующих за Скарлатти итальянских музыкантов. Их творчество основано уже на совершенно иных принципах и может считаться стилистически отличным от итальянского клавиризма первой половины столетия. Вместе с тем оно продолжает в целом линию нового инструментального искусства, развивая его хотя и не так смело, как Скарлатти, но зато более разносторонне. Для этих композиторов - Галуппи, Парадизи, Сарти, Чимароза и других характерно прежде всего то, что они были в основном оперными композиторами и что, работая в области клавирной музыки, они переносили многое из оперного жанра в свои клавирные сочинения и тем самым способствовали формированию классического

Три редакции «Трансцендентных этюдов» - поучительный пример многолетней работы композитора над реализацией своих творческих замыслов. Сравнение трех вариантов этюдов позволяет наглядно проследить эволюцию фортепианного стиля Листа. Первая редакция относится к 1826 году. Это - «Этюд для фортепиано в сорока восьми упражнениях во всех мажорных и минорных тональностях... юного Листа» (в действительности было написано лишь двенадцать «упражнений»). Создавая его, автор явно следовал образцам инструктивных этюдов Черни соч.740. Во второй редакции, законченной через двенадцать лет, этюды преобразились в чрезвычайно трудные пьесы, отразившие увлечение Листа новыми приемами виртуозности. В этом своем варианте сочинение озаглавлено: «24 больших этюда для фортепиано» (фактически их было опять двенадцать). Наконец, в 1851 году возникла последняя редакция. Сохранив облик этюдов во втором их варианте, автор снял некоторые «виртуозные излишества». Он сумел облегчить изложение и вместе с тем сохранить, а иногда и усилить задуманный виртуозный эффект. В третьей редакции многие этюды получили программные заглавия: «Мазепа» (по Гюго), «Блуждающие огни», «Дикая охота», «Воспоминание», «Метель» и т. д.

ЛЕКЦИЯ 15

Немецкое и французское фортепианное искусство второй половины XIX века.

Наряду с расцветом новых национальных школ происходило интенсивное развитие музыкального искусства Германии и Австрии. Уровень художественной культуры в этих странах быстро повышался. Возникали новые центры музыкально-профессионального образования. По интенсивности, разнообразию и содержательности концертной жизни немецкие города заняли одно из первых мест в мире. Интерес к глубокому изучению великих мастеров прошлого вызвал появление превосходных изданий И.С.Баха, Генделя и других классиков. Благодаря исключительной тщательности и научной добросовестности текстологической работы эти публикации можно назвать академическими в лучшем смысле слова. В большом количестве появились также различные «дешевые» издания классиков, рассчитанные на учащихся и широкие круги любителей.

В немецкой музыке этого периода продолжало развиваться романтическое направление (Вагнер, Лист и группировавшиеся вокруг них музыканты). Все более получало признание искусство Брамса. Творческая деятельность Иоганнеса Брамса (1833-1897), начавшаяся в Германии и длительное время протекавшая в Австрии, сыграла выдающуюся роль в подъеме музыкальной культуры этих стран. Один из крупнейших мастеров инструментального искусства второй половины XIX века, Брамс много работал в различных жанрах фортепианной музыки. Он создал также значительное количество камерных произведений с очень развитой фортепианной партией. Брамс был превосходным пианистом. Его отец - скромный городской музыкант - не имел возможности учить сына у знаменитых виртуозов. Развитию панистического дарования мальчика способствовали опытные гамбургские педагоги - Ф. Коссель и Э.Марксен. Брамс приобрел значительную фортепианную технику, выучился отлично читать ноты и аккомпанировать. Он довольно часто выступал публично. Первой его большой поездкой было концертное турне с венгерским скрипачом Э.Ременьи. Впоследствии Брамс концертировал в Германии, Австрии,

инструментального стиля в ином отношении, чем Скарлатти. Это имело важные исторические последствия, так как именно благодаря такой разносторонней подготовительной работе стиль музыкального классицизма явился синтезом лучших достижений искусства XVIII века. Второй характерной особенностью клавирного искусства этого поколения итальянских музыкантов было то, что они исходили в значительной мере из возможностей более певучего клавишного инструмента - фортепиано.

Ранние образцы сонатного творчества итальянских композиторов этого поколения носят еще отпечаток переходного периода. Примерами могут служить сонаты Бальтазара Галуппи (1706-1785). В этих сочинениях есть признаки старинной скрипичной сонаты, или трио-сонаты, сонаты скарлаттиевского типа, оперы и сюиты. В целом, однако, они производят впечатление не эклектики, а скорее жанрового своеобразия и искания новых форм. Галуппи был превосходным клавиристом. Один из современников отмечает то впечатление, которое производили его выступления в придворных концертах в Петербурге, где Галуппи некоторое время работал: «Когда при дворе слушались камерные концерты, проводившиеся каждую среду в послеобеденное время в антикамере апартаментов императрицы, какой приятной новостью явилась особенная манера игры на клавесине этого великого художника и ревностная аккуратность в исполнении его композиций. Этот старый виртуоз покорила всех при дворе и был удостоен милостей императрицы, соблаговолившей послать ему в подарок к зиме шитый золотом бархатный красный кафтан на собольем меху, соболью шапку и такого же драгоценного меха муфту».

Большой интерес представляет клавирное творчество Пьетро Доменико Парадизи (1710-1792). Его сонаты перекликается со стилем Шуберта и Мендельсона. С точки зрения подготовки музыкального классицизма сонаты Парадизи являются также интересной творческой вехой. В отличие от Скарлатти, у Парадизи намечается уже цикл, правда еще двухчастный. Разрабатывая чаще всего первую и третью часть будущей классической сонаты, Парадизи вводит иногда в свои сонатные циклы в качестве одной из двух частей анданте.

Наиболее популярен из плеяды итальянских клавиристов Доменико Чимароза (1749-1801). Автор известной комической оперы «Тайный брак» и других опер, Чимароза создал также несколько десятков клавирных сонат. Относительно несложные по фактуре, одночастные, они напоминают нередко сонатины. Произведения эти получили распространение в педагогическом репертуаре. Сонаты Чимароза еще не содержат вполне типического для классической сонатной формы членения на партии, и в этом отношении написанные ранее их сонаты Парадизи могут показаться более зрелыми. Но мелодико-гармонический язык и фактура сочинений Чимароза уже во многих отношениях типичны для классицизма. Характер музыки требует от исполнения блеска и наряду с этим певучести. Все в ней, вплоть до фигурации и пассажей, пронизано мелодическим началом и должно быть «спето», как выразительнейшая ария. Возможно, что клавирное творчество Чимароза испытало известное влияние венского классицизма. Еще с большей вероятностью это можно предположить в отношении представителей итальянской школы следующего поколения. Сочинения их, являясь образцами раннеклассического фортепианного стиля в Италии (сонаты Грациоли), представляют собой течение, параллельное творчеству Моцарта и Гайдна.

Среди сольных концертных пьес Листа выделяются «Годы странствий». Три «года» этого громадного цикла - «швейцарский» и два «итальянских» - создавались на протяжении почти всей творческой жизни Листа. Первые пьесы созданы в 30-х годах, последние - в 70-х. «Первый год» - самый ранний и до настоящего времени непревзойденный опыт воплощения в фортепианной музыке образов Швейцарии. Это первый фортепианный цикл, где образы природы представлены так богато, поэтично и красочно. «Второй год» - наиболее значительный в художественном отношении. Он также нов по тематике. Еще никто до Листа не писал фортепианного цикла, воссоздающего образы искусства Рафаэля, Микеланджело, Сальватора Розы, Петрарки и Данте. Особенно удачны «Обручение» по картине Рафаэля, три соната Петрарки и Фантазия-соната «После чтения Данте». Лист талантливо воплотил основное художественное содержание вдохновивших его произведений живописи и поэзии: возвышенную чистоту образов Рафаэля, страстность и красочность поэзии Петрарки, развитие всепоглощающего чувства любви на фоне мрачных картин ада в Фантазии-сонате. Все это передано ярко, с живым ощущением красоты искусства прошлого. Везде как бы незримо присутствует дух жизнелюбивой культуры Возрождения. «Второй год» дополнен тремя пьесами «Венеция и Неаполь» (Гондольера, Канцона, Тарантелла). Это образы современной Листу Италии, колоритно воспроизводящие ее песенно-танцевальное искусство. «Третий год» посвящен в основном римским впечатлениям - видовым зарисовкам и образам религиозного содержания.

В творческом наследии Листа выделяется многочисленная группа сочинений на венгерскую тематику. Большинство их написано на подлинные народные песни и танцы. Лист долго работал над этими произведениями.

С конца 30-х годов он начал создавать сборник «Венгерских национальных мелодий», из которого впоследствии выросли знаменитые «Венгерские рапсодии» (почти все они возникли в первой половине 50-х годов; последние - с №16 по №19 включительно - в 80-х). «Венгерские рапсодии» - своеобразные национально-романтические поэмы. Использованные темы Лист сумел облечь в блестящий пианистический наряд и развить их. И сопровождение к заимствованным мелодиям, и вступления, и интермедии, и каденции выдержаны в характере импровизационного искусства народных исполнителей. От народного музицирования, преимущественно от цыганских инструментальных ансамблей - основных носителей традиций вербункоша, - ведет свое происхождение и форма рапсодий. Она представляет собой свободное чередование контрастных эпизодов. Вначале большей частью звучит музыка медленная, затем возникают быстрые разделы плясового характера. Типичным образцом такого развития может служить рапсодия №2 с ее контрастом эпизодов: лашшу (медленно) - фришш (быстро). Эта пьеса принадлежит к числу рапсодий, в которых наиболее отчетливо проявляются связи с романтической поэмой. Они подчеркнуты героико-эпическим вступлением. Некоторым рапсодиям свойственны черты программности, о чем свидетельствуют заглавия (рапсодия №5 - «Героическая элегия», №9 - «Пештский карнавал», №15 - «Ракоци-марш»).

Листу принадлежат большие заслуги в развитии этюдной литературы. Он написал «Этюды трансцендентного исполнения», шесть «Больших этюдов Паганини» (по каприсам), среди них - «Кампанелла» и вариации a-moll, а также несколько оригинальных этюдов: «Три концертных этюда» («Жалоба», «Легкость», «Вздых»), «Два концертных этюда» («Шум леса», «Хоровод гномов») и другие.

Резкий стилевой перелом, обозначившийся в итальянской клавирной литературе, не мог не проявиться и в области исполнительского и педагогического искусства. Характерным памятником в этом отношении может служить руководство итальянского композитора и исполнителя Винченцо Манфредини, вышедшее в 1775 году. Примечательным в нем является внимание, уделяемое «певучей игре», и предпочтение, оказываемое фортепиано перед клавесином, «...кантабиле,- пишет Манфредини,- изъясняет музыку протяжную, но тяжелую для инструментов клависных, потому что не можно на клависах долгого продержания звука сохранить, как равно не можно сделать чрезвычайно сильного и слабейшего выражения там, где над нотами или под нотами находятся сии слова: forte, piano, которые называются оттенкою светлою и темною музыки. На клавесиных с молотками и сурдинами (то есть фортепиано), ежели они хорошо сделаны, хотя не весьма совершенно, но сколько-нибудь лучше, можно выразить помянутые forte, piano и прочее» (русский перевод 1805 г.).

Ряд видных деятелей в области клавирно-фортепианного искусства в XVIII веке вышел из Чехии. Ввиду тяжелых условий жизни на родине они нередко уезжали в поисках работы в другие страны и там оседали иногда на долгие годы. Особенно много среди этих музыкантов было инструменталистов, которых, благодаря их, высокому профессиональному уровню, охотно принимали в различные капеллы. Немало было среди чехов и композиторов. Попадая в новые национальные условия, они все же, обычно, не теряли связи с родным искусством и привносили свои «чешские интонации» в музыкальную культуру других стран. Творчество чешских музыкантов сыграло видную роль в развитии сонатно-симфонического мышления, в подготовке искусства классицизма (вспомним, например, о мангеймской школе симфонистов, среди деятелей которой было немало чехов). Чех Иржи (Георг) Бенда, выдающийся мастер зингшпиля и мелодрамы, является также автором большого количества клавирных сочинений, которые готовили творчество венских классиков. Творчеству чешских музыкантов свойственна светлая лирика, мягкая и задушевная. Близкое духу чешской народной песенности, из которой оно, безусловно, и черпало в значительной мере свою самобытную свежесть и поэтичность, искусство это имело несомненное влияние на многих европейских композиторов. Особенно отчетливо оно сказалось на Шуберте, что и неудивительно, так как представители чешского искусства были тесно связаны с венской культурой (многие из них даже жили в Вене). Именно в их окружении и формировалось дарование молодого Шуберта.

Наибольшей известностью среди этих чешских музыкантов пользовались Дусик, Кожелух, Душек, Воржишек, Томашек. Гелинек, Вангал. Расцвет деятельности большинства из них относится уже к XIX веку. Старший из них, Леопольд Кожелух (1752-1818), является учеником Франтишека Ксавера Душека (1733-1799), видного чешского пианиста и композитора. Помимо музыкальных занятий, Кожелух учился в Пражском университете. Работал он в Вене, где приобрел известность как композитор и педагог и где после смерти Моцарта получил должность придворного композитора. Имя Кожелуха пользовалось в свое время большой популярностью. Примечательно, например, что в «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год», изданной в Петербурге, жизнеописание этого композитора приводится наряду с биографиями наиболее знаменитых музыкантов того времени. Кожелух, говорится в этой книге, «в Германии и Англии любим более прочих, ныне существующих сочинителей». Кожелух

Б.Ставенхаген. У Листа училось также немало венгерских пианистов: И.Томан (педагог Бартока и Дохнаньи), А.Сенди, К.Агхази и другие.

Фортепианная музыка Листа отразила разносторонние интересы ее автора. Впервые в этой области инструментального искусства в творчестве одного композитора были так многогранно показаны и художественная культура Западной Европы в ее важнейших проявлениях от средневековья до современности, и образы многих народов (венгерского, испанского, итальянского, швейцарского и других), и картины природы разных стран. Раскрытие такого широкого круга образов оказалось возможным благодаря использованию программного метода. Применяя его, композитор хотел решить глубоко волновавшую его проблему обновления музыки путем ее внутренней связи с поэзией. Поэтическую идею, определявшую содержание произведения, автор обычно раскрывал в заглавии и эпиграфах. Программный метод побудил Листа к преобразованию музыкальных форм и дальнейшей разработке приемов монотематического развития. Обычно он использовал группу тем и подвергал их преобразованиям. Наиболее ярко сфера героики воплощена в концертах Листа – Es-dur (№1) (1830-1849 год) и A-dur (№2) (1839). В них утверждается образ героической личности, красота мужественности и доблести, торжество чувств победителя. Если в первом концерте героический образ возникает сразу же во всем великолепии своего могущества, то во втором он формируется постепенно, вырастая из лирической темы вступления в торжественный марш-шествие. Наиболее многогранно и психологически глубоко Лист воплотил образ своего героя в сонате h-moll (1853). Она вызывает представление о художнике-романтике, страстном искателе жизненной правды, испытывающем муки разочарования.

Лист создал много замечательных лирических образов. Это преимущественно любовная лирика (три «Сонета Петрарки», три ноктюрна и другие). Героика, любовная лирика, религиозная восторженность - один полюс творчества композитора. Другой - сатанинское начало, адские силы, Мефистофель. Эта сфера образов возникает в обеих сонатах - «После чтения Данте» и h-moll, в «Мефисто-вальсе» и других сочинениях. Популярный «Мефисто-вальс» (№1) воспроизводит эпизод в деревенском кабаке из «Фауста» Ленау - завораживание танцующие дьявольскими чарами. В сонате «После чтения Данте» картинно нарисовано мрачное царство адских сил. Сатанинское начало наиболее глубоко воплощено в сонате h-moll.

Музыку о природе Лист, подобно Бетховену и Шуману, стремился очеловечить, воплотить чувства, возникающие при созерцании ее красот. Он уделял много внимания живописным качествам своих музыкальных пейзажей. Палитра его красок насыщена «воздухом», «солнцем». Его влекли яркие по колориту картины природы Альп, Италии. Идя по пути дальнейшей романтизации жанра музыкального пейзажа, Лист вместе с тем подготавливал импрессионистское восприятие природы. Оно особенно ощутимо в «Третьем году» «Странствий» («Фонтаны виллы д'Эсте»).

Среди других сочинений для фортепиано с оркестром - «Пляска смерти» (парафразы на «Dies irae», навеяны фреской XIV века «Триумф смерти», находящейся в г. Пиза). Это сочинение, создававшееся на протяжении 30-х годов, - первый образец вариаций для фортепиано с оркестром симфонического типа. Фантазия на венгерские народные темы (основана на материале Венгерской рапсодии №14) продолжила линию самобытных произведений на народные темы для фортепиано с оркестром, начатую Шопеном.

написал много различных произведений - симфоний, квартетов и других, среди них - несколько десятков фортепианных концертов и сонат. Представляя несомненный исторический интерес с точки зрения формирования некоторых черт пианизма XIX столетия, ряд его сочинений не утратил своего художественного значения и до настоящего времени. Ознакомление с вариациями Кожелуха позволяет сделать вывод о предвзвешенности в его произведениях некоторых черт стиля Шуберта, а отчасти и Вебера.

Ян Ладислав Дусик (искаженная на французский лад, его фамилия произносилась обычно Дюссек) (1760-1812) был наиболее известным из всей этой плеяды чешских музыкантов. Его сочинения пользовались в свое время большой популярностью, а сам он слыл одним из лучших мировых пианистов. Дусик может быть отнесен к типу «странствующих виртуозов», типу, который становился все более характерным в западноевропейской музыкальной культуре, в связи с новыми капиталистическими условиями деятельности музыканта. Жизнь их протекала в концертных путешествиях с более или менее длительным оседанием на месте там, где их искусство получало наибольшее признание и где им удавалось найти себе выгодные условия работы.

О Дусике сохранилось немало воспоминаний, рисующих его облик человека и художника. «Он был,- пишет французский пианист и музыкальный писатель Мармонтель,- великодушным другом, светским человеком, образованным и остроумным; его исполнение имело все свойства его личности. Инструмент у него очаровательно пел...» «Тонкость чувства и восхитительная выразительность его игры и его мелодических пассажей,- писал о нем известный пианист Калькбреннер,- сделали его образцом изящества». Калькбреннер упоминает также о том, что чешский пианист во время исполнения почти все время пользовался фортепианной педалью. Эти и некоторые другие отзывы об игре Дусика характеризуют его как пианиста-лирика. Его игра отличалась специфическим качеством звучания, которое порождало использование педалей - в те времена нового и еще далеко не всеми освоенного выразительного средства (характерно, например, что Гуммель, больше придерживавшийся традиций классицизма, почти не употреблял их). Несомненно, что широкое использование правой педали проводило очень резкую грань с прежним клавишно-клавикордным стилем исполнения. Оно сообщало звучанию инструмента несравненно большую певучесть, создавало множество новых выразительных возможностей. Поэтому естественно, что пианисты, впервые начавшие широко использовать педаль - такие, как Фильд и Дусик,- по сравнению с пианистами типа Гуммеля, основывавших свое искусство на старинной «беспедальной» технике игры производили на слушателей совершенно особое впечатление. Они вошли в историю как первые «певцы на рояле», как музыканты, являющиеся связующим звеном между искусством двух поэтов фортепиано: поэта XVIII века - В.А.Моцарта и поэта XIX столетия - Шопена. Новое поэтическое впечатление, производимое игрой Дусика, было связано, несомненно, с характером его сочинений. В фортепианных произведениях чешского музыканта наиболее удачны лирические места. Именно они могли оказать наибольшее влияние на таких композиторов, как Шуберт. Интересно отметить у Дусика также тяготение к программности: у него есть сонаты «Возвращение в Париж», «Прощание с Клементи», «Охота» и др. Среди миниатюр Дусика приобрела в свое время популярность пьеса «La consolation» («Утешение»). Она является характерным образчиком стиля его творчества. В этой пьесе, посвященной смерти покровителя

Артистическая деятельность пианиста протекала во многих европейских городах. Важным этапом в ней он сам считал венские концерты 1838 года. Их необычайный успех и восторженные отклики на исполнение бетховенских сочинений побудили Листа посвятить целое десятилетие преимущественно концертным поездкам. В 40-х годах он несколько раз приезжал в Россию. Его виртуозная деятельность закончилась в 1847 году в городе Елисаветграде.

Отказ Листа от систематических концертных выступлений в расцвете сил (ему не исполнилось тогда и тридцати шести лет) был почти для всех неожиданным. Существовали серьезные причины, побудившие его принять это решение. Важнейшими из них были две. Он все больше чувствовал себя призванным к серьезному занятию композицией. В нем зрели новые творческие замыслы, которые невозможно было осуществить, ведя беспокойную жизнь странствующего виртуоза. Наряду с этим росло чувство разочарования в концертной деятельности, вызванное непониманием его серьезных артистических стремлений. Прекратив в 1847 году концертные поездки, Лист продолжал иногда выступать как пианист, но уже в исключительных случаях, преимущественно в дни каких-либо памятных дат и торжественных церемоний.

Лист внес выдающийся вклад в фортепианную педагогику. Он отдал, правда, дань некоторым модным заблуждениям своего времени (например, рекомендовал пользоваться механическими приспособлениями). Но в целом его методические воззрения уже в молодости отличались передовой направленностью и значительной новизной. Подобно Шуману, Лист преследовал при обучении воспитательные цели. Главной своей задачей он считал введение учащихся в мир искусства, пробуждение в них мыслящих художников, сознающих высокие задачи артиста, способных ценить прекрасное. Только на этой основе он считал возможным учить игре на инструменте. Листу принадлежат замечательные слова, которые могли бы стать девизом и для современного педагога: «Для художника больше недостаточно одного лишь специального образования, одностороннего умения и знания — вместе с художником должен возвышаться и образовываться человек... (Музыкант) должен прежде всего образовывать свой дух, научиться мыслить и судить, словом, должен иметь идеи, чтобы привести в соответствие струны своей лиры со звучанием времени». Весьма важны высказывания Листа о развитии виртуозности. Он считал, что техника рождается «из духа», а не из «механики». Процесс упражнения для него был во многом основан на изучении трудностей, их анализе. Лист предлагал свести фактурные трудности к фундаментальным формулам. Если пианист овладеет ими, в его распоряжении будут ключи ко многим произведениям. Лист распределял трудности на четыре класса - октавы и аккорды; тремоло; двойные ноты; гаммы и арпеджио. Вразрез с господствовавшими педагогическими принципами, он начал свою классификацию с крупной техники, которой уделял очень большое внимание и в работе над собственным мастерством.

Особенно много Лист занимался педагогикой в поздний период жизни. Из разных стран к нему съезжались молодые пианисты, стремившиеся завершить свое музыкальное образование под руководством знаменитого маэстро. Эти занятия были нечто вроде классов высшего художественного совершенствования. Собирались на них все ученики. Денег Лист ни с кого не брал, хотя его материальное положение было отнюдь не блестящим. Среди учеников Листа выделились: Г.Бюлов, К.Таузиг, Э.д'Альбер, А.Рейзенауэр, А.Зилоти, С.Ментер, В.Тиманова, М.Розенталь, А.Фридрих.

композитора, принца Фердинанда Прусского,- напрасно было бы искать драматизма. Общий характер ее - нежная, «сладостная» лирика, иногда несколько напоминающая Моцарта. Начавшая формироваться в XVIII веке, чешская фортепианная школа достигла своего высшего развития в следующем столетии, в лице Сметаны и Дворжака.

Быструю эволюцию немецкой клавирной школы в сторону классицизма можно отчетливо проследить на творчестве сыновей И. С. Баха. Искусство старшего из них - Вильгельма Фридемана (1710-1784)- наиболее органично связано с традициями отца. В клавирном творчестве Фридемана есть нечто от искусства барокко. Оно еще сильно связано с органно-полифоническим стилем. Для творческого облика этого музыканта особенно характерны фантазии и капризно импровизационного плана, в которых широко используется полифония. Фридеман был выдающимся органистом-импровизатором. «Когда он играл на органе,- вспоминает один из современников,- меня охватывал священный трепет. На клавире все было миловидным, на органе - величественным и торжественным».

Иным было искусство Иоганна Кристиана Баха (1735-1782). Он пользовался прежде всего известностью как превосходный пианист, как оперный композитор и автор фортепианных сонат и концертов. Сонатам Иоганна Кристиана свойствен ясный мелодичный стиль, обнаруживающий порой родство со «сладостной» ариозностью итальянской оперы, типичная для раннего классицизма форма и прозрачная фактура с альбертиевыми басами. В некоторых произведениях этого музыканта ощущается близость к сочинениям Моцарта.

Из всех сыновей Иоганна Себастьяна Баха наибольшую роль в развитии клавирного искусства сыграл Карл Филипп Эмануэль (1714-1788). И как композитор, и как исполнитель, и как педагог, автор знаменитого руководства «Опыт об истинном искусстве игры на клавире», он пользовался громадной популярностью среди современников. Его произведения и методический труд явились подлинной школой для музыкантов конца XVIII - начала XIX веков. Гайдн говорил, что он многим был обязан сочинениям Филиппа Эмануила, которые тщательно изучал. Моцарт называл Ф.Э.Баха отцом музыкантов своего времени. Бетховен учился по его руководству и обучал по нему своих учеников. Филипп Эмануэль получил превосходное музыкальное воспитание под руководством отца и юридическое образование в университете. Около 30 лет он проработал клавесинистом при дворе прусского короля Фридриха II. Последний период своей творческой деятельности Филипп Эмануил жил в Гамбурге, где руководил музыкальной жизнью города и выступал как клавесинист в организованных им концертах.

Значительную часть клавирного творчества Ф. Э. Баха составляют сонаты. Он писал их на протяжении всей жизни. Первый сборник его сонат, так называемые «пруссские» (посвящены прусскому королю Фридриху II), был издан еще в 1742 году, последний - за год до смерти, в 1787 году. Эта область творчества Ф.Э.Баха - как бы серия опытов в жанре предклассической сонаты, в которых композитор иногда совсем приближается к стилю ранних венских классиков. В сочинениях Ф.Э.Баха порой чувствуется влияние скарлаттиевского творчества и французского рококо; последнее особенно сильно в «6 маленьких пьесах», что заметно даже по их названиям («Капризная», «Снисходительная» и др.). В медленных частях его сонат ясно проявляются черты сентиментализма. Лирика Ф.Э.Баха содержит в себе много

Лист обладал феноменальной виртуозностью. Ее ошеломляющее воздействие на современников объясняется во многом новизной пианистических приемов гениального артиста. Это был концертный стиль исполнения крупным планом, рассчитанный на воздействие в больших аудиториях. Если в игре ажурных пассажей и в ювелирной отделке деталей Лист имел себе соперников в лице таких пианистов, как Фильд или Гензельт, то в октавах, терциях, аккордах он стоял на недостижимой высоте. Лист как бы синтезировал «фресковую манеру» исполнения Бетховена с манерой игры виртуозов «блестящего стиля». Он применял массивные звучания и pedalные «наплывы», а вместе с тем достигал необычайной силы и блеска в двойных нотах, аккордах и пальцевых пассажах. Превосходно владея техникой legato, он поистине ослеплял мастерством игры по legato - от тяжелого portamento до острого staccato, притом в быстрейшем темпе. В связи с этими особенностями игры сформировались аппликатурные принципы Листа. Особенно важна разработка им приема распределения звуковых последований между двумя руками. Именно этим путем Лист нередко достигал той силы, быстроты и блеска, которые так поражают современников. Подобно Шопену, Лист способствовал возрождению приема переключивания пальцев и сделал дальнейший шаг в этом направлении: в его сочинениях встречаются пассажи, где перемещаются целиком пятизвучные комплексы и, таким образом, 1-й палец следует после 5-го. Лист также нередко «инструментовал» свои фортепианные сочинения с учетом индивидуальных «тембровых» возможностей пальцев (он, например, любил использовать подряд 1-й палец при исполнении кантлены в среднем регистре).

Исполнительское искусство Листа отражало процесс бурного развития его художественной личности. Вначале молодой музыкант еще не мог преодолеть субъективистских воззрений на задачи интерпретатора, бытовавших в среде виртуозов. «К стыду своему, - писал Лист в 1837 году, - я должен сознаться: чтобы заслужить возгласы «браво!» у публики, всегда медленно воспринимающей возвышенную простоту... я без всякого угрызения совести изменял размер и идею; мое легкомыслие доходило до того, что я прибавлял немало пассажей и каденций, конечно, обеспечивавших мне одобрение невежд, но зато увлекавших меня на путь, который я, к счастью, скоро оставил... Тем временем глубокое благоговение перед мастерскими произведениями наших великих гениев полностью заменило стремление к оригинальничанию и к личному успеху в годы моей юности, столь еще близкой к детству. Теперь для меня произведение неотделимо от предписанного ему такта, и дерзость музыкантов, пытающихся приукрасить или даже омолодить творения старых школ, кажется мне столь же абсурдной, как если бы какой-нибудь строитель вздумал увенчать коринфскими капителями колонны египетского храма». Впоследствии, впадая в противоречие с собственными словами, Лист все же позволял себе изменять текст исполняемых сочинений. Правда, всякого рода дополнения к музыке выдающихся композиторов он делал все с большей осторожностью. Практика «ретуши» текста как проявление романтической свободы личности интерпретатора перешла и к некоторым ученикам Листа.

С течением времени в исполнительском искусстве Листа происходили и другие изменения. Стихийное начало постепенно обуздывалось интеллектом, в характере игры проявилась большая гармония между чувством и разумом. Остывал интерес к неистовым буйствам за инструментом, громоподобной бравуре. Все больше влекла к себе лирика, певучая манера исполнения.

подлинной поэзии, родственной даже таким выдающимся образцам творчества классиков, как средняя часть ля-мажорного концерта Моцарта.

В некоторых сочинениях Ф.Э.Баха чувствительная лирика уступает место поэзии мятежных буйных страстей. Музыка этих сочинений вызывает в памяти образы немецкой литературы периода «Бури и натиска», - художественного течения, явившегося специфическим откликом на германский лад приближающихся социальных «бурь и натисков» конца XVIII столетия. Течение это сосуществовало с «чувствительным» направлением, представляя как бы другую его сторону. Оба они нередко ярко проявлялись в творчестве одного и того же художника. Одна из наиболее известных сонат Ф.Э.Баха фа-минорная. Первая часть ее является характерным предвосхищением в клавирной литературе настроений «Бури и натиска» и одним из наиболее непосредственных предварений бетховенских героико-драматических образов.

Творческая работа Филиппа Эмануэля оказалась весьма плодотворной с исторической точки зрения и явилась важным этапом на пути формирования классического стиля. Еще в 40-х годах он начал писать сонаты в трехчастной форме и наметил основные функции и характер будущего классического сонатного цикла. Помимо сонат, Ф.Э.Бахом написаны и другие сочинения для клавира - миниатюры, фантазии, вариации, рондо. Им создано также более полусотни клавирных концертов. Как уже указывалось, Филипп Эмануэль был выдающимся исполнителем. Современники говорили, что он являлся «мастером в любом стиле», что его исполнению были присущи и виртуозность, и блеск, и темперамент. Однако больше всего Ф.Э.Бах поражал выразительностью своей игры, поэтичным исполнением певучего адажио и анданте. «Ни один клавирист,- говорили про него,- еще не вкладывал в свой инструмент столько души». «Когда ему нужно исполнить в медленных и патетических местах выдержанную ногу, он владеет искусством извлекать из своего инструмента трепетные звуки скорби и жалобы, что можно воспроизвести лишь на клавирах и что доступно, пожалуй, лишь ему одному».

Ф. Э. Бах был замечательным импровизатором. «Больше всего,- говорит один из современников,- меня поражало его свободное фантазирование, где он был единственным и неистощимым. Часами мог он углубляться в свои идеи, утопая в море модуляций». Его клавиры «умиляли и восхищали слушателя своим прекрасным, поющим под выразительными руками мастера звуком и совершенной чистотой настройки, о которой он очень заботился». Свой богатый опыт в области клавирного искусства. Ф.Э.Бах изложил в упоминавшемся методическом руководстве. Эту работу нельзя рассматривать как обобщение только личного опыта одного музыканта. Она является выдающимся памятником всей клавирно-исполнительской теории и практики середины XVIII столетия. Ф.Э.Бах опирается не только на традиции немецкого клавирного искусства. У него ощущается стремление к синтезу лучших достижений различных национальных школ. Эта весьма характерная для эстетической мысли и творческой практики тенденция должна быть особенно подчеркнута, так как она указывает то направление, в котором подготавливался новый классический стиль.

«Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (I часть- 1753, II- 1762) является до известной степени сводкой основных знаний, которыми должен был обладать клавирист того времени. Ввиду продолжавшей еще существовать в ту пору большой многосторонности музыканта, автор затрагивает в «Опыте», помимо проблем

Лист имел большую возможность осуществлять свои музыкально- просветительские цели.

Иногда Лист импровизировал на эстраде. Он имел обыкновение фантазировать на темы народных песен и сочинений национальных композиторов той страны, где концертировал. В России это были темы опер Глинки и песен, слышанных у цыган. Посетив в 1845 году Валенсию, он импровизировал на мелодии испанских песен. Таких фактов из биографии Листа можно было бы привести немало. Они свидетельствуют о необычайной многогранности его дарования и способности в одном и том же концерте перевоплощаться из виртуоза-интерпретатора в композитора-виртуоза и композитора-импровизатора. В выборе тем для фантазирования сказывалось не только желание приобрести расположение местной публики. Лист искренне интересовался незнакомой ему национальной культурой. Используя темы национального композитора, он иногда руководствовался стремлением поддержать его своим авторитетом.

Лист - ярчайший представитель романтического стиля исполнения. Игра великого артиста отличалась исключительной образно-эмоциональной силой воздействия. Казалось, он излучал непрерывный поток поэтический идей, властно захватывавших воображение слушателей. Уже один вид Листа на эстраде привлекал внимание. Это был страстный, вдохновенный оратор. В него, вспоминают современники, словно вселялся дух, преображавший внешность пианиста: глаза горели, волосы трепетали, лицо приобретало удивительное выражение.

Игра Листа поражала своей красочностью. Пианист извлекал из фортепиано неслыханные звучности. Никто не мог с ним сравниться в воспроизведении оркестровых красок - массивных tutti и тембров отдельных инструментов. Лист приводил в изумление воспроизведением различных явлений природы, вроде завываний ветра или шума волн. Именно в этих случаях особенно обращало на себя внимание смелое использование романтических приемов педализации. «Иногда, - писал Черни об игре Листа, - он непрерывно держит педаль при хроматических и некоторых других пассажах в басу, создавая этим звуковую массу, подобную густому облаку, рассчитанную на воздействие в целом». Интересно, что, сообщив об этом, Черни замечает: «Бетховен несколько раз имел в виду нечто подобное» и тем обращает внимание на преемственность искусства двух музыкантов.

Исполнение Листа отличалось непривычной ритмической свободой. Его отклонения от темпа казались музыкантам - классикам чудовищными и впоследствии даже послужили поводом к тому, что Лист был объявлен ими бездарным, никуда не годным дирижером. Уже в юности Листу было ненавистно «тактированное» исполнение. Музыкальный ритм для него определялся «содержанием музыки, подобно тому, как ритм стиха заключается в его смысле, а не в тяжеловесном и размеренном подчеркивании цезуры». Лист призывал к тому, чтобы не сообщать музыке «равномерно покачивающееся движение». «Ее надо ускорять или замедлять с толком, - говорил он, - в зависимости от содержания». По-видимому, именно в области ритма у Листа, как и у Шопена, сильнее всего сказались национальные особенности исполнения. Лист любил и хорошо знал исполнительскую манеру вербункоша по игре венгерских цыган - ритмически очень свободную, с неожиданными акцентами и ферматами, увлекающую своей страстностью. Можно предполагать, что в импровизационности его собственной игры и свойственном ей огненному темпераменту было нечто родственное этой манере.

исполнительского порядка в узком смысле слова, вопросы теории музыки - правила гармонии, цифровки- и творчества (импровизация «свободной фантазии»).

Наиболее прогрессивная черта педагогических высказываний Ф.Э.Баха заключается в том, что он борется против бессодержательного, внешне, быть может, и блестящего, но внутренне пустого, лишённого жизненности исполнения. «Мы достаточно хорошо знаем по опыту,- говорит он,- что исполнители, избравшие своей специальностью быстроту игры и точность попадания, только этими свойствами и обладают; их пальцы повергают глаза в изумление, но душе слушателя, способного чувствовать, такие исполнители не говорят ничего». Главное для автора, чтобы исполнитель понял и донес до слушателя содержание произведения. «В чем же заключается хорошее исполнение? Не в чем ином,- утверждает Ф. Э. Бах,- как в умении довести до слуха посредством пения или игры на инструменте истинное содержание музыки и ее аффект». Автор требует, поэтому, чтобы исполнитель умел «переноситься те аффекты, которые хочет возбудить у своих слушателей». «Нельзя играть, как дрессированная птица,- говорит Бах,- исполнение должно идти из души».

Ф. Э. Бах уделяет большое внимание импровизации,- именно потому, что он видит в ней наиболее непосредственную форму передачи чувств: «Фантазирование,- пишет он,- по-видимому у, лучше всего способно выражать аффекты». Отсюда его вывод, что «сильнее всего клавирист может захватить слушателя импровизацией фантазии».

Ф. Э. Бах придавал громадное значение умению хорошо исполнять певучие мелодии, умению «петь на инструменте». Он подчеркивал, что технические трудности можно преодолеть усиленным упражнением и что, в действительности, они не требуют такой затраты труда, как певучая мелодия. Прообразом исполнения кантилены на клавише для него являлось пение. Он предлагал не упускать возможности «послушать искусных певцов, так как от них научишься мысленно петь. Весь комплекс эстетических принципов Ф.Э.Баха был весьма прогрессивным для своего времени. Опираясь на опыт предшествующих клавирных школ и развивая его, Ф.Э.Бах делает шаг вперед по пути развития новых принципов исполнения.

ЛЕКЦИЯ 8

Фортепианное искусство Й.Гайдна и В.А.Моцарта.

К зрелому периоду деятельности Гайдна и Моцарта фортепиано стало уже настолько усовершенствованным инструментом, что оказалось способным вытеснить клавиесин. Австрия, являвшаяся важнейшим очагом культуры музыкального классицизма, была также значительным центром инструментального производства. Фортепиано так называемой венской механики (наиболее известные мастера ее - Штейн и Штрейхер) получило значительное распространение в Европе. Оно отличалось от современных роялей меньшей певучестью звука. Клавиатура на этих инструментах была более легкой.

Фортепианное письмо ранних венских классиков выделяется прозрачностью, и в этом отношении оно еще связано с традициями клавиесинного стиля. Ему не свойственно монументальное аккордовое изложение, быстрые исследования октав, двойных нот, то есть так называемая крупная техника. В отличие от полифонического изложения (типа письма И.С.Баха), фактура раннего классицизма характеризуется

Казалось, он решил средствами одного лишь инструмента воспроизвести многое из того, что было в музыке лучшего, наиболее значительного и что мало исполнялось - либо из-за своей новизны, либо из-за неразвитости вкусов широкой аудитории, часто не понимавшей ценностей большого искусства. Этой задаче Лист на первых порах в значительной мере подчинил и свое композиторское дарование. Он создал множество транскрипций сочинений самых различных авторов. Особенно смелым, подлинно новаторским шагом было переложение симфоний Бетховена, тогда еще мало известных и казавшихся многим непонятными. Гений чародея фортепиано сказался в том, что эти переложения стали своего рода фортепианными партитурами, ожившими под его пальцами и зазвучавшими как подлинно симфонические произведения. Мастерскими транскрипциями песен Шуберта он не только повысил интерес к творчеству великого песенника, но и разработал целую систему принципов переложения на фортепиано вокальных сочинений. Листовские переложения органных сочинений Баха (шесть прелюдий и фуг, Фантазия и fuga g-moll) были одной из значительных страниц в истории ренессанса музыки великого полифониста.

Лист создал очень много оперных транскрипций сочинений Моцарта («Воспоминания о «Дон Жуане», Фантазия на темы «Свадьба Фигаро»), Верди (из «Ломбардцев», «Эрнани», «Трубадура», «Риголетто», «Дон Карлоса», «Аиды», «Симона Бакканегры»), Вагнера (из «Риенци», «Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгрин», «Тристана и Изольды», «Мейстерзингер», «Кольца ниibelунга», «Парсифаля»), Вебера, Россини, Беллини, Доницетти, Обера, Мейербера, Гуно и других композиторов. Лучшие из этих оперных переложений коренным образом отличаются от транскрипций модных виртуозов того времени. Лист стремился в них прежде всего не к созданию эффектных концертных номеров, где он мог бы блеснуть своей виртуозностью, а к тому, чтобы воплотить основные идеи и образы оперы. Фортепианная литература в репертуаре Листа была представлена сочинениями многих авторов. Он играл произведения Бетховена (сонаты среднего и позднего периодов, Третий и Пятый концерты), Шуберта (сонаты, Фантазию C-dur), Вебера (Концертштюк, «Приглашение к танцу»), сонаты, Momento capriccioso), Шопена (многие сочинения), Шумана («Карнавал», Фантазию, сонату fis-moll), Мендельсона и других авторов. Из клавирной музыки XVIII века Лист исполнял преимущественно Баха (почти все прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»).

В просветительской деятельности Листа были противоречия. Его концертные программы наряду с первоклассными произведениями содержали эффектные, блестящие пьесы, не имеющие подлинной художественной ценности. Эта дань моде была в значительной мере вынужденной. Если с точки зрения современных вкусов программы Листа могут казаться пестрыми и недостаточно выдержанными в стилистическом отношении, то необходимо иметь в виду, что иная форма пропаганды серьезной музыки в тех условиях была обречена на провал. Лист отказался от существовавшей в его время практики организации концертов с участием нескольких артистов и начал исполнять один всю программу. Первое такое выступление, от которого ведут свою историю сольные концерты пианистов, состоялось в Риме в 1839 году. Сам Лист шутливо назвал его «музыкальным монологом». Это смелое новшество было вызвано все тем же стремлением к повышению художественного уровня концертов. Не разделяя ни с кем власти над аудиторией,

заметно выраженной дифференциацией партий отдельных рук. Как правило, мелодия излагается в правой руке в диапазоне первой-второй октавы.

Сильно проявляется тенденция к типизации, к установлению ряда характерных и ясно очерченных творческих принципов в применении выразительных средств. Таким образом, и здесь в известной мере сказались тенденции, аналогичные эстетическим принципам классицизма. Явившиеся завершением длительного процесса формирования фортепианной фактуры в недрах клавирной музыки, принципы письма ранних венских композиторов стали, в свою очередь, как бы отправной точкой для последующих творческих поисков композиторов: Бетховена, романтиков и других. Установленные Моцартом и Гайдном типы изложения постепенно наполнялись новым содержанием, видоизменялись и обогащались, но в своих основных чертах обнаружили большую жизнеспособность и появляются даже в фактуре композиторов XX века (у Прокофьева и др.).

Франц Йосиф Гайдн (1732-1809) не был выдающимся фортепианным виртуозом, хотя, несомненно, хорошо владел инструментом и был знатоком клавирной литературы. Сын простого каретника, он родился и провел свое детство в австрийской деревушке Рорау. Начатки музыкального образования Гайдн получил у хорового регента Франка, а затем в Вене у церковного капельмейстера Рейтера. Его учили главным образом пению - мальчик обладал хорошим голосом - и немного игре на скрипке и клавесине. В сущности, Гайдн был почти самоучкой. Свои глубокие музыкальные знания он приобретал в процессе настойчивого самоусовершенствования в часы, свободные от добывания скудных средств к существованию, которые он зарабатывал, играя на скрипке в венских кабаках и давая уроки. Впоследствии Гайдн проработал большую часть жизни капельмейстером у венгерского князя Эстергази в условиях чуть не крепостной зависимости от своего «мецената».

Фортепианная музыка не является самой значительной областью творческого наследия Гайдна. По богатству художественного содержания и по своей исторической роли она занимает место более скромное, чем гайдновские симфонии и квартеты. Тем не менее вклад великого классика в пианистическую культуру был весьма значителен. Его сочинения для фортепиано широко используются в педагогической практике, а некоторые исполняются и на концертной эстраде.

Наибольшее значение из фортепианного наследия Гайдна имеют его сонаты. В них отчетливо отразился мир образов, присущий композитору. Подобно симфониям и квартетам Гайдна, фортепианные сочинения его подкупают своей душевной цельностью, оптимизмом, неиссякаемым чувством юмора. Гайдн исходит и в своем фортепианном искусстве из народной основы. Не говоря уже о тех или иных оборотах, многие части его сонат целиком (например, некоторые финалы) носят народный характер. Гайдн писал свои фортепианные сонаты на протяжении почти 40 лет. Естественно поэтому, что свыше 55 сочинений этого жанра, дошедшие до нас, не могли не отразить эволюции творческого стиля композитора. Эта эволюция выявляет направление художественных исканий Гайдна, а вместе с тем и развитие передового фортепианного искусства на протяжении последних десятилетий XVIII века. Сравнивая ранние и поздние гайдновские сонаты, отчетливо заметно последовательное углубление содержания музыки. Характерно, что в более поздних сонатах Гайдн все реже использует галантную тематику. Менуэт - основной носитель традиций рококо - в гайдновских сонатах (в симфониях и квартетах Гайдна менуэт имеет часто

ЛЕКЦИЯ 14

Фортепианная музыка Ф.Листа. Лист – исполнитель и педагог.

Венгрия - страна богатой художественной культуры, во многом отличной от культуры других европейских стран. Со второй половины XVIII века в венгерской музыке древняя традиция крестьянских песен оказалась приглушенной новым стилем - вербункошем. Он господствовал на протяжении XIX столетия. В этом стиле писали венгерские композиторы, от него идут и все так называемые венгерские элементы в творчестве Моцарта, Бетховена, Шуберга, Вебера, Берлиоза, Брамса. «Среди пока еще малоизученных истоков вербункоша ясно распознаются: традиция старинного народного музицирования (танец гайдуков, танец свинопасов), влияния мусульманского и некоторых ближневосточных, балканских и славянских стилей, воспринятые, вероятно, через цыган. Кроме того, в вербункоше есть элементы венско-итальянской музыки»(Сабольчи). К наиболее характерным чертам вербункоша Сабольчи относит: «боказо» (шаркнуть ногой), «цыганский», или «венгерский», звукоряд с увеличенной секундой, характерные фигурации, гирлянды триолей, чередование темпов «лашшу» (медленно) и «фришш» (быстро), широкая свободная мелодика «халлгато» (печальная венгерская песня) и огненный ритм «цифра» (нарядный). Крупнейшими представителями этого стиля были в оперной музыке Ф.Эркель, в инструментальной - Ф.Лист.

В творческой деятельности Ференца Листа (1811-1886) сказалось влияние нескольких художественных культур, особенно венгерской, французской, немецкой и итальянской. Хотя Лист сравнительно мало жил в Венгрии, он горячо любил родную страну и многое сделал для развития ее музыкальной культуры. В своем творчестве он проявлял все больший интерес к венгерской национальной тематике. С 1861 года Будапешт стал одним из трех городов (Будапешт - Веймар - Рим), где в основном протекала его художественная деятельность. В 1875 году при основании в Венгрии Музыкальной академии (высшей музыкальной школы) Лист был торжественно избран ее президентом. Лист горячо верил в могущество искусства, был убежден, что оно должно служить высоким идеалам духовного совершенствования человека. «Тогда, - писал Лист, - несмотря на наш прозаический буржуазный век, чудесный миф о лире Орфея мог бы хоть частично осуществиться. И несмотря на то, что у музыки взяты все ее античные привилегии, она могла бы стать добродетельной богиней воспитательницей и быть увенчанной своими детьми самой благородной из всех корон - короной народного освободителя, друга и пророка». Борьбе за эти высокие идеалы была посвящена деятельность Листа - исполнителя, композитора, критика, педагога. Он поддерживал все, что считал в искусстве ценным, передовым, «настоящим». Просветительские воззрения Листа сложились не сразу. В детстве, в период учения у Черни, и в ранней юности, во время блестящих успехов в Вене, Будапеште, Париже, Лондоне и других городах, он привлекал внимание прежде всего своей виртуозной одаренностью и исключительным артистизмом. В 30-е и 40-е годы, в пору созревания своего исполнительского таланта, Лист выступил как пропагандист выдающихся произведений мирового музыкального искусства. Размах его просветительской деятельности был поистине титанический. Ничего подобного история музыкальной культуры еще не знала. Лист играл не только фортепианные произведения, но и сочинения симфонической, оперной, песенно-романсной, скрипичной, органной литературы (в переложениях).

черты народного танца) почти совершенно исчезает из цикла и его место заменяет Adagio и другие части нетанцевального характера. Значительно сокращается количество украшений. Параллельно с этим меняется и фактура. От прозрачного раннефортепианного письма композитор переходит к стилю изложения зрелого классицизма.

Среди поздних гайдновских сонат особенно выделяется ми-бемоль-мажорная (последняя). Многими своими чертами она близка героическим произведениям Бетховена: характером своей мелодики и оркестральностью (в некоторых местах ясно слышатся как бы группы различных инструментов), акцентами на слабых долях такта, монументальностью фактуры и пр.

Близость к Бетховену позднего творчества Гайдна может быть отчасти объяснена влиянием первого на второго. Не следует, однако, забывать, что указанные стилистические черты являются отнюдь не механически привнесенными в гайдновское искусство, а органично сформировавшимися в его собственном творчестве еще до появления произведений Бетховена. Таким образом, нельзя не отметить большого значения Гайдна как одного из подготовителей бетховенского стиля. Последняя соната Гайдна интересна также предвосхищением некоторых романтических черт. Обращает на себя внимание, например, красочное сопоставление тональностей первой и второй части: ми-бемоль-мажор и ми-мажор.

Среди других фортепианных сочинений Гайдна выделяются вариации фа-минор, известный концерт ре-мажор и 12 детских пьес, являющиеся переложениями различных отрывков из оркестровых и ансамблевых сочинений композитора.

Вольфганг Амадей (собственно - Иоганн Христом Теофил Сигизмунд Вольфганг Амадей) Моцарт (1756-1791) умер значительно раньше Гайдна, тем не менее его фортепианное творчество глубже и разностороннее гайдновского. Моцарт мог создавать столь же солнечно-радостные, сверкающие блестками остроумнейших комбинаций пытливого творческого ума произведения, как и Гайдн. Примерами подобного рода изобилуют его фортепианные сонаты, а также и другие сочинения. Но это - лишь одна сфера творчества великого классика. Другая - где он значительно выше Гайдна- область лирики - «познавание безграничного мира чувствований» (Б.В.Асафьев). При всей ясности своего ума, трезвости и логичности мышления, Моцарт - всегда поэт, поэт лирический, говорящий от сердца и сообщающий своим творениям какой-то особый, сердечный, ласкающий оттенок. Повидимому, в самой личности Моцарта было много этой чудесной внутренней теплоты и обаяния. На редкость мужественный человек и художник, твердо сносивший невзгоды тяжелой жизни, он привлекал чуткостью и душевной мягкостью своего характера.

Исследователи справедливо отмечают постоянные «касания» Моцартом сфер любовной лирики. У Асафьева есть глубоко правильная мысль, что «Моцарт движется к психологическому реализму через художественное познание реальнейшего чувства любви». Эта мысль, думается, в значительной степени объясняет причину жизненности музыки Моцарта, причину ее столь сильного и длительного властвования над сердцами потомков. При всем разнообразии эмоций этого рода, раскрывающихся в творчестве Моцарта, наиболее характерной для него является та область любовной лирики, которая была воплощена в образе Керубино. Чистота «первой любви», неясные юношеские грезы о счастье, первый трепет неопытного сердца,- все это запечатлено в произведениях Моцарта с поразительной силой.

Черты поэжности свойственны и сонатам Шопена. Особенно ясно они сказались в гениальной Второй сонате b-moll соч.35 (1839). Это произведение-трагедийная кульминация творчества композитора. Замысел сонаты формировался постепенно. Сперва возник похоронный марш - центральный эпизод будущей музыкальной трагедии. Затем к нему были дописаны три остальные части. Новаторская трактовка цикла в сонате b-moll вызвала недоумение даже такого передового художника, как Шуман. Лишь спустя некоторое время, особенно после исполнения сонаты А.Рубинштейном и другими выдающимися пианистами, была оценена цельность замысла этого своеобразнейшего произведения.

Два концерта Шопена - e-moll и f-moll - принадлежат к лучшим образцам лирико-романтических сочинений для фортепиано с оркестром. Они отмечены яркими чертами национального своеобразия. Духом народности проникнуты также «Фантазия на национальные польские темы» и Краковяк.

С именем Шопена связаны выдающиеся достижения в развитии пьес малой формы. В своих Двадцати четырех прелюдиях соч.28 (1836- 1839) он достиг неслыханной лаконичности, концентрированности музыкального высказывания. Особенно смелым было расширение образной сферы фортепианной миниатюры, обогащение ее героико-трагедийным содержанием. Шопен не был первым, кто начал писать прелюдии в виде отдельных, вполне самостоятельных пьес. Его заслуга - в создании первых классических образцов таких сочинений. В значительной мере именно его творческий опыт пробудил интерес к фортепианной прелюдии у многих последующих музыкантов. Аналогичную роль Шопен сыграл в развитии ноктурна. По сравнению со своим предшественником Фильдом польский композитор расширил и углубил образную сферу этого жанра.

В своем творчестве Шопен использовал самые разнообразные танцы: полонез, мазурку, краковяк, вальс, экосез, тарантеллу, болеро и другие. Особый интерес он проявил к национальным танцам Польши. Еще никто до него не воплощал в них такого глубокого содержания и не раскрывал с такой полнотой их самобытные народные черты. Особенно богат художественный мир мазурок Шопена. Необыкновенное разнообразие пьес: жизнерадостных, грустных, драматических, простодушно-наивных, блестящих, сочетание иногда в одном и том же сочинении нескольких танцев - собственно мазурки (мазура), обёрека, кувяка, а иногда и вальса, наконец, своеобразный музыкальный язык, - все это придает мазуркам Шопена неповторимое обаяние. Шопен способствовал психологическому обогащению танцевальных жанров. В его вальсах салонная музыка достигла высот подлинного искусства. Сохранив свой блеск, изящество, она утратила черты внешней красоты и стала выразителем тончайших лирических чувств. В полонезах стремление к психологизации образа приобретает патристическую направленность. Эти черты с особой силой сказываются в полонезе fis-moll и Полонезе-фантазии.

Выдающееся место в фортепианной литературе заняли этюды Шопена («12 больших этюдов» соч.10, 1829- 1832, «12 этюдов» соч.25, 1832-1836 и «3 новых этюда», написанных для «Метода методов» Фетиса и Мошелеса, 1839). Это первые художественные этюды, прочно вошедшие в концертный репертуар. Помимо своей чисто музыкальной ценности, они заслуживают внимания и как школа высшего пианистического мастерства, где сконцентрированы основные элементы шопеновской виртуозности.

Лирико-поэтическое обобщение, выступающее во многих фортепианных произведениях композитора как новое качество, отличающее их от гайдновских сочинений, осуществляется обычно наиболее непосредственно и действенно через мелодию. Моцарт - один из ярчайших мелодистов. Он сам говорил, что мелодия-«сущность музыки». Музыканта, способного сочинять красивые мелодии, он однажды в шутку сравнил с «благородным конем», а композитора, владеющего лишь контрапунктом,- с «потрепанной почтовой клячей». У Гайдна рельефность «образов-характеристик», являющихся «действующими лицами» его сонат, часто достигается в первую очередь при помощи ритма, динамики, регистровых сопоставлений. У Моцарта же при использовании всех этих выразительных средств обычно появляется прелестная мелодия, ярко врезающаяся, благодаря своей особой интонационно- эмоциональной обобщенности, в память. Возьмем, например, фа- мажорную сонату, №12. Здесь не только главная, побочная и заключительная тема первой части являются такого рода мелодиями, но и некоторые связующие темы.

Собственно фортепианных сонат у Моцарта 17. Кроме того, в сборники его сочинений обычно включаются две фа-мажорные сонаты, составленные (по-видимому, не автором) из различных моцартовских произведений. Сонаты были написаны Моцартом для учеников, сам он в «академиях» исполнял концерты и импровизации. Поэтому по сравнению с концертами сонаты Моцарта менее виртуозны.

Большинство сонат Моцарта написано в типичном для раннего классицизма трехчастном цикле. Иногда композитор делает от него отклонения: так, например, в ля-мажорной сонате первая часть - вариации, а не сонатное аллегро, в до-минорной - сонатному аллегро предпослана фантазия. Некоторые сонаты тяготеют к лирическому типу (си-бемоль-мажорная, № 13), другие- к изящно-шутливому (до-мажорная №10), с поэтичным *Andante cantabile* (фа-мажор). Сонаты до-мажор, № 7, и ре-мажор, № 9, созданные под влиянием мангеймских впечатлений, задуманы в более широком плане; в них чувствуются элементы симфонизма и динамики оркестровых сочинений мангеймцев. Ля-мажорная соната связана с пребыванием в Париже. Ее последняя часть - знаменитое *Rondo alla turca*- написана в стиле условной экзотики- французских комических опер того времени.

Особое место среди сонат Моцарта занимает до-минорная. Предваряющая ее фантазия выделяется творческой смелостью и глубиной содержащихся в ней образов,- то скорбно патетических, полных сдержанной силы, то светлых, лирических, то исполненных страстного порыва. Характерно, что в этих новаторских исканиях Моцарт опирается отчасти на традиции баховского искусства - наиболее глубокого и драматического из всего предшествующего музыкального наследия - и в некоторых отношениях предваряет Бетховена. Фантазия до-минор на многие годы опережает развитие фортепианной музыки. Представляя собой по музыкальному языку произведение уже зрелого классицизма, оно вместе с тем пророчески указывает пути к поэме - фантазии композиторов XIX века. С этой последней фантазией Моцарта сближает развитие музыкальных мыслей, определяющееся не логическими принципами закономерностей классицизма, а свободным течением поэтической идеи, которая здесь, вырастает до конкретности почти программного замысла.

Фортепианных концертов у Моцарта 27, 25 из них написаны для одного клавира с оркестром, 1- для двух и 1- для трех клавиров с сопровождением. Эти сочинения являются важной вехой в истории концертного жанра. Моцарт по существу

Подобно Бетховену, Шопен основывает «фресковую» манеру игры на туше *legato* и длительных наложениях звуков с помощью густой педали. Однако во «фресках» этих мастеров пианизма нетрудно обнаружить и существенные различия. Изложение Бетховена массивно, иной раз тяжеловесно. Шопен использует менее плотную фактуру, с большей «воздушной» прослойкой, причем, в отличие от Бетховена, он во многих своих пассажах меняет позиционные комплексы не по ступеням трезвучий, а через интервалы октавы. Это придает пассажирам особую стремительность. Не вызывая обычно впечатления «лавины», они ассоциируются скорее с бурным порывом ветра. В сочинениях Шопена почти не встречается прием игры *martellato*. Даже в крупной технике композитор стремится к мелодизации пассажей.

Шопен писал во многих жанрах фортепианной музыки. В каждый из них он внес новое, а некоторые очень существенно развил. Большое значение имела его творческая работа над новым типом сочинения крупной формы. Произведениям этой группы - балладам, скерцо, фантазии - свойственны черты романтической поэмы, синтетические принципы формообразования. У Шопена были предшественники на пути создания таких произведений, прежде всего Шуберт и Бетховен. Новый тип сочинений, однако, сложился именно в творчестве польского композитора.

Четыре баллады Шопена: g-moll (1831-1835), F-dur (1836-1839), As-dur (1840-1841) и f-moll (1842) - первые выдающиеся образцы этого жанра в фортепианной музыке. Появление их свидетельствовало об усилении связей инструментальной музыки с поэзией и вокальным искусством. Известно, что баллады Шопена вдохновлены народными легендами и творчеством польских поэтов, прежде всего Мицкевича. Но именно вдохновлены, а не были попыткой «перевода» того или иного литературного сочинения на язык звуков. Другие истоки жанра баллады в думах - старинных героико-эпических произведениях, бытовавших в Польше и на Украине. Шопеновским балладам, как и их литературным предшественникам, свойственны черты повествовательности. Они явно проявляются уже во вступлениях, которые композитор вводил в свои произведения, подобно Мицкевичу и другим поэтам-романтикам. Характер «рассказа» присущ главным темам - плавным, неторопливым, с постепенной «раскачкой» движения и даже элементами строфичности. Впечатление свободно развертывающегося повествования, не стесненного никакими привычными схемами музыкального мышления и вместе с тем имеющего свою логику развития, достигается сочетанием различных формообразующих принципов. Так, Первая баллада представляет собой сонатное аллегро с зеркальной репризой, имеющее вступление и большую коду. В балладе есть также черты рондо и свободной вариационной формы. Этими композиционными приемами мастерски осуществлено сквозное развитие, подлинно симфоническое по своей динамике. Оно устремлено к коде, где наступает трагическая развязка. Существенная особенность этого развития, связанная с мелодизацией Шопеном ткани, - насыщение тематическими интонациями всего сочинения вплоть до связующих построений. Одно из лучших произведений этой группы - Фантазия f-moll соч. 49 (1840- 1841). Она выделяется богатством тематического материала, концентрирующего всю основную сферу образов шопеновского искусства. Четыре скерцо - h-moll, b-moll, cis-moll и E-dur - смелый и удачный опыт перенесения этого жанра из оркестровой музыки в фортепианную. Создав свои скерцо в виде отдельных пьес, Шопен привнес в них черты романтической поэмы, углубил и драматизировал их содержание.

может считаться создателем классического типа фортепианного концерта. У него это уже не ансамбль с более развернутой партией солиста, как у Баха, а произведение, основанное на контрастном сопоставлении солирующего инструмента и остальной оркестровой массы. Контрастность подчеркивается наличием двух экспозиций (первой - оркестровой и второй - с участием солиста), оркестровых тутти, во время которых солист не играет, и виртуозным развитием фортепианной партии, кульминация которого приходится на каденции. Эти каденции импровизировались в те времена исполнителем. Обычно их бывало две - в конце первой и в конце третьей части. Сохранившиеся каденции Моцарта к некоторым собственным концертам, по свидетельству современников, являются облегченными вариантами, предназначенными для учеников и не дающими полного представления о тех виртуозных каденциях, которые импровизировал сам автор.

В XVIII веке каденции считались «гвоздем» исполнения: в них надо было показать и свою творческую изобретательность и виртуозность. Каденция должна была соответствовать общему настроению произведения и включать его важнейшие темы. Но наряду с этим ей следовало придать свободный характер. Один из авторитетных педагогов конца XVIII столетия Тюрк сравнивает в своем фортепианном руководстве каденцию со сном, в котором человек вновь переживает в короткое время то, что происходило в действительности, но без строгой связи и осознания событий, в ней чередуются, говорит Тюрк, то певучая фраза, то выдержанный звук, то пассаж; при этом «беспорядок» должен быть лишь кажущимся.

Каденции эти, встречавшиеся в концертах и других инструментальных произведениях, доставляли немало мучений неопытным исполнителям, не искушенным в импровизации. «Одна исполнительница,- читаем мы в фортепианной школе Мильхмейера (конец XVIII столетия),- покраснела, бедная, до кончиков пальцев, когда подошла к злополучной каденции, и этим достаточно ясно показала слушателям, что она не способна на изобретение и что ее воображение не может подсказать ей ни малейшей мысли. После того, как все инструменты уже за несколько тактов вперед подготовили каденцию и слушатели в глубокой тишине ждали достойную одобрения каденцию,- они были горько разочарованы, услышав простую трель, которую перепуганная исполнительница в довершение всего и сыграла-то плохо».

Во избежание подобных неприятных явлений каденции, по словам того же автора, многие неопытные исполнители и любители, не имевшие дара к импровизации, выучивали заранее. «К, счастью для начинающих и учителей, которые должны писать каденции для своих учеников,- замечает Мильхмейер,- близится конец горячки каденций, и это вполне разумно. Я слышал в концертных залах больших артистов, которые по целых десять минут играли каденции. Я спрашиваю каждого здравомыслящего человека - разве подобные каденции, на которых исполнитель собирается пребывать, кажется, целую вечность, не заставляют слушателя забыть и главные мысли композитора, и произведение, и все, что было сыграно перед этим?». Эти слова Мильхмейера действительно оправдались. Постепенно, в связи со стремлением композиторов обуздать импровизационные изменения текста исполнителями, вставные каденции начали изгоняться из концертов. Первый шаг в этом направлении был сделан Бетховеном, выписавшем в своем пятом фортепианном концерте всю каденцию полностью нотами.

Наиболее талантливым учеником Шопена был юный венгерский пианист К. Фильч. Он обладал феноменальным дарованием. «Когда мальчик начнет путешествовать, я закрою лавочку», - говорил Лист. Выступления Фильча в Лондоне и в Вене произвели сенсацию. Этому выдающемуся таланту не суждено было расцвести. Фильч скончался в 1845 году в пятнадцатилетнем возрасте.

Музыка Шопена воплотила исключительно широкий круг образов. «Трагизм, романтизм, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, величественное, простота, вообще всевозможные выражения находятся в его сочинениях», - говорил А. Рубинштейн. Необычайно богата лирика Шопена. Он был способен равно удачно воплощать чувства простой бесхитростной души и натуры сложной, утонченной, высказываться в миниатюре и в крупных формах, в танцевальных жанрах и в пьесах нетанцевального характера. Очень значительна сфера героических, драматических и трагедийных образов композитора.

Содержание сонаты b-moll и других героико-трагедийных сочинений Шопена, навеянных в значительной мере думами о родине, выходит далеко за рамки польской национальной тематики. Их пламенный пафос отражает начало новой эпохи социальных бурь, потрясших Европу 30- 40-х годов.

Шопен любил резкие эмоциональные контрасты. Он использовал их в лирических пьесах, противопоставляя образы светлые - грустным, мрачным, созерцательные - взволнованным, бурным. Особенно интересны драматургические контрасты в произведениях крупной формы героического и трагедийного содержания. В отличие от Бетховена и Шумана, Шопен не проявлял интереса к проблеме «раздвоения» личности и отражению этого явления в процессе музыкального повествования. Для его сочинений типично сопоставление и раскрытие взаимосвязи личного, индивидуального и народного элементов.

Шопен сыграл выдающуюся роль в развитии фортепианной фактуры. В его сочинениях, преимущественно лирических, с небывалой полнотой и поэтичностью раскрылась «певучая душа» инструмента, тончайшие, чисто фортепианные «обертонные краски», выявившиеся благодаря использованию педали. Певучесть шопеновского стиля во многом обусловлена интенсивной мелодизацией ткани. Иногда это реальная полифония имитационного или контрастного типа. Часто встречаются голоса, скрытые в аккордовых и гармонических фигурациях. Полифоническая насыщенность фактуры особенно характерна для поздних произведений Шопена. Она сочеталась с использованием композитором, все более прозрачной, насыщенной «воздухом», ткани. Мелодизацию ткани Шопен осуществлял и введением в гармонические фигурации проходящих звуков. Именно он в значительной мере способствовал разработке мелодизированных гармонических фигураций. Они часто встречаются не только в партии правой руки, но и левой. Проходящие звуки нередко связывают основной тон и терцию аккорда. Эти своеобразные фигурации с элементами пентатоники типичны для фактуры его сочинений. В обогащении гармонических фигурации проходящими нотами сказалась общая тенденция к мелодизации пассажей, свойственная шопеновскому творчеству. Особенно отчетливо это проявляется в мелодизированных фигурациях, выполняющих роль ведущего голоса в быстрых сочинениях (этюд f-moll соч. 25, Фантазия-экспромт). Когда надо создать впечатление бушующих стихий или человеческих страстей, Шопен использует пассажи иного типа, технику крупного мазка.

Среди концертов Моцарта особенно известны три: ля-мажорный, № 23, до-минорный, № 24, и ре-минорный, № 20, написанные в период расцвета его творчества (середина 80-х годов). Характер этих сочинений различен. Ля-мажорный концерт - светлый, «весенний», напоминающий отчасти образ Церлины. Два других концерта - драматические; подобно сонате до-минор, они полны смелых предвосхищений последующих стилей. В до-минорном концерте, как и в сонате той же тональности, Моцарт отказывается от присущего ему принципа гармоничного, умиротворяющего страсти финала: конец произведения написан в суровых, драматических тонах. До-минорный и ре-минорный концерты, единственные минорные - наиболее «бетховенские» из всех моцартовских концертов. И характерно, что Бетховен больше всего ценил именно их, а ре-минорный концерт даже исполнял публично (он сыграл его на вечере, устроенном в пользу вдовы Моцарта). Среди концертов Моцарта - ми-бемоль-мажорный, № 22, с виртуозной первой частью и замечательным по глубине Andante, а также концерт до-мажор, № 25, из которого Чайковский использовал одну тему для мелодии пасторали в «Пиковой даме» (дует Прилепы и Миловзора).

Помимо сонат и концертов, Моцартом написан ряд вариаций, фантазий, рондо и других сочинений для фортепиано.

В целом фортепианная музыка Моцарта как бы подводит итог развитию клавирного творчества на протяжении всего XVIII века. К ней тянутся нити от важнейших направлений и школ не только клавирного искусства, но и искусства оперного и инструментально-симфонического. Являясь обобщением художественных ценностей, накопленных в период расцвета клавиризма, и представляя собой, в то же время, по содержанию и по форме, новое качество, она пролагает пути последующему фортепианному искусству.

Моцарт сыграл большую историческую роль не только как композитор, но и как выдающийся исполнитель на клавишных инструментах, в совершенстве владевший всеми ими. Он очень любил орган, называл его «королем инструментов» и говорил, что играть на нем - «его страсть». Однако Моцарт - исполнитель прославился главным образом игрой на клавире. Исполнительским искусством Моцарт стал овладевать с самых ранних лет. Известно поразительно быстрое творческое созревание маленького вундеркинда. В четыре года он уже играл легкие пьески и пытался сочинять, а в шесть-семь лет - ко времени своих первых концертных поездок - поражал профессиональным умением взрослого музыканта. Он писал довольно сложные сочинения (сонаты), импровизировал, прекрасно играл на клавире, свободно читал с листа и аккомпанировал. Руководил занятиями мальчика его отец - Леопольд Моцарт, композитор и капельмейстер, автор популярного в свое время руководства по игре на скрипке.

Исполнительская деятельность Моцарта началась с 6-летнего возраста, когда отец первый раз повез его в концертную поездку в Мюнхен и Вену. Вскоре после этого ребенок с семьей совершил большое турне по Европе - Франции, Англии, Германии и другим странам, - прославившее его как маленькое музыкальное чудо. И в дальнейшем Моцарт много выступал в различных городах Европы, всегда с громадным успехом. Последняя большая концертная поездка Моцарта состоялась за два года до смерти, в 1789 году; во время этой поездки он выступал в Праге, Берлине и других городах.

принято, а на е, fis, gis, ais, h (так называемая «шопеновская постановка»). Играть эти упражнения в отличие от обычных пятипальцевых надо было вначале staccato, очень легко, гибким кистевым движением. Рука должна была быть словно подвешенной в воздухе. Постепенно переходили к тяжелому staccato и, наконец, к legato, причем варьировалась степень силы звука и быстроты игры. Судя по методическим наброскам, сохранившимся среди черновики Шопена (у него был замысел написать фортепианную школу), он считал необходимым использовать во время игры не только пальцы, но и «запястье, предплечье и плечо».

В своих заметках Шопен высказывает еще несколько важных мыслей: «Мне кажется, - пишет он, - цель хорошо выработанного механизма заключается не в том, чтобы играть все одинаковым звуком, а в том, чтобы придать разнообразие красивому звучанию. Долгое время поступали противоестественно: пытались все пальцы сделать одинаково сильными. Пальцы, однако, имеют различное строение, поэтому было бы лучше не уничтожать, но, напротив, вырабатывать прелесть удара, свойственную каждому из них. Сила каждого пальца соответствует его строению. Большой палец самый сильный, как и пятый - опора внешней стороны руки. (Затем идет) средний палец, наиболее свободный - главная опора руки... Четвертый - слабейший из всех. Выбываются из сил, чтобы сделать этого сиямского близнеца, соединенного связкой со средним, независимым от него. Это невозможно и, слава богу, не нужно! Существует столько же различных звучаний, сколько пальцев. Задача в том, чтобы применить хорошую аппликатуру». Шопен, таким образом, идет вразрез с господствовавшей практикой «уравнивания» пальцев и указывает иной путь - индивидуализации их в процессе упражнения.

Использование кистевых движений открыло новые возможности в области аппликатуры. Естественная длина пальцев в значительной степени уже перестала быть помехой для применения коротких пальцев на черных клавишах (этим и объясняется, что прежнее правило, как говорили авторы «Метода методов», из абсолютного превратилось в относительное). Стало возможным возродить аппликатурный принцип баховской эпохи - перекладывание длинных пальцев через короткие, почти вышедший из употребления в эпоху музыкального классицизма. Открылись перспективы и новых исканий в области аппликатуры, увлекшие творчески мыслящих музыкантов. Среди них Шопену принадлежит видное место. Насколько позволяют судить материалы, именно он сформулировал важный аппликатурный принцип: использование индивидуальных особенностей пальцев для достижения звука определенного качества. Конечно, у Шопена на этом пути были предшественники: напомним о том, что Бетховен применял 3-й палец для извлечения мощных басов. Но никто до Шопена не сформулировал так отчетливо новый принцип аппликатуры. Этот аппликатурный принцип нашел применение в практике музыкантов. Об использовании его самим Шопеном можно судить по тем изданиям сочинений композитора, где сохранены авторские обозначения пальцев. С именем Шопена в значительной мере связано и возрождение старинной аппликатуры - перекладывания крайних пальцев. Важное значение этого принципа он осознал еще в юности, о чем свидетельствует этюд a-moll соч. 10. Прием перекладывания пальцев используется во многих шопеновских произведениях. На нем основано исполнение терцовых, октавных, секстовых и некоторых других пассажей. Педагогической работе Шопен уделял много времени - она была основным источником его заработка.

Концерты в древней столице чешского народа принесли ему особенно большую творческую радость - они вылились в подлинный триумф его искусства. «Академии», в которых выступал Моцарт, устраивались по подписке, билеты распространялись среди меценатов и любителей искусства из аристократических кругов. По существовавшей традиции, программа была весьма пестрой - симфонии, вокальные и инструментальные номера чередовались вне какого-либо учета цельности художественного впечатления. В «академиях» Моцарт имел обыкновение выступать с импровизацией и концертом, специально для этого случая написанным. Так как иногда «академии» организовывались близко одна от другой, то и концерты ему приходилось сочинять очень быстро. Известно, что он написал как-то два фортепианных концерта в одну неделю.

Сам Моцарт считал свою исполнительскую деятельность по сравнению с композиторской «побочным делом», хотя и без ложной скромности признавался, что эта «побочная» профессия отнюдь не была его слабой стороной. Для своего времени Моцарт может считаться бесспорно одним из самых выдающихся представителей клавирно-исполнительской культуры. Его слава как замечательного пианиста упрочилась после состязания с такими видными виртуозами, как Клементи и Гесслер. Состязание Моцарта с Клементи происходило в Вене, при дворе австрийского императора. Оно представляет интерес с точки зрения тех требований, которые предъявлялись тогда пианисту. Моцарт и Клементи должны были играть свои сочинения, импровизировать и разбирать с листа рукописные, неразборчиво написанные ноты.

Историческое значение исполнительской деятельности Моцарта, однако, не определяется успехом в подобного рода состязаниях. Оно заключается в том, что он ярче, чем кто-либо в области пианистического искусства, выявил передовые художественные идеи своего времени, что он, как и в своих произведениях, синтезировал лучшие творческие достижения ряда направлений в исполнительском искусстве XVIII века и создал на основе этого новый стиль клавирно-фортепианного исполнения-стиль раннеклассический.

ЛЕКЦИЯ 9

Фортепианное искусство Л. Ван Бетховена

Величайшим представителем венской школы XIX века был Людвиг Ван Бетховен (1770-1827). Его интересовали многие творческие проблемы, стоявшие перед композиторами того времени, в том числе проблемы дальнейшего развития фортепианного искусства: поисков в нем новых образов и выразительных средств. К решению этой задачи Бетховен подходил с несравненно более широких позиций, чем окружавшие его виртуозы. Неизмеримо значительнее оказались и достигнутые им художественные результаты.

Уже в детстве Бетховен проявлял не только общую музыкальную одаренность и способности к импровизации, но и пианистические данные. Отец, эксплуатировавший талант ребенка, нещадно донимал сына технической муштрой. Восьми лет мальчик впервые выступил публично. Первое время у Людвигу не было хороших учителей. Лишь с одиннадцатилетнего возраста его занятиями начал руководить просвещенный музыкант и отличный педагог Х.Г.Нефе. Впоследствии Бетховен очень непродолжительное время брал уроки у Моцарта, а также совершенствовался в

Глубочайшая поэтичность натуры Шопена придавала его игре, всему его облику за инструментом необычайную одухотворенность. Исполнение Шопена создавало атмосферу романтизма. «Иной раз,- вспоминал Лист, - из-под пальцев Шопена изливалось мрачное, безысходное отчаяние, и можно было подумать, что видишь ожившего Джакомо Фоскари Байрона, его отчаяние, когда он, умирая от любви к отечеству, предпочел смерть изгнанию, не в силах вынести разлуки с Venezia la bella». Однако чаще всего Шопен предстал перед слушателями как вдохновенный лирик, несравненный поэт фортепиано, извлекавший из инструмента богатейшую гамму чувств - нежных, задумчивых, меланхолических, светлых. Именно в лирической сфере образов раскрывалось все обаяние шопеновского звука, поэтичность «педального колорита». По воспоминаниям Мармонтеля, игра Шопена выделялась необычайно мягким, бархатным туше, эффектами «звуковой дымки», секрет которой знал он один. Своим сочинениям, писал Лист, Шопен «сообщал какой-то небывалый колорит, какую-то неопределенную видимость, какие-то пульсирующие вибрации, почти не материального характера, совсем невесомые, действующие, казалось, на наше существо помимо органов чувств». Резкой, стучащей звучности Шопен не переносил. Его собственное исполнение не отличалось мощностью, ff в настоящем смысле слова он почти не извлекал. В отзывах об игре Шопена всегда отмечалась свобода и в то же время естественность ритма. «Видите эти деревья, - говорил Лист (своему ученику, русскому пианисту) Нейлисову, - ветер играет их листьями, придает им жизнь, само же дерево остается прежним - это шопеновское, rubato». Тонкой аналогией Лист определил очень важную особенность игры Шопена: наличие в ней «свободной организованности». Сам Шопен говорил: «Левая рука...- капельмейстер, она никогда не должна поддаваться и колебаться, правой же рукой делайте всё, что захотите и сможете». В области ритмики наиболее отчетливо проявились национальные черты исполнительского искусства Шопена. Игра Шопена отличалась исключительной законченностью, отделкой мельчайших деталей и совершенством пальцевой техники, напоминавшей мастерство таких виртуозов как Гуммель и Фильд. Эту филигранную технику он приобрел, надо думать, не только упорной, но и очень рациональной работой, в основе которой лежали новые приемы игры. Развитие техники благоприятствовала особая, свойственная ему гибкость рук, их способность к большому растяжению.

В воспоминаниях современников Шопен предстает выдающимся фортепианным педагогом, творчески мыслящим и смело прокладывавшим в методике преподавания новые пути. В отличие от большинства учителей того времени он уделял очень много внимания художественной отделке произведений, тщательно работал над звуком, фразировкой. Как и в своих сочинениях, он на уроках не прибегал к программному описанию музыки, но порой намекал на ее содержание каким-нибудь метким сравнением. инструментом, а не специального разучивания». Работая с учениками, Шопен уделял много внимания развитию их техники. Он тщательно проходил гаммы и этюды. Методы его работы над достижением ровности и самостоятельности пальцев существенно отличались от общепринятых. Из высказываний учеников Шопена можно сделать вывод, что он стремился прежде всего к развитию свободы руки и гибкости запястья. Для достижения этой цели обычно использовались пятипальцевые упражнения, но не на белых клавишах, как было

области композиции и теории музыки под руководством Гайдна, Сальери, Альбрехтсбергера и некоторых других музыкантов.

Исполнительская деятельность Бетховена протекала преимущественно в Вене в 90-х годах XVIII и в начале XIX века. Публичные концерты («академии») были тогда в столице Австрии явлением редким. Поэтому Бетховену приходилось обычно выступать во дворцах меценатствующих аристократов. Он участвовал в концертах, организованных различными музыкантами, а затем начал давать и свои «академии». Сохранились сведения также о нескольких его поездках в другие города Западной Европы.

Бетховен был выдающимся виртуозом. Его игра, однако, мало походила на искусство модных венских пианистов. В ней не было галантного изящества и филигранной отточенности. Не блистал Бетховен и мастерством «жемчужной игры». Он относился к этой модной манере исполнения скептически, считая, что в музыке «подчас бывают желательны и другие драгоценности». Виртуозность гениального музыканта можно сравнить с искусством фрески. Исполнение его отличалось широтой и размахом. Оно было проникнуто мужественной энергией и стихийной силой. Фортепиано под пальцами Бетховена превращалось в маленький оркестр, некоторые пассажи производили впечатление могучих потоков, лавин звучностей. Представление о виртуозности Бетховена и путях, которыми он ее развивал, могут дать упражнения, содержащиеся в его нотных тетрадах и книгах эскизов. Наряду с освоением общеупотребительных технических формул он тренировался в извлечении мощного FF (обращает на себя внимание смелая для того времени аппликатура - сдвоенные 3-й и 4-й пальцы), в достижении последовательного нарастания и ослабления силы звука, в быстрых перемещениях руки. Значительное место занимают упражнения для развития навыков игры legato и певучих мелодий. Интересно использование «скользящей» аппликатуры, в те годы еще не имевшей такого распространения, как в наше время. Бетховен не разделял господствующей доктрины о необходимости игры «одними пальцами» и что он придавал большое значение целостным движениям руки, использованию ее силы и веса. Слишком смелые для своего времени, эти двигательные принципы не смогли получить в те годы распространения. В какой-то мере их, по-видимому, все же восприняли некоторые пианисты венской школы, прежде всего ученик Бетховена Карл Черни, который в свою очередь мог передать их своим многочисленным ученикам.

Игра Бетховена захватывала богатством художественного содержания. «Она была одухотворенной, величественной,- пишет Черни,- в высшей степени полна чувства, романтики, особенно в Adagio. Его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода, рассчитанными только на воздействие в целом». В ранний и средний периоды жизни Бетховен придерживался в своем исполнении классически выдержанного темпа. Ф. Рис, учившийся у Бетховена в период создания «Героической» и «Аппассионаты», говорил, что его учитель играл свои произведения «большой частью строго в такт, лишь изредка меняя темп» (Рис, в частности, упоминает об интересной особенности исполнения Бетховена - сдерживании им темпа в момент нарастания звучности, что производило сильное впечатление). В последующее время и в сочинениях, и в исполнении Бетховен относился к единству темпа менее строго. А. Шиндлер, общавшийся с композитором в поздний период его жизни, пишет, что за немногим исключением все слышанное им от Бетховена было

Развитие его связано преимущественно с именами двух композиторов – Ю. Козловского и М. Огиньского. Юзеф Козловский (1757-1831) долгое время жил в Петербурге и занимал должность придворного «директора музыки». Он создал немало инструментально-хоровых произведений для всякого рода празднеств, в том числе знаменитый полонез «Гром победы раздавайся» (написан по случаю взятия Суворовым Измаила). В своих полонезах автор воплотил не только героизм, состояние торжественной приподнятости, но и лирические чувства (такие сочинения иногда носят название «полонезов-пасторалей»). Ученик Козловского Михаил Клеофас Огиньский (1765- 1833) в еще большей мере обогатил полонез лирико-поэтическим содержанием. Его полонезы воспринимались как патриотические сочинения, о чем свидетельствуют присваивавшиеся им названия («Прощание с родиной», «Раздел Польши»). Фортепианные сочинения писал Юзеф Эльснер (1769-1854)- видный композитор и педагог, учитель Шопена, первый директор Варшавской консерватории (основана в 1821 году). Авторами разнообразных фортепианных произведений были также К. Курпинский, Ф. Островский, Ф. Лессель, М. Шимановская и другие композиторы.

Мария Шимановская (1789-1831) была одной из лучших пианисток своего времени. Она выступала с большим успехом во многих странах, в том числе и в России. Игра этой «царицы звуков», как назвал ее Мицкевич, отличалась блеском и певучестью. Среди фортепианных пьес Шимановской наиболее интересны «Двадцать этюдов и прелюдий», «Двадцать четыре мазурки или национальных танца Польши», ноктюрн «Шепот».

Творческие тенденции, обозначившиеся в деятельности этих композиторов и пианистов, нашли наиболее полное выражение в сочинениях великого польского классика Фридерика Шопена (1810-1849). Его музыка - одно из глубочайших проявлений народности искусства - не перестает изумлять полнотой и силой выявления духовной культуры родной страны. Творчество Шопена связано со многими явлениями художественной культуры - с искусством польского и других славянских народов, Баха, Моцарта, Бетховена, французских, австрийских и немецких романтиков, виртуозов начала XIX века, итальянских оперных композиторов. Обобщение многих важных традиций мирового искусства способствовало тому, что творчество польского музыканта скоро приобрело мировое признание. Шопен- художник, в искусстве которого органически слились элементы всех важнейших стилевых направлений первой половины XIX века.

В основных сочинениях композитора преобладает романтическое воплощение образов действительности, отличающееся высокой правдой чувств и организованностью мышления. Эти же черты свойственны и исполнительскому искусству Шопена. Шопен рано проявил выдающиеся музыкальные способности. Их развитием умело руководили опытные педагоги- вначале чех Войцех Живный, затем Юзеф Эльснер. Быстрому формированию исполнительского дарования мальчика способствовала его страстная увлеченность фортепианной игрой и необычайная усидчивость в работе за инструментом. Публичные выступления Шопена, вначале в Варшаве, в Вене, затем в 30- 40-х годах в Париже, проходили с очень большим успехом. В артистическом мире Франции, несмотря на обилие в ней блестящих виртуозов, польский пианист занял совсем особое место. Его концерты, сравнительно нечастые, стали подлинными праздниками музыкального сезона, привлекавшими цвет художественной интеллигенции Парижа.

«свободно от всяких оков метра» и исполнялось «tempo rubato в подлинном смысле слова». Современники восторгались певучестью игры Бетховена. Они вспоминали о том, как при исполнении Четвертого концерта в 1808 году автор «поистине пел на своем инструменте Adagio».

Творческое начало, присущее исполнению Бетховена, с особой силой проявилось в его гениальных импровизациях. Один из последних и наиболее выдающихся представителей музыкантов типа композитора-импровизатора, Бетховен видел в искусстве импровизации высшее мерило подлинной виртуозности. «Давно известно, - говорил он, - что величайшие пианисты были и величайшими композиторами; но как они играли? Не так, как теперешние пианисты, которые только и делают, что прокатывают по клавиатуре вверх и вниз заученные пассажи, пуч-пуч-пуч - что это? Ничего! Когда играли настоящие фортепианные виртуозы, это было нечто связанное, цельное; можно было подумать, что исполняется записанное, хорошо отделанное произведение. Вот что значит играть на фортепиано, все остальное - не имеет никакой цены!».

Бетховену приходилось неоднократно соревноваться с венскими и приезжими пианистами. Особенно серьезным противником Бетховена казался пианист и композитор Даниэль Штейбельт (1765-1823), сумевший снискать себе значительную известность. Он стремился поразить слушателей блеском и различными эффектами. Его «коньком» были раскаты тремоло на педали. Он ввел их во многие свои произведения, в том числе в пьесу «Гроза», пользовавшуюся некоторое время популярностью. Встреча со Штейбельтом закончилась триумфом Бетховена. От искусства Бетховена-пианиста берет начало новое направление в истории исполнения фортепианной музыки. Могучий дух виртуоза-творца, широта его художественных концепций, громадный размах в их воплощении, фресковая манера лепки образов - все эти артистические качества, впервые ярко выявившиеся у Бетховена, стали характерными и для целой плеяды крупнейших пианистов последующего времени. Рожденное и питавшееся передовыми освободительными идеями, это направление «бури и натиска» принадлежит к числу самых замечательных явлений фортепианной культуры XIX века.

Бетховен писал для фортепиано много, на протяжении всей жизни. В центре его творчества находится образ сильной, волевой и духовно богатой человеческой личности. Известно высказывание композитора: «Судьбу должно хватать за горло. Ей не удастся согнуть меня». В лаконичной и образной форме оно раскрывает самое существо личности Бетховена и его музыки - дух борьбы, утверждение несокрушимости воли человека, его бесстрашия и стойкости.

Интерес композитора к образу судьбы вызван, конечно, не только личной трагедией - недугом, грозившим привести к полной утрате слуха. В бетховенском творчестве этот образ приобретает более обобщенный смысл. Он воспринимается как воплощение стихийных сил, становящихся преградой на пути достижения человеком его цели. Борьба в сочинениях Бетховена - нередко процесс внутренний, психологический. Творческая мысль музыканта-диалектика раскрывала противоречия не только между человеком и окружавшей его действительностью, но и в нем самом. Этим композитор способствовал развитию психологического направления в искусстве XIX века. Музыка Бетховена насыщена замечательными лирическими образами. Они выделяются глубиной, значительностью художественной мысли - особенно в Adagio и

В основу большинства этюдов положено излюбленное композитором аккордовое письмо. Некоторые этюды настолько насыщены полифонией, что их можно было бы назвать «полифоническими». Порой используются приемы изложения, свойственные другим инструментам.

В своих трех больших сонатах: соч. 11 f-moll, соч. 22 g-moll и соч. 14 f-moll Шуман развивает традиции многочастного сонатного цикла. Все эти произведения четырехчастные, а первая - фактически пятичастная, так как сонатному allegro в ней предпослана большая интродукция. Сонатам Шумана свойственно сквозное развитие. Оно осуществляется обычно путем лирико-психологического переосмысливания тем, их мотивной и полифонической разработки. Основой мелодики сонаты f-moll послужила тема Клары Вик, на которую написаны вариации третьей части цикла. Тематические зерна двух других сонат, особенно g-moll, близки этой теме. Таким образом, можно говорить о тематическом родстве всех трех сонат. Если вспомнить, что за исключением отдельных частей они были созданы в один год (1835) и что творчество Шумана того времени вдохновлялось любовью к Кларе Вик, это тематическое сходство вряд ли можно приписать случайному совпадению.

В свободно трактованной сонатной форме написаны Фантазия и «Венский карнавал». Одно из самых вдохновенных шумановских созданий, Фантазия C-dur соч. 17 (1836), - выдающийся образец синтетической формы романтиков, сочетающей элементы сонаты, вариаций, рондо, песенных и полифонических принципов развития. Необычное окончание цикла медленной частью подчеркивает его лирический характер. Введение в разработку сонатного allegro первой части эпизода «В духе легенды» усиливает романтический колорит произведения. Фантазия близка сонатам не только своими образами, но и тематизмом. Выдающийся вклад в инструментальную литературу внес Шуман своим концертом a-moll соч. 54 (первая часть написана в 1841 году, вторая и третья - в 1845). Это один из лучших образцов лирического концерта в музыкальной литературе XIX века. Сам автор говорил, что «не может писать концерт для виртуозов» и что его сочинение - «нечто среднее между симфонией, концертом и большой сонатой». В истории концертного жанра произведение Шумана выделяется не только своими художественными достоинствами, но и невиданно смелым использованием приема сквозного монотематического развития. Вся первая часть написана на материале темы главной партии. На ней же основана и главная тема финала.

ЛЕКЦИЯ 13

Фортепианное творчество Ф.Шопена

Начало XIX века было тяжелым периодом истории Польши. Потеря страной в 1795 году государственной самостоятельности, болезненно отразившаяся на судьбах народа, способствовала подъему национально-освободительного движения. Идея возрождения великой, могучей Польши захватила умы. Стремление к утверждению национальной самобытности усилило интерес к народному творчеству, его художественным богатствам.

В этих условиях проходило становление национальной музыкальной школы. Наряду с оперой и песней развивались инструментальные жанры. Польские композиторы создавали немало фортепианных сочинений: концертов, сонат, вариаций и различных пьес малой формы. Излюбленным жанром был полонез.

Largo. Эти части бетховенских симфоний и сонат воспринимаются как раздумья о сложных вопросах жизни, о судьбах человеческого бытия. Бетховенская лирика открыла путь новому восприятию природы, по которому пошли многие музыканты XIX столетия. По сравнению со своими предшественниками он одухотворяет природу, очеловечивает ее. Эту влюбленность в природу, ощущение ее облагораживающего, целительного воздействия на человека композитор передал и своей музыкой.

Бетховенским сочинениям присуща большая внутренняя динамичность. Динамичность музыки композитора становится особенно ощутимой при сопоставлении близких по характеру образов Бетховена и его предшественников. Одно из важнейших средств динамизации музыки для Бетховена - метроритм. Его страстное биеение усиливает эмоциональный накал произведений взволнованного, драматического характера. Оно придает их музыке особую действенность и упругость. Бетховен усиливает роль ритмического пульса и в лирической музыке, повышая тем самым ее внутреннее напряжение (начало Пятнадцатой сонаты).

Ромен Роллан образно сказал об «Аппассионате»: «пламенный поток в гранитном русле». Этим «гранитным руслом» в сочинениях композитора нередко становится именно метроритм. Динамика бетховенской музыки обостряется и рельефнее выявляется авторскими оттенками исполнения. Ими подчеркнуты контрасты, «прорывы» волевого начала. Постепенные нарастания звучности Бетховен нередко заменял акцентами. В его сочинениях встречаются многочисленные и весьма разные по характеру акценты: >, sf, sfp, fp, ffp. Наряду со ступенчатой динамикой композитор применял постепенные усиления и ослабления звучности.

Бетховен проявил себя замечательным мастером в области фортепианной фактуры. Используя приемы изложения предшествующей музыки, он обогащал их и часто, в связи с новым содержанием своего искусства, коренным образом переосмысливал. Трансформация традиционных фактурных формул шла прежде всего по линии их динамизации.

Используя опыт виртуозов своего времени, прежде всего лондонской школы, Бетховен разрабатывает концертный фортепианный стиль. Достаточно ясное представление об этом может дать Концерт №5. При сравнении его с концертами Моцарта легко обнаружить, что Бетховен идет по линии развития насыщенных полнозвучных видов изложения. В его фактуре значительное место отведено крупной технике. Подобно Клементи, он применяет октавы, терции и другие двойные ноты в виде последований, иногда довольно протяженных. Важным с точки зрения дальнейшей эволюции концертного пианизма было развитие техники игры *martellato*. Такие построения, как репризное проведение начальной каденции в Пятом концерте, можно считать непосредственным истоком листовских приемов распределения пассажей и октав между двумя руками.

В области пальцевой техники новым по сравнению с фактурой ранних классиков было введение насыщенных, массивных пассажей, нередко унисонных. Такие пассажи в исполнении автора и вызывали представление о лавине звучностей. Обычно эти последования имеют позиционно-ступенчатое строение, основой которого служат звук» трезвучий.

Плотность, монументальность фактуры сочетаются у Бетховена с насыщением ткани «воздухом», созданием «звуковой атмосферы». Бетховен - один из первых композиторов, оценивших богатейшие выразительные возможности правой педали. Он

«Бабочки» соч. 2 (1831) - первый новаторский цикл Шумана -продолжают линию веберовского «Приглашения к танцу». Программно-психологическое начало в них выражено сильнее и в более конкретной форме. Шуман вводит в карнавальную сцену резко очерченные образы человеческих индивидуальностей. Литературный первоисточник, вдохновивший композитора на создание произведения - роман Жана Поля «Годы юношеских безумств» (предпоследняя глава). Среди композиционных приемов, объединяющих цикл, важнейшие - окаймление, тематические связи некоторых номеров и преобладание трехдольного размера. Первые образцы фортепианного интермеццо Шуман дает в цикле «6 Интермеццо» соч.4 (1832).

Новаторские черты творчества Шумана, выявившиеся в «Бабочках», получили дальнейшее развитие в «Карнавале» соч. 9 (1835). В этом сочинении программный замысел приобрел социальную заостренность, психологические характеристики углубились, «фон» выписан ярче, сочнее. Новым было и оригинальное преломление вариационного принципа развития - осуществление тематических связей путем комбинации определенной группы звуков.

Своеобразен прием итогового завершения цикла в «Пьесах-фантазиях» соч. 12 (1837). Последний номер - «Конец песням». В отличие от миниатюры «Поэт говорит» лишь кода заключительной пьесы имеет лирический характер и вызывает представление о «послесловии автора». Весь же предшествующий, основной раздел сочинения - типичная жанровая сценка из современной Шуману действительности. Идея заключения цикла была, очевидно, подсказана Шуману творческой практикой его любимого писателя Гофмана, создавшего, как известно, некоторые романы в виде серии новелл. В «Танцах давидсбюндлеров» соч. 6 (1837) и особенно в «Крейслериане» соч. 16 (1838) внешние приметы цикличности выражены относительно слабо. Тем явственнее ощутима внутренняя связь между отдельными номерами как звеньями единого лирического повествования. Написанная в период разгара «борьбы за Клару», «Крейслериана» - подлинная исповедь любящего сердца художника. Именно этот психологический «подтекст» и оказывается скрытым «нервом» музыкального развития, внутренним стержнем цикла.

Интенсивная творческая работа в области фортепианных циклов привела Шумана не только к созданию новых типов произведений, но и к обновлению старых форм - вариаций, сонаты, концерта.

В вариационной форме написано одно из лучших произведений композитора - «Симфонические этюды» соч.13 (1834). Используя тему любителя - флейтиста, приемного отца Эрнестины фон Фрикен, Шуман создал монументальный цикл из двенадцати вариаций. Своим циклом Шуман не только развивает линию свободных или романтических вариаций. Он решает и другую важную для его времени творческую задачу - создание высокохудожественного вариационного произведения симфонического плана в яркой концертно-виртуозной форме. Тем самым композитор как бы объединил два направления в развитии вариационного жанра - серьезное, находившее приверженцев среди истинных ценителей музыки, но мало популярное в широкой слушательской среде, и модное, «блестящее», пользовавшееся большим успехом. Своеобразный замысел сочинения привел к синтезу двух жанров - вариаций и концертного этюда. Отдельные вариации - это и последовательные звенья в цепи разнообразных перевоплощений темы и одновременно- виртуозные пьесы с определенными фактурными трудностями.

применял ее, подобно Фильду, для создания лирических образов, насыщенных «воздухом» и основанных на охвате почти всего диапазона инструмента. В творчестве Бетховена встречаются и случаи необычайно смелого для своего времени использования «смешивающей» педали (речитатив в Семнадцатой сонате, кода первой части «Аппассионаты»).

Фортепианные сочинения Бетховена обладают своеобразной красочностью. Она достигается не только педальными эффектами, но и использованием оркестровых приемов письма. Нередко встречается перемещение мотивов и фраз из одного регистра в другой, что вызывает представление о попеременном использовании различных групп инструментов. Чаще, чем его предшественники, Бетховен воспроизводил различные оркестровые тембры, особенно духовых инструментов: валторны, фагота и других. Бетховен - величайший строитель крупной формы. Вершина фортепианного творчества Бетховена зрелого периода, соната f-moll соч. 57, была написана в 1804-1805 годах. Подобно предшествовавшей ей Третьей симфонии, она воплощает титанический образ мужественного героя-борца. Ему противопоставлена враждебная человеку стихия «судьбы».

Важнейшую часть фортепианного наследия составляют тридцать две сонаты. Композитор много писал в циклической сонатной форме (в жанрах симфонии, концерта, сольных и камерно-ансамблевых произведений). Она соответствовала его стремлениям воплотить разнообразие жизненных явлений в их взаимной связи и внутренней динамике. Важна интенсивная разработка Бетховеном приемов сквозного развития - не только в пределах сонатного allegro, но и на протяжении всего цикла. Это придало фортепианной сонате большую динамичность и цельность. В некоторых сонатах заметно стремление к сокращению количества частей, в других сохранена многочастная структура, но введены необычные для сонаты жанры - ариозо, марш, fuga, изменен привычный порядок частей и т.д.

Очень важным было насыщение фортепианной сонаты песенностью. Это способствовало демократизации жанра и отвечало характерной для того времени тенденции к усилению лирического начала. Интонационное происхождение песенных тем Бетховена различно. Исследователи устанавливают их связь с музыкальным фольклором - немецким, австрийским, западнославянским, русским и других народов. Проникновение в сонатный цикл песенности вызвало его существенную трансформацию.

После создания «Патетической» Бетховен настойчиво искал новые решения первой части сонаты в лирическом плане. Это привело не только к появлению лирических - сонатных allegro (Девятая и Десятая сонаты), но и к замене в начале цикла быстрых частей спокойными и медленными: в Двенадцатой сонате - Andante con variazioni, в Тринадцатой - Andante, в Четырнадцатой - Adagio sostenuto. Изменение привычного облика цикла в двух последних случаях было даже подчеркнуто авторской ремаркой: «Sonata quasi una Fantasia». Во второй из сонат соч. 27 - cis-moll, этой гениальной инструментальной трагедии, решение проблемы цикла имело новаторский характер. Одним из интересных путей развития сонаты Бетховена было обогащение ее полифоническими формами. Композитор применял их для воплощения различных образов. Так, в последней части сонаты A-dur соч. 101 красочно и многопланово развивается тема народно-жанрового характера. В сонате As-dur использование полифонических форм имеет другой образный смысл. Введение в финал двух фуг -

В творчестве Шумана впервые в фортепианной музыке возникают высокохудожественные лирические пейзажи. Среди этих сочинений особенно выделяются две миниатюры из «Пьес-фантазий» - «Вечером» и «Ночью». В образах природы композитор порой использует приемы звукописи (имитация шума волн во второй из упомянутых пьес). Он тонко передает «воздушную среду» («Вечером»). И в музыкальных пейзажах, однако, его интересует прежде всего воплощение человеческих чувств. Образы природы Шумана - это в сущности лишь иные формы выражения внутреннего мира художника, в которых конкретизируются явления окружающей действительности, вызвавшие соответствующее эмоциональное состояние. И здесь композитор использует прием психологических контрастов. Пьеса «Вечером» как бы воспроизводит эвзэбиевское восприятие природы, пьеса «Ночью» - флорестановское.

Шуман - единственный из крупных мастеров фортепианной музыки 30-40-х годов прошлого века, оставшийся в стороне от «блестящего» направления виртуозного пианизма. Его сочинениям не свойственна «жемчужная» техника и элегантная манера фортепианного письма, присущая композиторам салонно-виртуозного направления. Фактура Шумана отличается насыщенностью, полнозвучием, нередко плотностью ткани. Композитор использует преимущественно аккордовое изложение. В одной только второй части Фантазии можно найти немало интересных решений различных художественных задач с помощью тех или иных видов аккордовой фактуры. Некоторые пьесы, особенно Токката, требуют значительного развития кистевой техники. Сочинения Шумана насыщены полифонией. Шуман часто использовал полиритмию, тем самым добиваясь большей самостоятельности голосов и «одушевленности» всей ткани. Шуман почти не применял обычного для того времени аккомпанемента в виде разложенных гармонических фигурации. Если же они и встречаются в его музыке, то в них вплетается мелодический голос, что делает их непохожими на традиционное сопровождение. Этот голос может быть выписан в виде относительно законченного, мелодического построения или только намечен отдельными интонациями.

В своих сочинениях Шуман мастерски использовал педаль. Особенно интересны звуковые эффекты, найденные им для воплощения характерных образов. Продолжая творческие опыты Бетховена, он иногда вводил густые педальные «наплывы». В финале «Бабочек» такой прием используется для передачи гула замирающего карнавального веселья (автор предписывает выдерживать педаль в течение 26 тактов!). Оригинальна модуляция в конце «Паганини», основанная на использовании выразительных возможностей обертонового звучания. Фантастический, призрачный тембр берущегося беззвучно аккорда ppp колоритно передает впечатление исчезающего видения легендарного виртуоза.

Шуман внес много нового в область музыкальной формы. С его именем связана плодотворная работа над циклом фортепианных миниатюр. Интерес композитора к этой форме не случаен. Она открывала простор для создания небольших образов - характеристик, что так увлекало творческое воображение музыканта. Вместе с тем в цикле пьес можно было воплотить более значительные и развитые художественные концепции, чем в отдельных миниатюрах. В основе шумановских циклов нередко лежит программный замысел. Он способствует объединению отдельных пьес. Цельность сочинения достигается также музыкально-композиционными связями номеров.

вторая написана на обращенную тему первой - создает выразительный контраст между эмоционально «открытым» выражением чувства (ариозные построения) и состоянием глубокой интеллектуальной сосредоточенности (фуги). Эти страницы - потрясающее свидетельство трагических переживаний могучего творческого духа, один из величайших образцов воплощения музыкой сложнейших психологических процессов. Монументальной фугой Бетховен завершает грандиозную Двадцать девятую сонату B-dur соч. 106 (Grosse Sonate für das Hammerklavier). С именем Бетховена связана разработка в фортепианной сонате принципа программности. Лишь одна соната имеет сюжетную канву - Двадцать шестая соч. 81а, названная автором «характеристической». Однако и во многих других сочинениях этого жанра программный замысел ощутим достаточно отчетливо. Иногда на него намекает сам композитор подзаголовком («Патетическая», «Похоронный марш на смерть героя» в Двенадцатой сонате) или в своих высказываниях. Некоторые сонаты имеют настолько явные черты программности, что этим сочинениям впоследствии были даны названия («Пасторальная», «Аврора», «Аппассионата» и другие). Элементы программности возникали в те годы и в сонатах многих других композиторов. Но никто из них не оказал такого сильного влияния на развитие программной романтической сонаты, как Бетховен. Бетховен написал пять фортепианных концертов (не считая юношеских и тройного концерта для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром) и Концертную фантазию для фортепиано, хора и оркестра. Следуя проложенному Моцартом пути, он в еще большей мере, чем его предшественник, симфонизировал концертный жанр и резко выявил ведущую роль солиста. Среди приемов, подчеркивающих значение фортепианной партии, отметим необычное начало двух последних концертов: Четвертого - непосредственно с solo пианиста, Пятого - с виртуозной каденции, возникающей после одного лишь аккорда оркестрового tutti. Эти сочинения подготовили появление концертных allegro романтиков с одной экспозицией.

Бетховен создал для фортепиано свыше двух десятков вариационных произведений. В ранних циклах господствует фактурный принцип развития. В сочинениях зрелого периода отдельные вариации приобретают все более индивидуальную трактовку, что ведет к формированию свободных или романтических вариаций. Особенно отчетливо новый принцип проявился в Тридцати трех вариациях, на тему вальса Диабелли. Среди трансформаций темы в бетховенских циклах отметим появление большой фуги в Вариациях Es-dur на тему собственного балета «Прометей».

Бетховен написал около шестидесяти небольших фортепианных пьес - багателей, экосезов, лендлеров, менуэтов и др.

ЛЕКЦИЯ 10

Фортепианное искусство конца XVIII – первой половины XIX века

Конец XVII и начало XIX века - время бурного развития фортепианного искусства. Фортепиано приобретает широкое распространение. Оно становится излюбленным концертным инструментом. Его используют в домашнем быту и для обучения музыке. Своей способностью воспроизводить бесчисленные оттенки звука от мощнейшего форте до легчайшего pp, певучие мелодии, сложную гармонию и полифонию, своими виртуозными качествами инструмент оказался чрезвычайно подходящим для воплощения основного круга образов европейской музыки того

Широко отражая разнообразные явления действительности, музыка Шумана особенно глубоко воплощает внутренний мир человека. Сам композитор в одном из своих афоризмов говорит: «Освещать глубину человеческого сердца - вот назначение художника». Именно в этой области наиболее полно раскрылось его собственное дарование и он внес особенно много нового в музыкальную литературу. Великий знаток человеческой души, он стал одним из создателей и крупнейших представителей психологического направления в музыке XIX века.

Существенной чертой творческого метода композитора было воплощение диалектики развития человеческих чувств, раскрытие в них внутренних контрастов и противоречий. В этом смысле он продолжал линию творческих исканий Бетховена. Шуман неустанно подчеркивал раздвоение своего героя - а вместе с тем и собственного творческого я, так как этот герой - двойник композитора, - на контрастные начала: флорестановское и эвзебьевское. Оба они выражают две важнейшие сферы идейно-эмоционального мира автора. Возникая во многих сочинениях, Флорестан и Эвзебий в каждом из них имеют свои индивидуальные особенности. Можно говорить и о некоторых типовых чертах этих образов. Флорестан, названный по имени одного из действующих лиц бетховенской оперы «Фиделио», воплощает энергию могучий душевный порыв, страстное стремление человеческого духа к высоким, заветным целям. Эвзебий, в переводе обозначающий кроткий, мечтательный, олицетворяет иную фазу этого стремления - мечтательность, порой затаенное желание, просьбу, скрытое томление.

В некоторых сочинениях Шумана наряду с образами Флорестана и Эвзебиа слышится спокойно - рассудительный голос мастера Раро, олицетворяющего в афоризмах композитора разум, мудрость, жизненный опыт. Богатство выражения Шуманом душевных переживаний нередко связано с длительным развертыванием лирических интонаций, в процессе которого они изменяют свой характер. Это вызывает впечатление как бы психологического углубления во внутренний мир человека. Замечательный пример тому - «Wagen» из «Пьес-фантазий». Все сочинение основано на одной, многократно повторяющейся интонации вопроса. Впечатление последовательного углубления в душевный мир человека достигается Шуманом также полифоническими приемами развития. Наряду с Флорестаном, Эвзебием и мастером Раро, в сочинениях композитора встречается немало характерных человеческих образов (особенно много их в «Карнавале»), Типизация - одно из проявлений общей психологической направленности творчества Шумана. Оно связано с реалистическими устремлениями композитора, желанием более многогранно отразить явления действительности (а в «Карнавале» также создать для героев музыкального повествования «жизненный фон» и выявить идею борьбы давидсбюндлеров с филистерами). Шумана интересовал внутренний мир не только взрослых, но и детей. Известен афоризм композитора: «В каждом ребенке - чудесная глубина». Эти слова можно было бы поставить эпиграфом к музыке Шумана о детях. Впервые за долгое время развития инструментальной музыки в ней появились сочинения, так тонко и разнообразно запечатлевшие душевный мир ребенка. Особая прелесть и новизна многих пьес Шумана в том, что он внес в них элемент детскости, очаровательной непосредственности и наивности сознания ребенка, а вместе с тем воплотил и неутолимую жажду детей к познанию того громадного и великолепного мира жизни, в который они вступают.

времени. Возможность относительно полно передавать содержание оперных, вокально-хоровых, симфонических словом всех сочинений, написанных для других инструментов и человеческого голоса, сделали фортепиано незаменимым для музыкально-просветительских и учебных целей. Музыкантов-любителей оно привлекало еще и тем, что на нем сравнительно легко было овладеть начальными навыками игры и исполнять нетрудные сочинения.

Фортепиано, наконец, обладало способностью многогранно воплощать индивидуальное начало человеческой личности, что было важно для художника новой эпохи. Исполнитель на этом инструменте не зависел ни от аккомпаниатора, как певец или скрипач, ни от оркестрантов, как дирижер.

Общественный интерес к фортепиано способствовал интенсивному развитию производства инструментов. На рубеже XVIII- XIX веков особенно славились фабрики Штейна и Штрейхера в Австрии и Бродвуда в Англии. Инструменты венской и английской механики конкурировали в те времена как лучшие в мире. «Штейны» и «штрейхеры» выделялись изяществом и блеском звучания. Их клавиатура, неглубокая и «легкая», была отлично приспособлена для воспроизведения ажурных пассажей. Фабрики Лондона строили свои инструменты в расчете на большие залы, где, в связи с распространением уже в те времена в Англии публичных платных концертов, приходилось выступать пианистам. Английские фортепиано отличались солидностью конструкции, певучим, насыщенным звуком. Клавиатура на них была относительно «тугой». Современники сравнивали венские и английские инструменты. «Нельзя отрицать,- писал Гуммель,- что каждая из этих механик имеет свои преимущества. На венской могут играть самые нежные пальцы. Она позволяет воспроизводить всевозможные оттенки исполнения, звучит отчетливо, быстро отзывается, имеет округлый, сходный с флейтой звук, который хорошо выделяется, особенно в больших помещениях, на фоне аккомпанирующего оркестра; она не требует слишком сильного напряжения при исполнении в быстром темпе... Английской механике также надо отдать должное за ее прочность и полноту звука... Певучая музыка приобретает на этих инструментах, благодаря полноте звука, своеобразную прелесть и гармоническое благозвучие».

Впоследствии начали выдвигаться и парижские мастера. Один из них, С. Эрар, изобрел в 1821 году двойную репетицию. Это усовершенствование сделало возможным извлекать повторно звук, не отпуская клавиши до самого верха, что сильно облегчало исполнение. Особенно важным усовершенствованием инструмента было изобретение демпферной педали (правой). Оно приписывается А.Бейеру (1781). В 1782 году Дж.Бродвуд взял патент на левую педаль, а в следующем году на совместное использование обеих педалей. Демпферная педаль преобразила фактуру сочинений, тембр инструмента, технику игры на нем. Возможность выдерживания звуков, после того как палец снимается с клавиши, создала предпосылки для одновременного звучания всех регистров, невиданного до той поры насыщения фона фигурациями, аккордами и другими видами фактуры, способствовала полифонизации ткани. Расширение объема звукового поля, удаление баса от мелодии обогатили ее обертонами, что придало ей большую певучесть и одушевленность. С помощью правой и левой педали стало возможным лучше имитировать тембры некоторых инструментов и воспроизводить многие другие колористические эффекты. К началу XIX века в концертной практике окончательно закрепились большие крыловидные фортепиано. В

Шуман призывает внимательно слушать народные песни. Приобщение к этой «сокровищнице прекраснейших мелодий» он считает важным не только с эстетической точки зрения, но и с познавательной: «они откроют тебе глаза на характер различных народов».

Отстаивая серьезное искусство, Шуман резко критикует салонное направление и увлечение техникой ради техники». «На сладостях, пирожных и конфетах, - пишет он, - ни один ребенок не вырастет здоровым человеком. Духовная пища, так же как и телесная, должна быть простой и здоровой. Великие мастера достаточно позаботились о такой пище; пользуйся ею. Весь хлам пассажей имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям. Ты не должен способствовать распространению плохих произведений; наоборот, всеми силами препятствовать этому». Очень важны и прогрессивны высказывания относительно работы за фортепиано. Шуман борется и против дилетантизма («Никогда не бренчи на инструменте!») и с рутинными принципами обучения технике. Он высмеивает распространенный в его время метод механической тренировки: «Есть много людей... которые до глубокой старости ежедневно проводят многие часы за механическими упражнениями. Это похоже приблизительно на то, как если бы стараться ежедневно все быстрее и быстрее произносить азбуку. Употребляй свое время с большей пользой». Он подвергает уничтожающей критике и немую клавиатуру: «Изобрели так называемую «немую клавиатуру»; попробуй немного поиграть на ней, чтобы убедиться в ее полной непригодности. У немых нельзя научиться говорить». Подчеркивается роль слуха. Его развитие Шуман считал самым важным. По широте затронутых проблем, проницательности и прогрессивной направленности суждений музыкально - педагогические воззрения Шумана были для своего времени явлением исключительным. «Домашние и жизненные правила» были высоко оценены прогрессивно мыслящими музыкантами. Шуман принадлежал к художникам, стремившимся декларировать, свои идеалы и бороться за них не только печатным словом, но и музыкой. Его творчество, особенно 30-х годов, утверждает высокую этическую ценность искусства и в ярких художественных образах воплощает мировосприятие духовно богатой личности.

Творчество великого композитора - новый этап отражения общественной жизни Германии в музыкальной литературе. По сравнению с Мендельсоном Шуман оказался более проницательным и чутким в оценке и воплощении важнейших явлений современной им действительности. Он различал зреющие силы, способные ее пробудить. Их объединению в области искусства, по его мнению, призван был способствовать Давидсбунд - духовное братство передовых художников, борцов за прогресс против филистерства. Нараставшее освободительное движение, захватившее многих деятелей немецкого искусства, оказало влияние и на Шумана. Правда, в его творчестве передовые политические тенденции были выражены не так сильно, как у Гейне и других представителей прогрессивного крыла немецкой литературы.

Еще в 1839 году Шуман ввел в «Венский карнавал» Марсельезу, «зашифровав» ее трехдольным размером (она была в Австрии строжайше запрещена). Тем самым композитор сделал недвусмысленный выпад в адрес реакционного меттерниховского режима. Шуман приветствовал революцию 1848года (характерна запись, сделанная в день восстания в Берлине 18марта 1848 года: «Весна народа»). Он откликнулся на эти события патриотическими хорами и маршами соч. 76 .

домашних условиях использовались чаще прямоугольные фортепиано. Встречались инструменты в виде лиры, секретеров, чайных и обеденных столов. Ради экономии места конструировали фортепиано со стоячим крыловидным корпусом, так называемые жирафы. Впоследствии их вытеснили значительно более практичные в быту пианино.

На рубеже XVIII-XIX столетий искусство импровизации еще не исчезает из концертной практики, хотя и утрачивает свое былое значение. Сочетание в одном лице композитора и исполнителя продолжает оставаться типичным для музыканта того времени, однако интерес к чисто исполнительскому мастерству заметно повышается. Характерной фигурой для того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже виртуоз-композитор (этот оттенок существен, так как у многих музыкантов виртуозное начало становится преобладающим и оказывает решающее воздействие на их творчество). Среди виртуозов того времени были серьезные музыканты, ставившие в своей композиторской и исполнительской деятельности подлинно художественные задачи и виртуозов салонного направления, занимавшихся исполнением блестящих, незначительных по содержанию пьес со всякого рода эффектным пианистическим трудностями.

Все больше входят в практику публичные платные концерты, рассчитанные на довольно широкую аудиторию слушателей. Оживление экономических и культурных связей внутри страны и между странами создало необходимые условия для концертных поездок на длительное время и значительные расстояния. Многие певцы и инструменталисты стали вести жизнь «странствующих артистов». Иногда, если в какой-нибудь стране их искусство встречало особенно хороший прием, они оставались в ней на многие годы. В крупнейших европейских городах, где интенсивно развивалась концертная жизнь и чаще оседали известные артисты, постепенно возникали центры музыкально-исполнительской культуры. Важнейшими из них на рубеже XVIII-XIX веков были Лондон и Вена. В них сформировались лондонская и венская школы фортепианного искусства.

Первая из них основана итальянским композитором и виртуозом Муцио Клементи (1752-1832), прозванного современниками «отцом фортепиано». Он родился в Риме и уже в детстве проявил музыкальное дарование: мальчику не было и девяти лет, когда он выдержал испытание на звание органиста. С пятнадцатилетнего возраста Клементи жил в Англии, где завершил свое образование и вскоре выдвинулся как исполнитель, композитор и педагог. Он стал также известным фабрикантом фортепиано и нотоиздателем. Клементи принадлежал к крупнейшим виртуозам своего времени. «Его техника, - пишет французский пианист XIX столетия А.Ф.Мармонтель, - отличалась удивительной точностью; рука была неподвижной; лишь пальцы - гибкие, подвижные, независимые, несравненной ровности извлекали из клавиш звуки гармонические, полные неизъяснимой прелести. Никто не исполнял с таким идеальным совершенством произведения Баха, Генделя, Мартини, Марчелло, Скарлатти; ясность его игры и присущее ей разнообразие оттенков тонко выявляли все детали этих прекрасных фугированных пьес». Современники особо отмечали необыкновенную виртуозность пианиста, в частности блестящее исполнение терцовых пассажей. Клементи создал более ста сонат (из них значительная часть написана для фортепиано), много инструктивных пьес и другие сочинения. Сонатное творчество Клементи - самостоятельное направление в фортепианной литературе конца XVIII- начала XIX столетия. Клементи сыграл большую роль в развитии сонаты и в разработке виртуозной

Хотя Шуману и не удалось стать пианистом, он не потерял интереса к фортепиано. Его опусы с 1-го по 23-й включительно содержат одни лишь фортепианные произведения. Фортепианному искусству - творчеству, исполнительству, педагогике - он уделял много внимания и в своей критической деятельности. В своих литературных работах, публиковавшихся на страницах «Нового музыкального журнала», Шуман, по собственному признанию, стремился к возрождению музыки великих мастеров прошлого, поддержке передовых музыкантов современности и борьбе с филистерами - «музыкальными и прочими». Под филистерами понимались и ретрограды академического лагеря, и модные виртуозы, наводнявшие музыкальный рынок своей ремесленной продукцией. Шуман ставил перед собой музыкально-просветительские задачи. Стремясь к «подъему немецкой мысли с помощью немецкого искусства», он был чужд национальной исключительности. Наряду с Мендельсоном и Брамсом критик горячо поддерживал Шопена, Листа и других иностранных музыкантов, считая их своими единомышленниками в борьбе за подлинное искусство. С глубокой симпатией он относился к развитию национальной культуры в других странах. «Мы видим, - писал Шуман, - как в новое время у всех народов появляются молодые таланты: из России сообщают о Глинке; Польша дала нам Шопена; Англия представлена Беннетом, Франция - Берлиозом, Лист известен как венгр...».

Среди тем, затронутых Шуманом в его литературных трудах, очень интересна разработка вопросов воспитания музыканта. В ней, как в фокусе, концентрируются стремления немецкого художника к развитию серьезных воззрений на искусство, борьба против всякого рода тормозов на пути к этой цели. Именно в воспитании музыканта - подлинного художника нового типа, принципиально отличного от модных виртуозов, Шуман видел одно из действенных средств для подъема музыкальной культуры.

Вопросы педагогики рассматриваются Шуманом преимущественно в его «Домашних и жизненных правилах для музыкантов», изложенных в виде афоризмов. Работа опубликована впервые в «Новом музыкальном журнале» (1850) и впоследствии составила дополнение к «Альбому для юношества» (для этого сборника она вначале и предназначалась). Адресованные учащимся всех музыкальных специальностей, «Правила» написаны в первую очередь для пианистов. Педагогические взгляды Шумана отличаются широтой постановки проблемы этического и эстетического воспитания. В «Домашних и жизненных правилах» он пишет: «Искусство не предназначено для того, чтобы наживать богатство», «законы морали те же, что и законы искусства», «если бы все хотели играть первую скрипку, нельзя было бы составить оркестра. Уважай поэтому каждого музыканта на его месте». Он призывает к изучению других искусств, науки. Основу обучения Шуман видит в приобретении глубоких» разносторонних знаний. Он рекомендует постепенно знакомиться «со всеми значительными произведениями всех выдающихся композиторов», общаться «больше с партитурами, чем с виртуозами», не забывать, что «самое высокое в музыке находит свое выражение в оркестре и хоре», не упускать никогда «случая послушать хорошую оперу». Даются советы - петь в хоре (особенно средние голоса - «это разовьет в тебе музыкальность»), играть в ансамблях и аккомпанировать, пробовать дирижировать («это принесет тебе ясность»), упражняться на органе («нет ни одного инструмента, который так же быстро мстил бы за неряшливость и грязь в сочинении и в исполнении, как орган»).

фортепианной фактуры. Его влияние чувствуется в некоторых произведениях венских классиков. В свою очередь Клементи испытал воздействие своих великих современников. В поздних сочинениях лондонского виртуоза сказались в умеренной форме программно-романтические тенденции (соната «Покинутая Дидона»). Его виртуозный стиль был новаторским для своего времени.

Клементи - крупнейший фортепианный педагог конца XVIII- начала XIX столетия. Его учениками были многие пианисты, в том числе такие известные, как Крамер, Фильд, Бергер, Кленгель. В практике преподавания пианистов лондонской школы в значительной мере сформировались методические принципы, получившие широчайшее распространение в фортепианной педагогике. Клементи и его ученики стремились к развитию полного «концертного» звука и рельефной «перспективы» при воспроизведении элементов ткани сочинения, что особенно заметно проявлялось в кантатных пьесах и в полифонии. Исключительно большое внимание уделялось проблеме виртуозного мастерства.

Основой для формирования техники ученика служили упражнения и этюды. На них стремились прежде всего развить силу, ровность, «независимость» и беглость пальцев. Движений кисти, использования веса и давления руки считали необходимым избегать. Пальцы рекомендовали держать таким образом, чтобы они как бы превращались в маленькие молоточки. К наиболее ранним выдающимся образцам инструктивных этюдов относится сборник Клементи «Ступень к Парнасу» («Gradus ad Parnassum», первая часть опубликована в 1817 году). Он включал фуги, каноны, скерцо, каприччио, «драматическую сценку» и много этюдов. Именно они и получили распространение в педагогической практике (известен сборник из двадцати девяти избранных этюдов под редакцией К.Таузига). Этюды Клементи предназначены в первую очередь для выработки чеканной пальцевой техники позиционного типа.

Среди старших учеников Клементи выделялся Иоганн Баптист Крамер (1771-1858). Бетховен его ценил более других виртуозов. Родом из Мангейма, Крамер почти всю жизнь прожил в Англии. В его игре проявлялись черты классицизма. Она отличалась ясностью, благородной простотой. Современники с восторгом говорили о необычайно тонком исполнении пианистом Adagio. Крамер был превосходным импровизатором. Как истый классик, он импровизировал в «серьезном стиле» так, будто исполнял заранее подготовленные сочинения. Крамер писал фортепианные сонаты, концерты, камерные ансамбли. Известны его этюды, до сих пор постоянно используемые в педагогическом репертуаре. Впервые они были опубликованы автором в виде пятой части его «Большой фортепианной школы». Включенные в нее восемьдесят четыре этюда Крамер впоследствии дополнил новыми произведениями. В настоящее время обычно пользуются сборником «60 избранных этюдов» под редакцией Г. Бюлова.

По своему стилю этюды Крамера близки этюдам Клементи. Основное внимание в них также уделяется выработке пальцевой техники. Этюды Крамера несколько содержательнее в музыкальном отношении и мелодичнее этюдов сборника «Ступень к Парнасу». По сравнению со своим учителем Крамер больше использует фактуру, требующую быстрых растяжений и сжатий руки, а также постоянных изменений положения кисти во время игры.

Лирические тенденции, наметившиеся в искусстве Крамера, получили дальнейшее развитие в сочинениях и исполнении ирландца Джона Фильда (1782-1837).

Свои концертные сочинения Мендельсон нередко писал в модном «блестящем стиле». Лучшие из них, однако, настолько превысили уровень салонно - виртуозной музыки того времени, что сохранились в репертуаре пианистов до наших дней. Это прежде всего два фортепианных концерта -g-moll (1831), d-moll (1837), «Рондо каприччиозо» и некоторые этюды. Концерты Мендельсона привлекают красивыми лирическими темами и изящной виртуозностью. Свои концертные сочинения Мендельсон нередко писал в двух частях - первой певучего характера и второй - виртуозной. Это строение имеют два произведения для фортепиано с оркестром - «Блестящее каприччио» и «Серенада и Allegro giocoso», а также некоторые сольные фортепианные пьесы, в том числе «Рондо каприччиозо». Цикл из медленной и быстрой частей оказался естественным для выявления двух излюбленных сфер его искусства - песенной и виртуозной. Впоследствии по проложенному им пути пошли некоторые другие композиторы. В концертных сочинениях Мендельсон использует разнообразные виды мелкой и крупной техники. Другая линия концертной музыки Мендельсона представлена «Серьезными вариациями»(1841). Это сочинение, как свидетельствует заглавие, противопоставлено блестящим пьесам салонных композиторов. Продолжая традиции Бетховена и используя опыт Шумана в написанных несколькими годами ранее «Симфонических этюдах», автор создает цепь содержательных вариаций, многообразно раскрывающих выразительные возможности темы.

ЛЕКЦИЯ 12

Фортепианное творчество Р.Шумана

В 30-е годы разворачивается деятельность крупнейшего представителя немецкого музыкального романтизма Роберта Шумана (1810-1856). Протекавшая всецело в пределах Германии, она вскоре приобретает мировое значение. «Новый музыкальный журнал» Шумана становится глашатаям передовых идей в искусстве. Постепенно получают признание сочинения гениального композитора и его заслуги как создателя одного из важнейших направлений в романтической музыке.

В юности Шуман мечтал о карьере фортепианного виртуоза. Его учитель Ф.Вик пророчил ему на этом поприще блестящую будущность. В письме к матери Роберта он писал, что сделает ее двадцатилетнего сына «в течение трех лет одним из величайших пианистов, который будет играть одухотвореннее и теплее Мошелеса и величественнее Гуммеля». Исполнение молодого музыканта, по воспоминаниям современников, производило глубокое впечатление, особенно его импровизации. Поставив перед собой задачу - стать виртуозом, Шуман пытался в кратчайший срок восполнить пробелы в своей технике. Он играл по шесть - семь часов в день и, не довольствуясь этим, начал развивать пальцы с помощью механического приспособления. Дело кончилось переутомлением правой руки. Почувствовав недомогание осенью 1831 года, юноша длительное время лечился, но безуспешно. Он тяжело переживал крушение своих надежд. Уже спустя много лет в письме в Кларе Вик Шуман с горечью писал: «Из-за болезни руки я себя иногда чувствую несчастным... Тебе я признаюсь: дело обстоит все хуже. Часто я жаловался providению и спрашивал: «Боже, почему ты послал мне именно это испытание?». Мне так надо было играть; вся музыка во мне настолько готовая и живая, что, кажется, я мог бы выдохнуть ее; я же в состоянии воспроизводить ее лишь с помощью нот и выстукивать одним пальцем. Это ужасно, и причиняло мне много страданий» (Вена, 3 декабря 1838 года).

Одним из первых в истории фортепианного искусства он начал применять сопровождение с глубокими басами, дававшими возможность длительно выдерживать педаль, «окутывать» ею звуки мелодии и окрашивать их обертонами. Эти новые приемы изложения Фильд использовал уже в своих юношеских сонатах соч.1, написанных на рубеже XVIII-XIX столетий. В последовавших за ними произведениях возникают еще более смелые для того времени звуковые эффекты: на одной педали смешиваются различные гармонии. Певучесть фильдовского пианизма в полной мере раскрылась в ноктюрнах. Новый жанр сыграл важную роль в развитии фортепианной романтической миниатюры. Концерты Фильда - виртуозные, мелодически насыщенные произведения. Роль оркестра в них очень скромна и сводится преимущественно к сопровождению солиста. В исторической перспективе их можно рассматривать как переходный этап между концертами Моцарта и Шопена. Фильд был одним из лучших пианистов своего времени. Его исполнение выделялось поэтичностью, проникновенным лиризмом, неслыханной певучестью звука. Он славился также исключительно развитой пальцевой техникой, мастерством «жемчужной игры». Современников поражала филигранная законченность его техники. Свои юношеские годы Фильд провел в Англии и в поездках с Клементи на континент. В 1802 году он вместе с учителем приехал в Россию и нашел здесь вторую родину.

Бурное развитие виртуозной техники настоятельно требовало использования во время игры движений всех частей руки, участия корпуса, применения веса. Попытки использования механические приспособления отчетливо выявили самые отрицательные черты фортепианной педагогики того времени - отрыв технического обучения от художественного воспитания и сведение процесса упражнения к чисто механической тренировке.

Среди виртуозов венской школы большую известность приобрел Иоганн Непомук Гуммель (1778-1837). В детстве он два года занимался с Моцартом и уже с десяти лет начал совершать концертные поездки. Выступал он во многих странах. Гуммель преклонялся перед Моцартом и стремился следовать традициям его искусства, что носило нередко эпигонский характер. В своих сочинениях - фортепианном септете, фортепианных концертах a-moll и h-moll, в сонатах и различных пьесах он выступает как представитель классицизма, отдавший умеренную дань романтическим тенденциям. Блестящий виртуоз, он был одним из выдающихся мастеров «жемчужной игры». Во многих отзывах современников Гуммель предстает как исполнитель несколько суховатый. Такое впечатление отчасти складывалось, видимо, из-за весьма скупой педализации пианиста. Гуммель славился своими импровизациями. Подобно Крамеру, он проявлял себя в них последователем классических идеалов.

«Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности», опубликованное Гуммелем в 1828 году,- один из лучших памятников педагогики времен музыкального классицизма. Основные воззрения автора на исполнительское искусство близки высказываниям его учителя - Моцарта. Гуммель считает, что исполнение должно соответствовать характеру музыкального произведения и каждого его отдельного построения. Он порицает тех, «кто пытается возместить качества, которых им не хватает для выразительного исполнения, различными внешними приемами: искривлением корпуса, поднятием рук, постоянным, до «звона в ушах» употреблением педали, надоедливо частым произвольным растягиванием темпа, чрезмерным насыщением

Одним из крупнейших деятелей немецкой музыкальной культуры второй четверти XIX века был Феликс Мендельсон - Бартольди (1809-1847). Он принадлежал к числу передовых музыкантов - просветителей своего времени. Его интенсивная концертная деятельность способствовала подъему немецкой музыкальной культуры. Руководя лейпцигским Гевандхаузом, Мендельсон добился блестящего расцвета этой концертной организации. В 1843 году он основал в Лейпциге первую немецкую консерваторию. Мендельсон был выдающимся исполнителем. Фортепианной игре он учился у Людвиг Бергера (1777-1839). Тонкий мастер фортепиано, превосходный пианист клементиевской школы, Бергер способствовал быстрому виртуозному развитию своего ученика. С девятилетнего возраста Мендельсон начал выступать публично.

Выступая как пианист, Мендельсон играл, помимо собственных сочинений, произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Вебера и других крупных композиторов. Особенно отмечали его исполнение Четвертого концерта Бетховена (в 1832 году Мендельсон познакомил с ним парижских слушателей, для которых сочинение оказалось новинкой). Среди заново открытых им произведений классиков был концерт для трех клавиров Баха (исполнен по рукописи в 1835 году Мендельсоном, Мошелесом и Кларой Вик). Под управлением Мендельсона систематически звучали выдающиеся произведения мировой симфонической и хоровой литературы. Игра Мендельсона, по свидетельству современников, отличалась «изумительной законченностью и выдержкой, точностью и силой» и одухотворенностью.

Творческое наследие композитора включает концерты, вариации, фантазии, каприччио, прелюдии и фуги, этюды, лирические пьесы и другие сочинения. Если Шуберту была свойственна преимущественно камерная трактовка инструмента, а Веберу - концертная, то в творчестве Мендельсона получили развитие обе эти линии инструментального искусства. Основные образные сферы композитора - элегическая грусть и изящная скерцообразность. Среди камерных пьес композитора выделяются «Песни без слов» (восемь тетрадей, по шесть номеров в каждой; помимо того, он написал еще некоторое количество пьес, близких им по жанру). «Песни» быстро завоевали популярность и получили распространение. В «Песнях без слов» преобладает спокойная созерцательная лирика. Некоторые песни - миниатюрные жанровые сценки. Иногда в них настолько ощутим программный элемент, что им впоследствии были даны названия, прочно за ними закрепившиеся: «Охотничья песня», «Траурный марш», «Весенняя песня», «Прялка» (сам автор предположил заглавия только пяти пьесам: «Дуэту», «Народной песне» и трем «Венецианским гондольерам»).

Благодаря классической направленности творческой мысли композитору удалось во многих сочинениях преодолеть господствующие тенденции сентиментальности. Сочинения типа «песен без слов» встречаются и у предшественников Мендельсона. Но именно в его творчестве происходит окончательное формирование этого жанра романтической миниатюры. Большинству «песен» композитора свойственна напевная мелодия, интонационно связанная с немецкой песенностью. Помимо одноголосного проведения мелодии, встречается изложение, напоминающее вокальные дуэты, квартеты и иные ансамбли. Пьесы просты по форме. Как правило, в них один образ. Многие имеют вступление, заключение и «отыгрыши» инструментального характера. Это усиливает сходство пьес с вокальными песнями - романсами.

певучих фраз украшениями, за которыми едва можно узнать мелодию и характер произведения. Стремясь к единству целого и боясь, что оно может быть разрушено изменениями темпа, Гуммель, однако, не требует метрономически точного его выдерживания. Иногда, говорит он, в Allegro можно и немного замедлить темп. Прогрессивно осуждение автором господствовавшей в его время многочасовой механической тренировки и стремление активизировать внимание упражняющегося. Среди венских виртуозов пользовались известностью также А. Эберль, И. Вёльфль, И. Гелинек.

30-40-е годы - время необычайного увлечения искусством виртуозов. Особое расположение слушателей завоевали итальянские певцы. Их колоратуры и мастерское исполнение кантилены были образцом для инструменталистов. Модой дня стали фантазии на оперные мотивы, парафразы, транскрипции. Иногда произведения этих жанров использовались в просветительских целях. Особое расположение знакомства слушателей с лучшими отрывками из опер. Добиваясь всеми возможными способами успеха у слушателей, некоторые пианисты пытались привлечь к себе внимание какими-нибудь эффектными трюками или необычной рекламой. В одной из рецензий упоминалось о том, что Дрейшок играл этюд Шопена с-moll (по-видимому, соч. 10) октавами. Это влекло за собой не только «бурное одобрение, но и повторный вызов».

Наряду с виртуозами-композиторами, игравшими преимущественно собственные произведения, все чаще начинали встречаться музыканты иного типа - виртуозы-интерпретаторы. Некоторые из них тоже обладали композиторскими способностями, но развитию их не уделяли много внимания и своей главной задачей считали исполнение сочинений других авторов. Появление и распространение виртуозов-интерпретаторов было вызвано усиливавшейся специализацией во всех областях культуры и все большим разделением профессии музыканта на композиторов, исполнителей и педагогов.

Многие виртуозы позволяли себе очень вольно обращаться с текстом сочинения - они добавляли собственные украшения, пассажи, каденции. В противовес этой манере исполнения утверждались иные, прогрессивные взгляды на проблему интерпретации; их представители видели свою задачу в правдивом, объективно-верном раскрытии художественного образа путем тщательного проникновения в намерения автора и передачи всего написанного им в неприкосновенном виде.

В исполнительском искусстве того времени нашла отражение борьба классиков и романтиков, аналогичная той, какая велась в области музыкального творчества. Пианисту-романтику были чужды идеалы спокойного, гармонично-уравновешенного исполнения. В артисте он видел жреца искусства, приобщающего людей к его святому пламени, увлекающего их за собой в волшебный мир поэзии. Исполнение романтиков воздействовало прежде всего творческим порывом, горячей эмоциональностью. Оно потрясало слушателей, выводило их из состояния душевного равновесия. Приверженцам музыкального классицизма исполнение «неистовых романтиков» было глубоко чуждо. Артист-романтик восставал против всего, что ограничивало его художественную индивидуальность, что препятствовало свободному проявлению стихии чувств. Это нашло, в частности, свое выражение в увлечении *tempo rubato*. Вокруг проблемы свободной трактовки темпа велась полемика на протяжении

Творческая индивидуальность Вебера особенно полно выявилась в его операх, некоторые его фортепианные пьесы были связаны вначале с оперными замыслами. Из незаконченной оперы «Альсидор» на сюжет «Тысячи и одной ночи» возникли «Приглашение к танцу», «Блестящее рондо» и «Блестящий полонез» E-dur. Народно-бытовые образы - светлые, привлекающие непосредственным и радостным восприятием мира связаны преимущественно с танцевальной музыкой, в первую очередь с вальсом. Одним из первых Вебер начал разрабатывать новый музыкальный жанр, получивший впоследствии распространение в литературе XIX столетия, - концертные пьесы виртуозного характера. К этому роду сочинений относятся «Приглашение к танцу», «Momento capriccioso», «Блестящее рондо» и два полонеза. Виртуозный стиль Вебера - переходный этап от фортепианного письма периода классицизма к фактуре листовского пианизма. Наряду с гаммообразными и арпеджиообразными пассажами в сочинениях композитора применяются аккорды и октавы, исполняющиеся в быстром темпе, двойные ноты, скачки. Блестящие, «жемчужные» пассажи сочетаются с чеканной токкатностью и бравурой крупного концертного плана, чисто фортепианные эффекты - с оркестровым звучанием. Вебер нередко использовал аккорды в пределах децимы. Это объяснялось не только исключительно большими размерами его рук, но и общей тенденцией к расширению позиции руки в фигурациях и аккордах, наметившейся в фортепианном искусстве начала XIX века. Среди пьес композитора наиболее известно «Приглашение к танцу» (1819) - первый выдающийся образец концертного произведения, в котором выявились черты психологизации танца, танца - поэмы. Новая трактовка танца сочетается в пьесе с яркостью художественных образов. «Приглашение к танцу» - первая программная пьеса, имеющая в основе форму вальса. Она вызывала интерес и у любителей и у профессионалов. Берлиоз, Глинка и другие музыканты сделали ее переложение для оркестра. Тенденции, намеченные в «Приглашении к танцу», получили развитие в фортепианном творчестве многих композиторов - «Карнавал» Шумана, Вальс-фантазию Глинки, «Мефисто-вальс» Листа.

Новым для своего времени было и «Momento capriccioso» (1808) - блестящая концертная пьеса, выдержанная преимущественно в октавно-аккордовой фактуре. Прообразом ее послужили оркестровые скерцо. В свою очередь она явилась одной из первых токкат нового типа, основанных, в отличие от баховских, на непрерывном моторном движении. От «Momento capriccioso» тянутся нити к Токкате Шумана, этюду C-dur А.Рубинштейна и другим сочинениям виртуозной музыки XIX века.

Вебера привлекал жанр концерта. Композитор создал немало произведений этого жанра для различных инструментов, в том числе три для фортепиано с оркестром. Лучшее из них - «Концертштюк» - первый значительный образец романтического концерта. В основе его лежит программный замысел.

В четырех сонатах Вебера романтические черты сказались достаточно отчетливо. Они проявились в характерных образах, в более свободной трактовке закономерностей сонатной форм. Сонатам Вебера присуща картинность. Первая часть сонаты As-dur (№2) выделяется своим поэтичным красочным колоритом. Популярна последняя часть сонаты C-dur (№1), иногда именуемая «*Retretium mobile*» (сам Вебер - называл этот финал «*L'iniatiabile*», то есть «Неутомимый»). Рондо нередко исполняется отдельно от других частей сонаты. Брамс и Чайковский создали его обработки; фигурационное движение в них передано левой руке.

длительного времени. Полемика вокруг tempo rubato приобрела большую остроту в связи с исполнительским искусством Ф. Листа.

Много споров велось и по поводу проблем педализации. Романтики широко использовали певучие и колористические возможности педали, воспроизводили с ее помощью неслыханные звукоизобразительные эффекты. Музыканты, воспитанные в традициях классически ясного исполнения, считали педализацию романтиков недопустимой, антихудожественной. Искусство виртуозов того времени нашло отражение в фортепианной педагогике. Виртуозная горячка вызвала нескончаемый поток сборников этюдов и упражнений. Напомним хотя бы о бесчисленных опусах инструктивных сочинений Черни. Техническое развитие ученика находилось в центре внимания большинства авторов фортепианных школ. Достигло своего апогея увлечение пальцевой муштрой, многочасовой тренировкой, аппаратами и всякого рода механическими приспособлениями.

Одной из главных задач было обучение пению на фортепиано. Ему посвящены не только разделы в школах, но даже специальные руководства.

С. Тальберг создал пособие «Искусство пения в применении к фортепиано» (сборник транскрипций с предисловием). Ф. Вик написал книгу «Фортепиано и пение».

Крупнейшим центром виртуозного искусства к этому времени становится Париж. С французской культурой в большей или меньшей степени связана деятельность почти всех выдающихся пианистов во главе с Листом и Шопеном. Всемирную известность приобретают фортепианные классы Парижской консерватории. Основателем французской виртуозной школы был эльзасец Луи Адам (1758-1848) - композитор, пианист и педагог; крупнейшими ее представителями в первой половине XIX века являлись Ф. Калькбреннер и А. Герц.

Фредерик Калькбреннер (1785-1849), родом из Германии, учился у Адама в Парижской консерватории, затем продолжил свое образование в Вене. Некоторое время он жил в Лондоне, а затем обосновался в Париже, где сумел приобрести крупнейший авторитет в области фортепианно-исполнительского и педагогического искусства. Калькбреннер был первоклассным виртуозом. Шопен, когда его услышал, написал другу: «Трудно тебе описать его «спокойствие», его чарующее туше, неслыханную ровность и обнаруживающееся в каждой ноте мастерство». Эти качества пианистов кlementиевской школы Калькбреннер сочетал с красочностью палитры ранних романтиков. «Метод для обучения на фортепиано с помощью рукостава» (1830) Калькбреннера - наиболее известная из французских фортепианных школ первой половины XIX века. В ней с особой отчетливостью нашли свое выражение принципы механической тренировки и стремление к искусственной изоляции пальцев во время тренировки. Рекламируя свой аппарат, Калькбреннер писал о том, что с его помощью удастся сэкономить много времени: упражняющемуся не приходится следить за «правильной постановкой» руки и, пока пальцы будут получать необходимую им «ежедневную пищу», можно заняться... чтением книг. В руководстве Калькбреннера есть и ценные мысли. Он один из первых в методической литературе довольно подробно описал выразительные возможности педалей, упомянув о том, что правая педаль обогащает фортепианный звук обертонами и способствует его «оживлению».

Анри (Генрих) Герц (1803-1888) - наиболее видный представитель известной немецкой семьи музыкантов, связавших свою деятельность с французской культурой. Его многочисленные салонные пьесы, блестящие и пикантные, некогда пользовались

Экспромты и музыкальные моменты иногда имеют танцевальную основу. Примером может служить музыкальный момент № 3 - одно из популярнейших сочинений Шуберта. Он содержит и себе венгерский народный элемент (в той мере, как его понимали австрийские композиторы конца XVIII - начала XIX века) и, подобно финалу гайдновского концерта D-dur, мог бы иметь подзаголовок «all'Ungharese».

Принцип распевания, а не разработки, как в классической сонате, лежит в основе развития тем. Автор использует преимущественно мелодико-гармоническое и фактурное варьирование. Связь с песенными жанрами подчеркнута чередованием «сольных запевов» и «хоровых ответов». Песенность проникает и в произведения Шуберта крупных форм. Наиболее непосредственно это ощутимо в Фантазии C-dur соч. 15 (1822), написанной композитором на тему собственной песни «Скиталец». Фантазия - одна из интересных попыток трансформации классической сонаты и поисков нового решения проблемы монументального фортепианного произведения. Подобно Бетховену, Шуберт стремится к тесному сближению отдельных частей сонатного цикла и делает новые шаги в этом направлении. Он осуществляет непрерывный переход не только между средними частями и финалом, но и между первой и второй частями. В фантазии еще отчетливее, чем в сонатах Бетховена, проявляется сквозное монотематическое развитие. Используя для темы второй части - Adagio - фразу из «Скитальца», Шуберт мастерски трансформирует этот скорбный напев, придавая ему характер то мужественный, волевой (главная тема первой части, тема фугато финала), то мечтательно - лирический (вторая тема первой части), то скерцозно - танцевальный (главная тема третьей части - Presto).

Очень плодотворной была работа Шуберта над лирической фортепианной сонатой. Продолжая линию, намечившуюся уже в творчестве Моцарта, Дусика, Бетховена и некоторых других композиторов, он создает новую - песенно - танцевальную разновидность жанра. Сочинения этого типа лишены острой конфликтности, столкновения и борьбы контрастных начал. В основе их лежит раскрытие мира лирических чувств. Многие сонаты Шуберта обладают выдающимися художественными достоинствами: a-moll соч. 42, D-dur соч. 53, A-dur соч. 120, B-dur и другие. Соната B-dur, написанная в 1828 году, за два месяца до кончины композитора, может быть названа венцом его фортепианного творчества.

Детство Вебера (1786-1826) прошло в странствиях по городам Германии и Австрии - его отец был театральным антрепренером, мать - певица. Как вспоминает Вебер в своей автобиографии, основам «сильной, отчетливой и характеристичной» игры на фортепиано он был обязан педагогу Хейшкелю. Композиции он учился у Михаэля Гайдна (брата великого венского классика) и импровизации у аббата Фоглера. По завершении своего музыкального образования Вебер работал музыкальным руководителем и дирижером оперных театров в Бреславле, Праге, Дрездене и других городах. С большим успехом он выступал также как пианист. Его игра отличалась не только блеском и виртуозным мастерством, но и эмоциональной яркостью. По воспоминаниям современников, он «околдовывал» слушателей; казалось, будто от его исполнения исходила «магнетическая сила». Вебер был разносторонним музыкантом - композитором, дирижером, пианистом, критиком. Создатель немецкой народно - романтической оперы, автор патриотических песен «Лиры и меча», он и в других сочинениях выступал как подлинно национальный художник.

успехом. Герц много концертировал. Посещение многих стран нашло отражение в творчестве композитора. Каталог его сочинений пестрит такими пьесами, как польки «La belle Moscovite» («Прекрасная москвичка»), «La belle Bohemienne» («Прекрасная венгерка»), «Rondo alia Cosacca».

С конца XVIII века пользовалась известностью семья музыкантов Плейелей. Игнац Плейель (1757-1831) - композитор и пианист, родом из Австрии, основал во Франции нотное издательство и фортепианную фабрику (1807), считавшуюся одной из лучших в свое время. Его сын, Камилль, продолжал торговое дело отца и открыл концертный зал - «Зал Плейеля». Шопен обычно играл на инструментах этой фирмы. В его письмах имя Плейеля встречается очень часто. Жена Камилля - Мари Плейель (урожденная Мок, 1811-1875) была выдающейся пианисткой. Она с успехом концертировала во многих странах и длительное время преподавала в Брюссельской консерватории.

Среди французских композиторов и пианистов, выдвинувшихся в 30-40-е годы, были известны Шарль Валентин Алькан (1813-1888), Эмиль Прюдан (1817-1863) и Анри Шарль Литольфа (1818-1891). Они занимались концертной деятельностью и написали большое количество фортепианных сочинений. В творчестве Алькана и Литольфа преобладали черты романтизма, в сочинениях Прюдана - салонного искусства. Литольф был известен также как нотный издатель. Изданием нот занималась семья французских музыкантов Лемуанов. Один из ее представителей - Антуан Анри (1786-1854) прославился на поприще фортепианной педагогики. Лучшие из его этюдов и сейчас используют в педагогической практике.

В Париже много лет прожил венгерский композитор и пианист Стефан Хеллер (1813-1888). Находившийся в дружеских отношениях с Шопеном, Листом и Шуманом, он испытал влияние своих великих современников. Среди многочисленных фортепианных сочинений Хеллера - 24 прелюдии, «Детские сцены», «Прогулки отшельника», «Белые ночи», этюды и другие. Они используются педагогами для подготовки учеников к более сложным произведениям романтической литературы.

Дальнейшее развитие методических принципов венской школы связано с деятельностью крупнейшего ее педагога и выдающегося мастера фортепианного этюда - Карла Черни (1791-1857). Черни родился в семье чешского музыканта, учился у отца, затем у Бетховена. Уже в пятнадцать лет Черни пользовался известностью как педагог. За время своей долголетней педагогической работы он воспитал множество пианистов. У него учились Лист, Т. Кулак, Т. Лешетицкий, А. Бельвиль-Ури и другие.

Черни был необыкновенно плодовитым композитором. В творчестве Черни сочетались черты классицизма и салонного романтизма. Он писал произведения самых различных жанров - мессы, симфонии, концерты. Громадное наследие фортепианно-инструктивной литературы, оставленное Черни, включает произведения различной трудности. Оно широко используется и в настоящее время. Из наиболее легких этюдов Черни, применяют сборник «Избранные этюды» под редакцией Генриха Гермера. Продолжением этого сборника в педагогической практике обычно служит «Школа беглости» соч. 299 и лучший этюдный сборник композитора - «Искусство беглости пальцев» (точнее - «Искусство законченной пальцевой техники») соч. 740.

Основное назначение этюдов Черни - выработка пальцевой техники. Особенно много внимания в них уделяется гаммообразным исследованиям и длинным арпеджио. Работу над гаммами Черни рассматривал как лучшее средство для овладения

Томашек является одним из создателей этих фортепианных жанров. Вводя эти необычные для того времени названия, автор хотел подчеркнуть новизну своих творческих намерений. «Эти, вскоре ставшие очень любимыми, музыкальные поэмы, - писал он в «Автобиографии», - представляют собой род пасторали, но по своей мелодии, гармонии и ритму отличаются от пасторалей прежнего времени... Мне представлялась жизнь пастушеского народа, простая, но, как и у всяких других людей, полная различных событий». В пьесах чешского композитора заметно стремление к передаче простых человеческих чувств и народной песенности.

Творческую работу над фортепианной миниатюрой продолжил ученик Томашка - Ян Вацлав (Гуго) Воржишек (1791-1825). Уже его ранние сочинения - двенадцать рапсодий удостоились одобрения Бетховена. Опубликованные чешским композитором в 1822 году шесть экспромтов - самые ранние образцы жанра - непосредственные предшественники шубертовских пьес. Если в пьесах Фильда раньше проявился романтический колорит и выявились новые певучие возможности инструмента, то в фортепианной лирике чешских композиторов получили большее развитие народно-песенные элементы.

Выдающаяся роль в обогащении инструментального искусства песенностью принадлежит Францу Шуберту (1797- 1828). Игре на фортепиано композитор научился почти самостоятельно, преимущественно во время «чтения» музыкальной литературы и домашнего музицирования. Современники говорили о нем как о хорошем пианисте камерного плана и превосходном аккомпаниаторе. Облик Шуберта - пианиста ясно выступает в его фортепианном творчестве. Оно имеет камерный характер, лишь в редких случаях заметно стремление автора к концертным формам высказывания. Тесная связь композитора с бытовым музицированием привела к созданию множества танцевальных миниатюр и сочинений для фортепиано в четыре руки. Шуберт считают создателем фортепианной миниатюры. Хотя он и имел на этом пути предшественников, но никому из них не удалось создать пьес столь же значительных по художественному содержанию. На примере творчества Шуберта ясно прослеживается развитие фортепианной миниатюры из бытовой музыки. Импровизация композитором танцев, под звуки которых веселились его друзья в венских кабачках, послужили основой для серий многочисленных вальсов, немецких танцев, лендлеров, экосезов и галопов. Особенно часто Шуберт обращался к «королю» венских танцев - вальсу. Танцы Шуберта иногда напоминают миниатюрные народно - жанровые сценки. Многие представляют собой как бы музыкальные «портреты» отдельных танцоров. Именно в этих пьесах наиболее отчетливо ощущаешь перерастание бытового танца в лирическую миниатюру. Стремление воплотить в танцевальной музыке человеческие чувства было подчеркнуто автором в названии соч. 50 - «Сентиментальные вальсы».

Новым этапом работы Шуберта над фортепианной пьесой были его 8 Экспромтов соч.90 и соч.142 (1827) и 6 Музыкальных моментов» соч.94 (1828). В этих пьесах продолжает сохраняться связь с народно - бытовой музыкой, но уже о прикладном характере их не может быть и речи. По сравнению с вальсами музыкальные моменты и особенно экспромты - сочинения более развитые по форме и фактуре. В некоторых экспромтах даже намечаются черты романтической поэмы. Так, в Первом, с-moll синтезируются черты вариаций, сонаты и рондо, что позволяет считать пьесу предшественницей баллад Шопена (эти сочинения предваряют и развитие в экспромте повествовательного элемента).

виртуозностью. Поэтому Черни рекомендовал учить гаммы legato, staccato, применять метрические ударения, crescendo, diminuendo и т. п.

В своей фортепианной школе Черни с невиданной до того полнотой рассматривает многие проблемы интерпретации. Он посвящает специальные разделы динамике, артикуляции, темпу, подчеркивает исключительное богатство выразительных возможностей фортепиано. Особенно интересным и прогрессивным в методическом труде Черни было стремление рассматривать проблемы интерпретации в связи со стилевыми особенностями отдельных школ и композиторов. Охарактеризовав важнейшие стили фортепианного исполнения, автор добавляет: «Из этого краткого описания мыслящий исполнитель легко усмотрит, что каждого композитора надо играть в том стиле, в каком он сочинял, и поэтому было бы весьма ошибочным исполнять всех перечисленных мастеров на один лад». Очень существенно и то, что требование стильной интерпретации для Черни подразумевало выявление артистом собственной индивидуальности. «Само собой разумеется, - писал он, - талантливый законченный исполнитель может вкладывать в каждое чужое сочинение также и свой дух и свою индивидуальность, но, конечно, при условии, что характер произведения останется неискаженным». Все эти высказывания свидетельствуют о формировании в методических трудах Черни некоторых важных теоретических положений передовой эстетики музыкально-педагогического искусства, получившей интенсивное развитие во второй половине XIX века.

Немалая заслуга Черни в создании редакций многих произведений классиков. Этим он способствовал повышению уровня педагогического репертуара и устранению характерного для той эпохи разрыва между художественным и техническим воспитанием пианистов. Черни первый отредактировал полифонические сборники И. С. Баха, благодаря чему они смогли получить распространение в педагогической практике.

Выдающимся представителем более молодого поколения венских пианистов и одним из крупнейших виртуозов своего времени был Сигизмунд Тальберг (1812-1871). Баловень аристократических салонов, он покорял публику в равной мере и своим искусством и элегантным обликом. Современники называли его «королем пианистов» и «пианистом королей». Тальберг занимался у Гуммеля, но своим основным фортепианным педагогом считал Миттага, фэготиста Венской оперы. Концертные поездки молодого пианиста, начавшиеся с 1830 года, принесли ему громкую известность. Тальберг концертировал не только в Западной Европе, но и в Южной и Северной Америке, в России.

Одним из крупнейших виртуозов XIX века был Игнац Мошелес (1794-1870). Уроженец Праги, он провел юность в Вене, где испытал влияние Бетховена, Гуммеля и других композиторов и пианистов, живших в столице Австрии. Бетховен ценил молодого музыканта и доверил ему фортепианное переложение своей оперы «Фиделио».

Крупнейшими фортепианными виртуозами 30-40-х годов были Шопен и Лист. Их творчество явилось кульминацией виртуозного пианизма первой половины XIX века.

ЛЕКЦИЯ 11

Австрийская и немецкая фортепианная музыка первой половины XIX века

На протяжении 20-40-х годов XIX столетия в странах Западной Европы продолжается интенсивное развитие передового, демократического направления фортепианного искусства. Творчество его лучших представителей запечатлевает идейно - эмоциональный мир современников, чутко отражает прогрессивные общественные стремления. Идеалы раскрепощения человеческой личности, рожденные передовой идеологией эпохи, находят широкое и многогранное претворение в искусстве. Наряду с воплощением образов мужественной силы, воли, героической борьбы, особенно привлекавших композиторов в периоды общественного подъема, усиливается интерес к лирической сфере чувств. Музыка этого времени - богатейший мир лирических эмоций, захватывающих своей поэтичностью, подлинной человечностью и жизненной правдивостью. Развитие лирического направления шло по линии психологического углубления образов, раскрытия все более тонких оттенков чувств и сложных душевных коллизий. Проникая в сферу танцевальной музыки, лирическое начало вносило в нее черты поэмности и психологической характерности.

В любой из областей инструментальной музыки - фортепианной, скрипичной, виолончельной - всегда сосуществовали две тенденции. Одна из них - обогащение сферы искусства того или иного инструмента образами и выразительными средствами смежных областей музыкального творчества и исполнительства. Другая - раскрытие специфики художественных возможностей инструмента.

Наряду с постепенным выявлением индивидуальных свойств фортепиано, в фортепианной музыке начала XIX века шел процесс плодотворного воздействия на нее симфонических, песенно - романсных и оперных жанров. Пение на фортепиано и воспроизведение всего многообразия манер вокального исполнительства - песенного, хорового, ариозного и других - становится в центре внимания авторов инструментальной музыки и ее интерпретаторов.

На протяжении первой половины XIX века происходит много существенных изменений в жанрах фортепианной музыки. Стремление к передаче интимных чувств способствовало быстрому развитию лирической фортепианной миниатюры. Это были «песни без слов», романсы, ноктюрны, колыбельные, баркаролы. Миниатюры нередко объединялись в циклы. Интенсивно развивались новые жанры крупной формы - фантазии, баллады и другие. Зарождение лирического направления фортепианного искусства связано с именами не только Фильда, но и некоторых других музыкантов. Уже в творчестве Кожелуха и Дусика формировалась нового типа лирика, воспринимаемая в настоящее время как предвосхищение песенности Шуберта. В еще большей мере ее элементы проявились в сочинениях последующих чешских композиторов и пианистов - Томашка и Воржишка.

Вацлав Ян Томашек (1774-1850) - широко образованный пражский музыкант, близкий к кругам «будителей», передовых деятелей чешского национального возрождения. Он пользовался известностью не только как композитор, но и как превосходный фортепианный педагог. Среди его учеников - пианистов были крупные виртуозы - Александр Дрейшок (1818 - 1869) и Юлиус Шюльгоф (1825- 1898). В творческом наследии Томашка выделяются семь тетрадей «Эклог», пятнадцать рапсодий и три дифирамба.

