**ТЕМА 1**

**Клавирно-фортепианная культура.**

**Импровизация — основа исполнительского искусства XVI – XVII века.**

**Клавесин, Клавикод.**

История клавирно-фортепианной культуры имеет более чем пятисотлетнюю давность. В соответствии с принятой общеисторической периодизацией ее можно подразделить на несколько периодов. Первый из них простирается примерно до французской буржуазной революции 1789 г. Этот период еще не был временем развития фортепианной культуры в собственном смысле слова. Он должен быть назван периодом *клавирного* искусства, т.к. в эту эпоху получило распространение несколько клавирно-струнных инструментов (клавесин, клавикорд, позднее — фортепиано), собирательное название которых было — «КЛАВИР».

Первые клавирно-струнные инструменты возникли в эпоху Возрождения. Для рассматриваемого периода вплоть до XVIII века характерна поразительная разносторонность музыкантов. В те времена не было еще разделения на композиторов, исполнителей и педагогов. 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, являющейся основой исполнительского искусства.

В XVI – XVIII столетиях органисты и клавиристы были вынуждены часто прибегать к импровизации. Искусно сымпровизировать произведение на заданную тему считалось высшим достижением исполнителя. Своеобразной формой импровизации был в прежние времена и аккомпанемент.

Импровизатор ставился выше исполнителя, который в состоянии играть только заученные ноты. Способность импровизировать 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.

Значительное внимание, уделявшееся импровизации, не только придавало специфический характер классным и домашним занятиям клавириста, но и накладывало отпечаток на весь процесс его музыкального мышления. Импровизатор, способный экспромтом создать сложные произведения в любой форме, иначе подходит к исполнительскому искусству, чем тот, кто привык быть лишь интерпретатором чужих замыслов. Импровизатор в состоянии не только быстрее охватить произведение, но и более непринужденно, с большей творческой свободой его исполнить.

Как уже указывалось, в начале описываемого периода существовали две разновидности клавишно-струнных инструментов: клавесин и клавикод.

**Клависин** — (от лат. ***c l a v i s***— ключ, отсюда название — клавиша) — инструмент клавишно-щипковый.

Звук клавесина — блестящий, но относительно мало певучий и не поддающийся значительным динамическим изменениям.

Для того чтобы придать клавесину динамически более разнообразное звучание, мастера XVII – XVIII веков строили инструменты с двумя клавиатурами — клавиатурой***forte***и клавиатурой***piano****.*

Их располагали террасообразно — одна над другой. На более усовершенствованных клавесинах усиление звучания достигалось также путем удвоения басов. Оно осуществлялось при помощи выдвижения специальных штифтов. Этот своеобразный способ динамических изменений широко применялся в клавирном исполнительстве. Основным динамическим оттенком при игре на клавесине было, таким образом, чередование ***f*** и ***p***. Лишь очень искусные исполнители, умело используя различные клавиатуры, достигали некоторого подобия ***crescendo*** и ***diminuendo***. Но значительного усиления и ослабления силы звука достигнуть было невозможно.

На усовершенствованных клавесинах XVIII столетия, как и на органе, были специальные регистры, придававшие звуку различную тембровую окраску. Для большего тембрового разнообразия на некоторых клавесинах устраивалась дополнительная — третья – клавиатура с какой-либо характерной тембровой окраской, чаще всего напоминающей лютню.

При умелом использовании различных регистров на клавесине можно было эффектно «инструментировать» исполняемые произведения и сообщать им своеобразный калорит, напоминающий звучность необычного, несколько изысканного миниатюрного оркестра.

**Клависин** — это неизменная принадлежность богатых домов, обычно он внешне отделывался очень изящно, а иногда и роскошно, его корпус покрывался рисунками, резьбой, инкрустациями. Одной из своеобразных особенностей некоторых клавесинов XVIII века была окраска клавиатуры: нижние клавиши имели черный цвет, верхние — белый.

**Клавикорд** — существенно отличался по конструкции от клавесина. На клавикорде можно было извлекать звуки в динамическом отношении более разнообразные, чем на клавесине. На нем удавалось лучше воспроизводить *legato* и добиваться певучего исполнения мелодии.

В отношении силы звука клавикорд заметно уступал клавесину. Поэтому клавикорд применяли главным образом для домашнего музицирования, а в концертах предпочитали играть на клавесине.

Клавикорды имели обычно форму прямоугольных столиков. Иногда встречались клавиры в виде шкатулки, книги. Такие инструменты были лишь предметом роскоши и служили для забавы, а не для серьезного занятия музыкой.

К концу XVIII столетия клавесин и клавикорд почти совершенно исчезают из музыкального быта. Со II – й половины IXX века и особенно в первых десятилетиях XX века начинается возрождение этих инструментов. Оно вызвано усилением интереса к старинной музыке. Сперва изредка, затем все чаще клавесин и клавикорд начинают использовать в концертах, посвященных сочинениям композиторов XVII – XVIII веков.

Возрождение старинных инструментов и использование их в концертной практике — явление в целом прогрессивное.

Исполнение сочинений Баха, Скарлатти, Куперена на клавесине и клавикорде обогащает наше представление о музыке этих композиторов. Наиболее плодотворный путь для освоения богатств и пропаганды клавирной музыки в современных условиях — это исполнение ее, и на старинных инструментах, и на фортепиано. Это способствует взаимовлиянию пианистов и клавесинистов в области интерпретации творчества композиторов XVII – XVIII веков и более частому исполнению клавирных сочинений на концертной эстраде.

**ТЕМА 2**

**Влияние органной и лютневой культуры на клавирное искусство.**

**Клавирные школы XVI – XVII столетий.**

**Зарождение французской клавесинной школы.**

**Клавирная cюита.**

**Английские вёрджиналисты.**

На протяжении XVI – XVII столетия клавирное искусство постепенно приобретало индивидуальные стилевые черты. В начале своего развития оно испытывало значительное влияние органа и лютни — инструментов более древней культуры.

В дальнейшем — уже в конце XVI столетия — встречаются попытки разграничить органное и клавирное искусство. Принцип размежевания этих двух инструментальных культур отвечал ходу исторического развития музыкального искусства.

Орган — широко распространенный в быту, постепенно все больше терял свой светский характер и становился преимущественно культовым инструментом. Клавесин, напротив, в церкви не прививался, но зато начал быстро вытеснять орган из области светской музыки.

В чем сказалось влияние органного искусства — на клавирное? Прежде всего, в использовании авторами клавирных сочинений органной полифонии и монументального инструментального стиля.

В XVII веке из всех инструментов орган считался наиболее пригодным для воспроизведения образов «высокого» искусства. Именно в органном искусстве зародился тот монументальный стиль, который достиг наивысшего развития в сочинениях И. С. Баха. Стиль этот — параллель барокко в живописи и архитектуре — начал формироваться еще у органистов XVI столетия в произведениях, носивших обычно название *токката* (от итальянского глагола ***t o c c a r e*** — касаться; подразумевается касание клавишей). Предназначенные в основном для исполнения в церкви, эти сочинения, однако, не всегда имели культовый характер.

Токкаты писали большей частью для органа, на котором они звучали особенно импозантно. Нередко, за неимением в домашней обстановке органа, их исполняли и на клавире.

Иного типа связи были у клавирного искусства с лютневой культурой. В XVI – XVII столетиях лютня получила широкое распространение в домашнем быту. Лютневая литература состояла преимущественно из небольших песенно-танцевальных пьес. Мелодия их основывалась на бытующих интонациях. Виртуозный элемент проявлялся в разукрашивании меломанами мелодического голоса.

Уже в XVI веке лютнисты нередко объединяли танцы парами — обычно медленный двухдольный и более подвижный трехдольный (например, *павана* и *гальярда*). Это послужило подготовительным этапом к развитию крупной инструментальной формы — *сюиты*. В ту же эпоху в лютневой музыке распространяются вариационные сочинения, получившие впоследствии большое распространение в клавирной литературе. В XVI и даже XVII столетии в произведениях для клавира широко использовались композиционные приемы, выработавшиеся в лютневом искусстве. Близость лютневой и клавирной музыки была в те времена настолько значительной, что нередко одни и те же произведения исполнялись и на том и на другом инструменте.

На протяжении XVII века клавир постепенно вытеснял лютню и в XVIII веке фактически занял ее место. Объясняется это тем, что клавир в значительно большей мере отвечал требованиям, которые выдвигались в связи с быстрым развитием музыкальной культуры.

В истории клавирной музыки XVI – XVII столетий важную роль сыграло несколько национальных школ. Среди таких органно–клавирных школ (в эпоху позднего Возрождения и раннего барокко) особенно выделялись школы *испанская* и *итальянская*.

Крупнейшим представителем ***испанской органно – клавирной школы*** был Антонио де Кабесон (1510 – 1566 гг.). Слепой от рождения, он достиг высокого мастерства в сочинении музыки для клавирных инструментов и в игре на них. Кабесон внес значительный вклад в развитие полифонических и вариационных жанров органно–клавирной музыки.

***Итальянская органно – клавирная школа*** была представлена в XVI столетии именами Андреа и Джованни Габриели, Меруло, Дируты и других. Наиболее выдающимся итальянским органистом XVII века был Джироламо Фрескобальди (1583 – 1643 гг.). Слава его как композитора и исполнителя гремела по все Европе.

Очагами музыкальной культуры в XVII веке были также богатые города Нидерландов. Высокой степени совершенства достигло в них производство клавишных инструментов.

Ценный вклад в инструментальное искусство XVII века Яна Питерсзона Свелинка (1562 – 1621 гг.), одного из создателей органно–клавирной *фуги*.

Большое распространение получило органное искусство в Германии. Среди немецких органистов XVII века отметим Самуэля Шейдта (1587 – 1654 гг.), Иоганна Якоба Фробергера (1616 – 1667 гг.), Иоганн Пахельбеля (1653 – 1706 гг.). В Германии, Швеции и Дании работал также органист Дитрих Букстехуде (1637 – 1707 гг.).

Клавирное искусство интенсивно развивалось и в некоторых других странах Западной Европы. Особенно богата культура западнославянских народов — чехов и поляков.

В Польше крупнейшими музыкальными центрами страны были Краков и Варшава. Особый вклад в органное искусство внес Ян Люблинский.

Ценный вклад в клавирное искусство внесли чехи. Прага (столица Чехии) — была известна как крупный культурный центр Европы. Среди Чешских органистов особенно выделялся Богуслав Черногорский, создатель ***чешской органно – полифонической школы***. Черногорский воспитал много органистов и клавиристов, среди его учеников был Глюк и Тартини.

В силу благоприятных общественных условий светское инструментальное искусство получило интенсивное развитие во Франции и в Англии. Здесь раньше, чем в других странах, сформировались клавирные школы и получили интенсивное развитие клавирные жанры: во Франции — танцевальная *сюита*, в Англии — *вариации*.

Основателем ***французской клавесинной школы*** считается Жак Шампьон, более известный под именем Шамбоньера (1602 – 1672 гг.). Школа Шамбоньера сыграла значительную роль в формировании клавесинной сюиты, достигшей своей вершины в творчестве Баха. Зрелая «классическая» сюита конца XVII — начала XVIII столетий представляет собой цикл, основные черты которого составляют две пары контрастных танцев: аллемонда — куранта и сарабанда — жига, располагающиеся именно в такой последовательности. Танцы эти различного национального происхождения и характера.

Помимо этих основных танцев (которые, не обязательно присутствовали во всех сюитах), циклу иногда предпосылалось вступление нетанцевального типа — прелюдия, «увертюра», токката. В сюиту включались и другие танцы — обычно между сарабандой и жигой. Среди вставных танцев чаще всего встречались менуэт, гавот и бурре.

Менуэт — по сравнению с основными частями цикла – танец более позднего происхождения. Он распространился во Франции во II – й половине XVII века и оттуда перешел в другие страны, став в XVIII веке едва ли не самым популярным танцем, выразителем «галантного века». Размер менуэта — трехдольный.

Гавот и бурре — также танцы французского происхождения. Оба они четырехдольные. Характер этих танцев активный, подвижный. Несмотря на композиционные приемы, способствовавшие объединению частей сюиты (общность тональности, определенная последовательность танцев, иногда тематическое родство между ними), связи между отдельными номерами в сюите были еще относительно слабыми. Отдельные части в ней значительно более самостоятельные, чем в сонате.

***Английская клавирная школа*** зародилась еще раньше, чем французская. Формирование ее вызвано интенсивным экономическим и культурным развитием Англии в XVI веке (вспомним, что буржуазная революция здесь произошла в середине XVII века, т.е. на 100 с лишним лет раньше, чем во Франции).

Еще в начале XVI века в Англии было распространено ***вёрджинальное искусство***. К концу столетия, во времена Шекспира, возникла целая творческая школа ***вёрджиналистов***; крупнейшие представители ее — Уильям Бёрд (1543 – 1623 гг.), Джон Булл (1562 – 1628 гг.) и Орландо Гиббонс (1583 – 1625 гг.).

Вёрджинальное 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.

Характерно, что темы для своих вариаций английские композиторы брали часто из народной музыки.

Высшей своей точки английский вёрджинализм достиг во II – й половине XVII века в творчестве Генри Перселла (1659 – 1695 гг.) — создатель английской народной оперы (его лучшая опера — «Дидона и Эней»), Выдающийся исполнитель, органист Вестминстерского аббатства, автор произведений для клавира. Он писал сюиты и отдельные пьесы для вёрджинала, много сделал для развития клавесинного стиля.

Среди наиболее интересных интерпретаторов пьес английских вёрджиналистов была чешская клавесинистка — Зузана Ружичкова.

**ТЕМА 3**

**Искусство рококо и французский клавесинизм XVIII столетия.**

**Клавесинная миниатюра в творчестве Ф. Куперена и Ж. – Ф. Рамо.**

**Исполнительские принципы французских клавесинистов**

**и проблема интерпретации их сочинений.**

Развитие клавесинизма во Франции тесно связано с условиями придворного и дворянского быта. Французский абсолютизм оказал значительное влияние на искусство. Литература, живопись, скульптура, музыка и театр использовались для возвеличивания королевской власти и создания блестящего ореола вокруг «короля-солнца» (так аристократы – современники прозвали Людовика XIV).

Громадные средства, выкачивавшиеся королем и дворянством из третьего сословия, расходовались на роскошь и светские удовольствия. В этих условиях получает распространение *галантный стиль* (или ***рококо***). Он ярко отражает быт светского общества. Празднества, балы, маскарады, пасторали — таковы сюжеты, использовавшиеся особенно часто в искусстве *рококо*.

Для искусства рококо характерна миниатюрность форм. Художники создавали небольшие картины, на которых фигуры людей кажутся кукольными, а обстановка игрушечной. В быту светский человек окружал себя бесконечными безделушками. Даже книги печатались необыкновенно маленького размера. Страсть к миниатюрному отчетливо сказалось в обильном использовании украшений: отделке салона, мебель, одежда — были уснащены орнаментом.

Живописный и лепной орнамент стиля рококо отличался ажурностью и изяществом. Особенно характерны для него украшения в виде завитков, от которых стиль и получил свое название (***р о к о к о*** — происходит от французского слова ***r o c a s l l e*** — раковина).

В русле этого галантного искусства развивался и французский клавесинизм. Его характер в значительной мере обусловливался запросами светского общества. От исполнителей здесь не ждали искусства глубокого, исполненного значительных идей и сильных страстей.

Плеяда французских клавесинистов конца XVII — начала XVIII веков блистала такими именами, как Франсуа Куперен, Жан–Филипп Рамо, Луи Дакен, Франсуа Дандрие. В их творчестве ярко проявились важнейшие особенности стиля рококо.

**Франсуа Куперен** (1668 – 1733 гг.), прозванный современниками «великим» — крупнейший представитель музыкального рода Куперенов. Юношей, после смерти отца, унаследовал его должность органиста в церкви Сен – Жерве в Париже. Впоследствии ему удалось стать придворным клависинистом. Куперен — автор 4-х сборников клавесинных пьес, изданных в 1713, 1717, 1722 и 1722 годах, ансамблей для клавира со струнными и духовыми инструментами, а также других сочинений.

В пьесах Куперена и других французских клавесинистов его времени богато разукрашенная мелодия явно доминирует над остальными голосами. Нередко их всего два (таким образом, вместе с мелодией они образуют трехголосную ткань). Сопровождающие голоса обычно выдерживаются на протяжении всего произведения и иногда приобретают самостоятельное значение.

Орнамент в пьесах французских клавесинистов богат и разнообразен. Стилистически он родствен живописному и лепному орнаменту рококо. Характерно, что именно во Франции получили значение распространение украшения, «обвивающие» мелодическую ноту, а наиболее типичное из них — группетто — было впервые графически обозначено французским музыкантом Шамбоньером. Широко во Французской музыке употреблялись трели, форшлаги, морденты.

В пьесах французских клавесинистов XVIII века по сравнению с сочинениями Шамбоньера мелодика отличается большей широтой дыхания. В ней вырабатывается четкая периодичность, подготавливающая закономерности мелодического развития венских классиков.

В связи с проблемой мелодики французских клавесинистов возникает весьма важный вопрос — о связях их творчества с народной музыкой. Если представить себе мелодическую линию некоторых пьес без ее орнаментального убранства, мы услышали незамысловатый мотив в духе народных французских песенок.

В творчестве Куперена обнаруживаются симптомы разложения сюиты. Хотя формально композитор и объединяет свои пьесы в циклы, органичной связи между отдельными частями сюиты нет (исключения в этом отношении редки).

Для Куперена характерны искания в области миниатюры, однако, если в отношении выбора типа клавесинного произведения у Куперена проявляется тенденция к отходу от крупных форм (сюита), то все же его миниатюра более развита и крупнее по масштабам, чем отдельные части сюитного цикла XVII века. Особенно новым и важным было создание Купереном контрастности внутри отдельного произведения (предпосылки формы рондо). Правда, контрастность у Куперена еще сравнительно невелика. «Припевы» и «куплеты» в его пьесах далеко не столь контрастны, как в рондо венских классиков. Кроме того, музыка Куперена значительно больше связана с танцем, являясь еще в этом отношении, скорее «сюитой», чем «сонатой». Однако, важный шаг в направлении подготовки стиля классицизма конца XVIII столетия, в частности циклической сонаты (в первую очередь некоторых типов последних ее частей), Купереном уже сделан.

**Жан – Филипп Рамо** (1683 – 1764 гг.) — представитель более позднего поколения французских клавесинистов. Его клавирное творчество хронологически совпадает с купереновским, но в нем есть новые черты. Новое у Рамо определяется несколько иным характером его творческой деятельности, чем у Куперена. Рамо в первый период своей жизни — в годы создания клавирных сочинений — был связан с иными общественными кругами. Он родился в семье музыканта, в юности работал скрипачем в оперной труппе, затем органистом в различных городах Франции. Параллельно Рамо занимался творчеством, он создал много пьес для клавесина и ряд ансамблей. В эти годы он также писал музыку для такого демократического жанра, как ярмарочные комедии. Эта музыка была им частично использована в клавесинных пьесах.

Выдающийся оперный и клавесинный композитор, Рамо был также музыкантом — теоретиком, сыгравшим большую роль в развитии учения о гармонии.

Широкий музыкальный кругозор, творческая работа в различных жанрах, многосторонний исполнительский опыт органиста, клавесиниста и скрипача — все это отразилось в его клавирном искусстве.

Во многих сочинениях Рамо ощущается стремление к меньшей прихотливости и орнаментальной разукрашенности мелодического рисунка, к более свободной трактовке танцевальных форм, к более развитой и виртуозной фактуре.

Наиболее смелые фактурные новшества Рамо связаны с образами, выходящими за рамки обычной тематики рококо. В пьесе «Солонские простаки», воспроизводящей деревенский танец, появляется широкое изложение фигураций в левой руке (прим. 12). Также использует фигурации в виде ломаных арпеджио («Цыганка» прим. 13).

Среди пьес других клавесинистов французской школы первой половины XVIII столетия особой популярностью пользуется «Кукушка» Дакена — очень талантливое произведение, мастерски созданное на основе одного мотива — «кукования» кукушки. Значительный художественный интерес представляют некоторые пьесы Дандрие («Дудочки», рондо «Страждущая»).

Подытожим особенности стиля французской клавесинной музыки периода рококо. Мелодика клавесинного рококо — главное выразительное начало этой музыки — обнаруживает связи с родником народного творчества и предваряет музыкальный язык классиков конца XVIII века.

Клавесинная миниатюра — рондо подготавливает контрастность, динамичность и монументальность классической сонаты.

Расцвет французского клавесинизма проявился не только в сфере сочинения музыки, но и в исполнительском и в педагогическом искусстве.

Важнейшими источниками для изучения этих областей музыкального искусства являются клавирные руководства. Наиболее значительные из них — трактат Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» (1716 г.), в котором систематизированы характерные исполнительские принципы французских клавесинистов и дано немало интересных педагогических советов, частично не утративших своего значения до настоящего времени. Также интересно и другое педагогическое сочинение того периода — «Метод пальцевой механики» Рамо, опубликованное во II – й тетради его клавесинных пьес (1724 г.). Оно посвящено только одной проблеме — техническому развитию ученика.

Хотелось бы остановиться на проблемах интерпретации сочинений французских клавесинистов. Куперен непримиримо выступает против импровизационных изменений украшений в своих произведениях. В предисловии к III – й тетради клавесинных пьес он настаивает на необходимости буквального выполнения всех деталей текста, т.к. иначе, его пьесы не произведут должного впечатления на людей, обладающих настоящим вкусом. Эти слова не утратили значения и по сегодняшний день. Также Куперен особо указывал на исполнение трели с верхней вспомогательной или форшлага за счет последующей длительности. Ограничение в отношении динамической палитры возможности инструмента, французские клавесинисты пытались компенсировать разнообразием тембральным.

Используя богатые динамические возможности фортепиано, пианист должен заботиться о красочности исполнения, при этом умело пользоваться динамикой и педалью. Для того чтобы достигнуть тембрового разнообразия, следует пользоваться «террасообразной» динамикой. Под контрастными педальными красками подразумевается не непрерывное употребление педали, а чередование построений беспедальных (или почти беспедальных) и педализируемых густо. В построениях, которые должны звучать очень прозрачно, приходиться использовать самые легкие нажатия педали.

Принцип «террасообразной» динамики заключается в преимущественном использовании контрастных сопоставлений градаций силы звучности.

Это не означает, что исключается применение иных динамических оттенков, здесь определяющим принципом является контрастность, а не плавность перехода от одной силы звучности к другой. В пределах же одного какого-нибудь отрезка динамической шкалы, например, в пределах *piano* или *forte*, могут и должны употребляться незначительные *dim.* и *crescendo.*

Многие композиторы той эпохи писали для клавесина медленные певучие пьесы, и требовали при их исполнении добиваться возможно большей связности игры. Куперен в подобных случаях предлагал иногда пользоваться подменой пальцев на одной клавише. Вполне естественно, что при существующих на современном фортепиано больших возможностях исполнения *legato* мы должны воплотить в жизнь пожелания клавесинистов, в нужных случаях, где этого требует характер музыки. Именно в таком плане исполняет пьесы Ф. Куперена и Ж. – Ф. Рамо пианистка Элен Боски — она воспроизводит тембро–динамические особенности звучания клавесина, используя выразительные возможности фортепиано.

Большое значение при интерпретации клавесинных миниатюр уделялось передаче исполнителем танцевальной метроритмике. В трактатах французских клавесинистов есть указания именно на этот тип исполнительского метроритма — упругий, активный.

Хотелось бы также отметить некоторые характерные принципы французских клавесинистов в двигательной области. Виртуозность их по сравнению с клавиристами других национальных школ — И. С. Баха, Скарлатти — была относительно ограниченного типа. Они использовали лишь мелкую пальцевую технику, преимущественно позиционную, т.е. пассажи и фигурации в пределах позиции руки без подкладывания первого пальца. Но в области пальцевой техники французские клавесинисты достигли совершенства.

Рамо стал применять прием подкладывания первого пальца, что связано с появлением в его сочинениях более развитой фактуры. Было распространено мнение, что этот прием «изобрел» И. С. Бах. Оно пошло с легкой руки Ф. Э. Баха, который высказал его в своем методическом труде. Но есть основания к тому, чтобы не приписывать это нововведение одному И. С. Баху. Оно начало распространяться в различных национальных школах, причем во Франции, вероятно, даже раньше, чем в Германии.

Есть основания полагать, что в I – й половине XVIII века большой палец стали широко применять и некоторые итальянские клавиристы (например, Скарлатти), есть предположения, что именно Скарлатти занес в Англию этот аппликатурный прием.

Подкладывание первого пальца — нововведение громадной важности, оно быстро двинуло вперед развитие клавирной техники, оказало влияние на развитие клавирной фактуры, способствуя ее последующему усложнению.

Понадобилось, однако, еще несколько десятилетий, чтобы этот прием окончательно закрепился в практике. Лишь в IXX веке принцип подкладывания первого пальца прочно утвердился в фортепианной педагогике.

Интерес к произведениям французских клавесинистов XVIII века проявляли русские, советские музыканты. Среди них: Антон Рубинштейн, С. Рахманинов, Н. Голубовская, Г. Коган, Н. Перельман. Большое количество пьес Куперена, Рамо и других французских клавесинистов, снабженных подробными ремарками о характере исполнения, содержится в трех сборниках, составленных А. Юровским (М. 1935 г., 1937 г.).

**ТЕМА 4**

**Новые стилевые черты в итальянской музыке**

**конца XVII — первой половины XVIII столетия.**

**Д. Скарлатти. Его сонаты и их интерпретации.**

В развитии музыкального искусства XVII – XVIII столетий роль Италии очень велика. Как явление новой буржуазной культуры выступает итальянская клавесинная школа XVIII столетия. Развитие ее связано с именем Доменико Скарлатти.

**Доменико Скарлатти** (1685 – 1757 гг.), сын знаменитого оперного композитора Алессандро Скарлатти, родился в Неаполе. Учился он у отца, затем у Бернардо Пасквини, Франческо Гаспарини. Уже в юности Доменико Скарлатти пользовался известностью как клавесинист. Его игра поражала своей виртуозностью, эмоциональным накалом. Он состязался с Генделем, которого превзошел в искусстве игры на клавесине, хотя на органе пальма первенства осталась за «знаменитым саксонцем».

Вторую половину жизни Скарлатти прожил вне пределов Италии, работая придворным клавесинистом вначале в Португалии, затем в Испании. У него были талантливые ученики, среди которых особенно выделялся испанский композитор Антонио Солер (1729 – 1783 гг.), автор интересных сонат для клавишных инструментов. Важнейшая часть творческого наследия Скарлатти — клавирные сонаты. Он писал эти сочинения на протяжении всей жизни. Первый их сборник опубликован в 1738 году.

Содержание и форма в сочинениях Скарлатти представляют значительную новизну по сравнению с искусством рококо. Связанная с итальянскими и испанскими народными истоками, музыка многих сочинений Скарлатти пронизана солнцем, радостным восприятием жизни, полна юношеского задора. Но при всей своей «задорности» она полна большой душевной теплоты. Произведения Скарлатти были подготовлены сочинениями импровизационно–прелюдийного типа композиторов итальянской органно-клавирной школы предшествующего периода. На их родство указывает и наличие в произведениях Скарлатти полифонических моментов: имитаций, канонов и другие.

Виртуозные черты сонат Скарлатти связаны с педагогическим назначением этих сочинений. Сам автор объединил изданные им сонаты названием «Упражнения», он видел в них средство приобретения «уверенности игры на клавичембало». Органично сочетающие технические задания с высокохудожественным содержанием, эти пьесы принадлежат к наиболее ранним образцам так называемого художественного этюда.

Зрелые сонаты Скарлатти становятся все более и более контрастными, в них возникает несколько тем, различающихся по характеру, фактуре и в тональном отношении (иногда, как и в классической сонате, эти тональные сопоставления подчиняются Т.-Д. отношениям). Нельзя не оценить значение Скарлатти в формировании сонатного *allegro* (Соната *C – dur* (прим. 28) — разбор сонаты стр. 43).

В период творческой зрелости у Скарлатти выявилась тенденция к объединению сонат в группы по два, изредка по три произведения. Как правило, композитор не указывал в рукописи на то, что ставил перед собой такую творческую задачу. Он записывал одно за другим сочинения, имеющие черты сходства, но предоставлял возможность исполнителю, играть их либо последовательно, либо по отдельности.

Впервые на парное сочетание сонат указал американский клавесинист и музыкант Ралф Керкпатрик, автор наиболее значительной монографии о жизни и творчестве Скарлатти. Керкпатрик создал также полный каталог всех его 555 клавирных сонат.

Проблема цикличности скарлатинских сонат всесторонне изучена пианистом и музыковедом Ю. П. Петровым. Он выявил многосторонние связи парных сочинений композитора в отношении их метроритма, темпа, тональностей, интонационно-тематического содержания, структуры, жанровых особенностей.

Обнаружилось, что Скарлатти объединял сонаты по принципу тонального сходства (общности тоник, например, минорную с одноменной мажорной), по контрастности в размере и темпе (чаще всего двухдольные, менее подвижные, с трехдольными в более оживленном движении). Единству парных сонат способствуют также тонко разработанные между ними тематические связи. Установление разнообразные черт тематического сходства между парными сонатами представит интересную задачу для каждого исполнителя, который захочет сыграть сонаты в виде пар, намеченных автором (для обнаружения этих пар следует обратиться к каким-либо изданиям **Уртекста**, где сонаты расположены именно в такой последовательности).

В сонатах Скарлатти, как и в пьесах французских клавесинистов, используется много украшений. Скарлатти применяет не столько украшения типа *группетто*, сколько форшлаги и трели, которые требовал исполнять «упруго», темпераментно, с типичным для итальянцев *brio* («с огоньком»).

Относительно расшифровки украшений в своих сонатах Скарлатти не оставил никаких указаний. Спорным у него является иногда вопрос об исполнении трели: следует ее играть с верхней вспомогательной ноты или с главной ноты? 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, что вопреки теории в первой половине XVIII века в Италии играли трель с главной ноты (свидетельство Тартини).

Таким образом, как и в других спорных вопросах орнаментики, при исполнении сонат Скарлатти следует всегда исходить из характера самой музыки.

Большой интерес вызывает фактура скарлаттиевских сонат. Она выделяется своей виртуозностью, от нее тянутся нити к творчеству композиторов последующего времени — Мендельсона, Листа, Бартока, Прокофьева. Скарлатти обращался к самым разнообразным видам клавирно-фортепианного изложения — пятипальцевым фигурам; также к последованиям из разложенных секунд, терций и других интервалов; гаммам, арпеджио, «цепочкам» терций, секст, актов, репетициям. При этом все перечисленные виды фактуры характерны для партий обеих рук и нередко даются в имитационном изложении, что типично для композиторского мышления эпохи барокко.

Особенно сильно Скарлатти развил в своих сочинениях технику скачков — «перекрестных», а также в партиях одной руки.

К творчеству Скарлатти обращались многие пианисты прошлого: Лист, Таузинг, Антон Рубинштейн, Есипова, Барток. Подлинному его возрождению в концертной практике в значительной мере способствовала выдающаяся польская клавесинистка Ванда Ландовска. Ее исполнительская деятельность (конец IXX века – начало XX века) отличалась интенсивностью и яркостью художественных достижений. Именно Ландовска впервые в своем исполнении так многосторонне представила клавирное наследие Скарлатти, выявила в нем те его грани, которые прежде находились в тени. Своим исполнением сонат Скарлатти она выявляет новый образ, еще не типичный для клавирной музыки того времени, в котором важная выразительная роль принадлежит длительным и сильным нагнетаниям динамики к кульминациям. В XX веке мощные динамические нарастания стали одним из излюбленных средств выразительности и широко применяются в произведениях самых различных жанров.

Среди лучших исполнителей сонат Скарлатти на фортепиано был Артуро Бенедетти Микеланжели. Они привлекают чутким постижением музыки композитора, поэтическим воссозданием ее образов. Мастерски владеющий фортепианной техникой Микеланжели не стремится выдвинуть в произведениях Скарлатти виртуозный элемент на первый план, не увлекается быстрыми темпами, а нередко даже «притормаживает» движение. Благодаря тонкому ощущению пианистом пластического начала и владению гибким, «живым» ритмом эти «оттяжки» придают исполнению больше выразительности.

Запоминающиеся трактовки сонат Скарлатти создал Эмиль Гилельс. В них впечатляют энергия исполнения; упругий, захватывающий слушателей ритм; разнообразный, «точеный» звук.

Публикация полного собрания сонат Скарлатти началась только в первом десятилетии XX века (итальянской фирмой Рикорди). Редактор — композитор и пианист **Алессандро Лонго** (1864 – 1945 гг.) — «сомкнул» их в «сюиты» по нескольку произведений в каждой. Хронологический принцип создания сонат при этом выдержан не был. Текст, согласно распространенной тогда манеры редактирования сочинений старых мастеров, испещрен многочисленными оттенками исполнения, которые в настоящее время представляются чрезмерно обильными и «модернизирующими» стиль композитора.

С учетом издания Рикорди и некоторых других публикаций были осуществлены последующие редакции сонат Скарлатти, в том числе и в СССР — А. Гольденвейзером, а затем А. Николаевым и И. Окранец. Редакции эти имеют инструктивный характер, но текст их не столь насыщен «вилочками» и другими деталями исполнения, как в редакции Лонго, что отражает общую тенденцию к большей простоте исполнения классиков, усиливающуюся на протяжении XX века.

В последние десятилетия в исполнительской практике возрос интерес к Уртекстам сочинений Скарлатти. Сочинения расположены здесь в хронологической последовательности, согласно каталогу Керкпатрика и дают возможность наглядно проследить осуществление композитором принципа их парной группировки.

**ТЕМА 5**

**И. С. Бах. Его клавирное творчество. Бах — исполнитель и педагог.**

**Проблема интерпретации Баховских сочинений.**

**Зарубежные и советские пианисты — исполнители Баха.**

В истории каждого искусства есть периоды великих творческих обобщений и создания тех высших культурных ценностей, в которых искания многих предшествующих художников получают наиболее яркое воплощение.

В музыкальном искусстве таких периодов было несколько. Один из них связан с деятельностью гениального немецкого композитора И. С. Баха.

**Иоганн Себастьян Бах** (1685 – 1750 гг.) — самый выдающийся представитель Бахов — старинного рода городских музыкантов. Десяти лет он остался круглым сиротой. Его музыкальным воспитанием руководил старший брат — Иоганн Кристоф. Пятнадцати лет Себастьян начал самостоятельную трудовую жизнь. Сначала он был певчим, затем служил церковным органистом, придворным капельмейстером и клавесинистом в различных городах Германии (дольше всего в Веймаре и Кеттене). С 1723 года он переселился в Лейпциг, где и прожил остальную часть жизни, работая кантором церкви святого Фомы.

Живя в условиях отсталой Германии, преодолевая сопротивление церковников, постоянно третировавших и унижавших его, он боролся за развитие передовой национальной культуры.

Искусство Баха глубоко и органично связанное с народно-национальной основой раскрыло сложные противоречивые явления немецкой действительности той эпохи.

Своеобразие исторического развития Германии наложило отпечаток на ее искусство. Достаточно сравнить произведения живописи итальянского и немецкого Возрождения, чтобы заметить громадное различие между ними. Та чувственная прелесть, то воспевание красоты жизни, тот культ прекрасной формы человеческого тела как одного из совершейнейших созданий природы, которые так типичны для итальянских художников, не свойственны Альберту Дюреру или Лукасу Кранасу. Их искусство строго и сурово. Одной из характерных тем этого искусства является страдание, воспроизведенное ими с огромной силой и правдивостью.

В творчестве Баха получили воплощение многие из тех же особенностей национального характера, что и в произведениях немецких живописцев эпохи Возрождения.

В выявлении глубинных пластов немецкой культуры Бах часто оказывается ближе к великим мастерам немецкой живописи XVI веке, чем к современным ему немецким живописцам, художникам, менее значительным по масштабу.

Образы баховского творчества охватывают поразительно широкую идейно-эмоциональную сферу. Они связаны с большими идейными замыслами, вырастающими у Баха до подлинно философских музыкальных концепций. Стремление композитора воплотить в своем творчестве новые идеи приводило его к необходимости громадных новшеств в области средств выразительности. Оно породило как естественное следствие максимальное использование всех ресурсов старых форм. В пределах стиля своего времени Бах довел до высшей точки язык полифонии и такие важнейшие формы, как фуга и сюита — это было сделано Бахом в пределах стилевых особенностей его времени: и полифония и сюита получили развитие у последующих композиторов, но уже на иной стилистической основе.

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.

Одним из частных проявлений основного противоречия Баха было несоответствие его клавирного творчества тому инструментарию, на котором оно должно было исполниться. Бах превосходно знал особенности отдельных инструментов, в том числе различных видов клавира. Однако могучая потребность воплощения всего богатства пленившихся в его воображении образов приводила нередко к тому, что творческий замысел перерастал возможности инструмента. Бах впервые рассматривает клавир как некий универсальный инструмент. Он смело вводит в клавирную музыку элементы органичного, скрипичного, вокального искусства, а также оркестрового письма. Не смущаясь ограниченными динамическими возможностями клавесина, Бах рассматривает его то, как певучий инструмент то, как целый оркестр в миниатюре, включающий и солиста и оркестровое сопровождение. Эти трактовки инструмента встречаются иногда в различных произведениях Баха, и мы имеем дело тогда с сочинениями, написанными либо в «органном» стиле, либо в «клавесинном», либо в «клавикордном» и т. д. Порой они выявляются и в одном произведении. Такие сочинения надо рассматривать написанными в некоем синтетическим «клавирном» стиле.

Бах отличался от последующих композиторов тем, что если все они, за исключением отчасти Бетховена, имели дело с уже сложившимся инструментом, то Бах писал в известной мере для некоего идеального инструмента, в котором как бы сливались лучшие качества современных ему клавишных инструментов. Таким синтетическим инструментом в значительной степени оказалось фортепиано. Действительно, клавирные сочинения Баха в целом лучше звучат на рояле, хотя некоторые из них при исполнении на клавесине обогащаются в звуковом отношении.

«Универсальность» клавирного творчества Баха позволяет считать его сочинения одним из первых образцов собственно фортепианного искусства. (Сам Бах не удовлетворялся современными ему клавирами. Не удовлетворяли его и ранние конструкции фортепиано. Более усовершенствованные инструменты молоточковой механики мастера Зильбермана, с которыми он познакомился незадолго до смерти, вызвали у него одобрительный отзыв).

По меткому замечанию Римского-Корсакова, «контрапункт был поэтическим языком» Баха. Полифонией пронизаны все сочинения композитора.

Бах в сильнейшей мере индивидуализировал отдельные голоса. Тематический материал его произведений выделяется большей характерностью и яркостью, чем у предшествующих и современных ему композиторов. Многие полифонические произведения Баха замечательны тем, что любой из голосов, если его сыграть от начала до конца, представляет собой логично развивающуюся, содержательную мелодию. Высокая культура мелодического развития, как это отметил еще Серов, позволяет назвать Баха выдающимся композитором.

Индивидуализация отдельных голосов в полифоническом произведении сочетается у Баха с (замечательно острым и новым для своего времени) ощущением вертикали. Поэтому Бах справедливо считается не только крупнейшим полифонистом, но и замечательным мастером в области гармонии.

Переходя к обзору клавирного творчества Баха, остановимся, прежде всего, на его чисто полифонических сочинениях.

В большинстве своем они написаны с педагогической целью и могут рассматриваться как своего рода прогрессивная школа обучения полифонии от начального этапа — до высшего.

Наиболее легкие пьесы содержатся в «Нотных тетрадях Анны Магдалены Бах» (одна датирована 1722 г., другая — 1725 г.). Обе тетради были составлены Бахом для его второй жены — Анны Магдалены (по всей вероятности, в основном не из собственных произведений, а из пьес своих современников).

Более значительны по содержанию и развиты в полифоническом отношении «Маленькие прелюдии и фуги». Здесь мы встречаемся и с пьесами в духе органных импровизаций, и с сочинениями, написанными в прозрачном блестящем клавесинном стиле. Среди прелюдий некоторые имеют гомофонный склад, но больше пьес — полифонические.

Вторая ступень баховской школы — 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций (3 – х голосные инвенции названы автором симфониями). В 1723 году Бах объединил их в один сборник. Инвенции разнообразны по содержанию. Многие из них напоминают соответствующие им по тональности прелюдии и фуги «ХТК». Созданы они были с педагогической целью. Бах подчеркивал, что его сочинения — своего рода творческие опыты в полифонии для приобщения учеников к этому стилю.

Третья ступень клавирной полифонической школы Баха — это «ХТК». Этот сборник был закончен в 1722 г. Полное его заглавие: «ХТК, или Прелюдии и фуги, расположенные по всем тонам и полутонам…».

В 1744 г. появились «24 новые прелюдии и фуги», которые обычно называются II – й частью «ХТК». Этот сборник включает в себя прелюдии и фуги, написанные в разное время. В него вошли юношеские, вновь переработанные сочинения, относящиеся к более раннему периоду, чем I том.

«ХТК» — своего рода энциклопедия художественных образом Баха. Здесь встречаются произведения светлого характера, то празднично–ликующие (*D-dur* II том), то шутливо–задорные (фуга *B-dur* I том). Этим сочинениям противостоят замечательные образы Баховского искусства драматического плана: пьесы, напоминающие небольшие лирико–драматические поэмы (Преп. *es-moll* из I тома), и глубочайшие философского характера скорбные монологи–размышления (фуга *cis-moll* I т.).

В «ХТК» с наибольшей полнотой нашел свое воплощение принцип певучей трактовки клавира. В некоторых произведениях «ХТК» проявляются жанровое начало. Среди прелюдий «ХТК» есть произведения гомофонные и полифонические, написанные в свободном, имитационном стиле. Фуги в «ХТК» более однотипны по изложению, чем прелюдии. Даже самые значительные из них по масштабу написаны в камерном плане.

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. Часто записывалась только фуга, и предполагалось, что прелюдия будет сымпровизирована исполнителем. Вводя точно зафиксированную «облигатную» прелюдию, Бах выступил за ограничение импровизационной стихии и порождаемого ею произвола исполнителей. Характерно, что, подобно Куперену, Бах стремился ограничить вольности исполнителей в отношении орнаментики. Однако он пошел несколько иным путем. Если Куперен предпослал своим сочинениям таблицу расшифровки украшений и настаивал на точном соблюдении предписываемых правил, то Бах предпочитал значительную часть мелизмов выписывать прямо нотами как составную часть мелодии. Этим он даже навлек на себя упреки некоторых современников, которые обвинили его в том, что он делает, таким образом, непонятными свои мелодии. Однако путь Баха оказался отвечающим творческой практике, которая постепенно начинала все больше отказываться как от самих мелизмов, так, так и от обозначения их условными знаками.

Создавая свой сборник, Бах сделал смелый шаг в отношении использования многих не употреблявшихся до того времени тональностей. Это стало возможным благодаря введению в практику равномерной темперации, то есть делению октавы 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 «ХТК» Бах ввел в практику новые тональности, что значительно обогатило клавирное искусство. В частности, это увеличило возможности в отношении модуляции и способствовало развитию средней — разработачной — части фуги.

Как и большинство произведений Баха, «ХТК» не был издан при жизни автора. Полное собрание сочинений композитора начало выходить лишь в издании «Баховского общества», основанного в 1850 году.

Редакторы этого издания ставили перед собой задачу — напечатать возможно более точно авторский текст. Так как Бах имел обыкновение переделывать и исправлять свои сочинения, то некоторые из них сохранились в нескольких вариантах. Редакторы тщательно сличали различные автографы и опубликовали тот, который сочли окончательным. В примечаниях же был указаны разночтения по другим источникам. При изучении авторского текста все эти сноски надо учитывать, т.к. некоторые из них могут содержать более убедительные варианты, чем основной напечатанный текст. Баховские автографы не имеют почти никаких указаний интерпретационного характера. Большинство имеющихся в современных изданиях оттенков исполнения, лиги, аппликатура и педаль — все это внесено последующими редакторами, причем далеко не всегда удачно.

Первым редактором «ХТК» снабдившим его текст важнейшими обозначениями интерпретационного характера, был К. Черни (в 1837 г.). Аналогичным образом Черни отредактировал многие другие сочинения Баха. Вскоре, редакции Черни стали подвергаться серьезной критике. Тщательное изучение рукописного наследия Баха выявило в них немало текстовых неточностей. В связи с происходившими в искусстве стилевыми изменениями и все большим изучением исполнителями и музыковедами сочинений Баха возникли несогласия и с интерпретацией их Черни. Она заслужила справедливые упреки в том, что нередко содержание произведений, особенно наиболее значительных, было раскрыто недостаточно глубоко. Черни делал свои трактовки исходя из позиций модного в музыкальном искусстве 1830 – х годов салонно-виртуозного направления, что находилось в противоречии с характером исполняемого.

Во II – й половине IXX века и в первых десятилетиях XX века появились новые редакции «ХТК» (К. Таузиг, Ф. Бузони, Э. д’ Альберг, Б. Барток). Наиболее значительные результаты в этом направлении были достигнуты Бузони. Бузони снабдил свою редакцию развернутыми комментариями, которые не только раскрывают понимание им стиля Баха, но и приобретают значение целой школы развития высшего мастерства фортепианной игры.

Бузони выказал себя ярким противником эпигонско–романтической интерпретации, изобилующей «вилочками», гибкими изменениями ритмики, что придавало исполнению чрезмерно «прочувствованный» характер. Исполнение Баха, считает Бузони, должно быть «…прежде всего, крупным по плану…, широким и крепким, скорее более жестким, чем слишком мягким». Но Бузони, недооценил певучее начало, роль которого в синтетическом клавирном стиле Баха очень значительна. В этом были негативные моменты этой редакции.

Редакция Муджелини удачно обобщила многие достижения в области интерпретации Баха исполнителями конца IXX века — начала XX века. Это обстоятельство и удобство использования ее в педагогической практике обеспечило ей длительную жизнь.

Среди его клавирных сочинений выделяется глубочайшая по содержанию «Хроматическая фантазия и фуга». От прелюдий и фуг «ХТК» она отличается монументальностью формы и своим концертным характером. Особенно ярко это проявляется в Фантазии. Свободная по форме, написанная виртуозно, в традициях музыкального барокко, она носит на себе печать вдохновенных органных импровизаций Баха.

Значительную долю клавирного наследия Баха составляют сюиты. Среди 23 клавирных сюит Баха наиболее известны 6 французских, 6 английских и 6 партий (изданы в 1735 г.). Среди сюит Баха менее сложны Французские. Написанные позднее Английские сюиты и особенно партиты при сопоставлении с Французскими сюитами позволяют выявить характерную эволюцию баховского сюитного цикла.

Клавирное искусство Баха вобрало в себя многое от других национальных школ. В итальянском искусстве внимание Баха привлек рождавшийся там жанр — концерт. Баховские концерты для клавира имеют большое художественное и историческое значение. В них особенно ярко сказалась трактовка клавира как концертно-виртуозного инструмента и стремление к развитию сонатной формы.

Всего сохранилось 15 клавирных концертов Баха с сопровождением; 7 — для одного клавира, 3 — для двух клавиров, 2 — для трех клавиров, 1 — для четырех и 2 — тройных (для клавира, флейты, и скрипки). Некоторые из них — переложения чужих сочинений. Помимо этого, Бах написал фигинальный концерт для клавира ***s o l o*** («Итальянский»).

К числу наиболее значительных и зрелых концертов принадлежит *d-moll’* ный концерт для клавира с сопровождением. *D-moll’* ный концерт Баха сильно отличается от фортепианных концертов ранних венских классиков. Это еще в известной мере ансамбль, т.к. партия солиста в нем не так уж сильно выделяется по сравнению с партиями сопровождающих инструментов — I – х и II – х скрипок, альтов. В концерте нет оркестровой экспозиции — солист, вступает одновременно с другими инструменталистами, нет резкого разделения на *solo* и *tutti*. Тем не менее, многие черты классического концерта предвосхищаются в этом сочинении довольно отчетливо.

Среди клавирных вариаций Баха получили известность «Гольберг–вариации». Они написаны по заказу русского посланника графа Кайзерлинга, у которого работал ученик Баха — Гольберг.

Из циклических произведений Баха хотелось бы отметить также «Каприччио на отъезд любимого брата», представляющего собой, в сущности, старинную сонату (в понимании XVII века — как цикл пьес нетанцевального характера). В целом, ткань клавирных сочинений Баха почти всегда полифонична. Даже в произведениях, не носящих явно выраженного полифонического характера, у Баха сильно активизированы отдельные голоса… У Баха нередко встречается скрытая полифония. Полифоничность фактуры Баха проявляется также в малой дифференциации видов изложения партий правой и левой руки. Для Баха, благодаря систематическому применению имитационного письма, типично постоянное перемещение одних и тех же вариаций из одной руки в другую.

При этом его не останавливает, что фигурация, хорошо «укладывается» в пальцы в одной руке, становится менее удобной, когда она перемещается в другую руку (Преп. *bis* I том).

Фактура сочинений Баха отразила многое из тех рождающихся тенденций, которые впоследствии воплотились в типичные формулы фортепианного письма.

Заканчивая обзор клавирного искусства Баха, скажу несколько слов об исполнительской и педагогической деятельности Баха.

Бах был одним из крупнейших органистов и клавиристов своего времени. Он гениально импровизировал, он мог в течение 2 – х часов разрабатывать одну и ту же заданную тему, создавая из нее произведения различных типов — от свободной прелюдии до сложнейших фуг.

Что касается исполнительского искусства Баха: Бах обращал большое внимание на певучесть исполнения.

Среди учеников Баха наиболее известны, помимо его сыновей — Филиппа Эмануила и Вильгельма Фридемана, — были композиторы и исполнители Иоганн Людвиг Кребс, Иоганн Филипп Кирнберг, Иоганн Кристиан Китель.

Интерпретация сочинений Баха. Перед исполнителем стоит сложная задача — воплотить богатство идей и специфичность выразительных средств баховского творчества. Задача пианиста — передать все величие музыки Баха, ее возвышенность, благородство и вместе с тем сохранить простоту, сдержанность чувств.

Встречающиеся при исполнении баховских произведений излишняя чувствительность, как и преувеличенная сухость, «академичность», недопустимы.

Одна из специфических трудностей при исполнении сочинений Баха — это почти полное отсутствие каких-либо авторских указаний относительно характера интерпретации — обозначений темпа, фразировки, динамики, не говоря уже об аппликатуре. Существует большое количество изданий, в которых редакторы предлагают ту или иную трактовку сочинения. Но, как мы видели, (по редакциям «ХТК» — Черни, Бузони, Муджелини) даже лучшим из них, исполнитель не должен всецело доверять.

Путем тщательной сверки текста, глубокого изучения произведения и различных редакций следует составить собственный план интерпретации.

Как и всякий процесс художественного творчества — интуиция должна сочетаться с логическим осмыслением творимого, со знанием некоторых стилистических закономерностей интерпретации тех или иных произведений. Так, при составлении плана интерпретации баховского сочинения необходимо принимать во внимание некоторые специфические особенности полифонических средств выразительности.

Если говорить о трактовке баховской фуги, то, можно сказать, что чем более тематичен тот или иной голос, тем ярче его надо выявлять. Динамика, тембр, фразировка должны быть следствием, а не самацелью. Иногда в отношении выразительности с темой может соперничать и яркое противосложение. При сочетании двух голосов в каждом из них необходимо сохранять его индивидуальность, его логику развития. Это достигается при помощи соответствующей динамики и звуковой окраски отдельных голосов.

Относительная плотность или разреженность ткани также имеет в произведения Баха выразительное значение. Обычно в кульминационных местах у Баха густота ткани сочетается с тематической насыщенностью. Это — стреттные узлы, моменты наибольшего эмоционального подъема. Чаще всего, они встречаются в репризе — это способствует драматизации формы (например — *d-moll* – ная фуга из I тома. Здесь широко использован прием стреттного проведения; соблюдена линия последовательной динамизации к концу произведения).

Таким образом, динамики в баховских сочинениях определяется плотностью ткани.

Ввиду отсутствия авторских указаний, большую трудность при исполнении сочинений Баха представляет фразировка. Для некоторых западно-европейских музыковедов характерно отстаивание принципа инструментальной фразировки. Исходя из практики светских мастеров пианизма, можно сказать, что их интерпретации баховских мелодий и тем протяжного склада присуща часто вокальная фразировка, основанная на широком дыхании, на объединении отдельных мотивов и фраз единой линией.

Значительные трудности в баховских произведениях может представить исполнение украшений. В «Нотной тетради» Вильгельма Фридемана — Бах привел таблицу расшифровки наиболее употребительных мелизмов. Необходимо знать, что эта таблица — примерная. На практике у Баха могут встретиться и некоторые изменения в расшифровке тех или иных украшений, а также мелизмов нового типа.

Трель, (помимо указанного в таблице способа), Бах обозначал еще при помощи ***tr*** и волнистой линии. Все эти знаки, как правило, следует расшифровывать с верхней вспомогательной ноты, хотя в этом отношении у Баха иногда могут быть исключения.

В тех случаях, когда трель стоит над нотой, после которой следует новый мотив, перед этим последним надо сделать на главной ноте трели небольшую остановку с тем, чтобы не затушевать начала мотива. Характер исполнения украшений у Баха, определяется тем контекстом, в котором они встречаются. В сочинениях энергичного характера трели обычно исполняются звонко, блестяще. В пьесах лирических, написанных в «клавикордном» стиле, иногда уместно представить себе трель как еле слышное биение, как пульсацию главной ноты. Украшения, выписанные маленькими нотками, а также форшлаги исполняются у Баха за счет последующей длительности. Темпы их в зависимости от характера музыки должен быть более или менее быстрым.

Необходимо сказать несколько слов о темпах баховских сочинений. Сохранились сведения, что сам Бах, когда дирижировал, любил брать темп очень подвижный и весьма твердо его выдерживал в течение исполнения произведения. К сожалению, это свидетельство мало о чем говорит, т.к. степень быстроты темпа оно не выявляет. Существует мнение, что в старину темпы были вообще менее подвижны, чем в настоящее время. Но, чтобы выбрать наиболее верный темп, нужно внимательно относиться к указаниям метронома. О темпе исполнения старинных сочинений, в том числе и баховских, можно судить еще и на основании имеющихся в них украшений. Обильная орнаментика, как правило, указывает на более сдержанный темп.

Произведения Баха входили в репертуар всех крупнейших пианистов. Бетховен воспитывался на «ХТК». Прелюдии и фуги Баха были «настоящей книгой» Шопена, который тщательно изучал их и играл. Много сделал для пропаганды Баха Лист, создавший фортепианные обработки его органных произведений. Впоследствии по стопам Листа пошел Бузони. Он сделал превосходные обработки хоральных прелюдий, токкат и фуг, а также обработал для фортепиано известную Чакону (скрипичную).

Большое значение для освоения и пропаганды баховского наследия имела деятельность русских музыкантов (Антон Рубинштейн, Сафонов, Танеев, А. Зилоти).

В XX веке — развитию высокой культуры интерпретации Баха в бывшем СССР, способствовали мастера пианизма последующих поколений, педагоги консерваторий. В их классах некоторых наиболее одаренные ученики проходили и подготавливали к выпуску весь «ХТК». Среди таких учеников можно назвать Фейнберга, Татьяну Николаеву (класс Гольденвейзера), Юдину (класс Л. Николаева). Весь «ХТК» играли Нейгауз и его ученик С. Рихтер. В трактовках Баха Фейнбергом и Юдиной ощутимы связи с традициями романтического исполнительства. У первого из них они преломлены в духе экспрессивных тенденций русской музыки предреволюционного времени, скрябиновской ее ветви. Особенно явно это обнаруживается в ритмике, необычно гибкой, импульсивной, кажущейся чрезмерно свободной для Баха, но вместе с тем придающей его творческим высказываниям характер импровизационности и тем воплощающей одну из важных стилевых черт музыкального искусства эпохи барокко. Очень чутко Фейнберг слышал и воссоздал интонационную природу баховского мелоса, те альтерационные изменения звуков, которые сообщают ему специфическую упругость и эмоциональное напряжение. Все это тонко передавалось выразительными средствами фортепиано — инструмента, способного, когда слушали Фейнберга, в полной мере вместить в себя весь богатый мир клавирной музыки великого полифониста.

Что касается исполнения сочинений Баха Юдиной — романтическая традиция в ее исполнении обнаруживала связь с органной трактовкой Бузони, а также с хоровым искусством Баха. Исполнению пианистки были присущи монументальность, волевое начало и значительная экспрессия, проявляющаяся не столько в импульсивной манере интонирования, как у Фейнберга, сколько в заострении контрастных сопоставлений разделов формы и динамики.

С течением времени искусство Юдиной заметно эволюционировало, изменялись и ее интерпретации баховских сочинений. На первый план в них стали выдвигаться конструктивное начало, энергия ритма и использование молоточковых свойств инструмента.

Стремление по-новому услышать Баха было характерным во второй половине XX века и для многих других мастеров пианизма. Общим для них стало резкое снижение интереса к трактовке баховских сочинений в органном плане, повышение внимания к достижению четкой артикуляции и ясного прочерчивания линий голосов.

Примером такой интерпретации может служить исполнение Баха С. Рихтером. В записи пианистом «ХТК» преобладает объективное начало. Очень органично, с превосходным «чувством перспективы» Рихтер осуществляет развитие тематизма. Подкупает великолепное ощущение пластического начала исполнительской музыки, что придает ей, особенно в сочинениях танцевального характера, большую жизненность.

Заслуженной известностью как пропагандистка творчества Баха пользуется Т. Николаева. Она обратила на себя внимание еще в 1950 году на Международном баховском конкурсе в Лейпциге, где была удостоена I – й премии. Пианистка играет множество сочинений Баха, помимо «ХТК» — «Искусство фуги», 12 концертов, «Гольдберг — вариации», партиты, сюиты, инвенции. Интерпретации Николаевой отличает высокая культура и умение проникать в творческую лабораторию автора сочинения с позиций не только исполнителя, но и композитора. Это помогает пианистке создавать логично выстроенные концепции интерпретации самых сложных и масштабных сочинений Баха. Николаева ищет ясности, простоты и естественности. Вместе с тем ей присуще стремление выявлять все важнейшие грани баховского творчества в их единстве, не выделяя какие-либо одни в ущерб другим. В этой направленности интерпретаций пианистки — одно из наиболее ценных их свойств.

Интереснейшее явление в исполнительской бахиане — деятельность канадского пианиста Глена Гульда. Очень яркая, она вместе с тем изобиловала противоречиями. Трудно назвать другого пианиста, который интерпретировал бы Баха то столь многогранно, то столь односторонне, кто бы проявил такую строгую логику в исполнении его произведений, а наряду с этим так парадоксально, порой алогично в них высказывался.

Уже в молодости, в конце 1950 – х и в начале 1960 – х годов, Гульд поразил слушателей Западной Европы и СССР — зрелостью интеллекта и мастерства. Исполнение им «Гольдберг – вариаций», 6 – й партиты, 3 – х голосных инвенций стало событием, новым словом в интерпретации сочинений Баха. Оно выделилось своей оригинальностью и некоторым казалось чрезмерно субъективным. В действительности же это было лишь непривычное, но объективно верное и глубокое истолкование текста композитора. Интерпретацией этих сочинений Гульд убедительно выявил синтетичность клавирного стиля Баха.

Завершая характеристику Гульда как интерпретатора Баха, хотелось бы отметить одно из наибольших достижений пианиста — высоко–художественное воплощение того основополагающего свойства музыки Баха — противоречия между «предельным напряжением чувства и особого рода спокойствием».

**ТЕМА 6**

**Клавирное искусство Генделя.**

**Проблема интерпретации музыки эпохи барокко.**

**Георг Фридрих Гендель** (1685 – 1759 гг.) — был выдающимся исполнителем на клавишных инструментах. Особенно славился Гендель своими импровизациями. В исполнении экспромтом таких сложнейших полифонических форм, как двойная фуга, он 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 концертов в Англии. Концерты, организовывавшиеся Генделем, были новым явлением в музыкальной жизни того времени. Они предназначались не для придворной аудитории, а для широких кругов слушателей.

Возникшие в новых условиях музыкальной практики, органно-клавирные сочинения Генделя — в основном концерты — произведения новые по своему стилю. Их новизна в том, что Гендель вывел орган из культовых рамок, широко использовал его в светском плане.

Значительную часть клавирного наследия Генделя составляют 20 органно-клавирных концертов, а также сюиты. Первый сборник (8 сюит) был опубликован в 1720 году. Второй сборник (9 сюит) напечатан в 1733 году. В 1735 году были опубликованы шесть фуг для органа или клавира.

В сюитах Генделя мы встречаемся не только с традиционными для этого жанра танцами, но и с пьесами, напоминающими по характеру сонаты Скарлатти, и с фугами.

В некоторых сюитах танцевальные номера полностью отсутствуют; эти циклы представляют собой, наподобие концертов Генделя, чередовавшие *Adagio* и *Allegro*. Часто в своих сюитах Гендель использует вариационную форму. Стремление Генделя к ясному гомофонно–гармоническому стилю, проявляющиеся во многих его клавирных пьесах, потребовало и новых форм изложения.

В целом по своему художественному содержанию генделевское органно-клавирное наследие значительно уступает баховскому. Однако и у Генделя есть в этой области немало превосходных произведений.

Полное собрание сочинений немецкого мастера с тщательно выверенным текстом было опубликовано во II половине IXX века и в начале XX века генделевским обществом (редактор Ф. Кризандер). На основе этого издания в СССР вышло в свет собрание избранных клавирных произведений Генделя в III – х томах (редакция, комментарии и вступительная статья Л. Ройзмана); издание «Музыка» (1959 – 1961 гг.).

Исполнение произведений эпохи клавиризма связано с некоторыми специфическими трудностями. Они обусловлены особенностями записи композиторами того времени своих творческих замыслов. Музыкальная ткань сочинения иногда выписывалась не полностью и требовала от интерпретатора кое-где дополнений. Нотный текст содержал очень мало указаний на характер исполнения, а нередко такие обозначения и вовсе отсутствовали.

При последующих переизданиях сочинений старых мастеров редакторы стремились по возможности уточнить намерения автора путем соответствующей «ретуши» нотного текста и дополнения его исполнительскими ремарками, тем самым, пытаясь приблизить музыку прошлого к современности. На протяжении II половины IXX века и первых десятилетий XX века тенденция к возможно большей конкретизации трактовок музыки композитора редакторами усиливалось, приобретая иногда характер неправомерно вольного отношения к переиздаваемым сочинениям. Примером могут служить некоторые редакции Нимона. В своей трактовке «старых мастеров» он расшифровал некоторые украшения непосредственно в нотном тексте, досочинил казавшиеся ему недописанными голоса и еще больше детализировал оттенки исполнения, не оговорив всего этого и лишив, таким образом, исполнителя возможности познакомиться с авторской записью сочинения.

В последних десятилетиях XX века в связи с распространением тенденции к возможно более объективному характеру интерпретаций наблюдается повышение интереса исполнителей к тщательному воспроизведению авторского текста. Редакции типа упомянутой нимановской отходят в прошлое. Все более широкое признание завоевывают издания с максимально выверенным нотным текстом и со сравнительно небольшим количеством самых необходимых редакторских ремарок, ясно отделенных от всего того, что было написано композитором. Ценность таких редакций очевидна. Они не искажают замысла автора и создают благоприятные предпосылки для проявления исполнителями своей инициативы в его расшифровке.

Таким образом, после полосы активного вмешательства редакторов в Уртексты композиторов эпохи клавиризма, приводившего к усложнению записи сочинений, наблюдается возврат к прежней простоте. Но это уже иная простота, возникшая на более высоком уровне исторического развития и сохраняющая (в диалектически снятом виде) нечто ценное от попыток редакторов IXX века — I – й половины XX века выявления в музыке прошлого — выразительности, созвучной новому времени. Важно, чтобы именно в таком плане традиция интерпретации клавирных сочинений продолжала жить и в современном исполнительстве, чтобы простота, выраженная в игре пианистов и клавесинистов, была одухотворенной, основанной на тонком выявлении интонационной природы музыки.

Современным пианистом практически не приходится заниматься корректированием нотного текста, т.к. в отношении очень многих сочинений эта работа уже проделана редакторами. Однако есть проблема, вызывающая необходимость особенно пристально вникать интерпретатору в Уртекст старых мастеров с целью уточнения авторского замысла. Это проблема воспроизведения многочисленных мелизмов, являющихся важным элементом музыкальной ткани произведения того времени.

Каждому пианисту следует внимательно изучить таблицы орнаментов И. С. Баха, Куперена и других композиторов, познакомиться со специальными работами о мелизмах. Некоторые основные сведения в этой области содержит очерк «Орнамент в старинной музыке» в Хрестоматии «Из истории фортепианной педагогики». Среди наиболее капитальных трудов в области музыкальной орнаментики следует назвать исследование А. Бейшлага, имеющиеся в русском переводе.

История интерпретации клавирных сочинений свидетельствует о том, что многие пианисты в поисках более стильной их трактовки стремились воспроизводить атмосферу музицирования на тех инструментах, для которых они были написаны, в основном — на клавесине. Некоторые исполнители считали необходимым ориентироваться также на выразительные возможности органа. Следствием всего этого явилась тенденция к использованию плоскостей (террасообразной) динамики, чередования оттенков ***f***  и ***p***, имитаций тембров органных и клавесинных регистров.

Такого рода исполнительская практика была закономерной на определенном этапе исторического развития, но она сопровождалась и своими теневыми явлениями, например, попытки механического перенесения приемов клавесинной регистровки на фортепиано. Отрицательную роль сыграло и нормативное следование традициям клавесинного и органного исполнительства. Не учитывалось то обстоятельство, что сами эти традиции в эпоху позднего музыкального барокко заметно обновлялись. В творчестве Куперена, Скарлатти, Генделя и Баха уже обнаруживается прорастание стилевых тенденций сентиментализма и классицизма конца XVIII — начала IXX столетий. Многое в их клавирных сочинениях воспринимается и как смелые прозрения в сферу выразительных свойств нового инструмента, начинавшего свой путь в искусстве — ***ф о р т е п и а н о***. Естественно, что современный исполнитель не должен проходить мимо этих новаторских тенденций в сочинениях старых мастеров.

**ТЕМА 7**

**Эстетические воззрения западноевропейских просветителей XVIII века.**

**Развитие сонатно-симфонического мышления и подготовка музыкального классицизма конца XVIII столетия.**

**Новые эстетические принципы**

**в музыкально-исполнительском искусстве.**

Французская буржуазная революция 1789 года явилась важной вехой исторического развития, что не могло не сказаться на искусстве.

Просветители того тревожного времени призывали к естественности в искусстве, к правдивости чувств, верности природе. При общей своей прогрессивности для той эпохи идеалы просветителей XVIII века были исторически ограниченными. В художественных произведениях они приводили нередко к идеализации патриархально-буржуазных отношений и ко многим сентиментальным преувеличениям.

Развивавшееся под знаком новых эстетических идей музыкальное искусство сделало на протяжении XVIII века значительный шаг на пути углубления и расширения сферы реализма. Особенно большое значение во II половине XVIII века приобрела проблема передачи музыкой человеческих чувств. Правда, и в музыке имели место сентименталистские преувеличения. Однако большая творческая работа, проделанная композиторами в области передачи внутреннего мира человеческих чувств, все же не прошла бесследно. Результат ее с особенной силой сказался в творчестве классиков конца XVIII — начала IXX столетия.

Можно смело утверждать, что без этого подготовительного этапа трудно представить появление столь правдивых и глубоких образов Бетховена или Моцарта. Классики преодолели чувствительные преувеличения сентименталистов и сумели отобрать наиболее ценное. Лучшие сочинения их отличаются искренностью и вместе с тем строгим отбором эмоций.

Впоследствии некоторые музыканты пытались представить инструментальное творчество венских классиков как явление «чистого» искусства, отрешенного от окружающего мира. Эта точка зрения была ошибочной. Опровержением ее может служить не только сама музыка, в которой чуткому слушателю открывается очень многое в умонастроении и чувствовании людей конца XVIII — начала IXX столетия, но и высказывания ее авторов. Моцарт, к примеру, говорил, что не способен выражать свои чувства и мысли в стихах или красках, т.к. он не поэт и не художник. Но он может это сделать с помощью звуков, потому что он музыкант.

Главным завоеванием XVIII века было формирование сонатно-симфонического мышления — т.е. утверждения нового типа музыкального мышления.

Сонатно-симфоническое мышление конца XVIII века оперирует контрастными сопоставлениями нескольких образов, которым вместе с тем свойственно внутренне единство. В наиболее зрелых сонатах *Allegro* основано на борьбе контрастных начал.

Процесс утверждения нового типа музыкального мышления сопровождался преобразованием всех элементов выразительности музыкальной речи: мелодики, гармонии, фактуры.

Первые представители исполнительского искусства конца XVIII века отошли от некоторых преувеличений сентименталистов, сохранив вместе с тем лучшие качества их искусства. Шла активная борьба за обновление мелодики, связанная с усилением тенденции «пения на клавире».

Развитие новых стилистических черт в музыкальном искусстве предъявило к исполнителям определенные требования. Возникла необходимость применения более гибкой ритмики и динамики. В связи с этим в клавирных руководствах начинают появляться указания на *temporubato* (буквальный перевод: скраденная доля — происходит от итальянского глагола ***r u b a r e***— красть, воровать). Значительно усложняется динамическая палитра исполнения. Наряду с контрастами силы звучности большое внимание уделяется постепенным усилением и ослаблением звука. Особенно славилась динамическими новшествами этого рода знаменитая мангеймская школа симфонистов. Она способствовала распространению новых динамических эффектов и в области клавирного искусства.

Для развития исполнительского искусства на протяжении XVIII века характерно ограничение импровизационного начала. Это сказалось в протестах композиторов против изменения в их сочинениях орнаментики и в стремлении авторов более точно обозначать оттенки исполнения. Борьба композиторов против импровизационной исполнительской стихии особенно обострилась к концу XVIII века, в период расцвета музыкального классицизма.

Художественный вкус классициста требовал глубоких, значительных идей, отлитых в совершенную форму. Достигнуть этого экспромтом могли лишь немногие музыканты, обладавшие выдающимся композиторским дарованием. Вдобавок значительно повысились требования и к исполнительскому мастерству. Ткань произведений стала сложнее. Исполнителю приходилось иногда специально тренироваться, чтобы преодолеть какой-нибудь трудный пассаж. Все это привело в дальнейшем к упадку в профессиональной музыке искусства импровизации.

Появление новых стилевых тенденций вошло в противоречие с существующими клавишными инструментами. Ни клавесин, ни клавикорд не могли более удовлетворять потребностям времени. Они были вытеснены к концу XVIII века новым инструментом — **фортепиано**.

Изобретение фортепиано приписывается флорентийскому мастеру Бартоломео Кристофори (1709 год). Он же, впоследствии сконструировал левую педаль. Вскоре, после Кристофори, фортепиано появилось и в других странах.

Это свидетельствует о появлении повсеместно тенденции к обновлению клавишного инструментария, приближению его к новым потребностям музыкальной практики. Однако на первых порах фортепиано было еще недостаточно усовершенствованным инструментом, и широкое распространение оно получило к концу столетия. Таковы были важнейшие закономерности развития клавирного искусства во II – й половине XVIII века.

**ТЕМА 8**

**Развитие клавирно-фортепианной культуры**

**во Франции и в Италии во II – й половине XVIII века.**

**Чешские пианисты и композиторы.**

**Сыновья И. С. Баха. Ф. Э. Бах и его трактат.**

**Ранние венские классики.**

**Фортепианное творчество И. Гайдна и В. А. Моцарта.**

**Моцарт — пианист.**

Блестящий расцвет французского клавесинизма сменился быстрым его упадком во II – й половине XVIII столетия. Того мощного развития инструментального искусства, перерастающего из клавесинного в фортепианное, как в Германии, Австрии — Франция не знала. Французский музыкальный классицизм представлен значительно скромнее.

Среди представителей французского клавесинизма надо назвать в первую очередь **Этьена Менгюля** (1763 – 1817 гг.). В 1780 – е годы он написал несколько фортепианных сонат. Наиболее известная из них, *A – dur*’ ная, напоминает сонаты Моцарта и является превосходным образцом раннего фортепианного стиля. Интересно отметить развитие в творчестве Мегюля героической тематики, особенно в сонатах, появившихся непосредственно перед революцией.

Много нового вносит в клавирное искусство поколение следующих за Скарлатти итальянских музыкантов: Галуппи, Парадизи, Чимароза. Их творчество основано уже на иных принципах и может считаться стилистически отличным от итальянского клавиризма I – й половины столетия. Вместе с тем оно продолжает линию нового инструментального искусства. Эти музыканты были в основном оперными композиторами. Работая в области клавирной музыки, они переносили многое из оперного жанра в свои клавирные сочинения и тем самым способствовали формированию классического инструментального стиля в ином отношении, чем Скарлатти.

Характерной особенностью клавирного искусства этой группы итальянских музыкантов было то, что они исходили в значительной мере из возможностей певучего клавирного инструмента — фортепиано.

Интерес представляет клавирное творчество Бальдассаре Галуппи (1706 – 1785 гг.) и Пьетро Доменико Парадизи (1707 – 1791 гг.). Но наиболее популярен из этой плеяды итальянских композиторов был Доменико Чимароза (1749 – 1801 гг.). Он создал несколько десятков клавирных сонат. Относительно не сложные по фактуре, одночастные, они напоминают нередко сонатины. Произведения эти получили распространение в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ.

Сонаты Чимарозы еще не содержат типического для классической сонатной формы членения на партии. Но мелодико-гармонический язык и фактура сочинений Чимарозы уже во многих отношениях являются типичными для классицизма. Характер музыки требует от исполнения блеска и наряду с этим певучести.

Клавирное искусство итальянских музыкантов II – й половины XVIII века представляет для нас значительный интерес потому, что оно сыграло известную роль в формировании русского раннеклассического стиля. Некоторые из этих музыкантов были приглашены в Петербург для постановки своих опер и пробыли в нем долгое время. У этих итальянских музыкантов учились некоторые выдающиеся русские композиторы и пианисты.

Видные деятели в области клавирно-фортепианного искусства были среди чехов. Иржи (Георг) Бенда — выдающийся мастер зингшпиля и мелодрамы, был также автором большого количества инструментальных сочинений, которые подготовляли творчество венских классиков.

Творчеству чешских музыкантов свойственна светлая музыка, мягкая и задушевная. Представители чешского искусства были тесно связаны с венской культурой (многие из них жили в Вене). Именно в их окружении и формировалось дарование молодого Шуберта.

Наибольшей известностью среди чешских музыкантов того времени пользовались Франц Ксавер Душек, Леопольд Кожелух. Старший из них, **Леопольд Кожелух** (1747 – 18181 гг.), был учеником Душека (1731 – 1799 гг.), видного чешского пианиста и композитора. Л. Кожелух работал в Вене, где приобрел известность как композитор и педагог. После смерти Моцарта он получил должность придворного композитора. Л. Кожелух написал много различных произведений: симфоний, квартетов, фортепианных концертов и сонат. Некоторые его сочинения не утратили своего художественного значения и до настоящего времени.

Нельзя не упоминуть также о Яне Ладиславе Дусике (искаженная на французский лад его фамилия произносилась обычно Дюссек) — его сочинения часто исполнялись, а сам он слыл одним из лучших мировых пианистов. Современники характеризуют Дусика как пианиста–лирика. Его игра отличалась специфическим качеством звучания, которое было порождено использованием педалей — в те времена нового и еще далеко не всеми оцененного выразительного средства.

Начавшая формироваться в XVIII веке, чешская фортепианная школа достигла своего высшего развития в следующем столетии в лице Б. Сметана и А. Дворжака.

Немецкая клавирная школа — ее эволюцию в сторону классицизма можно проследить на творчестве сыновей И. С. Баха. Искусство старшего из них — **Вильгельма Фридмана** (1710 – 1784 гг.) особенно тесно связано с традициями отца, с органно-полифоническим стилем. В клавирных сочинениях Фридмана есть нечто от искусства барокко. Для его творчества особенно характерны фантазии и каприччо импровизационного плана, в которых широко используется полифония. Фридеман был выдающимся органистом — импровизатором.

Иным было искусство **Иоганна Христиана Баха** (1735 – 1782 гг.). Правда, и у него есть связи с творчеством Себастьяна Баха. Однако преобладающим фактором у него являются новые стилистические тенденции. Он не работал в области полифонии. Прежде всего, он пользовался известностью как превосходный пианист, как оперный композитор и автор фортепианных сонат и концертов.

Его сонатам свойственен ясный мелодический стиль, обнаруживающий родство со «сладостной» ариозностью итальянской оперы, типичная для раннего классицизма форма, прозрачная фактура. В некоторых его произведениях заметна близость к сочинениям Моцарта.

Из всех сыновей И. С. Баха наибольшую роль в развитии клавирного искусства сыграл **Карл Филипп Эммануэль** (1714 – 1788 гг.). 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 были подлинной школой для музыкантов конца XVIII века — начала IXX века.

Значительную часть его клавирного творчества составляют сонаты. Эта область творчества Ф. – Э. Баха — как бы серия опытов в жанре предклассической сонаты, в которых композитор иногда приближается к стилю ранних венских классиков. В сочинениях Ф. – Э. Баха чувствуется влияние Скарлатти и французских клавесинистов. В медленных частях его сонат проявляются черты сентиментализма. Его творческая работа явилась важным этапом на пути формирования классического стиля. Уже в 1740 – х годах он создал сонаты в трехчастной форме, наметив основные функции и характер будущего классического сонатного цикла.

Помимо сонат Ф. – Э. Бах писал и другие сочинения для клавира — миниатюры, фантазии, вариации, рондо. Он создал также более полусотни клавирных концертов. Филипп Эммануэль был выдающимся исполнителем. Его исполнению (по воспоминаниям современников) присущи — виртуозность, блеск, темперамент. Однако больше всего Бах порождал выразительностью своей игры, поэтическим исполнителем певучих — *Adagio* и *Andante*.

Свой богатый опыт в области клавирного искусства Филипп Эммануэль изложил в упоминавшемся методическом труде («Опыт об истинном искусстве игры на клавире»). Эта работа представляет собой выдающийся памятник всей клавирно-исполнительской теории и практике середины XVIII века.

Этот труд можно считать сводкой основных знаний, которыми должен был обладать клавирист того времени. Помимо проблем исполнения, автор рассматривает правила гармонии, цифровки баса, дает советы относительно импровизации. Он борется против бессодержательного, внешне, быть может, и блестящего, но внутренне пустого, лишенного жизненности исполнения. Главное для автора, чтобы исполнитель понял и донес до слушателя содержание произведения. Ф. – Э. Бах уделял большое внимание импровизации именно потому, что видел в ней наиболее непосредственную форму передачи чувств.

В своем труде Ф. – Э. Бах придавал громадное значение «пению на инструменте». Он подчеркивал, что технические трудности можно преодолеть усиленным упражнением и что в действительности они не требуют такой затраты труда, как певучая мелодия.

Признавая в целом большое прогрессивное значение работы «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» Филиппа Эммануэля, не следует игнорировать историческую ограниченность некоторых высказанных в нем мыслей. Так, в настоящее время кажется наивным требованием автора, чтобы клавирист во время игры передавал мимикой содержание исполняемой музыки.

Окончательная кристаллизация музыкального классицизма произошла в творчестве Гайдна и Моцарта — они синтезировали передовые творческие тенденции своих предшественников, подготовлявших в течение нескольких десятилетий рождение нового стиля.

С творчеством ранних классиков кончается пора клавирного искусства и начинается период фортепианной музыки, тем не менее, фортепианное письмо ранних венских классиков выделяется прозрачностью, и в этом отношении оно еще связано с традициями клавесинного стиля. Ни Гайдн, ни Моцарт не оставили (за исключением отдельных примеров) расшифровок своих украшений.

Потому в их сочинениях встречаются спорные моменты: трель — при расшифровке у венских классиков представляется отнюдь не обязательным во всех случаях расшифровывать ее с верхней вспомогательной ноты (как в старинной музыке). Часто у венских классиков она расшифровывается с главной ноты.

**Форшлаги** — встречаются короткие и долгие. Долгий форшлаг Моцарт и Гайдн обычно выписывали целиком.

**Группетто** — часто употреблялось при пунктированном ритме между восьмой с точкой и шестнадцатой.

Таким образом, при расшифровке украшений у ранних венских классиков не следует догматически придерживаться старинных принципов, но вместе с тем, нельзя и беззаговорочно пользоваться более современными принципами, установившимися примерно со времен романтизма.

Остановимся теперь на индивидуальных чертах фортепианного творчества Гайдна и Моцарта.

**Франц Йозеф Гайдн** (1732 – 1809 гг.) — не был выдающимся пианистом — виртуозом, хотя, несомненно, хорошо владел инструментом. Его фортепианные сочинения занимают в истории более скромное место, чем симфонии и квартеты. Тем не менее, его вклад в фортепианную литературу очень значителен. Его фортепианные сочинения подкупают душевной цельностью, оптимизмом, неиссякаемым чувством юмора. Он создал более 50 – ти фортепианных сонат, писал их на протяжении всей жизни. Гайдн в более поздних сонатах, все реже использует галантную тематику. Менуэт (носитель традиций рококо) — почти исчезает из цикла, его место занимают *Adagio* и другие части нетанцевального характера. Значительно сокращается количество украшений, изменяется фактура. От прозрачного ранне-фортепианного письма Гайдн переходит к стилю изложения зрелого классицизма.

Среди лучших современных интерпретаторов музыки Гайдна хотелось бы назвать Святослава Рихтера. Рихтер — играет очень цельно, на широком дыхании, при этом, раскрывает индивидуальные особенности каждой темы, каждого образа. В его исполнении преобладает оркестровое начало.

Редакции. Полное, наиболее достоверное по тексту, собрание сонат Гайдна было опубликовано в 1918 году издательством Брейткопфа и Гертеля под редакцией К. Пезлера. Среди советских изданий следует отметить редакцию Л. Ройзмана (с его вступительной статьей и комментариями).

**Вольфганг Амадей Моцарт** (1756 – 1791 гг.) — мог создавать столь же солнечно-радостные произведения, как Гайдн. Но — это лишь одна сфера его творчества. Другая — область лирико-поэтическая. Моцарт был одним из ярчайших мелодистов. Он говорил, что мелодия — «сущность музыки».

Фортепианных сонат у Моцарта — 17. Они были написаны Моцартом для учеников. Поэтому по сравнению с концертами его сонаты менее виртуозны. Большинство сонат написано в типичном для раннего классицизма трехчастном цикле, иногда Моцарт делает исключения: так в *A – dur’* ной сонате I – я часть — вариации, а не сонатное *allegro*, в *C – moll*’ ной — сонатному *allegro* предпослана фантазия.

Фортепианных концертов у Моцарта — 27. Из них: 25 написаны для одного клавира с оркестром; 1 — для двух клавиров; 1 — для трех клавиров с сопровождением. Эти сочинения — важная веха в истории концертного жанра. Моцарт — создатель классического типа фортепианного концерта. Его концерты — уже не ансамбль с более развитой партией солиста, как у Баха, а произведения, основанные на контрастном сопоставлении солирующего инструмента и остальной оркестровой массы. Контрастность подчеркивается наличием двух экспозиций (первой — оркестровой и второй — с участием солиста), оркестровых *tutti*, во время которых солист не играет, и виртуозным развитием фортепианной партии, кульминация которого приходится на каденцию. Помимо сонат и концертов, Моцарт писал вариации, фантазии, рондо и другие сочинения для фортепиано. Моцарт сыграл большую историческую роль не только как композитор, но и как выдающийся исполнитель на клавишных инструментах. Он очень любил орган, но главным образом прославился игрой на клавире.

Исполнительская деятельность Моцарта началась с 6 – ти летнего возраста. В зрелой игре Моцарта органично сливались лучшие качества галантного и чувствительного стиля, но Моцарт сумел отойти от крайностей сентиментализма. Он отрицал субъективные вольности исполнения, он видел задачу исполнителя в том, чтобы сыграть произведение в надлежащем темпе, все ноты, форшлаги и п.т., передать, как написано, с надлежащим выражением и вкусом.

Моцарт относился крайне отрицательно к излишне быстрым темпам. Владея виртуозностью, Моцарт никогда не превращал ее в самоцель. Подобно своим предшественникам, Моцарт был гениальным импровизатором. Его импровизации носили совершенно иной характер, чем импровизации Ф. – Э. Баха. Моцарт импровизировал в определенной форме.

Одним из лучших интерпретаторов Моцарта был выдающийся немецкий пианист Вальтер Гизекинг. С исключительным мастерством В. Гизекинг играет пассажи, он тонко раскрывает их красоту, не впадая в демонстрацию своей виртуозности. С большим изяществом В. Гизекинг играет лирические темы, он придает своему звуку особую «серебристую» окраску, стараясь передать характер тембра старинных фортепиано, но иногда пианисту не хватает теплоты чувства. Примером глубокого одухотворенного исполнения Моцарта может служить интерпретация его *С – dur’* ной сонаты (К. 330) В. Клиберном на конкурсе им. П. И. Чайковского в г. Москве в 1958 году. Здесь ярко раскрылась сила лирического проникновения в образы сочинения.

В России Моцарта ценили и любили с давних пор. Почитателем его творчества был Глинка, написавший в юности вариации на тему Моцарта. Пламенным пропагандистом Моцарта был Серов. Широко известно восторженное отношение к Моцарту Чайковского, передавшего любовь к нему своему ученику Танееву — замечательному интерпретатору моцартовских сочинений. Крупные мастера советского пианизма старшего поколения — Игумнов и Гольденвейзер, много общавшиеся с Танеевым, являются одними из наиболее значительных исполнителей Моцарта в советское время. Свой многолетний опыт изучения великого венского классика Гольденвейзер зафиксировал в редакциях его сонат и концертов.

Заслуживает внимания немецкое издание сонат под редакцией Мартинсена и Вайсмана. По существу, это издание Уртекста с минимальными и оговоренными редакторами дополнениями интерпретационного характера, достаточными для опытного исполнителя, но иногда, слишком эскизными — для учащихся.

**ТЕМА 9**

**Фортепианная культура Западной Европы**

**в конце XVIII века — I – й половины IXX века.**

**Деятельность виртуозов. Лондонская школа;**

**М. Клементи и его ученики; Д. Фильд. Венская школа; И. Гуммель.**

Конец XVIII века и начало IXX века — время бурного развития фортепианного искусства в Западной Европе. Фортепиано — приобретает широкое распространение. Оно становится излюбленным концертным инструментом, его используют в домашнем быту и для обучения музыке.

Среди виртуозов того времени были серьезные музыканты, ставившие в своей композиторской и исполнительской деятельности художественные задачи. Их мастерство во многом основывалось на принципах музыкального классицизма, проявлявшихся в ясности, логичности исполнения, отточенности мельчайших деталей, чеканности ритмики. Все больше входил в моду «блестящий стиль» игры. Наряду с блестящими пассажами виртуозы начала IXX века все смелее вводили в свои сочинения октавные и терцовые пассажи, аккордовые последования, скачки, трели. Некоторые виртуозы, тяготевшие к зарождавшемуся тогда романтизму, уделяли большое внимание педали.

Развитие капитализма создавало благоприятную почву для концертной деятельности. В крупнейших европейских городах, где интенсивно развивалась концертная жизнь, оседали известные артисты, постепенно возникали центры музыкально-исполнительской культуры. К важнейшим из них на рубеже XVIII — IXX веков принадлежали Лондон и Вена. Здесь сформировались лондонская и венская школы фортепианного искусства.

**Лондонская школа** была основана итальянским композитором и виртуозом **Муцио Клементи** (1752 – 1832 гг.). Он родился в Риме и уже в детстве проявил музыкальное дарование. С 14 – ти летнего 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. Он создал более 100 сонат, значительная их часть написана для фортепиано. Его сонатное творчество — самостоятельное направление в фортепианной литературе конца XVIII века и начала IXX столетия.

Он сыграл важную роль в развитии сонаты и в разработке виртуозной фортепианной фактуры. Его влияние чувствуется в некоторых произведениях венских классиков (например, в 3 – й и в 16 – й сонатах Бетховена.).

В поздних сочинениях Клементи сказались в умеренной форме программно-романтические тенденции. Лучшие его сонаты не утратили своего художественного значения и до нашего времени. С некоторыми из них можно ознакомиться по записям крупных пианистов (Гилельс, Горовиц).

В педагогическом репертуаре получили распространение его сонатины. В сонатах Клементи нередко встречаются разнообразные последовательности октав, терций, секст. Его виртуозный стиль был новаторским для своего времени. Клементи — крупнейший фортепианный педагог конца XVIII века — начала IXX столетия. Его учениками были многие пианисты, в том числе Крамер, Фильд, Бергер, Кленгель. В практике преподавания пианистов лондонской школы сформировались методические принципы, получившие широкое 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 кантиленных 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.

Среди учеников Клементи выделялся **Иоганн Баптист Крамер** (1771 – 1858 гг.). Родом из Мангейма, Крамер почти всю жизнь прожил в Англии. В его игре проявлялись черты классицизма. Она отличалась ясностью, благородной простотой. Вместе с тем ей была свойственна лирическая теплота. Крамер писал фортепианные сонаты, концерты, камерные ансамбли. Известны его этюды, до сих пор использующиеся в педагогическом репертуаре. По своему стилю этюды Крамера близки этюдам Клементи. Основное внимание в них также уделяется выработке пальцевой техники.

Лирические тенденции, наметившиеся в искусстве Крамера, получили дальнейшее развитие в сочинениях и исполнении ирландца **Джона Фильда** (1782 – 1837 гг.). 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 ор. 1. В последовавших за ними произведениях возникают еще более смелые для того времени звуковые эффекты: на одной педали смешиваются различные гармонии.

Певучесть его пианизма в полной мере раскрылась в его ноктюрнах. Введя этот жанр в фортепианную литературу, Фильд начал его разрабатывать. Его ноктюрны быстро приобрели известность. Они сыграли важную роль в формировании и дальнейшем развитии фортепианной романтической миниатюры.

В свое время пользовались успехом и концерты Фильда — виртуозные, мелодически насыщенные произведения. Роль оркестра в них очень скромна и сводится преимущественно к сопровождению солиста. Фильд был одним из лучших пианистов своего времени. Его исполнение выделялось поэтичностью, лиризмом, певучестью звука. Также он славился исключительно развитой пальцевой техникой, мастерством «жемчужной игры».

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.

Внеся в мировое фортепианное искусство много ценного, школа Клементи способствовала развитию некоторых отрицательных явлений, особенно в области методики преподавания. Все возраставшее в Европе увлечение виртуозностью, вызывало чрезмерное внимание — к техническим проблемам, в ущерб художественным.

Среди виртуозов **венской школы** большую известность приобрел **Иоганн (Ян) Непомук Гуммель** (1778 – 1837 гг.). В детстве он два года занимался с Моцартом и уже с 10 – ти лет начал совершать концертные поездки. Выступал он во многих странах, в том числе и в России. Гуммель преклонялся перед Моцартом и стремился следовать традициям его искусства. В своих сочинениях — фортепианном септете, фортепианных концертах *a – moll* и *h – moll*, в сонатах и различных пьесах он выступает как представитель классицизма, отдававший умеренную дань романтическим тенденциям. Ясные по форме, мелодичные и эффектно написанные в пианистическом отношении, лучшие сочинения композитора и сейчас могут вызывать художественный интерес. В сове время они имели значение для подготовки фортепианного стиля Шопена.

Исполнение Гуммеля отличалось ясностью, логичностью развития, тонкой соразмерностью целого и деталей. Блестящий виртуоз, он был одним из выдающихся мастеров «жемчужной игры».

Во многих отзывах современников — особенно русских, находившихся под обаянием поэтической игры Фильда, — Гуммель предстает как исполнитель несколько суховатый. Такое впечатление складывалось из-за весьма скупой педализации пианиста. Также Гуммель славился своими импровизациями. Заслуживает внимания, в каких выражениях говорит Гуммель о развитии пальцевой техники. «Стать полностью господином своих пальцев… Чтобы овладеть всеми видами туше». Достигнуть цели «…можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев, вплоть до самых их кончиков».

Приведенные высказывания Гуммеля, идущие вразрез с педагогической теорией и практикой той эпохи, не утратили своего значения и для нашего времени. Среди венских виртуозов пользовались известностью также А. Эберль, И. Вельфль, И. Гелинек. О них вспоминают обычно лишь в биографиях Бетховена, когда идет речь о его венском окружении.

**ТЕМА 10**

**Л. В. Бетховен. Его исполнительская деятельность.**

**Черты стиля и жанры фортепианного творчества.**

**Интерпретация бетховенских сочинений.**

Величайшие представители венской школы IXX века, преемником Моцарта был **Людвиг Ван Бенховен** (1770 – 1827 гг.). Уже в детстве Бетховен проявлял не только общую музыкальную одаренность и способности к импровизации, но и пианистические данные. Отец нещадно занимал сына технической муштрой. В 8 лет Бетховен впервые выступил публично. Первое время у Бетховена не было хороших учителей, лишь в 11 лет его занятиями начал руководить просвещенный музыкант и отличный педагог Х. Г. Нефе. Впоследствии Бетховен очень непродолжительное время брал уроки у Моцарта, а также занимался композицией и теорией музыки у Гайдна, Сальери, Альбрехтсбергера и других музыкантов. Исполнительская деятельность Бетховена протекала преимущественно в Вене в 90 – х годах XVIII века в начале IXX века. Он был выдающимся виртуозом, его игра мало походила на искусство модных пианистов. В ней не было галантного изящества и филигранной отточенности. Не блистал Бетховен и мастерством «жемчужной игры». Исполнение его отличалось широтой и размахом, оно было проникнуто мужественной энергией и стихийной силой. Фортепиано под его пальцами превращалось в оркестр.

Бетховен не разделял господствующей доктрины о необходимости игры «одними пальцами», он придавал большое значение целостным движением руки, использованию ее силы и веса. Слишком смелые для того времени принципы не смогли получить в те годы распространения.

Игра Бетховена захватывала богатством художественного содержания, была одухотворенной, величественной.

В ранний и средний периоды жизни, Бетховен придерживался в своем исполнении, классически выдержанного темпа. В последнее время и в сочинениях, и в исполнении Бетховен относился к единству темпа менее строго.

Современники восторгались певучестью его игры. Он был великолепным импровизатором. В искусстве импровизации Бетховен видел высшее мерило подлинной виртуозности. Бетховену приходилось соревноваться с венскими и приезжими пианистами. В мир изысканной и лощеной культуры венских салонов ворвалось новое искусство — демократическое и бунтарское. Бессильные противостоять могучему таланту, противники Бетховена пытались опорочить его, говорили, что у него нет настоящей школы, хорошего вкуса. Особенно серьезным противником Бетховена к а з а л с я пианист и композитор Даниэль Штейбельт (1765 – 1823 гг.), сумевший снискать себе значительную известность. В действительности это был второстепенный музыкант, типичный «делец от искусства», авантюрист. Встреча со Штейбельтом закончилась триумфом Бетховена.

От искусства Бетховена–пианиста берет начало новое направление в истории исполнения фортепианной музыки. Широта его художественных концепций, размах в их воплощении, фресковая манера лепки образов — все эти артистические качества, ярко выявившиеся у Бетховена, стали характерными и для некоторых крупнейших пианистов последующего времени во главе с Листом и А. Рубинштейном.

Бетховен писал для фортепиано много, на протяжении всей жизни. В центре его творчества находится образ сильной, волевой и духовно богатой человеческой личности. Герой Бетховена — это герой демократ. Он не противопоставляет свои интересы — интересам народным.

Самое существо личности Бетховена и его музыки — дух борьбы, утверждение несокрушимости воли человека, его бесстрашия и стойкости.

Интерес композитора к образу судьбы вызван не только его 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 цели.

Борьба в сочинениях Бетховена — процесс внутренний, психологический. Творческая мысль музыканта раскрывала противоречия не только между человеком и окружавшей его действительностью, но и в нем самом. Этим композитор способствовал развитию психологического направления в искусстве IXX века. Музыка Бетховена насыщена лирическими образами, они выделяются глубиной, значительностью художественной мысли — особенно в *Adagio* и *Largo.* Эти части бетховенских сочинений (симфоний, сонат) воспринимается как раздумья о сложных вопросах жизни, о судьбах человеческого бытия. Бетховенская лирика открыла путь к новому восприятию природы, по которому пошли многие музыканты IXX столетия. В отличие от рационалистического воспроизведения ее образов, свойственного многим музыкантам, поэтам и живописцам XVII – XVIII веков, Бетховен вслед за Руссо и писателями – сентименталистами воплощает ее лирически. Он одухотворяет природу, очеловечивает ее. Бетховенским сочинениям присуща большая внутренняя динамика. Одно из важнейших средств динамизации музыки для Бетховена — **метроритм**. Уже ранние классики нередко использовали ритмическую пульсацию для повышения «жизненного тонуса» своих сочинений. В музыке Бетховена ритмический пульс становится более напряженным. Его страстное биение 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.

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: **>, *cf, sfp, fp, ffp***.

Наряду со ступенчатой динамикой композитор применял постепенные усиления и ослабления звучности. У него можно найти построения, где одним лишь длительным и сильным *creshendo* создается большое эмоциональное нагнетание. Бетховен проявил себя замечательным мастером в области фортепианной фактуры. Трансформация фактурных формул шла по линии их динамизации.

Используя опыт виртуозов своего времени, прежде всего, лондонской школы, Бетховен разрабатывает концертный фортепианный стиль. Если сравнить концерты Бетховена 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 **m a r t e l l a t o**.

В области пальцевой техники новым по сравнению с фактурой ранних классиков было введение насыщенных, массивных пассажей.

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 применял ее, подобно Фильду, для создания лирических образов, насыщенных «воздухом» и основанных на охвате почти всего диапазона инструментов.

Фортепианные сочинения Бетховена обладают своеобразной красочностью. Она достигается не только педальными эффектами, но и использованием оркестровых приемов письма.

Бетховен — величайший строитель крупной формы.

Важнейшую часть его фортепианного наследия составляют 32 сонаты. Композитор много писал в циклической сонатной форме (в жанрах симфонии, концерта, сольных и камерно-ансамблевых сочинений). Бетховен разрабатывал приемы 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, фуга, изменен привычный порядок частей и т.д. Очень важным было насыщение фортепианной сонаты песенностью, обогащение ее полифоническими формами.

С именем Бетховена связана разработка в фортепианной сонате програмности («Патетическая», «Лунная», «Аппасионата», «Автора» т.д.). Бетховен написал пять фортепианных концертов, Концертную фантазию для фортепиано, хора и оркестра. Следуя проложенному Моцартом пути, он в еще большей мере, симфонизировал концертный жанр и резко выявил ведущую роль солиста.

Бетховен создал для фортепиано свыше двух десятков вариационных произведений. В ранних циклах господствует фактурный принцип развития, в более поздних — отдельные вариации приобретают более индивидуальную трактовку, что ведет к формированию свободных, или романтических вариаций.

В вариационных сочинениях Бетховена сказалась свойственная его стилю динамика развития. Особенно заметна она в 32 – х вариациях *с – moll* на собственную тему (1806 г.). Создание этого произведения знаменует начало симфонизации жанра фортепианных вариаций.

Бетховен написал около 60 – ти небольших фортепианных пьес — багателей, экосезов, лендлеров, менуэтов и других.

Перед интерпретатором стоит сложная задача — воплощение эмоционального богатства музыки композитора, сочетание горячего накала, лирической непосредственности чувства с мастерством и волей художника. Исполнение его сочинений требует убедительного воплощения динамизма его музыки. Для некоторых исполнителей решение этой задачи ограничивается в основном воспроизведением оттенков, стоящих в нотах.

Громадное значение при исполнении бетховенских сочинений имеет метроритм. Его организационную роль необходимо осознать в произведениях не только мужественного, волевого характера, но и, в лирических, скерцозных.

Выявлению организующей роли метроритма в произведениях Бетховена способствует ощущение исполнителем ритмической пульсации. Важно знать, что ритмический пульс должен быть «живым», а не механически-метрономным. В зависимости от характера музыки пульс может и должен несколько изменяться. Существенная задача исполнителя — выявление богатой красочности сочинений Бетховена. Композитор использует тембры оркестровые и специфические фортепианные. Искусным сочетанием тех и других можно достигнуть большего разнообразия звучания.

**Интерпретации:**

Первым пропагандистом Бетховена был Лист. Он играл на фортепиано его симфонии. Лист стремился проложить путь к пониманию поздних сонат Бетховена. Большое значение для распространения творчества Бетховена имела исполнительская деятельность А. Рубинштейна (по воспоминаниям современников он играл вдохновенно, необычайно ярко).

Пропаганде Бетховена много сил отдал Ганс Бюлов, замечательный интерпретатор глубоких, философских сочинений композитора. Бюлов давал концерты, в которых исполнял все пять поздних сонат.

Со II – й половины IXX века произведения Бетховена входят в репертуар всех пианистов. Среди русских дореволюционных пианистов пропагандистами и истолкователями творчества Бетховена были: братья Рубинштейн, Балакирев, Есипова. Среди советских музыкантов-исполнителей Фейнберг, Николаева — исполняли циклы из всех сонат Бетховена.

Среди трактовок сочинений Бетховена пианистами последних поколений интерес вызывает исполнение австрийского музыканта Артура Шнабеля. Им записаны 32 сонаты и 5 концертов. Он владел даром подлинных лириков — играть медленные части в непривычно протяженных темпах, ни на секунду не теряя силы воздействия на аудиторию. Шнабель превосходно воплощал и энергию бетховенской музыки, и его драматическую сферу.

Совсем по-иному играет Бетховена Рихтер. Ему также близок широкий диапазон образов композитора. Но особенно впечатляет в его игре — воплощение духа бетховенской пламенности, титанической страстности. Нечто близкое исполнению Рихтера, слышится в игре Эмиля Гилельса. Он умеет видеть и передать масштабность бетховенского искусства, его внутреннюю силу и динамику. В его исполнении ощутима его собственная артистическая индивидуальность, бетховенская энергия раскрывается им как могучая сила. Это впечатление складывается благодаря воздействию волевого, властно захватывающего слушателя ритма. Гениально играет Гилельс все пять концертов Бетховена. По записям можно проследить, как многогранно воплощает пианист мир образов Бетховена. Привлекает благородная простота исполнения, особенно трудно достижимая в лирике.

Значительный вклад в исполнительство Бетховена внес А. Гольденвейзер своими редакциями фортепианных сочинений. Особенно ценна вторая редакция сонат (1955 – 1959 гг.). К ее достоинствам относится, прежде всего, точное воспроизведение авторского текста, очень содержательные комментарии.

**ТЕМА 11**

**Передовые творческие тенденции**

**в фортепианной музыке I – й половины IXX века.**

**Фортепианное искусство австрийских и немецких музыкантов.**

**Ф. Шуберт. К. М. Вебер. Ф. Мендельсон.**

На протяжении 20 – 40 – х годов IXX столетия в странах Западной Европы продолжается интенсивное развитие передового, демократического направления фортепианного искусства. Творчество его лучших представителей отражает прогрессивные общественные стремления, эмоциональный мир современников. Усиливается интерес композиторов к лирической сфере чувств.

Выдающаяся роль в обогащении инструментального искусства (песенностью) принадлежит **Францу Шуберту** (1797 – 1828 гг.). Его облик, как пианиста 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 писал в различных жанрах: вальсы, экспромты, музыкальные моменты. Многие его пьесы проникнуты песенностью. Шуберт делает решительный шаг по пути утверждения нового принципа гармонического мышления — мажоро-минорной системы, начавшей формироваться еще в музыке XVIII века.

Песенность проникает и в произведения Шуберта крупных форм. Очень плодотворной была работа Шуберта над лирической фортепианной сонатой. Многие сонаты Шуберта обладают выдающимися художественными достоинствами, он создает новую — песенно-танцевальную разновидность жанра. Музыка Шуберта выдвигает перед пианистом немало сложных художественных задач. Важнейшая из них — передача лирического содержания образов композитора.

Сочинения композитора требуют высокого развития искусства пения на фортепиано. Требуется совершенное пальцевое *legato*, владение различными степенями мелодии и сопровождения.

Одним из лучших интерпретаторов Шуберта был Артур Шнабель. Интерпретации Шнабеля — были образцом стильного и одухотворенного исполнения музыки Шуберта. В концертной практике встречаются примеры и совсем иного по характеру, но также высокохудожественного воссоздания образов композитора. Например, трактовка музыкальных моментов и экспромтов Владимиром Софроницким. Пианист глубоко и убедительно раскрывал драматические стороны таланта Шуберта. Тонус музыки становился мужественным, волевым. Шуберт глубже, чем кто-либо из его современников, проник в искусство народной песенности; он стал одним из создателей фортепианной миниатюры, автором наиболее значительных в художественном отношении ранних ее образцов.

Шуберт выявил возможности использования песенности в сочинениях крупной формы. На этой основе возникли его сонаты и Фантазия *C – dur*. Фантазия — одна из важных вех на пути становления крупных романтических форм, сочинение с уже вполне сложившимися приемами монотематического развития.

Среди немецких музыкантов первой четверти IXX века выделяется **Карл Мария Вебер** (1786 – 1826 гг.) — был разносторонним музыкантом — композитором, дирижером, пианистом, критиком. Одним из первых Вебер начал разрабатывать новый музыкальный жанр — концертные пьесы виртуозного характера («Приглашение к танцу», «Momento capriccioso», «Блестящее рондо» и два полонеза).

Виртуозный стиль Вебера — переходный этап от фортепианного письма периода классицизма к фактуре листовского пианизма.

Вебера, также, привлекал жанр концерта. Он создал немало произведений этого жанра для различных инструментов, в том числе и для фортепиано с оркестром. Лучшее из них — «Концертштюк» — *f – moll* (1821 г.). Это первый образ романтического концерта. «Концертштюк» оказал влияние на развитие инструментальной литературы. Он подготовил появление концертов Листа.

Вебер написал четыре фортепианных сонаты, восемь вариационных циклов для фортепиано.

Существует прекрасная запись «Концертштюка» Вебера в исполнении Григория Гинзбурга. Пианист мастерски воплощает образы сочинения и типические черты стиля композитора.

Одним из крупнейших деятелей немецкой культуры II – й четверти IXX века был **Феликс Мендельсон – Бартольди** (1809 – 1847 гг.). Он принадлежал к числу передовых музыкантов — просветителей своего времени. Он стремился воспитывать любовь к серьезному искусству, к творчеству великих мастеров. Его интенсивная концертная деятельность способствовала подъему немецкой музыкальной культуры. В 1843 году он основал в Лейпциге передовую немецкую консерваторию.

Мендельсон был выдающимся исполнителем. Фортепианной игре он учился у Людвига Бергера, который способствовал быстрому виртуозному развитию своего ученика.

Творческое наследие композитора включает концерты, сонаты, вариации, фантазии, каприччио, прелюдии и фуги, этюды, лирические пьесы, песни без слов и другие сочинения.

В «Песнях без слов» преобладает спокойная созерцательная лирика. Встречаются пьесы оживленного характера. Именно в творчестве Мендельсона происходит окончательное формирование жанра романтической миниатюры.

Свои концертные сочинения Мендельсон писал в модном «блестящем стиле». Это, прежде всего два фортепианных концерта: Первый — *g – moll* (1831 г.), Второй — *d – moll* (1837 г.), «Рондо – каприччиозо» и некоторые этюды. В концертных сочинениях использует разные виды мелкой и крупной техники.

Также Мендельсон обращался к жанру вариаций. Изучая деятельность немецких полифонистов, Мендельсон создал шесть прелюдий и фуг ор. 35 (1837 г). Среди проблем, возникающих перед интерпретатором сочинений Мендельсона, особенно важная проблема — исполнение певучих мелодий. Интонационная природа лирической мелодики композитора, обилие в ней задержаний предрасполагает к чрезмерно прочувствованной передаче отдельных выразительных интонаций, что создает впечатление приторности. Лучшее средство преодолеть недостаток — уделить пристальное внимание цельности исполнения, стремиться охватить внутренним слухом широкие построения.

Искренностью и простотой исполнения, широтой распевания мелоса лучшие интерпретаторы Мендельсона облагораживали его сочинения, очищали их от сентиментальностей салонных пианистов и чувствительных учителей музыки. Таким интерпретатором Мендельсона был А. Рубинштейн. Так играли его пьесы Иосиф Гофман и К. Н. Игумнов, Рахманинов, Софроницкий.

**ТЕМА 12**

**Р. Шуман. Черты стиля и жанра фортепианного творчества.**

**Интерпретация сочинений Шумана.**

В 1830 – е годы развертывается деятельность крупнейшего музыканта — романтика первой половины IXX века **Роберта Шумана** (1810 – 1856 гг.).

Шуман — единственный из крупных мастеров фортепианной музыки 30 — 40 – х годов IXX века, оставшийся в стороне от «блестящего» направления виртуозного пианизма. Его сочинениям не свойственны «жемчужная» техника и элегантная манера фортепианного письма, присущие композиторам салонно-виртуозного направления.

В своей музыке Шуман особенно глубоко воплощает внутренний мир человека, он становится одним из создателей и крупнейшим представителем психологического направления в музыке IXX века. Впечатление последовательного углубления в душевный мир человека достигается Шуманом также полифоническими приемами развития.

Фактура Шумана отличается насыщенностью, полнозвучием, нередко плотностью ткани. В своих сочинениях Шуман мастерски использовал педаль.

Его фортепианное творчество очень многогранно. Оно представлено как сочинениями крупномасштабными, так и циклами фортепианных миниатюр.

В основе шумановских циклов лежит нередко программный замысел. Он способствует объединению отдельных пьес. Цельность сочинения достигается также музыкально-композиционными связями номеров.

«Бабочки» ор. 2 (1831 г.) — первый новаторский цикл Шумана. Среди композиционных приемов, объединяющих цикл, важнейшие — окаймленные, тематические связи некоторых номеров и преобладание трехдольного размера.

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

В «Детских сценах» ор. 15 (1838 г.) Шумана, как обычно, интересует внутренний мир человека, его душевные переживания («Просьба ребенка», «Счастливое довольство», «Грезы», «Не слишком ли серьезно?»). Эти образы перемежаются с великолепными жанровыми сценками.

В «Танцах давидсбюндлеров» ор. 6 (1837 г.) и особенно в «Крейслериане» ор. 16 (1838 г.) внешние приметы цикличности выражены относительно слабо. Тем явственнее ощутима внутренняя связь между отдельными номерами как звеньями единого лирического повествования.

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

В вариационной форме написано одно из лучших произведений композитора — «Симфонические этюды» ор. 13 (1834 г.). 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. Своеобразный замысел сочинения привел к синтезу двух жанров — вариаций и концертного этюда.

В своих трех больших сонатах — ор.11 *h-moll*, ор. 22 *d-moll*, ор. 14 *b-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 переосмысления тем, их мотивной и полифонической разработки.

В свободно трактованной сонатной форме написана Фантазия и «Венский карнавал».

Выдающийся вклад в инструментальную литературу внес Шуман своим Концертом a*-moll* ор. 54. Это один из лучших образцов лирического концерта в музыкальной литературе IXX века.

Исполнение сочинений Шумана предъявляет к пианисту высочайшие художественные требования.

Исполняя шумановские мелодии, необходимо владеть богатой палитрой звучания и искусством «пения на фортепиано». Необходимо почувствовать и передать интонационное содержание музыки как выражения глубоких и искренних человеческих чувств.

Выдающуюся роль в пропаганде творчества композитора в те времена, когда оно еще не получило широкого признания и многим было непонятно, сыграла Клара Шуман (Вик, 1819 – 1896 гг.).

Почитателем таланта Шумана был Лист, включавший его сочинения в свои программы. Много делал для пропаганды творчества композитора А. Рубинштейн, часто игравший наиболее капитальные его произведения. Превосходными интерпретаторами Шумана стали основатели советской пианистической школы А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Г. Нейгауз, С. Фейнберг. Под редакцией Гольденвейзера вышло полное собрание фортепианных сочинений композитора. Выдающимся «шуманистом» был В. Софроницкий, вдохновенно исполнявший многие произведения композитора. Среди зарубежных интерпретаторов Шумана хочется назвать А. Корто. Глубоко одухотворенное исполнение им Концерта «Симфонических этюдов» и других сочинений производило глубокое впечатление.

**ТЕМА 13**

**Фортепианное искусство Польши начала IXX века.**

**Ф. Шопен. Черты стиля и жанра творчества.**

**Интерпретация шопеновских сочинений.**

Начало IXX века было тяжелым периодом истории Польши. Потеря страной в 1795 году государственной самостоятельности способствовала подъему национально-освободительного движения. Идея возрождения великой, могучей Польши захватывала умы.

В этих условиях проходило становление национальной музыкальной школы. Наряду с оперой и песней развивались инструментальные жанры. Создавалось немало фортепианных сочинений: концертов, сонат, вариаций и пьес малой формы. Излюбленным жанром был полонез. Развитие его связано с именами Ю. Козловского и М. Огинского.

Фортепианные сочинения также писал Юзеф Эльснер (1769 – 1854 гг.) — видный композитор и педагог, учитель Шопена, первый директор Варшавской консерватории (основана в 1821 г.).

Авторами разнообразных фортепианных произведений были также К. Курпиньский, Ф. Островский, Ф. Лессель, М. Шимановская и другие композиторы.

Творческие тенденции, обозначившиеся в деятельности этих композиторов и пианистов, нашли наиболее полное выражение в сочинениях великого польского классика **Фридерика Шопена** (1810 – 1849 гг.).

Творчество Шопена связано со многими явлениями художественной культуры — с искусством польского и других славянских народов, Баха, Моцарта, Бетховена, французских, австрийских и немецких романистов, виртуозов начала IXX века, итальянских оперных композиторов.

В искусстве Шопена органически слились элементы всех важнейших стилевых направлений первой половины IXX века. В основных сочинениях композитора преобладает романтическое воплощение образов действительности, отличающиеся 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 — в начале чех Войцех Живный, затем Юзеф Эльснер. Публичные выступления Шопена проходили с очень большим успехом. Исполнение Шопена создавало атмосферу романтизма. В отзывах об игре Шопена всегда отмечались свобода и в то же время естественность ритма. Игра Шопена отличалась исключительной законченностью, отделкой мельчайших деталей и совершенством пальцевой техники.

В воспоминаниях современников Шопен предстает выдающимся фортепианным педагогом, творчески мыслившим и смело прокладывавшим в методике преподавания новые пути. Он уделял много внимания художественной отделке произведений, тщательно работал над звуком, фразировкой, уделял много внимания развитию техники; стремился к развитию свободы руки и гибкости запястья. В те времена еще господствовали аппликатурные принципы, сложившиеся в период классицизма. Они основывались на практике игры «одними пальцами» при почти полной неподвижности запястья. В связи с этим возникло важнейшее правило применения пальцев: короткими, т.е. 1-м и 5-м, играть на белых клавишах; длинными — 2-м, 3-м, 4-м — на черных. Использование кистевых движений открыло новые возможности в области аппликатуры. В исканиях этого направления Шопену принадлежит видное место. Именно Шопен сформулировал важный аппликатурный принцип: использование индивидуальных особенностей пальцев для достижения звука определенного качества.

Шопен сыграл выдающуюся роль в развитии фортепианной фактуры. Шопен писал во многих жанрах фортепианной музыки. В каждый из них он внес что-то новое, а некоторые очень существенно развил. Большое значение имела его творческая работа над новым типом сочинения крупной формы (баллады, скерцо, фантазии). С именем Шопена связаны выдающиеся достижения в развитии пьес малой формы (прелюдии, мазурки и т.д.).

Выдающееся место в фортепианной литературе заняли этюды Шопена («12 больших этюдов» ор. 10, 1829 – 1832 гг., «12 этюдов» ор. 25, 1832 – 1836 гг. и «3 новых этюда»). Это были первые художественные этюды, которые заслуживают внимания как школа высшего пианистического мастерства, где сконцентрированы основные элементы шопеновской виртуозности.

Перед интерпретатором стоит сложная задача — воплотить все разнообразие и богатство содержания шопеновских произведений.

Интерпретатору шопеновских сочинений важно помнить, что их ткань мелодична. Лишь тот, кто услышит дыхание мелоса и в главном голосе, и в дополняющих голосах, и в пассажах, сможет добиться жизненности всего организма произведения. Стремясь к этому, некоторые пианисты не удерживаются от соблазна показать слушателю побольше виртуозных голосов. Такой путь ошибочен. Постоянные отвлечения от главной мелодической мысли приводят к утрате цельности. Автор не выписывал скрытые голоса. Очевидно, с его стороны — это тонкий намек на то, что специальное выделение их было бы неуместным и вполне достаточно, если пианист будет слышать все голоса, — тогда их услышит и слушатель.

При расшифровке форшлагов и украшений, состоящих из группы мелко выписанных нот, надо иметь в виду, что Шопен обычно исполнял эти мелизмы в традициях И. С. Баха, т.е. с той доли такта, на которую приходится главный звук. При работе с учениками Шопен проводил в нотах черточки, соединяющие первый звук мелизма с басом.

Очень трудно передать жизненность, одухотворенность шопеновской ритмики, добиться необходимой гибкости фразы. Еще более сложная задача возникает при воспроизведении метроритмики танцев, особенно мазурок. Здесь не допускаются капризные изменения темпов внезапными паузами, оттяжками. Эта манера игры не имеет ничего общего с подлинной шопеновской ритмикой, коренящейся в традициях народного исполнительского искусства.

К творчеству Шопена обращались многие пианисты. Велики заслуги А. Рубинштейна, в исполнении которого особенно сильное впечатление производили трагедийные и драматические сочинения. Интересны были интерпретации произведений Шопена С. Рахманиновым и А. Карто. Эти артисты, во многом столь отличные, были близки в своем отношении к творчеству композитора: в их интерпретации Шопен приобретал облик трагедийного художника–романтика. Прекрасным интерпретатором шопеновских сочинений был Лев Оборин (I премия на I – м Международном конкурсе им. Шопена в 1927 г.). Это было новое слово в интерпретации Шопена. Его исполнение дышало обаянием молодости, свежестью чувств. Для многих слушателей конкурса это был не только расцвет юного таланта, но и весна молодой исполнительской школы, несущей с собой новые идеалы и жизненную правду. Искусство оборина подкупало также своей культурой, ясностью мысли, превосходным чувством формы.

В существующих записях исполнения Шопена советскими пианистами старшего поколения относительно более полно представлено искусство Г. Нейгауза. Пианист раскрывает богатейшую эмоциональную гамму музыки композитора, делает это он естественно, с подкупающей непринужденностью и присущим ему артистизмом.

Одним из крупнейших шопенистов был В. Софроницкий. Его исполнение сочинений Шопена имеет резко выраженный индивидуальный отпечаток. Он великолепно передает самые различные образы, раскрывает мелодические и гармонические красоты, богатства национально-самобытной ритмики. В. Софроницкий необычайно убедительно и рельефно воплощает мужественные, волевые черты шопеновского творчества, его трагедийный пафос. Это особенно заметно в поздних его записях.

Ценный вклад в мировую шопениану внесли польские пианисты: Иосиф Гофман, Игнацы Падеревский, Артур Рубинштейн, Збигнев Джевецкий. Немало польских музыкантов выделялось на шопеновских конкурсах. Некоторые лауреаты — Станислав Шпинальский, Генрих Штомпка, Ян Экер, Галина Черны–Стефаньска и другие — стали известными мастерами.

В истории интерпретации музыки Шопена важное место занимают редакции его произведений. Первые полные собрания сочинений композитора вышли во Франции в 1860 году и в России в 1861 году.

Редакторы польского издания — И. Падеревский, Л. Бронарский и Ю. Турчиньский — проделали большую работу по сверке текстовых вариантов. Но наиболее полный вариант авторского текста был учтен в последующем польском издании под редакцией Яна Экера. Заслуживает внимания издание под общей редакцией Г. Нейгауза и Л. Оборина (в сотрудничестве с Я. Мильштейном). Оно отличается тщательной текстологической работой. Редакторские дополнения отделены от авторского текста. В комментариях изложены основные данные о создании произведений и приведены некоторые сведения из истории их интерпретаций.

**ТЕМА 14**

**Ф. Лист — исполнитель и педагог.**

**Фортепианная музыка Ф. Листа; стилевые черты, жанры. Интерпретация произведений композитора.**

В творчестве **Ференца Листа** (1811 – 1886 гг.) сказалось влияние нескольких художественных культур: венгерской, французской, немецкой и итальянской. Но больший интерес в своем творчестве он проявлял к венгерской национальной тематике. С 1861 года Будапешт стал одним из трех городов (Будапешт — Веймар — Рим), где в основном протекала художественная деятельность Листа. В 1875 году при основании в Венгрии Музыкальной академии Лист был избран ее президентом.

Если попытаться двумя словами определить самое существо исполнительского облика Листа, то следовало бы сказать: музыкант-просветитель. Именно эта черта особенно рельефно обозначается в его искусстве концертирующего пианиста и дирижера.

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. Лист играл не только фортепианные произведения, но и сочинения симфонической, оперной, песенно-романской, скрипичной, органной литературы (в переложениях).

Лист отказался от существовавшей в его время практики организации концертов с участием нескольких артистов и начал практику сольных концертов.

Лист — ярчайший представитель романтического стиля исполнения. Он был выдающимся виртуозом, его игра отличалась исключительной образно-эмоциональной силой воздействия, поражала своей красочностью, непривычной ритмической свободой. Лист как бы синтезировал «фресковую манеру» исполнения Бетховена с манерой игры виртуозов «блестящего стиля». Лист внес выдающийся вклад в фортепианную педагогику. Лист преследовал при обучении воспитательные цели. Главный 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.

Особое внимание уделял Лист проблеме деятельности внутреннего слуха во время исполнения. Весьма важны его высказывания 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 4 - е класса — октавы и аккорды; тремоло; двойные ноты; гаммы и арпеджио. Он начал свою классификацию с крупной техники, которой уделял очень большое внимание.

Особенно много Лист занимался педагогикой в поздний период жизни. Среди его учеников выделились: Г. Бюлов, К. Таузинг, А. Рейзенауэр, А. Зилоти, С. Ментер и другие.

Фортепианная музыка Листа отразила разносторонние интересы и автора, раскрыла образы многих народов и картины природы разных стран. Раскрытие такого широкого круга образов оказалось возможным благодаря использованию программного метода, который стал основным для Листа. Применяя его, композитор хотел решить проблему обновления музыки путем ее внутренней связи с поэзией. Программный метод побудил Листа к преобразованию музыкальных форм и дальнейшей разработке приемов монотематического развития.

Листа привлекали героические образы. Наиболее ярко сфера героики воплощена в его I – м и II – м концертах (*Es-dur, A-dur*). В них утверждаются образы героической личности, красота мужественности и доблести, торжество чувств победителя.

Наиболее многогранно и психологически глубоко Лист воплотил образ своего героя в Сонате *h-moll* (1853 г.). Герой этот 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). Ей свойственно роскошное половодье чувств. Мелодия выделяется сочностью своего тона, она поднимается до высокой восторженной кульминации. Состояние восторженности иногда вызывалось религиозным чувством. Героика, любовная лирика, религиозная восторженность — это один полюс творчества Листа. Другой — сатанинское начало, адские силы, Мефистофель. Эта сфера образов возникает в обеих его сонатах — «По прочтению Данте» и Соната *h-moll*, в «Мефисто-вальс» и других сочинениях.

Как обычно у всех крупных музыкантов-драматургов, образы творчества Листа наиболее полно раскрываются в процессе длительного развития и сопоставления с другими образами. Ярким тому примером служит гениальное сочинение Листа Соната си-минор. Сонату *h-moll* иногда называют «Фаустовской». Гениальное творчество Гете несомненно оказало воздействие на замысел сочинения. Однако образ страстного искателя истины и счастья в Сонате — типично листовский. Драматургический конфликт основан на столкновении этого образа с сатанинской силой, обольщающей душу, отравляющей ее скепсисом и сковывающей светлые стремления человека. Соната *h-moll* — произведение автобиографическое. Ее герой — сам Лист, с его страстными исканиями идеала, борьбой, разочарованиями и радостями побед. Вместе с тем сочинение далеко выходит за пределы художественной исповеди автора. Это эпопея о жизни целого поколения людей эпохи романтизма.

В творческом наследии Листа выделяется многочисленная группа сочинений на венгерскую тематику. С конца 30 – х годов он начал создавать сборник «Венгерских национальных мелодий», из которого впоследствии выросли знаменитые «Венгерские рапсодии» (почти все они возникли в I – й половине 50 – х годов).

Листу принадлежат большие заслуги в развитии этюдной литературы («Этюды трансцендентного исполнения», шесть «Больших этюдов Паганини» (по каприсам)).

Среди первых пропагандистов музыки Листа были его ученики во главе с Бюловым. Среди русских музыкантов — это были Н. Рубинштейн и М. Балакирев. В историю интерпретации музыки Листа большой вклад внесли советские пианисты: Эмиль Гилельс, Флиер, Г. Гинзбург, С. Рихтер, В. Софроницкий.

**ТЕМА 15**

**Фортепианное искусство второй половины IXX века.**

**И. Брамс и его фортепианное творчество.**

Во второй половине IXX века происходило интенсивное развитие музыкального искусства Германии и Австрии. Уровень художественной культуры в этих станах быстро повышался. Возникали новые центры музыкально-профессионального образования. Большой размах приобрела пропаганда серьезного искусства. В немецкой музыке этого периода продолжало развиваться романтическое направление. Все более получило признание искусство **И. Брамса** (1833 – 1897 гг.). Творческая деятельность Брамса, 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 IXX века, Брамс много работал в различных жанрах фортепианной музыки. Он создал также значительное количество камерных произведений с очень развитой фортепианной партией.

Брамс был прекрасным пианистом, он часто выступал публично. В его игре сказывалось глубоко серьезное отношение к искусству, благородство художественного вкуса. Она отличалась здоровой простотой и мужественной силой.

В своей музыке Брамс воплотил богатый эмоциональный мир: лирические грезы, страстные стремления, тревогу, сомнения. Но ему были чужды самозабвенная увлеченность и стихийная непосредственность чувств. Боясь свободного излияния эмоций, композитор часто обуздывал их голосом разума.

Для сочинений Брамса очень типично сочетание широкоохватности и плотности фактуры, которая имела немало черт оркестральности. Ткань его сочинений насыщена полифоний.

Индивидуальность Брамса проявилась уже в его первых печатных опусах — фортепианных сонатах. Брамс был сторонником многочастного цикла и бетховенского принципа мотивной разработки. В музыке сонат Брамса сказалось влияние Шуберта и Шумана. В них интересно развит принцип создания монументального цикла на песенной основе. Всего Брамс опубликовал три фортепианные сонаты — *C-dur* ор. 1, *fis-moll* ор. 2 и *f-moll* ор. 5.

Сонаты Брамса сыграли важную роль в его творческой деятельности. Найденные в них композиционные приемы послужили основой для многих последующих сочинений. Преемственность с сонатами ясно обнаруживается в его двух фортепианных концертах: *d-moll* ор. 15 (1858 г.) и *B-dur* ор. 83 (1881 г.). Оба сочинения принадлежат к числу лучших инструментальных концертов. Их музыка отличается глубиной содержания, эпическим размахом и проникновенным лиризмом.

Брамс написал пять вариационных циклов для фортепиано соло, также фортепианное скерцо, рапсодии, баллады, интермеццо, каприччио, романсы и другие произведения.

Приступая к изучению произведений Брамса, надо помнить, что имеешь дело с художником темпераментным, способным к пылкому выражению страстей, но умевшим их обуздывать, ставившим духовное начало выше чувственного, ценившим логику мыслей больше «открытой» эмоциональности. Произведения Брамса, особенно крупные, трудны своим массивным изложением, предполагающим исполнителей с большими, сильными и ловкими руками.

В настоящее время сочинения Брамса занимают почетное место в репертуаре многих пианистов.

Одним из лучших интерпретаторов II – го концерта Брамса считается Артур Рубинштейн. Он великолепно передает единство цикла и синтетические черты его жанра симфонии-концерта.

Это же концерт превосходно играет Эмиль Гилельс: цельно, мужественно, значительно. Если Рубинштейн подчеркивает эпическую мощь стиля Брамса, то Гилельс выдвигает на первый план динамическое начало.

Значение творческой деятельности Брамса велико. Оно заключается не только в создании большого количества произведений различных жанров. Важна и ее направленность — обращение к композиционным принципам старинных полифонистов и представителей классицизма для обновления искусства эпохи романтизма.

**ТЕМА 16**

**Русское фортепианное искусство конца XVIII — первой половины IXX века. Русская фортепианная музыка 70 — 80 – х годов IXX века.**

**П. И. Чайковский — фортепианное творчество, интерпретации.**

Вторая половина IXX века — время мощного расцвета русского фортепианного искусства. Начав формироваться в конце XVIII столетия, она с 60 – х годов IXX века уже, вступила в эпоху творческой зрелости.

Патриотический подъем, вызванный Отечественной войной 1812 года, способствовал росту национального самосознания и распространению демократических идей. Это благоприятствовало развитию отечественной художественной культуры. Начался расцвет русской литературы, лирической поэзии. Творчество Глинки открыло классический период истории русской музыки.

С периода 60 – х годов русская художественная культура вступает в новую фазу своего развития, связанную с подъемом буржуазно-демократического освободительного движения. Период 60 – х годов выдвинул плеяду замечательных музыкантов-просветителей: братьев А. и Н. Рубинштейнов, М. Балакирева, А. Серова, В. Стасова и других.

В русской фортепианной музыке 70 — 80 – х годов IXX века особенно значительное место принадлежит творчеству **П. И. Чайковского** (1840 – 1893 гг). Оно синтезировало важнейшие тенденции отечественной инструментальной музыки второй половины IXX столетия, развивавшиеся А. Рубинштейном и композиторами «Могучей кучки». Чайковский работал во всех основных жанрах фортепианной музыки и каждый из них обогатил сочинениями высокой художественной ценности. Тонкий знаток человеческой души, он запечатлел целый мир переживаний современных ему русских людей. Преемник глинковских традиций, он, отдавал дань народной музыке. Он проявлял творческий интерес к образам русской природы. Его фортепианный стиль ярко национален. Чайковский внес огромный вклад не только в русскую, но и в мировую фортепианную культуру, создав такие фортепианные шедевры как 1 - й концерт, Большая соната *G-dur*, цикл «Времена года» и другие сочинения.

В произведениях П. И. Чайковского перед интерпретаторами возникают разнообразные, увлекательные нередко сложные художественные и технические задачи. Важнейшая из них — воплощение лирико-поэтического содержания искусства композитора. Выразителем лирического начала в музыке Чайковского является, прежде всего, мелодия.

В истории интерпретации сочинений Чайковского выдающуюся роль сыграли Антон и Николай Рубинштейны, Г. Бюлов, С. Танеев, С. Рахманинов, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Оборин, Э. Гилельс, С. Рихтер и другие.

**ТЕМА 17**

**С. В. Рахманинов — пианист, композитор.**

**С. В. Рахманинов** (1873 – 1943 гг.) вошел в историю мировой музыки не только как великий русский композитор, но и как один из величайших пианистов всей ее истории.

Искусство Рахманинова, кровно связанное с традициями русской музыкальной классики IXX века, продолжило и обогатило их в условиях нового исторического периода, в пору нарастания демократического подъема 1890 — 1900 – х годов. Уже в ранних сочинениях композитора чувствуются веяния общественного пробуждения. Творческое воображение музыканта влечет образ сильной личности, он проходит через все творчество композитора. Образ этот автобиографичен, в нем ясно ощутима личность самого Рахманинова.

Рахманинов любил народную песню, считал ее той почвой, на которой должно развиваться композиторское творчество. В своих сочинениях он использовал многие интонационные, ладогармонические и полифонические элементы русского фольклора.

Глубоко любивший русскую природу, Рахманинов, стал одним из вдохновенных ее певцов. В его сочинениях выразительно передано ощущение воздушной среды, широких земных просторов.

Для Рахманинова, композитора, тяготевшего к монументальным художественным замыслам, и пианиста безграничных виртуозных возможностей, идеальной формой творческих высказываний стал жанр фортепианного концерта. Четыре концерта и «Рапсодия на тему Паганини» — составляют ведущую роль в художественном наследии музыканта.

С. В. Рахманинов способствовал обновлению концертного жанра и созданию особой его разновидности, для которой характерно преобладание монологического начала.

Рахманинов писал сочинения разных жанров — элегии, серенада, баркарола, юмореска, вальс, мазурка, этюды-картины, сонаты и другие.

Сочинения Рахманинова получили распространение во всем мире, их исполняют многие пианисты, в том числе крупнейшие мастера современности. Все же никто не играл Рахманинова лучше самого Рахманинова.

Историческое значение деятельности Рахманинова — пианиста в том, что он обобщил высокие традиции мирового романтического исполнительства и дал мощные импульсы для развития пианистического искусства последующего времени. Эти импульсы наиболее отчетливо выявились в динамизации исполнительских средств выразительности, особенно ритма. Динамизация выразительных средств пианизма Рахманинова связана с общей направленностью его искусства, сформировавшегося в атмосфере предреволюционной России.

**ТЕМА 18**

**Александр Николаевич Скрябин.**

**А. Н. Скрябин** (1872 – 1915 гг.) блестящий пианист, композитор, уже в ранние годы своей деятельности начал создавать образы мужественных, сильных духом людей, воспевая красоту человеческой личности, дерзновенные порывы к свободе.

Образы героической личности, встречающиеся во многих произведениях Скрябина, находят свое кульминационное выражение в симфонической поэме «Прометей» (1910 г.).

Новизна поздних сочинений Скрябина во многом связана с особенностями их гармонического языка, в основе которого лежит так называемая прометеевская система организации звуков. Постепенно сформировавшись на протяжении 1900 – х годов и получив свое наиболее законченное выражение в «Прометее», она затем была использована Скрябиным в поздних фортепианных сонатах и пьесах. Прометеевская система — одна из интересных попыток обновления музыкального языка, возникшая в период кризиса роман романтической гармонии.

Искусство Скрябина претерпело быструю и очень значительную стилевую эволюцию. В своем раннем периоде (до конца IXX века) оно протекало в основном под знаком развития традиций музыкального романтизма. Зрелый период — 1900 – х годы — ознаменован исканиями композитора в области новых стилевых направлений, преимущественно символизма.

Скрябин обращался к различным фортепианным жанрам, это были, помимо сонат, прелюдии, этюды, поэмы.

В истории исполнительской скрябинианы заметный след оставила концертная деятельность автора. Его игра, так же как и сама музыка, вызывала горячие споры. Но и почитатели его искусства, и те, кому оно было чуждо, сходились в мнении, что Скрябин — несравненный интерпретатор своих сочинений и что многое в них, подчас самое существенное, от других исполнителей ускользает.

Исполнение Скрябина выделялось исключительной тонкостью фразировки, богатством оттенков звука. Не обладая значительной физической силой и питая отвращение к громоносной, стучащей манере игры, Скрябин очаровывал мягкостью своего туше.

С течением времени формировались различные тенденции интерпретации музыки Скрябина. Среди мастеров пианизма к творчеству Скрябина обращались С. В. Фрейнберг, Г. Г. Нейгауз, В. В. Софроницкий, В. Горовиц, С. Рихтер и другие.

**ТЕМА 19**

**Фортепианная музыка XX века. Импрессионизм.**

На рубеже столетий одним из важнейших очагов обновления фортепианной музыки стала Франция. Характерным для французской фортепианной музыки в те годы было перерастание романтического искусства в импрессионизм и многосторонняя разработка художественных принципов этого стиля в сочинениях разных жанров.

Творчество **Клода Дебюсси** и **Мориса Равеля** — характерный пример музыкального импрессионизма, хотя в ряде сочинений они выходят за эстетические принципы этого стиля. Фортепианное письмо Дебюсси и Равеля отличается мастерством звукоизобразительных характеристик, передачею чувства пространства. При исполнении произведений импрессионистов большого внимания требуют такие пианистические трудности как звук, темпоритм и педализация.

Для понимания особенностей импрессионистской звуковой палитры многому учит пианизм самого Дебюсси, а также рекомендации исполнения его сочинений, данные М. Лонг. Дебюсси требовал от исполнителя точного выполнения авторского текста. Его указания, в большей степени, имеют не технический, а художественный характер.

Среди выдающихся исполнителей — импрессионистов выделяются Гизекинг, Корто, Рихтер, Микеланджели.

**ТЕМА 20**

**Выдающиеся зарубежные исполнители и педали XX века.**

К концу IXX столетия в творчестве композиторов все более явно обозначался кризис романтизма. В некоторых странах началось перерастание романтизма в импрессионизм, символизм, экспрессионизм. Одновременно ширилось движение за возрождение в обновленном виде традиций эпохи классицизма и барокко.

Эстетические идеалы фортепианной игры того времени находили свое выражение в красивом певучем звуке, инструментальном *bel canto*. Исключительной гибкостью отличалась ритмика пианистов. На концертной эстраде царило tempo rubato, большая ритмическая свобода проявлялась при исполнении не только романтической литературы, но и произведений Бетховена, Баха.

К исходу IXX века, в период господства на концертной эстраде стихии виртуозного искусства, в музыкальном исполнительстве обозначаются тенденции к более глубокому решению проблем интерпретации, к тщательному изучению авторского замысла и точной передаче текста сочинения, к отказу от салонной вычурности во имя простоты и естественности интонирования. Особый интерес в этом отношении представляет искусство И. Гофмана и Ф. Бузони.

**Иосиф Гофман** (1876 – 1957 гг.) — родился близ Кракова. Учился у А. Г. Рубинштейна, который оказал на молодого пианиста большое влияние. Гофман много е унаследовал от Рубинштейна и стал продолжателем его традиций, именно тех, которые были важны для обновления пианистического искусства в связи с назревавшими в нем стилевыми изменениями. Гофман стремился возможно глубже и полнее воплотить авторский замысел, он был точен в отношении нотного текста, он обладал поразительно красивым певучим звуком, неизменно увлекающим слушателей ритмом, полнейшей свободой в преодолении виртуозных трудностей.

Интерес вызывают две небольшие книги Гофмана — «Фортепианная игра» (1907 г.) и «Ответы на вопросы о фортепианной игре» (1909 г.), в которых он излагает те принципы интерпретации, которые отстаивал в собственной концертной практике.

**Ферруччо Бузони** (1866 – 1924 гг.) — один из гигантов мировой истории пианизма, художник яркой индивидуальности и широких творческих устремлений. Родился он в Италии, жил в разных странах. Его концертная деятельность протекала во многих странах мира, в том числе и в России.

Пианизм Бузони претерпел значительную эволюцию. Вначале, его манера игры имела характер академизированного романтического искусства, корректного, но ничем не примечательного. В первой половине 1890 – х годов Бузони резко изменяет свои эстетические позиции. Он становится художником-бунтарем, бросившим вызов обветшалым традициям. Этот перелом был связан с углубленной работой Бузони над музыкой старых мастеров, в первую очередь И. С. Баха.

Бузони был исключительным виртуозом, продолжавшим и развивавшим традиции виртуозно-колористического пианизма Листа. Он, среди пианистов того времени, выделялся своими концертными программами, в которые включал сочинения эпохи барокко и венского классицизма.

Бузони-пианист — художник большого масштаба, заставивший своих современников переоценить некоторые ценности. Но в своем искусстве, в своих высказываниях Бузони иногда был чрезмерно полемичен, что приводило его к односторонности, а порой и к ошибкам (Например, его редакция «ХТК» И. С. Баха).

**Глен Гульд** — канадский пианист, органист и композитор. Окончил в 1952 г. консерваторию по классу фортепиано в г. Торонто. Впервые публично выступил в 1947 г. В 1955 г. дебютировал в г. Вашингтоне. В 1957 г. гастролировал в СССР, г. Берлине и в том же году с триумфом выступал на Всемирной выставке в г. Брюсселе.

Гульд — ярко самобытный пианист. Его игру отличают напряженная мысль, волевое начало и экспрессия, завершенность в лепке формы, как в целом, так и в деталях, точное пианистическое мастерство.

Гульд прославился как выдающийся интерпретатор И. С. Баха. В его репертуаре также произведения Бетховена, Брамса, Хиндемита, Берга. Тяготеет к крупной форме (итальянский концерт, партиты, Гольдберг-вариации, клавирные концерты № 1 и № 5 и. С. Баха; сонаты № 29, № 30, № 31, № 32, концерт № 4, транскрипция Ф. Листа симфонии № 5 Бетховена). Столь же совершенно его исполнение трехголосых инвенций Баха.

Во 2 – й половине 1960 годов Гульд прекратил концертную деятельность, ограничив себя записями на грампластинки.

**Артуро Бенедетти Микеланджели** — крупнейший современный итальянский пианист. В 5 лет начал учиться игре на фортепиано в Миланской консерватории.

На I Международном конкурсе пианистов в г. Брюсселе в 1938 г. поразил прекрасной вдохновенной игрой. 17 – летний юноша серьезный, по-особому сосредоточенный властно повел за собой настороженный зал. Прошло немного времени, и к нему пришла громкая заслуженная слава.

В мае – июне 1964 г. он с большим успехом гастролировал в СССР. «Чакона» Баха в обработке Бузони, соната № 3 Бетховена — это было поразительно! Высочайшая красота, простота, редкая искренность — вот саамы драгоценные качества этого пианиста. Если раньше это было торжество юношеской интуиции, то во время концерта в Москве — это победа высокого интеллекта. Чтобы добиться таких высот исполнительства, нужен не только огромный талант, но и долгие годы глубоких раздумий, радостных и, может быть, мучительных переживаний и, конечно, огромнейшего труда. Отсюда и редко встречающаяся гармония между замыслом и его воплощение.

В исполнении Микеланджели сильное впечатление производит Дебюсси. Не столько о привычных «колорите» и «звукописи» хочется говорить, сколько о глубоких, взволнованных и жизненных, а стало быть, и реальных образах великого французского композитора.

Безусловно, о некоторых интерпретациях пианиста можно было бы поспорить. Например, об исполнении Шопена.

Советские музыканты – слушатели по достоинству оценили итальянского пианиста. Его исполнительский стиль отличается благородством, эмоциональной силой, масштабностью трактовки, тонкостью и красочностью звуковых планов.

**ТЕМА 21**

**Советская фортепианная музыка XX века.**

Период между двумя мировыми войнами ознаменовался блестящим расцветом советского пианистического искусства.

Благотворительную роль в развитии советской пианистической школы сыграли лучшие традиции отечественного и мирового музыкального искусство, которые бережно хранили и развивали в новых исторических условиях мастера пианизма старшего поколения. Ведущими профессорами фортепианных классов в Московской консерватории в послереволюционные годы были К. Н. Игумнов (1873 – 1948 гг.) и А. Б. Гольдвейзер (1875 – 1961 гг.). Формировавшиеся как музыканты еще при жизни Чайковского и Антона Рубинштейна, творчески общавшиеся с Рахманиновым, Скрябиным, Метнером и другими выдающимися русскими композиторами и исполнителями своего поколения, Игумнов и Гольдвейзер явились продолжателями традиций московской пианистической школы конца IXX – начала XX века.

В первые послеоктябрьские годы, значительную творческую активность проявила группа московских композиторов во главе с ведущим в то время советским мастером инструментальной музыки — Н. Я. Мясковским. Эти композиторы исходили из опыта корифеев московской школы предреволюционных лет, индивидуально преломляя и обновляя созданные ими традиции. В первых произведениях композиторов господствует возбужденный, эмоционально-приподнятый тон. Чувствуется, что авторы захвачены грандиозными событиями современности и хочется откликнуться на них, высказать к ним свое отношение.

В середине 1920 – х годов в советской музыке обозначились новые тенденции. Проблемы, волновавшие композиторов при первом соприкосновении с революционной действительностью, теряли свою остроту.

**ТЕМА 22**

**С. Прокофьев — пианист.**

Выдающаяся роль в развитии советской и мировой фортепианной литературы принадлежит **С. С. Прокофьеву** (1891 – 1953 гг.). Еще перед первой империалистической войной, он начал прокладывать пути тому новому искусству, которое было охарактеризовано как классическое направление фортепианной музыки XX века. Став впоследствии одним из корифеев этого направления, Прокофьев во многом способствовал его утверждению в мировой музыкальной культуре. Сочинения Прокофьева принадлежат к числу первых и самых значительных образцов фортепианной литературы, столь ярко воплотивших динамику жизни XX века.

Искусство Прокофьева влечет к себе глубокой человечностью, богатством и обаянием лирики, кровно связанной с русской народной основой.

Фортепианное творчество Прокофьева делится на три периода — дореволюционный (до отъезда в 1918 году за границу), зарубежный (до возвращения в 1832 году на родину) и советский.

Еще в юности Прокофьев выявил интерес к различным жанрам фортепианной музыки, к произведениям малой и крупной формы. Многочисленные пьесы, созданные в этот период, послужили ему творческой лабораторией в исканиях своей образности, своего музыкального языка.

Прокофьев внес ценнейший вклад в мировую музыкальную литературу сочинениями крупной формы. Это создание фортепианных сонат и концертов нового типа, основанных на эстетических принципах классического направления музыки XX века. Если говорить о строении сонат и концертов в целом, то в них обнаружится тенденция к классицистски ясному членению формы на отдельные разделы с элементами симметрии и одновременно к сквозному развитию тематизма в духе творческих принципов романтиков.

Для стиля композитора характерна метроритмическая организация фактуры. Прокофьев отказывается от традиционной фортепианной фигурации и часто заменяет ее особым типом сопровождения — сопровождение-пульс. Такое изложение встречается в самых разных его сочинениях.

Прокофьев тяготел к лаконизму фортепианного изложения, четкой прорисовке элементов ткани, прежде всего важнейших — мелодии и сопровождения-пульса. С течением времени, его музыка становилась все более мелодически насыщенной. Прокофьевский мелос тяготеет скорее к распевности, чем к декламационности.

Прокофьев интересно решал проблемы сонорики. Его фортепианный стиль сочетает в себе черты оркестральности и специфически фортепианной красочности.

Исполнителям Прокофьева следует обратить внимание на его отношение к проблеме звукового пространства. В отличие от импрессионистов, он не проявлял специального интереса к воплощению воздушной атмосферы, пространственной перспективы, эффектов солнечного и лунного освещения. Вместе с тем в прокофьевских сочинениях есть и воздух, и пространственный объем, и светотени, являющиеся важными компонентами художественной образности.

Прокофьев был выдающимся исполнителем, одним из крупнейших виртуозов среди композиторов-пианистов своего времени. Все в нем, начиная от его артистического облика вплоть до характера игры, выявляло пианиста-классика новой формации, представителя динамичного искусства XX века.

Сочинения Прокофьева, исполнявшиеся вначале им самим, постепенно стали входить в концертный репертуар других пианистов, представителей классического направления искусства XX века. Особенно близки духу творчества Прокофьева трактовки советских пианистов, общавшихся с ним. Этими пианистами были С. Рихтер, Э. Гилельс, А. Ведерников.

**ТЕМА 23**

**Д. Шостакович — черты стиля, жанры творчества.**

**24 прелюдии и фуги.**

**Д. Д. Шостакович** (1906 – 1975 гг.) — это художник высокого интеллекта, он стремился не только правдиво запечатлеть явления реальной действительности, но и осмыслить их познать в совокупности. Эта направленность творческих исканий композитора выявилась в его творчестве.

Фортепианные произведения Шостаковича можно разбить на три группы — относящиеся к раннему творчеству (1920 – е годы), ко времени начавшейся творческой зрелости (первая половина 1930 – х годов), и к поре полного творческого расцвета (1940 — 1950 - годы).

Сочинения раннего периода, например, «Три фантастических танца» — написаны как бы в различных стилевых манерах. В них прослеживаются образы Шумана, Дебюсси и Равеля, Прокофьева. Однако музыка танцев — не стилизация. Она уже обнаруживает собственную индивидуальность автора.

Совсем иным предстает Шостакович ко времени начавшейся творческой зрелости. Он не только демонстративно порывает с традициями романтизма, но и выступает с позиций рьяного антиромантика, приверженца новейших стилевых направлений.

Шостакович писал музыку разных жанров, это миниатюры, сонаты, концерты и другие.

Наиболее значительная работа композитора в области фортепианной музыки — Двадцать четыре прелюдии и фуги (1950 – 1951 гг.). Обращаясь к современности, автора как бы окидывает мысленным взором длительное развитие полифонических жанров, начиная с Баха, и далее — прежде всего в творчестве русских классиков — Глинки, Римского-Корсакова, Лядова, Глазунова, Танеева. Такого широкого и притом подлинно творческого аспекта ни в одном полифоническом сборнике «ХТК» не было.

24 прелюдии и фуги — имеют черты единого большого цикла. Они внесли в музыкальную литературу много нового с точки зрения трактовки этих жанров и их взаимосвязей в полифоническом цикле. К наиболее интересным особенностям фуг надо отнести новации автора в ладовой сфере (использовал ионийский, дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский и другие лады). Шостакович вводит также новые лады, включающие повышенные или пониженные ступени, а иногда ступени, представленные и в обычном виде, и с альтерацией.

Характерной примерной фортепианного изложения Шостаковича является лаконизм. Используя самые разнообразные фактурные приемы, автор избегает массивной аккордики, густо педализируемых фигураций. Он тяготеет к прозрачному и ясному письму музыкального классицизма. С течением времени, фортепианное письмо Шостаковича становилось все более мелодически и полифонически насыщенным, что и воплотилось в 24 прелюдиях и фугах. В этом же опусе фортепианная фактура Шостаковича, становится более чем где-либо насыщенной, элементами оркестрового и хорового письма.

Многие сочинения Шостаковича прозвучали впервые в исполнении автора. Его облику на эстраде была присуща скромность, в его игре не чувствовалось никакой рисовки, позы. Но за этой внешней скромностью таилась громадная внутренняя убежденность в том, что все исполняемое им — музыка настоящая, художественная и что так именно она и должна звучать.

Интересны интерпретации сочинений Шостаковича Ведерниковым, М. Гринберг, М. Юдиной, С. Рихтера, Э. Гилельса.

**ТЕМА 24**

**Выдающиеся советские исполнители и педагоги.**

**К. Н. Игумнов. А. Б. Гольденвейзер. Г. Г. Нейгауз.**

**Константин Николаевич Игумнов** был поэтом фортепиано, незыблемо связанным с русским национальным искусством. В его игре восхищали изумительная звуковая палитра, легкость, душевное благородство. Игумнов-педагог отрицал застывшие системы, предпочитая творческий элемент, импровизацию, основанную на глубоком переживании музыки. Он поощрял творческую инициативу, боролся против желания копировать манеру признанных мастеров. На уроках Игумнов много играл, своим исполнением возбуждая мысль ученика.

Ощущение музыкального сочинения как живого рассказа — вот что придавало игумновской детализации неотразимую убедительность.

Педагогический путь Игумнова сложен и извилист. Не раз он отвергал то, во что прежде верил. Этапы эволюции педагога отражались в его статьях. Среди учеников Игумнова такие знаменитые пианисты как Л. Оборин, М. Гринберг, Я. Фишер.

В течение более полувека в Московской консерватории преподавал Александр Борисович Гольденвейзер — педагог совершенно иного характера и темперамента. Вместе с тем их сближала тесная связь с русским национальным искусством.

Тонкий и нервный поэт Игумнов на эстраде играл неровно, срывы и неудачи чередовались с поразительными достижениями. Гольденвейзер играл много, уверенно, удерживая в памяти огромный репертуар, без видимого предпочтения какому-то стилю.

Логика, дисциплина и профессионализм лежали в основе его педагогики. Здесь каждое действие подчинялось здравому смыслу. Гольденвейзер учил пианиста мыслить, работать за фортепиано, давал ясные советы. Упорный труд помогал формированию точного, надежного мастерства. Но оно не было стандартным для всех: педагог распознавал индивидуальность каждого. Среди его учеников: С. Фейнберг, Г. Гинзбург, Д. Кабалевский, Т. Николаева, Д. Башкиров и другие.

Он редко писал о фортепианной игре, немного выступал с лекциями, докладами. Пристальное внимание он уделял специфике обучения фортепианной игре детей. Постоянный интерес проявлял он к музыкальной текстологии. Огромное количество отредактированных им сочинений классиков. Его занимали эстетические проблемы, эволюция вкусов, права и возможности интерпретатора.

Влияние Игумнова и Гольденвейзера на развитие советской педагогики было очень значительно. Оно коснулось не только тех, кто у них обучался и непосредственно общался с ними. Их педагогика была примером для многих переферийных фортепианных учителей.

**Генрих Густавович Нейгауз** занимает особое место в истории пианизма как по своему влиянию на исполнительскую молодежь, по оригинальности творческого дарования и педагогических методов. Характерной чертой метода преподавания Нейгауза было разностороннее развитие ученика — музыкальное, артистическое, интеллектуальное. Нейгауз умел пробудить фантазию, углубить понимание музыки, развить мышление и раскрыть артистическую природу ученика. В центре звучания — звуковой образ. Его предельно рельефное представление требовало богато развитого воображения. Все средства воздействия педагог, прежде всего, направлял на развитие воображения.

Рельефное представление образа, активная работа внутреннего слуха должны быть направлены на техническую работу. Немало уроков уходило на разъяснение педализации; обучая экономному пользованию педалью, умелому сочетанию педальной и беспедальной звучности. Нейгауз опирался при этом на активность слуха. Только тот, кто слышит протяженность фортепианного звука со всеми изменениями силы, тот, во-первых, сможет оценить всю красоту фортепианного звука, во-вторых, сможет овладеть необходимым звуковым разнообразием.

Нейгауз — создатель крупнейшей пианистической школы; воспитал плеяду выдающихся пианистов, среди них — С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. И. Зак, С. Г. Нейгауз; начинали заниматься в его классе В. Крайнев, А. Любимов, Е. Могилевский; его учениками являются известные педагоги — Гутман, Горностаева, Л. Наумов.