

«История фортепианного исполнительского искусства»

Профессор И. А. Ененко

МФ-2

Лекция 1

ТЕМА: Западноевропейское фортепианное искусство эпохи романтизма

Конспект лекций:

Появление многих существенных черт и принципов романтического искусства была подготовлена в эпоху классицизма. Соотношение этих двух мощных стилей в сфере музыки базировалось на принципах преемственности, а основанием для их возникновения и распространения стали закономерности исторического развития европейского общества. В то же время в каждом из этих стилей нашли свою реализацию типологические особенности человеческой ментальности: эмоциональная уравновешенность и склонность к рациональному, гармоничному, пропорциональному, с одной стороны, - и экспрессивности, фантазийности, с другой стороны. Поэтому некоторые художники, как и искусствоведы, трактуют категорию классицизма и романтизма как надисторическую, изначально присущую человеческой природе.

Характерные черты идеологии романтиков:

- Увидели свет в непрерывном движении и борьбе противоречий;
- Тема в искусстве - трагическое противоречие личности с окружающим миром;
- Чувство и интуиция правдивее отражают и познают мир, чем ум;
- Среди искусств выше ценится музыка;
- Как один из важнейших выразительных средств музыки расценивается гармония;
- Тонкая разработанность лирико - психологических образов;
- Влечение к чрезвычайному, необычному;
- В искусство полноправным разделом вошла тема фантастики;
- Стремление к национальной самобытности;
- Тенденция к незамкнутости художественной формы;
- Одна из любимых у романтиков тем - тема природы;
- Центральным явлением и понятием романтизма была творческая личность.

Фортепианная фактура романтической музыки:

- Приветливая, мягкая звуковая атмосфера;
- пятна красок;
- важность басового регистра как основной краски;
- принцип естественного акустического родства компонентов фортепианной фактуры;
- «фактурная» педаль;
- Эффект «перспективы»;
- Многоплановость с переменным количеством голосов;
- Полимелодичная фактура;
- Тематизация фактуры;
- Большая широта охвата клавиатуры;
- Сближается трактовка роли обеих рук;
- Развитие «крупной» техники;
- Целостность играющего аппарата.

Пианист - исполнитель эпохи романтизма:

- Символ романтического понимания артиста - культ гения;
- Понятие «пианист - поэт»;

- Выполнение как акт максимального самовыражения творческой личности;
- Импровизационность;
- Горячая эмоциональность, творческий подъем;
- Психологичность;
- Горячая эмоциональность, творческий подъем;
- Образность выполнения;
- Туше;
- Выразительная и содержательная фраза;
- Динамика громкости;
- Агогичне rubato;
- Демпферная педаль;
- Воплощение целостной конструкции большого произведения.

Тезисы лекции:

Ф. Шуберт. Близость его творчества к принципам классического искусства. От прямого заимствования классических принципов в ранних произведениях до творческого переосмысления – в зрелом периоде творчества. Большое жанровое разнообразие фортепианного наследия Шуберта: сочетание типично классических жанров – сонат, вариации – с лирическими миниатюрами и крупными одночастными композициями, характерными для романтизма. Фортепианные миниатюры Ф. Шуберта (музыкальные моменты, экспромты) как первые образцы лирической романтической миниатюры. Произведения крупной формы. Сонаты, фантазия

«Скиталец». Фантазия «Скиталец» как первый яркий образец сложной романтической формы, сочетающей в себе признаки цикличности, сонатности и вариационности. Влияние вокальной лирики Шуберта на его фортепианный стиль. Элементы песенного тематизма. Проблемы интерпретации Шуберта.

Ф. Мендельсон. Просветительская деятельность композитора. Мендельсон как дирижер, педагог, исполнитель – пропагандист классического наследия. Фортепианный стиль Ф. Мендельсона. «Серьезные вариации», концертные прелюдии и фуги. Новое романтическое содержание в строгих полифонических формах. Концерты Мендельсона. «Песни без слов» как новая ступень в развитии романтической миниатюры: характерность образов, типично романтический склад фактуры, активизация мелодического начала.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Кандинский – Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. статей // Сост. Т. Гайдамович. – М.: Музыка, 1991. – С.189-212.
2. Музыка Австрии и Германии XIX века.-Кн. первая / Под общ. ред. Т.Э.Цытович.-М.: Музыка,1975.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: В 3-х ч. М.: Музыка,1982,1988.

Вопросы:

1. Проблемы интерпретации фортепианных произведений Ф. Шуберта.
2. Фортепианный стиль Ф. Мендельсона. «Серьезные вариации»,
3. концертные прелюдии и фуги
4. Значение творчества К.М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона для дальнейшего развития романтического фортепианного стиля.

Список дополнительной литературы:

1. Ф. Мендельсон – Бартольди и традиции музыкального профессионализма: Сб. трудов /Сост. Г.И.Ганзбург. – Харьков, 1995.
2. Коган Г. Вопросы пианиста. – М.: Сов.комп., 1968.

Лекция 2

Тема «Р. Шуман»

Конспект лекций.

Р. Шуман. Его эстетические взгляды в борьбе с музыкальным консерватизмом. Связь творчества Шумана с творчеством немецких писателей–романтиков. «Давидсбунд» как отражение эстетических взглядов и творческой концепции Р. Шумана. Фортепианное творчество Р. Шумана. Вариационные циклы («Симфонические этюды») как примеры нового творческого подхода к традиционным формам.

Программные циклы («Карнавал», «Бабочки») как принцип сюитности в сочинениях Р. Шумана. Расширение средств фортепианного письма (использование выразительности различных регистров, богатство тембровых окрасок, образные эффекты виртуозных приемов); интонационная выразительность мелодий; гармоническая насыщенность ткани, её полифонизация – новые черты стиля в произведениях Шумана. Усиление в творчестве Р. Шумана тенденций к психологизации и характерности музыкальных образов.

Передовые педагогические воззрения Р. Шумана («Советы молодым музыкантам», предисловие к обработкам капризов Н. Паганини). Интерпретация произведений Шумана русскими и зарубежными исполнителями.

Задачи пианиста при работе над произведениями Р. Шумана.

Конспект:

Фортепиано было тем инструментом, который сформировал творческую личность этого композитора: именно в фортепианной музыке стало явным замечательное становление его индивидуального стиля - совершенно нового, впечатляющего явления на почве тогдашнего немецкого музыкальной жизни. В произведениях Шумана романтическое мышления длинной фразой, стремление воссоздать неповторимое настроение в тот момент, когда звучит музыка, и оперирование звуковой краской сочетается с применением риторических фигур, происходящих еще с эпохи Барокко, мелодико - ритмических оборотов символического значения.

Фортепианное творчество:

- Тесное взаимопроникновение музыки и литературы;
- Две тенденции - к психологизации и в характерности;
- Конфликт героя с миром значительно импульсивный;
- Специфической сферой содержания стал юмор;
- Самый важный прием - контраст;
- Программный фортепианный цикл;
- Взаимодействие сюиты, рондо и вариаций;
- Создание целостной интерпретации циклического произведения Шумана;
- Значительная часть фортепианных произведений Шумана написана в сонатной форме.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Житомирский Д. Роберт Шуман.-М.:Музыка,1964.-880с.
2. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена.-М.,1995.

Вопросы

1. Особенности музыкального языка и фактуры фортепианных произведений Р. Шумана.
2. Роберт Шуман о фортепианном исполнении.
3. Издания и редакции.
4. История исполнения фортепианных произведений Шумана.

Лекция 3

ТЕМА: Фортепианное искусство Польши начала XIX века.

План

Ф. Шопен. Его исполнительская и педагогическая деятельность.

Черты стиля и жанры творчества Ф. Шопена

Интерпретация шопеновских произведений

Конспект лекции:

Начало XIX века было тяжелым периодом истории Польши. Потеря страной в 1795 году государственной самостоятельности, болезненно отразившаяся на судьбах народа, способствовала подъему национально-освободительного движения. Идея возрождения великой, могучей Польши захватила умы. В «Исторических песнях» Ю. Немцевича и других произведениях искусства воспевалось героическое прошлое родной страны. Стремление к утверждению национальной самобытности усилило интерес к народному творчеству, его художественным богатствам. В этих условиях проходило становление национальной музыкальной школы. Наряду с оперой и песней развивались инструментальные жанры. Создавалось немало фортепианных сочинений: концертов, сонат, вариаций и пьес малой формы. Излюбленным жанром был полонез. Развитие его связано преимущественно с именами двух композиторов — Ю. Козловского и М. Огиньского. Юзеф (в России — Иосиф, Осип Антонович) Козловский (1757—1831) долгое время жил в Петербурге и занимал должность придворного «директора музыки». Он создал немало инструментально-хоровых произведений для всякого рода празднеств, в том числе знаменитый полонез «Гром победы, раздавайся» (написан по случаю взятия Суворовым Измаила). В своих полонезах автор воплотил не только героику, состояние торжественной приподнятости, но и лирические чувства (такие сочинения иногда носят название «полонезов-пасторалей»). Ученик Козловского Михал Клеофас Огиньский (1765—1833) в еще большей мере обогатил полонез лирико-поэтическим содержанием. Огиньский принимал участие в национально-освободительной борьбе. В период восстания Костюшко 1794 года он был предводителем одного из отрядов и написал военно-патриотические песни. Его полонезы воспринимались как патриотические сочинения, о чем свидетельствуют присваивавшиеся им названия («Прощание с родиной», «Раздел Польши»). Полонезы Огиньского стали очень популярными. Один из них, а-moll'ный, пользуется известностью и в наши дни. Фортепианные сочинения писал Юзеф Эльснер (1769—1854) — видный композитор и педагог, учитель Шопена, первый директор Варшавской консерватории (основана в 1821 году). Авторами разнообразных фортепианных произведений были также К. Курпиньский, Ф. Островский, Ф. Лессель, М. Шимановская и другие композиторы. Мария Шимановская (1789-1831) слыла одной из лучших пианисток своего времени. Она выступала с большим успехом во многих странах. Игра этой «царицы звуков», как назвал ее Мицкевич, отличалась блеском и певучестью. Среди фортепианных пьес Шимановской наиболее интересны «Двадцать этюдов и прелюдий», «Двадцать четыре мазурки или национальных танца Польши», ноктюрн «Шепот».

Творческие тенденции, обозначившиеся в деятельности этих композиторов и пианистов, нашли наиболее полное выражение в сочинениях великого польского классика Фридерика Шопена (1810—1849). Его музыка — одно из глубочайших проявлений народности искусства — не перестает изумлять полнотой и силой выявления духовной культуры родной страны. Он стал в полном смысле слова народным поэтом Польши. Творчество Шопена связано со многими явлениями художественной культуры — с искусством польского и других славянских народов, Баха, Моцарта, Бетховена, французских, австрийских и немецких романтиков, виртуозов начала XIX века, итальянских оперных композиторов. Обобщение многих важных традиций мирового искусства способствовало тому, что творчество польского музыканта скоро приобрело мировое признание. В искусстве Шопена органически слились элементы всех важнейших стилевых направлений первой половины XIX века. В основных сочинениях композитора преобладает романтическое воплощение образов действительности, отличающееся высокой правдой чувств и организованностью мышления. Эти же черты свойственны и исполнительскому искусству Шопена. Шопен рано проявил выдающиеся музыкальные способности. Их развитием умело руководили опытные педагоги — вначале чех Войцех Живный, затем Юзеф Эльснер. Быстрому формированию исполнительского дарования мальчика способствовали его страстная увлеченность фортепианной игрой и необычайная усидчивость в работе за инструментом.

Публичные выступления Шопена, вначале в Варшаве, в Вене, затем в 30—40-х годах в Париже, проходили с очень большим успехом. В артистическом мире Франции, несмотря на обилие в ней блестящих виртуозов, польский пианист занял совсем особое место. Его концерты, сравнительно нечастые, стали подлинными праздниками музыкального сезона, привлекавшими цвет художественной интеллигенции Парижа. Глубочайшая поэтичность природы Шопена придавала его игре, всему его облику за инструментом необычайную одухотворенность. Уже по первым прикосновениям небольших красивых рук пианиста к клавишам чувствовалось, что это художник иного мира, чем современные ему «рыцари фортепиано». Исполнение Шопена создавало атмосферу романтизма. Но не той оргии чувств, которую вызывали «длинноволосые юноши», «бушевавшие за фортепиано»: артист словно распахивал перед слушателем окно в чудесный сад, манящий своими невиданными красотами и благоухающий тончайшими ароматами. Эта обитель прекрасного влекла к себе тем сильнее, что в ней не было ничего декоративно-показного, никакой внешней «красивости». Ее красота была подлинная, живая. «Иной раз, — вспоминал Лист, — из-под пальцев Шопена изливалось мрачное, безысходное отчаяние, и можно было подумать, что видишь ожившего Джакомо Фоскари Байрона, его отчаяние, когда он, умирая от любви к отечеству, предпочел смерть изгнанию, не в силах вынести разлуки с *Venezia la bella*». Однако чаще всего Шопен предстал перед слушателями как вдохновенный лирик, несравненный поэт фортепиано, извлекавший из инструмента богатейшую гамму чувств — нежных, задумчивых, меланхолических, светлых. Именно в лирической сфере образов раскрывалось все обаяние шопеновского звука, поэтичность «педального колорита». По воспоминаниям Мармонтеля, игра Шопена выделялась необычайно мягким, бархатным туше, эффектами «звуковой дымки», секрет которой знал он один. Своим сочинениям, писал Лист, Шопен «сообщал какой-то небывалый колорит, какую-то неопределенную видимость, какие-то пульсирующие вибрации почти нематериального характера, совсем невесомые, действующие, казалось, на наше существо помимо органов чувств». В. Ленц называл Шопена лучшим «мастером постели». Резкой, стучащей звучности, Шопен не переносил. Его собственное исполнение не отличалось мощностью, *ff* в настоящем смысле слова он почти не извлекал. В отзывах об игре Шопена всегда отмечалась свобода и в то же время естественность ритма. «Видите эти деревья, — говорил Лист [своему ученику, русскому пианисту] Нейлисову, — ветер играет их листьями, придает им жизнь, само же дерево остается прежним — это шопеновское *tubato*» Тонкой аналогией Лист определил очень важную особенность игры Шопена: наличие в ней «свободной организованности». Сам Шопен говорил: «Левая рука. — капельмейстер, она никогда не должна поддаваться и колебаться, правой же

рукой делайте все, что захотите и сможете». Эта мысль, поразительно напоминающая высказывания Моцарта, интересна как проявление в сфере исполнительского искусства свойственной Шопену творческой дисциплины и возрождение в новой романтической форме одного из важнейших принципов музыкального классицизма. В области ритмики наиболее отчетливо проявились национальные черты исполнительского искусства Шопена. Выявлению их посвящена интересная работа польских фольклористов супругов Собесских. Эти ученые приходят к выводу, что своеобразная гибкость, порой капризность шопеновской ритмики обусловлена воздействием польских песен и танцев, а также манеры их исполнения народными музыкантами.

Игра Шопена отличалась исключительной законченностью, отделкой мельчайших деталей и совершенством пальцевой техники, напоминавшей мастерство таких виртуозов, как Гуммель и Фильд. «Ровность его гамм и пассажей во всех видах туше,— пишет Микули,— была непревзойденной, более того,— чудесной» (181, с. 105). Эту филигранную технику он приобрел, надо думать, не только упорной, но и очень рациональной работой, в основе которой лежали новые приемы игры (о них мы поговорим позднее). Имела, конечно, значение и природная пианистическая одаренность Шопена. Развитию техники благоприятствовала особая, свойственная ему, гибкость рук, их способность к большому растяжению. В воспоминаниях современников Шопен предстает выдающимся фортепианным педагогом, творчески мыслящим и смело прокладывавшим в методике преподавания новые пути. В отличие от большинства учителей того времени, он уделял очень много внимания художественной отделке произведений, тщательно работал над звуком, фразировкой. Как и в своих сочинениях, он на уроках не прибегал к программному описанию музыки, но порой намекал на ее содержание каким-нибудь метким сравнением. Приведем некоторые его указания, записанные Ленцем. В своем Первом концерте автор требовал от учеников, чтобы они «добивались *cantabile* в пассажах, сохраняли определенный размер, соблюдали сдержанность, при большой звучности и бравурной игре, стремились осмыслить все вплоть до мельчайших мотивов, играли изящно даже те пассажи, которые, собственно, и представляют собой лишь пассажи, что в этом концерте — исключение».

По поводу пассажей из мелких нот в Фантазии на польские темы Шопен говорил: «Они должны казаться сымпровизированными, пусть их хорошее исполнение будет следствием совершенного и полного владения инструментом, а не специального разучивания». Мазурку *h-moll* op. 33 № 4 надо было играть как балладу. Никто не удовлетворял автора исполнением унисона в Мазурке op. 24 № 4. Шопен говорил, что это женские голоса хора. Он просил, играя их, едва касаться инструмента. В Вальсе *Des-dur* op. 64 настоящий темп должен был начаться с 5-го такта, когда появлялся бас. Вступление следовало «развернуть, словно клубок». Работая с учениками, Шопен уделял много внимания развитию их техники. Он тщательно проходил гаммы и этюды. Методы его работы над достижением ровности и самостоятельности пальцев существенно отличались от общепринятых. Из высказываний учеников Шопена можно сделать вывод, что он стремился, прежде всего, к развитию свободы руки и гибкости запястья. Для достижения этой цели обычно использовались пятипальцевые упражнения, но не на белых клавишах, как было принято, а на *e*, *fis*, *gis*, *ais*, *h* (так называемая «шопеновская постановка»). Играть эти упражнения, в отличие от обычных, пятипальцевых, надо было вначале *staccato*, очень легко, гибким кистевым движением. Рука должна была быть словно подвешенной в воздухе. Постепенно переходили к тяжелому *staccato* и, наконец, к *legato*, причем варьировалась степень силы звука и быстроты игры. Судя по методическим наброскам, сохранившимся среди черновиков Шопена (у него был замысел написать фортепианную школу), он считал необходимым шире использовать при игре на фортепиано возможности руки, чем это было принято.

Очень интересны, например, его высказывания относительно аппликатуры. Стало обычным, писал он, стремиться, вопреки законам природы, к выравниванию силы пальцев.

Между тем цель пианиста вовсе не в том, чтобы играть все одинаковым звуком, - важно овладеть мастерством в передаче тонких изменений оттенков звуков. Пальцы руки различны. Большой палец самый сильный. Средний – точка опоры руки. Четвертый, сиамский близнец третьего, соединен с ним связкой и потому самый слабый из всех. Пытаются сделать четвертый палец независимым от третьего, но это невозможно и не нужно. Каждому пальцу свойственны свои индивидуальные особенности звучания. Надо развивать их, а не разрушать. Все дело в умении применять соответствующую аппликатуру. Шопен, таким образом, идет вразрез с господствовавшей практикой «уравнивания» пальцев и указывает иной путь — индивидуализации их в процессе упражнения. 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, то есть 1-м и 5-м, играть на белых клавишах, длинными — 2-м, 3-м и 4-м — на черных. Использование кистевых движений открыло новые возможности в области аппликатура, естественная длина пальцев в значительной степени уже перестала быть помехой для применения коротких пальцев на черных клавишах (этим и объясняется, что прежнее правило, как говорили авторы «Метода методов», из абсолютного превратилось в относительное). Стало возможным возродить аппликатурный принцип баховской эпохи — переключивание длинных пальцев через короткие, почти вышедший из употребления в эпоху музыкального классицизма. Открылись перспективы и новых исканий в области аппликатуры, увлекшие творчески мыслящих музыкантов. Среди них Шопену принадлежит видное место. Насколько позволяют судить материалы, именно он сформулировал важный аппликатурный принцип: использование индивидуальных особенностей пальцев для достижения звука определенного качества. Конечно, у Шопена на этом пути были предшественники: напомним хотя бы об отмеченных выше исканиях в области аппликатуры Бетховена. Но никто до Шопена не сформулировал так отчетливо новый принцип аппликатуры. Этот аппликатурный принцип — будем его называть шопеновским — нашел применение в практике музыкантов. Об использовании его самим Шопеном можно судить по тем изданиям сочинений композитора, где сохранены авторские обозначения пальцев (рекомендуем воспользоваться советским изданием под общей редакцией Г. Нейгауза и Л. Оборина). Перелистать с этой целью собрание сочинений Шопена полезно каждому пианисту. С именем Шопена в значительной мере связано и возрождение старинной аппликатуры — переключивания крайних пальцев. Важное значение этого принципа он осознал еще в юности, о чем свидетельствует Этюд a-moll op. 10. Прием переключивания пальцев используется во многих шопеновских произведениях. На нем основано исполнение терцовых, октавных, секстовых и некоторых других пассажей. Педагогической работе Шопен уделял много времени — она была основным источником его заработка. Особенно высокие требования Шопен предъявлял к талантливым ученикам. Уроки с ними, по воспоминаниям Микули, не раз «переходили в категорию „lecons orageuses" [бурных уроков], как их называли ученики, и не раз случалось, что они покидали „алтарь искусства" в Cite d'Orleans, rue St-Lazare со слезами на глазах, хотя и без всякого озлобления против своего обожаемого учителя. Дело в том, что и строгость, и вспыльчивость Шопена, и настойчивость, с которой он заставлял по нескольку раз повторять одно и то же место, пока оно не станет ясно,— все это происходило у него из того, как он сильно интересовался успехами учеников. Часто уроки длились по нескольку часов, до полного изнеможения и учителя и учеников» (108). Наиболее талантливым учеником Шопена был юный венгерский пианист К. Фильч. Он обладал феноменальным дарованием. «Когда мальчик начнет путешествовать, я закрою лавочку»,— говорил Лист. Выступления Фильча в Лондоне и в Вене произвели сенсацию. Этому выдающемуся таланту не суждено было расцвести. Фильч скончался в 1845 году в четырнадцатилетнем возрасте. Музыка Шопена воплотила исключительно широкий круг образов. «Трагизм, романтизм, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее,

величественное, простота, вообще всевозможные выражения находятся в его сочинениях», — говорил А. Рубинштейн. Можно было бы добавить — не только находятся, но и получают ярчайшее воплощение. Во всей истории музыкального, а тем более фортепианного искусства немного найдется композиторов, кому в такой же мере, как Шопену, были близки все те художественные сферы, о которых упомянул Рубинштейн. Необычайно богата лирика Шопена. Он был способен равно удачно воплощать чувства простой бесхитростной души и натуры сложной, утонченной, высказываться в миниатюре и в крупных формах, в танцевальных жанрах и в пьесах нетанцевального характера. Очень значительна сфера героических, драматических и трагедийных образов композитора. Глубоко пронизателен был Стасов, когда именно в шопеновском искусстве видел «истинное и полнейшее воплощение в наши дни бетховенского духа страстности, душевного страдания и лирического самоуглубления». Содержание Сонаты b-moll и других героико-трагедийных сочинений Шопена, навеянных в значительной мере думами о родине, выходит далеко за рамки польской национальной тематики. Их пламенный пафос отражает начало новой эпохи социальных бурь, потрясших Европу 30—40-х годов. Шопен любил резкие эмоциональные контрасты. Он использовал их в лирических пьесах, противопоставляя образы светлые — грустным, мрачным, созерцательные — взволнованным, бурным. Особенно интересны драматургические контрасты в произведениях крупной формы героического трагедийного содержания. В отличие от Бетховена и Шумана, Шопен не проявлял интереса к проблеме «раздвоения» личности и отражению этого явления в процессе музыкального повествования. Для его сочинений типично сопоставление и раскрытие взаимосвязи личного, индивидуального и народно-массового элементов. Примером может служить Похоронный марш из Второй сонаты. Когда после мерной поступи тяжелых аккордов возникает тихая нежная мелодия трио, этот контраст воспринимается вначале лишь как противопоставление траурному шествию solo певца, поющего о светлом образе погибшего. Однако вскоре начинаешь ощущать, что, подобно корифею античного хора, певец выражает не только свои чувства, но и переживания многих людей. Он словно олицетворяет душу народа, жаждущую жизни и не подвластную леденящему дыханию смерти. В начале Фантазии f-moll воплощена сходная идея, но уже путем двухпланового развития образов. Словно отзвуки народных шествий, возникают в начале произведения суровые унисонные ходы в басу. Они пробуждают к жизни чудесную мелодию, подхватывающую тему повествования и развивающую ее в лирическом плане. «Голос поэта», проникающий в самое сердце слушателя, вызывает представление о робких стремлениях человека и его грусти о несбывшихся надеждах. Повторное проведение начальных построений — новая фаза музыкального развития. Эмоциональный колорит постепенно светлеет. Два элемента — «массовый» и «индивидуальный», развиваясь некоторое время параллельно в тесном взаимодействии, затем сливаются, как бы символизируя неразрывное единство народа и его певца (прим. 1046). Вторая баллада F-dur может служить примером динамического и очень ясно выраженного сквозного двухпланового развития. Своими образами и музыкальной драматургией она существенно отличается от Второй сонаты и Фантазии. Сопоставление лирического и драматически взволнованного образов основано в балладе не на их внутреннем единстве, а на конфликте. Первый из них, содержащий в себе черты народных хороводов, развертывается в виде плавного неторопливого повествования. Второй образ передан интонациями стремления и порывистыми взлетами «бушующей» фигурации. Он олицетворяет силу, врывающуюся в мир тихой светлой жизни человека (если принять распространенную версию о том, что баллада навеяна поэмой Мицкевича «Свитезянка») или народа (возможно и такое толкование идеи сочинения). Эта грозная сила несет первому образу гибель. Уже с 17-го такта Presto con fuoco слышатся смятенные интонации первой темы. Возвращение к исходному эмоциональному состоянию (Tempo I) оказывается лишь иллюзией душевного умиротворения. Спокойно начатое повествование внезапно обрывается. Новый шквал Presto con fuoco и кода Agitato «поглощают» первую тему. В самом конце сочинения возникают ее интонации, звучащие необычайно грустно.

Так после бури, потопившей корабль, на поверхность всплывают его обломки — скорбные свидетели разыгравшейся трагедии.

Шопен сыграл выдающуюся роль в развитии фортепианной фактуры. В его сочинениях, преимущественно лирических, с "небывалой полнотой и поэтичностью раскрылась «певучая душа» инструмента — тончайшие, чисто фортепианные «обертоновые краски», выявившиеся благодаря использованию педали. Примером глубочайшего проникновения во внутренний мир обертоновых звучностей может служить Этюд № 1 ор. 25. Своеобразное очарование мягко поющей мелодии, трепетная одушевленность ее звуков и красота их тембра достигнуты с помощью целого комплекса фактурных приемов. Это и очень широкий диапазон между крайними голосами, создающий впечатление «объемности» звукового пространства, и использование глубинных басов, вызывающих появление многих частичных тонов, и, что очень существенно, подвижность фигурации, благодаря чему возникает все более разветвляющаяся система призывков, обогащающих мелодию. Достаточно сыграть на педали первые такты Этюда, как становится различимым постепенное насыщение мелодического звука ми-бемоль новыми красками. Рождающиеся частичные тоны образуют целый «обертоновый спектр» (прим. 105а), «освещающий» мелодию и вызывающий в ней, подобно лучу света в драгоценном камне, «игру огней» *. Можно было бы даже говорить о своеобразной «обертоновой полифонии»: намечающиеся в ткани скрытые голоса, сопутствующие главному голосу и способствующие его «распева-нию», словно «подсвечиваются» частичными тонами и тем самым приобретают большую выразительность. Наглядное представление о богатстве обертоновых красок, использованных Шопеном, дает сравнение Этюда с сочинениями Фильда. Даже в наиболее певучих образцах зрелого стиля ирландского композитора, таких, как Ноктюрн В-dur, мелодия оказывается менее насыщенной частичными тонами.

Певучесть шопеновского стиля во многом обусловлена интенсивной мелодизацией ткани. В ней все поет. Поет прежде всего мелодия, проникнутая народной песенностью. Поют дополняющие голоса. Иногда это реальная полифония имитационного или контрастного типа. Часто встречаются голоса, скрытые в аккордовых и гармонических фигурациях. Полифоническая насыщенность фактуры особенно характерна для поздних произведений Шопена. Она сочеталась с использованием композитором все более прозрачной, насыщенной «воздухом» ткани. Мелодизацию ткани Шопен осуществлял и введением в гармонические фигурации проходящих звуков. Именно он в значительной мере способствовал разработке мелодизированных гармонических фигурации. Они часто встречаются в партии не только правой руки, но и левой (прим. 170а из Баркаролы). Проходящие звуки нередко связывают основной тон и терцию аккорда. Эти своеобразные фигурации с элементами пентатоники типичны для фактуры его сочинений. В обогащении гармонических фигурации проходящими нотами сказалась общая тенденция к мелодизации пассажей, свойственная шопеновскому творчеству. По меткому замечанию Г. Нейгауза, пассажи Шопена представляют собой как бы «убыстренную мелодию» (вспомним, что сам композитор просил играть пассажи в своих сочинениях мелодически). Особенно отчетливо это проявляется в мелодизированных фигурациях, выполняющих роль ведущего голоса в быстрых сочинениях (Этюд f-moll ор. 25, Фантазия-экспромт). Когда надо создать впечатление бушующих стихий или человеческих страстей, Шопен использует пассажи иного типа, технику крупного мазка (прим. 108). Подобно Бетховену, Шопен основывает «фресковую» манеру игры на туше legato и длительных наложениях звуков с помощью густой педали. Однако во «фресках» этих мастеров пианизма не трудно обнаружить и существенные различия. Изложение Бетховена массивно, иной раз тяжеловесно (см. прим. 816 — заключительный пассаж из финала «Аппассионаты»). Шопен использует менее плотную фактуру, с большей «воздушной» прослойкой, причем в отличие от Бетховена он во многих своих пассажах меняет позиционные комплексы не по ступеням трезвучий, а через интервалы октавы. Это придает пассажирам особую стремительность, порой

своеобразную полетность (черты «полетности» в разных её вариантах нашли отражение в фактуре многих сочинений композитора).

Присматриваясь к различным шопеновским «пассадам-фрескам» — из Второй баллады, Этюда *c-moll* op. 25 (прим. 108а, б) и многим другим, нетрудно обнаружить, что позиционные комплексы звуков приходятся на различные доли такта. Это способствует «маскировке» секвенционности и более цельному восприятию пассажа. У Бетховена, особенно в тех сочинениях, где явно ощутимы традиции классицизма, метроритмическая расчлененность пассажей на комплексы не затушевывается. Они выступают с полной отчетливостью, подобно рустике на фасадах итальянских дворцов эпохи Возрождения.

Позиционные комплексы Бетховена обычно состоят из четырех звуков. Шопен нередко пропускает один из звуков трезвучия: терцию, квинту или основной тон, что способствует разрежению ткани и дает возможность руке быстрее перемещаться по клавиатуре. Иногда, как во Второй балладе, он заполняет позиционный комплекс неаккордовыми звуками. Это придает звучанию гармоническую остроту. Некоторые комплексы выделяются шириной диапазона. Обращает на себя внимание, что именно такие фигурации положены в основу первого Этюда *C-dur* op. 10. Часто Шопен как бы стягивает позиционные комплексы в двузвучия и аккорды. Такое изложение встречалось у Бетховена и его современников преимущественно в сопровождении типа альбертиевых фигур. Шопен постоянно использует этот фактурный прием в пассажах самого различного типа. В сочинениях Шопена почти не встречается прием игры *martellato*. Даже в крупной технике композитор стремится к мелодизации пассажей. Так, он нередко мыслит октавы как бы исполненными двумя руками *legatissimo* (Этюд *h-moll* op. 25, восходящие гаммы октавами в разработке Первой баллады). Шопен писал во многих жанрах фортепианной музыки. В каждый из них он внес новое, а некоторые очень существенно развил. Большое значение имела его творческая работа над новым типом сочинения крупной формы. Произведениям этой группы — балладам, скерцо, Фантазии — свойственны черты романтической поэмы, синтетические принципы формообразования. Как мы видели, у Шопена были предшественники на пути создания таких произведений, прежде всего Шуберт и Бетховен. Новый тип сочинений, однако сложился именно в творчестве польского композитора. Четыре баллады Шопена: *g-moll* (1831—1835), *F-dur* (1836—1839), *As-dur* (1840—1841) и *f-moll* (1842)—первые образцы этого жанра в фортепианной музыке. Появление их свидетельствовало об усилении связей инструментальной музыки с поэзией и вокальным искусством. Известно, что баллады Шопена вдохновлены народными легендами и творчеством польских поэтов, прежде всего Мицкевича. Но именно вдохновлены, а не были попыткой «перевода» того или иного литературного сочинения на язык звуков. Не надо предпринимать таких попыток и исполнителю баллады (это не означает, конечно, что ему не принесет пользы знакомство с творчеством польских поэтов; оно приблизит его к пониманию музыки Шопена). Некоторые исследователи видят истоки жанра баллады в думах — старинных героико-эпических произведениях, бытовавших в Польше и на Украине. Шопеновским балладам, как и их литературным предшественникам, свойственны черты повествовательности. Они явно проявляются уже во вступлениях, которые композитор вводил в свои произведения, подобно Мицкевичу и другим поэтам-романтикам. Характер «рассказа» присущ главным темам — плавным, неторопливым, с постепенной «раскачкой» движения и даже элементами строфичности. Впечатление свободно развертывающегося повествования, не стесненного никакими привычными схемами музыкального мышления и вместе с тем имеющего свою логику развития, достигается сочетанием различных формообразующих принципов. Так, Первая баллада представляет собой сонатное *allegro* с зеркальной репризой, имеющее вступление и большую коду. В Балладе есть также черты рондо и свободной вариационной формы. Этими композиционными приемами мастерски осуществлено сквозное развитие, подлинно симфоническое по своей динамике. Оно устремлено к коде, где наступает трагическая развязка. Существенная особенность этого развития, связанная с мелодизацией Шопеном ткани,—

насыщение тематическими интонациями всего сочинения вплоть до связующих построений. Вот несколько примеров (начало главной партии, побочной, заключительной, фрагменты из перехода к побочной, из вальсового эпизода в разработке и из коды).

Читатели, желающие проткнуть в творческую лабораторию Шопена, могут продолжить этот анализ самостоятельно. Он не только полезен, но и поистине увлекателен.

Одно из лучших произведений этой группы — Фантазия *f*-*moll* *op.* 49 (1840—1841). Она выделяется богатством тематического материала, концентрирующего всю основную сферу образов шопеновского искусства. Если баллады воспринимаются как произведения, воскрешающие далекое прошлое родной страны, то в Фантазии героические образы минувшего рождают думы о будущем Польши, о возрождении ее блеска и славы. Это будущее возникает как прекрасная романтическая мечта. Последними аккордами, мужественными и волевыми, Шопен словно вселяет в сердца слушателей уверенность, что этой светлой мечте суждено сбыться. Четыре скерцо — *h*-*moll*, *b*-*moll*, *cis*-*moll* и *E*-*dur* — смелый и удачный опыт перенесения этого жанра из оркестровой музыки в фортепианную. Создав свои скерцо в виде отдельных пьес, Шопен привнес в них черты романтической поэмы, углубил и драматизировал их содержание. В этом интересном творческом переосмыслении жанра он явился непосредственным продолжателем Бетховена. Черты поэжности свойственны и сонатам Шопена. Особенно ясно они сказались в гениальной Второй сонате *b*-*moll* *op.* 35 (1839). Это произведение — трагедийная кульминация творчества композитора. Замысел Сонаты формировался постепенно. Сперва возник похоронный марш — центральный эпизод будущей музыкальной трагедии. Затем к нему были дописаны три остальные части. Новаторская трактовка цикла в Сонате *b*-*moll* вызвала недоумение даже такого передового художника, как Шуман. Лишь спустя некоторое время, особенно после исполнения Сонаты А. Рубинштейном и другими выдающимися пианистами, была оценена цельность замысла этого своеобразнейшего произведения. Два концерта Шопена — *e*-*moll* и *f*-*moll* — принадлежат к лучшим образцам лирико-романтических сочинений для фортепиано с оркестром. Они отмечены яркими чертами национального своеобразия. Духом подлинной народности проникнуты также «Фантазия на национальные польские темы» и Краковяк. С именем Шопена связаны выдающиеся достижения в развитии пьес малой формы. В своих Двадцати четырех прелюдиях *op.* 28 (1836—1839) он достиг неслыханной лаконичности, концентрированности музыкального высказывания. Особенно смелым было расширение образной сферы фортепианной миниатюры, обогащение ее героико-трагедийным содержанием. Кто мог предположить до появления Прелюдии *c*-*moll*, что в пьесе, насчитывающей всего тринадцать тактов, можно создать такой могучий траурно-героический образ?! Или что можно в миниатюре, длящейся всего несколько десятков секунд (Прелюдия *b*-*moll*), воплотить целую бурю чувств?! Шопен не был первым, кто начал писать прелюдии в виде отдельных, вполне самостоятельных пьес. Его заслуга — в создании первых классических образцов таких сочинений. В значительной мере именно его творческий опыт пробудил интерес к фортепианной прелюдии у многих последующих музыкантов. Аналогичную роль Шопен сыграл в развитии ноктюрна. По сравнению со своим предшественником Фильдом польский композитор расширил и углубил образную сферу этого жанра. В своем творчестве Шопен использовал самые разнообразные танцы: полонез, мазурку, краковяк, вальс, экосез, тарантеллу, болеро и другие. Особый интерес он проявил к национальным танцам Польши. Еще никто до него не воплощал в них такого глубокого содержания и не раскрывал с такой полнотой их самобытные народные черты. Особенно богат художественный мир мазурок Шопена. Необыкновенное разнообразие пьес: жизнерадостных, грустных, драматических, простодушно-наивных, блестящих, сочетание иногда в одном и том же сочинении нескольких танцев — собственно мазурки (мазура), обёрека, кувяка, а иногда и вальса, наконец, своеобразный музыкальный язык — все это придает мазуркам Шопена неповторимое обаяние. Шопен способствовал психологическому обогащению танцевальных жанров. В его вальсах салонная музыка достигла уровня высокого искусства. Сохранив свой блеск, изящество, она утратила

черты внешней красоты и стала выразителем тончайших лирических чувств. Во многих мазурках, используя метроритмические особенности польских танцев и свойственную им акцентуацию, Шопен с исключительным мастерством передает разнообразнейшие эмоциональные оттенки. Порой, как в последней мазурке, пластика танца настолько утрачивает характер реального действия, что становится как бы движением одних только чувств, переливами светотеней глубоких переживаний человеческой души. В полонезах стремление к психологизации образа приобретает патриотическую направленность — танец воплощает идеи и чувства, связанные с думами о родине, ее героическом прошлом и мечтами о возрождении ее былого величия. Эти черты с особой силой сказываются в Полонезе *fis-moll* и Полонезе-фантази

В творчестве Шопена нашла свое отражение, и притом впервые в такой яркой форме, еще одна важная линия в развитии танцевальной музыки — создание в жанрах национальных танцев сцен из народной жизни. Колоритными образцами таких пьес могут служить «сельские» мазурки. Это своего рода альбомные зарисовки «с натуры» (автор называл свои мазурки *obrazki* — образы, картинки). Они выполнены в реалистической манере с пытливостью художника, живо интересующегося бытом, обрядами и искусством народа. Вспомним хотя бы Мазурку *F-dur*. Лаконично, «несколькими штрихами» композитор воспроизводит сценку, частенько происходившую во многих деревенских кабачках. Среди веселой пляски возникает образ музыкантов — на фоне волыночных басов звучит незамысловатая мелодия скрипача. Особая острота метроритма, достигаемая характерными акцентами, и типичный для польской народной музыки лидийский лад подчеркивают народные черты музыки. Выдающееся место в фортепианной литературе заняли этюды Шопена («12 больших этюдов» ор. 10, 1829—1832, «12 этюдов» ор. 25, 1832—1836 и «3 новых этюда», написанных для «Метода методов» Фетиса и Мошелеса). Это были первые художественные этюды, прочно вошедшие в концертный репертуар и получившие повсеместное распространение. Помимо своей чисто музыкальной ценности они заслуживают внимания и как школа высшего пианистического мастерства, где сконцентрированы основные элементы шопеновской виртуозности. Специальный анализ мог бы показать, как много нитей тянется от этюдов к другим сочинениям композитора.

Необычайное разнообразие и богатство содержания шопеновских произведений выдвигает перед их интерпретатором сложные и вместе с тем увлекательные задачи. Он должен быть в равной мере способен передавать образы поэтической лирики и трагедийного пафоса, гибкую пластику скользящих движений вальса и мерную, тяжелую поступь марша-шествия, сверкающий жемчуг изящных пассажей и мрачный гул «бушующих» фигурации. Такая разносторонность встречается редко. Изящные шопенисты, отлично исполняющие лирические и блестящие сочинения композитора, нередко кажутся мелковатыми в сонатах и балладах, а пианисты мужественного склада порой играют Шопена несколько прямолинейно и не в состоянии передать всю одухотворенность его музыки. Случается и так, что, желая воплотить утонченность художественных эмоций композитора, некоторые исполнители впадают в манерность, другие же, боясь этого недостатка, играют Шопена академически сухо.

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 внутренних голосов. Такой путь ошибочен. Постоянные отвлечения от главной мелодической мысли приводят к утрате цельности и здоровой простоты. Надо помнить, что автор не выписывал скрытые голоса. Он поступал так, конечно, не потому, что не знал об их существовании. 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. Плохо, когда интерпретаторы — исполнители и редакторы — не понимают таких намеков композитора!

Во многих шопеновских мелодиях нелегко передать живую прелесть и непосредственность их песенно-орнаментального развития. Иногда свобода исполнения

достигается ценой небрежного отношения к деталям интонационной структуры мелодии (или, если пианист долго не заглядывает в ноты, утраты точности воспроизведения текста). Подлинная импровизационность, о которой Шопен так заботился при работе с учениками, должна естественно рождаться на основе все большего вникания в замысел композитора. Ведь сам автор иногда по прошествии многих лет находил новые, более удачные творческие решения в орнаментике своих произведений. Исполнитель, не изменяя написанного автором, также может достигнуть в том или ином мелизме другого выразительного смысла, по-новому «прочтя» его.

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, то есть с той доли такта, на какую приходится главный звук. Тем, кому доводилось видеть экземпляры сочинений Шопена, по которым он работал с учениками, могли заметить черточки, проведенные его рукой и соединяющие первый звук мелизма с басом. Такие пометки имеются, например, в Ноктюрне *c-moll* (такт 10, третья доля).

Очень трудно передать жизненность, одухотворенность шопеновской ритмики, добиться необходимой гибкости фразы и естественной грации в орнаментальных узорах певучих тем. Еще более сложная задача возникает при воспроизведении метроритмики танцев, особенно мазурок. Салонные пианисты некогда имели обыкновение «расцветчивать» шопеновские сочинения капризными изменениями темпа, внезапными паузами, «оттяжками» некоторых долей такта, исполнением «не вместе» звуков мелодии и баса. Эта манера игры порой обнаруживается и у современных пианистов. Она не имеет ничего общего с подлинной шопеновской ритмикой, коренящейся в традициях народного исполнительского искусства. Кто хочет понять ее своеобразие, должен не упускать возможности слушать польских народных музыкантов (это можно сделать даже по радио). Многому, конечно, может научить и исполнение польских музыкантов-профессионалов, воспроизводящих особенности ритмики своих национальных танцев.

Произведения композитора быстро завоевали известность и получили распространение в концертной практике. Однако сознание всей глубины шопеновского творчества пришло не сразу. Многие пианисты понимали его очень односторонне. Некоторых оно увлекало главным образом виртуозной стороной. Ложное толкование музыки Шопена чаще выражалось в ее салонной трактовке. Типичным исполнителем такого рода был Владимир Пахман (1848—1933). Родом из Одессы, учившийся в Венской консерватории, он обладал незаурядным пианистическим дарованием, красивым бархатным звуком, филигранной техникой. Пахман, однако, нередко играл манерно. Вносимые им оттенки исполнения, вроде длительного замирания в конце Вальса *cis-moll*, производили впечатление внешних эффектов. Такой же характер имели оригинальные выходки пианиста на эстраде — он имел обыкновение сопровождать свое исполнение различными замечаниями, например: «Пахман, ты это опять сыграл превосходно!».

В борьбе с ложной трактовкой искусства Шопена развивались передовые взгляды на его творчество. Все чаще можно было услышать исполнителей, стремившихся раскрыть в нем высокий пафос гражданственности, героизму, пламенность и правду больших человеческих чувств. Велики в этом отношении заслуги А. Рубинштейна. Можно сказать без преувеличения, что он многим открыл глаза на Шопена и как бы дал новую жизнь некоторым его произведениям. Особенно сильное впечатление в его исполнении производили трагедийные и драматические сочинения. В XX веке проблему воссоздания «большого Шопена» ставили перед собой многие пианисты. Интересно решение ее С. Рахманиновым и А. Корто. Эти артисты были близки в своём отношении к творчеству композитора: в их интерпретации Шопен приобретал облик трагедийного художника-романтика, духовно близкий тому, каким он воплощен на портрете Делакруа. Вслушаемся в запись исполнения Корто прелюдий Шопена и Рахманиновым Сонаты *b-moll*. Корто необыкновенно ярко передает картинный характер прелюдий. Весь цикл

воспринимается словно одна фреска, на которой рельефно выделяются драматические и трагедийные образы: вначале, после вступительной прелюдии, — образ скорбного одиночества (Прелюдия a-moll), в дальнейшем — страстного бушевания (Прелюдия fis-moll), жуткой «ночной скачки» (Прелюдия gis-moll), траурного шествия (Прелюдия c-moll) и другие. В завершение — последнее, кульминационное звено в цепи трагедийных образов: Прелюдия d-moll. Этой драматургической «акцентировкой» Корто убедительно решает труднейшую задачу выявления цикличности Двадцати четырех прелюдий, над которой бьются не только пианисты, но и музыковеды. Могучей симфонией борьбы сил жизни и смерти звучит Соната b-moll в исполнении Рахманинова. Артист выдвигает на первый план мужественное, волевое начало. В главной партии и разработке первой части ощущается не смятение и ужас, как у некоторых пианистов, а внутренняя сила борющегося человека. Возвышенно, в духе античной трагедии передана лирика побочной партии. В скерцо, благодаря характерным ритмическим «оттяжкам» достигается впечатление последовательного «мужания» героя. Репризу похоронного марша, следуя традиции А. Рубинштейна, Рахманинов играет. Этим подчеркивается контраст сопоставления крайних разделов и трио. В финале поразительно «очеловечивание» исполнителем образов стихийных сил природы. В интонациях стремительной фигурации, как в завываниях осеннего ветра или зимней вьюги, порой слышатся стоны, рыдания.

Иногда высказывается мнение, что в Сонате b-moll Рахманинов играет не Шопена, а «самого себя». То же приходится слышать и относительно некоторых трактовок Корто. Это суждение справедливо в том смысле, что оба пианиста раскрывают облик Шопена с ярко выраженной индивидуальной точки зрения. Но оно должно быть признано ошибочным, если за ним скрывается мысль об искажении стиля композитора и замысла сочинения. В действительности это не искажение, а выдвигание на первый план некоторых и притом очень существенных черт творчества композитора. Делакруа озарил облик польского музыканта пламенем французского романтизма и тем способствовал более яркому выявлению мужественности и дерзновенности шопеновского гения. Аналогичный стиль исполнения, когда сочинение словно рассматривается сквозь романтическое увеличительное стекло, помогает яснее ощутить глубину и значительность творчества композитора.

Многие исполнители XX века воплощают дух большого шопеновского искусства иным путем. Это ясно обозначилось на Первом международном конкурсе имени Шопена (1927). Целью конкурса, по замыслу его инициатора, профессора Варшавской высшей музыкальной школы Ежи Журавлева, было искоренение ложного отношения к музыке композитора: среди молодых пианистов существовало мнение, что она «женственная и болезненная, расстраивает и ослабляет дух» (42, с. 10). Жюри поддержало и отметило наградами пианистов, исполнение которых отличалось здоровой простотой, содержательностью и тонким ощущением стиля Шопена. Лидерами этой группы были советские пианисты. Победителем конкурса стал девятнадцатилетний Лев Оборин, ученик К. Н. Игумнова, завоевавший первую премию.

Оборин в те времена еще не обладал таким выдающимся мастерством, какого он сумел достигнуть впоследствии. На конкурсе были пианисты, превосходившие его технически и обладавшие большей художественной зрелостью. Молодой советский пианист привлек к себе внимание иными качествами игры. 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. Все это вместе создало образ цельного гармоничного художника. Среди отзывов печати на выступления советских пианистов приведем лишь один — крупнейшего польского композитора Кароля Шимановского: «Поскольку речь идет о русских пианистах, выступавших недавно у нас в Варшаве, Лодзи, Кракове, Львове, Познани и Вильно, то они просто покорили наш музыкальный мир. Это нельзя назвать успехом, даже не фурором. То было сплошное победное шествие, триумф!. В особенности это относится к молодому

Оборину. Этот только что окончивший консерваторию москвич поразил меня глубже, чем такие зрелые мастера, как Орлов и Боровский. Феномен! Ему не грешно поклониться, ибо он творит красоту». Победа Оборина была не только его личным успехом, но и триумфом всей советской пианистической школы. Посланцы страны социализма продолжали с исключительным успехом выступать и на последующих шопеновских конкурсах. Особенно блестящей была победа на Третьем конкурсе, где советские пианисты получили первую премию (Яков Зак) и вторую (Роза Тамаркина).

Оценивая выдающиеся успехи советских пианистов, польская пресса писала о сочетании в их искусстве традиций русской фортепианной культуры и черт молодой советской культуры. Именно на этой основе сформировались ценнейшие принципы интерпретации Шопена, выделявшие советских пианистов на международных конкурсах, — глубокое проникновение в сущность шопеновской музыки, умение воплотить ее демократизм, народность, жизненную правдивость и высокую поэтичность. Развитию этих передовых принципов способствовали замечательные мастера старшего поколения — Ф. Блуменфельд, К. Игумнов, Г. Нейгауз, А. Гольденвейзер, Л. Николаев, С. Фейнберг.

В существующих записях исполнения Шопена советскими пианистами старшего поколения относительно более полно представлено искусство Г. Нейгауза. Для тех, кто не слышал этого замечательного музыканта в концертах и не присутствовал на его уроках, эти записи, правда, донесут лишь немного из того, что испытывали слушатели, когда он вводил их в мир шопеновского творчества. Все же известное представление о трактовке Нейгаузом музыки польского композитора они могут дать. Уже по исполнению одних лишь мазурок можно сделать вывод о том, каким многогранным художником был для него Шопен. Пианист выразительно раскрывает богатейшую эмоциональную гамму пьес. Делает это он естественно, с подкупающей непринужденностью и присущим ему артистизмом. Во многих мазурках интересно выявление черт романтической поэзии. Их ощущаешь и в маленьких мазурках, и, конечно, в таких развитых, как Мазурка *fis-moll* op. 59 № 3. Нейгауз играет ее на большом дыхании, рельефно выявляя контуры тем. Этим ярче воссоздается эмоциональная многоплановость пьесы, и вся она словно вырастает в представлении слушателя.

Значительно полнее вырисовывается в записях облик одного из крупнейших шопенистов — В. Софроницкого. Его исполнение сочинений Шопена, как, впрочем, и других авторов, имеет резко выраженный индивидуальный отпечаток. Артист услышал в музыке композитора многое. Он великолепно передает самые различные образы, раскрывает мелодические и гармонические красоты, богатства национально-самобытной ритмики. Можно было бы немало говорить об отдельных творческих находках в тех или иных произведениях — звучности и ритмике среднего эпизода Мазурки *cis-moll* op. 50 № 3, создающего впечатление откуда-то издали доносящейся танцевальной музыки, о ювелирной чеканке восходящих гамм в Мазурке *As-dur* op. 17 № 3, выполняемой с таким увлечением, что ею невозможно не залюбоваться, и о многом другом. Эти находки, колоритные, прочно запечатлевающиеся в памяти, — все же лишь детали. Главное не в них, а в том глубоком впечатлении, какое оставляют трактовки пианиста в целом.

Софроницкий необычайно убедительно и рельефно воплощает мужественные, волевые черты шопеновского творчества, его трагедийный пафос. Это особенно заметно в поздних записях пианиста. Именно к этому времени окончательно складываются трактовки им трагедийных произведений композитора.

Интересно сравнить исполнение Первого скерцо в разное время (см. пластинку с записью концертов 1948 и 1953 годов). И то и другое исполнение очень драматично. Первые же аккорды позволяют ощутить, что эту пьесу, навеянную событиями польского восстания, Шопен писал кровью своего сердца. В рокоте пассажей сливаются воедино яростные вспышки гнева и вихри страшных, враждебных человеку стихий. То усиливающиеся, то затихающие, они чередуются с моментами скорбных раздумий. Обозначившийся в средней части эмоциональный контраст не

вносит полного успокоения, но лишь краткое забвение от страшной действительности, вскоре вновь дающей о себе знать с удвоенной силой.

Как ни выразителен ранний вариант исполнения, поздний все же более значителен. Прослушав его, убеждаешься в том, что артист пошел еще дальше по пути заострения трагедийного содержания музыки. Динамические контрасты в этой записи выявлены резко, акценты более подчеркнуты. «Металл» пассажей вызывает почти физическое чувство ледящего холода. Моменты раздумий обнажают еще большую глубину страдания. В среднем эпизоде яснее ощущаешь душевное оцепенение.

Ценный вклад в мировую шопениану внесли польские пианисты. Славу выдающихся интерпретаторов творчества композитора приобрели Иосиф Гофман, Игнацы Падеревский, Артур Рубинштейн. Среди крупных шопенистов пользовался известностью Збигнев Джевецкий — профессор Варшавской высшей музыкальной школы и многолетний президент Общества им. Ф. Шопена. Немало польских музыкантов выделилось на шопеновских конкурсах. Некоторые лауреаты — Станислав Шпи-нальский, Генрик Штомпка, Ян Экер, Галина Черны-Стефаньска, Регина Смеджанка, Кристиан Цимерман — стали известными мастерами.

О больших достижениях пианистической школы Польши последних десятилетий можно судить по многим превосходным записям шопеновских произведений. Чертами тонкого артистизма и поэтичности отмечена интерпретация Смеджанкой Второго концерта. Полны очарования ее исполнения шопеновских миниатюр — вальсов, экосезов и других. Черны-Стефаньска сочетает в своей игре женственную грацию с мужественной силой, ювелирную отделку деталей — с широкими линиями динамических нарастаний (Ноктюрн *cis-moll* op. 27, Прелюдия *Des-dur*). Черны-Стефаньска превосходно играет мазурки. В ее исполнении эти «картинки» из польской жизни становятся подлинно живыми. Интересно вслушаться в ритм пианистки. То капризно-гибкий (Мазурка *cis-moll* op. 6), то с восхитительными «оттяжками» (Мазурка *D-dur*), то безыскусственно простой (Мазурка *a-moll*), он тонко передает самое существо шопеновского образа. Именно в ритме в значительной мере и таятся национально-своеобразные черты искусства пианистки. В истории интерпретации музыки Шопена важное место занимают редакции его произведений. Первые полные собрания сочинений композитора вышли во Франции (1860) и в России (1861). Ценно издание под редакцией Микули, содержащее ряд текстовых вариантов, которые Шопен писал в своих сочинениях ученикам.

Со второй половины XIX века начали появляться издания, снабженные многочисленными дополнениями редакторов, вплоть до выписанных голосов скрытой полифонии. Некоторые из этих изданий, особенно Клиндворта, пользовались известностью. Существенный их недостаток — отсутствие разграничений между авторским текстом и редакторской правкой, в результате чего исполнитель вводится в заблуждение относительно многих деталей исполнения.

Редакторы польского издания — И. Падеревский, Л. Бронарский и Ю. Турчиньский — проделали большую работу по сверке текстовых вариантов. (Надо иметь в виду, что существуют различия не только между автографами и изданиями, вышедшими при жизни автора, но и между этими последними, так как Шопен имел обыкновение при переиздании своих сочинений вносить в них некоторые коррективы.) Все же и это издание не может быть названо безупречным в смысле текста. С наибольшей полнотой существующие варианты авторского текста учтены 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.

Ограничив себя почти исключительно выразительными возможностями одного инструмента, Шопен оказал воздействие на судьбы всей музыкальной литературы. Громадное значение для последующих композиторов имело смелое и высокохудожественное решение им некоторых важных творческих задач, связанных с национальной проблематикой, — воплощение образов освободительной борьбы, чувств, навеянных думами о родине, развитие национально-самобытных жанров, мелодических, ладогармонических, ритмических и иных выразительных средств музыкального языка. Плодотворным было создание новых синтетических форм романтической музыки. Они получили распространение в фортепианной литературе и явились подготовительным этапом в формировании жанра симфонической поэмы. Широчайшие перспективы для творческой работы целых поколений композиторов открыли замечательные достижения шопеновского пианизма — неслыханно полное для своего времени раскрытие выразительных свойств демпферной педали, обогащение ткани специфически фортепианной полифонией, развитие «фресковой» манеры письма, мелодизация пассажей, синтез различных видов фортепианной техники.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, С. 192-213.
2. Мильштейн Я. Советы Шопена пианистам. – М.: 1967, С. 1-7.

Дополнительная литература для ознакомления:

1. Шопен, каким мы его слышим. – М., 1970.
2. Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов. – М., 1960.

Вопросы:

1. Ф. Шопен - его исполнительские и педагогические принципы
2. Фортепианная педагогика Ф.Шопена.
3. Стилиевые особенности произведений Шопена.
4. Фактура произведений Шопена.
5. Исполнительская традиция Ф.Шопена и ее исторические метаморфозы.
6. Трудности исполнения в нотном тексте Ф.Шопена.
7. Редакции произведений Шопена

Лекция 4

Тема: Ф. Лист — исполнитель и педагог

План:

1. Фортепианная музыка Листа; стилиевые черты, жанры.
2. Интерпретация произведений композитора

Конспект лекции

Венгрия — страна богатой художественной культуры, во многом отличной от культуры других европейских стран, Со второй половины XVIII века в венгерской музыке древняя традиция крестьянских песен оказалась приглушенной новым стилем — вербуй кошом. Он господствовал на протяжении XIX столетия. В этом стиле писали венгерские композиторы, от него идут и все так называемые венгерские элементы в творчестве Моцарта, Бетховена, Шуберта, Вебера, Берлиоза, Брамса. По свидетельству современного историка музыки Венгрии Бенце Сабольчи, «среди пока еще мало изученных истоков вербункоша ясно распознаются: традиции старинного народного музицирования (танец гайдуков, танец свинопасов), влияния мусульманского и некоторых ближневосточных, балканских и славянских стилей, воспринятые, вероятно, через цыган. Кроме того, в вербункоше есть элементы венско-итальянской музыки».

К наиболее характерным чертам вербункоша Сабольчи относит: «боказо» (шаркнуть ногой), «цыганский», или «венгерский», звукоряд с увеличенной секундой, характерные фигурации, гирлянды триолей, чередование темпов «лашшу» (медленно) и «фришш» (быстро), широкую свободную мелодику «халлгато» (печальная венгерская песня) и огненный ритм «цифра» (нарядный). Крупнейшими представителями этого стиля были: в оперной музыке Ф. Эркель, в инструментальной — Ф. Лист. В творческой деятельности Ференца Листа (1811 — 1886) сказались влияние нескольких художественных культур, особенно венгерской, французской, немецкой и итальянской. Хотя Лист сравнительно мало жил в Венгрии, он горячо любил родную страну и многое делал для развития ее музыкальной культуры. В своем творчестве он проявлял все больший интерес к венгерской национальной тематике. С 1861 года Будапешт стал одним из трех городов (Будапешт—Веймар — Рим), где в основном протекала его художественная деятельность. В 1875 году при основании в Венгрии Музыкальной академии (высшей музыкальной школы) Лист был торжественно избран ее президентом. Лист рано столкнулся с темными сторонами буржуазного строя и его развращающим влиянием на искусство. «Кого мы теперь обычно видим, — писал он в одной из статей, — скульпторов? — Нет, фабрикантов статуй. Живописцев? — Нет, фабрикантов картин. Музыкантов? — Нет, фабрикантов музыки. Всюду ремесленники, и нигде нет художников. Отсюда — те жесточайшие страдания, которые выпадают на долю того, кто родился с гордостью и дикой независимостью настоящего сына искусства». Он мечтал об изменении социального строя. Ему были близки идеалы утопического социализма, он увлекался учением Сен-Симона. На экземплярах своей биографии, написанной Л. Ра-ман, он начертал знаменательные слова: «Все социальные устройства должны иметь целью нравственное и материальное поднятие наиболее многочисленного и наиболее бедного класса. Каждому по способности, каждой способности по ее делам. Праздность запрещена»

Лист горячо верил в могущество искусства, был убежден, что оно должно служить высоким идеалам духовного совершенствования человека. Он мечтал о том, чтобы на массы народа «распространить музыкальное воспитание». «Тогда, — писал Лист, — несмотря на наш прозаический буржуазный век, чудесный миф о лире Орфея мог бы хоть частично осуществиться. И несмотря на то, что у музыки взяты все ее античные привилегии, она могла бы стать добродетельной богиней-воспитательницей и быть увенчанной своими детьми самой благородной из всех корон — короной народного освободителя, друга и пророка». Борьбе за эти высокие идеалы была посвящена деятельность Листа — исполнителя, композитора, критика, педагога. Он поддерживал все, что считал в искусстве ценным, передовым, «настоящим». Скольким музыкантам он помог в начале их творческого пути! Какие громадные суммы, вырученные за концерты, он потратил на благотворительные цели, на нужды искусства! 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.

Просветительские воззрения Листа сложились не сразу. В детстве, в период учения у Черни, и в ранней юности, во время блестящих успехов в Вене, Будапеште, Париже, Лондоне и других городах, он привлекал внимание прежде всего своей виртуозной одаренностью и исключительным артистизмом. Но уже тогда у него проглядывало более серьезное отношение к искусству, чем у большинства молодых пианистов. В 30-е и 40-е годы, в пору созревания своего исполнительского таланта, Лист выступил как пропагандист выдающихся произведений мирового музыкального искусства. Размах его просветительской деятельности был поистине титанический. Ничего подобного история музыкальной культуры еще не знала. Лист играл не только фортепианные произведения, но и сочинения симфонической, оперной, песенно-романсной, скрипичной, органной литературы (в переложениях). Казалось, он решил средствами одного лишь инструмента воспроизвести многое из того, что было в музыке лучшего, наиболее значительного и что мало исполнялось — либо из-за своей новизны, либо из-

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

Лист создал очень много оперных транскрипций сочинений Моцарта («Воспоминания о „Дон-Жуане“», Фантазия на темы «Свадьбы Фигаро»), Верди (из «Ломбардцев», «Эрнани», «Трубадура», «Риголетто», «Дона Карлоса», «Аиды», «Симона Бокканегры»), Вагнера (из «Риенци», «Летучего голландца», «Тан-гейзера», «Лоэнгрина», «Тристана и Изольды», «Мейстерзингеров», «Кольца нибелунга», «Парсифаля»), Вебера, Россини, Беллини, Доницетти, Обера, Мейербера, Гуно и других композиторов. Лучшие из этих оперных переложений коренным образом отличаются от транскрипций модных виртуозов того времени. Лист стремился в них прежде всего не к созданию эффектных концертных номеров, где он мог бы блеснуть своей виртуозностью, а к тому, чтобы воплотить основные идеи и образы оперы. С этой целью он выбирал центральные эпизоды, драматические развязки («Риголетто», «Смерть Изольды»), крупным планом показывал главные образы и драматургический конфликт («Дон-Жуан»). Подобно переложениям симфоний Бетховена, эти транскрипции были своеобразным фортепианным эквивалентом оперных партитур.

Лист переложил для фортепиано немало сочинений русских композиторов. Это была память о дружеских встречах в России и стремление поддержать молодую национальную школу, в которой он видел много свежего и передового. Среди «русских транскрипций» Листа наиболее известны: «Соловей» Алябьева, Марш Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, Тарантелла Даргомыжского и Полонез из «Евгения Онегина» Чайковского.

Фортепианная литература в репертуаре Листа была представлена сочинениями многих авторов. Он играл произведения Бетховена (сонаты среднего и позднего периодов, Третьей и Пятой концерты), Шуберта (сонаты, Фантазию C-dur); Вебера (Концертштюк, «Приглашение к танцу», сонаты, *Momento cariccioso*), Шопена (многие сочинения), Шумана («Карнавал», Фантазию, Сонату f-moll), Мендельсона и других авторов. Из клавирной музыки XVIII века Лист исполнял преимущественно Баха (почти все прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»). В просветительской деятельности Листа были противоречия. Его концертные программы наряду с первоклассными произведениями содержали эффектные, блестящие пьесы, не имеющие подлинной художественной ценности. Эта дань моде была в значительной мере вынужденной. Если с точки зрения современных представлений программы Листа могут казаться пестрыми и недостаточно выдержанными в стилистическом отношении, то необходимо иметь в виду, что иная форма пропаганды серьезной музыки в тех условиях была обречена на провал.

Лист отказался от существовавшей в его время практики организации концертов с участием нескольких артистов и начал исполнять одну всю программу. Первое такое выступление, от которого ведут свою историю сольные концерты пианистов, состоялось в Риме в 1839 году. Сам Лист шутливо назвал его «музыкальным монологом». Это смелое новшество было вызвано все тем же стремлением к повышению художественного уровня концертов. Не разделяя ни с кем власти над аудиторией, Лист имел большую возможность осуществлять свои музыкально-просветительские цели.

Иногда Лист импровизировал на эстраде. Он имел обыкновение фантазировать на темы народных песен и сочинений композиторов той страны, где концертировал. В России это были темы опер Глинки и песен цыган. Посетив в 1845 году Валенсию, он импровизировал на мелодии испанских песен. Таких фактов из биографии Листа можно было бы привести немало. Они свидетельствуют о необычайной многогранности его дарования и способности в одном и том же концерте перевоплощаться из виртуоза-интерпретатора в композитора-виртуоза и композитора-импровизатора. В выборе тем для фантазирования сказывалось не только желание приобрести расположение местной публики. Лист искренне интересовался незнакомой ему национальной культурой. Используя темы национального композитора, он иногда руководствовался стремлением поддержать его своим авторитетом. Лист — ярчайший представитель романтического стиля исполнения. Игра великого артиста отличалась исключительной образно-эмоциональной силой воздействия. Казалось, он излучал непрерывный поток поэтических идей, властно захватывавших воображение слушателей. Уже один вид Листа на эстраде приковывал внимание. Это был страстный, вдохновенный оратор. В него, вспоминают современники, словно вселялся дух, преображавший внешность пианиста: глаза горели, волосы трепетали, лицо приобретало удивительное выражение.

Приведем отзыв Стасова о первом концерте Листа в Петербурге, живо передающий многие особенности игры артиста и необычайный энтузиазм слушателей: «Мы с Серовым были после концерта как помешанные, едва сказали друг другу по несколько слов и поспешили каждый домой, чтобы поскорее написать один другому (мы тогда были в постоянной переписке так как я еще кончал свой курс в Училище правоведения) свои впечатления, свои мечты, свои восторги. Тут мы, между прочим, клялись друг другу, что этот день 8 апреля 1842 года отныне и навеки будет нам священ и до самой гробовой доски мы не забудем ни одной его черточки. Мы были как влюбленные, как бешеные. И не мудрено. Ничего подобного мы еще не слыхивали на своем веку, да и вообще мы никогда еще не встречались лицом к лицу с такой гениальной, страстной, демонической натурой, то носившейся ураганом, то разливавшейся потоками нежной красоты и грации. Во втором концерте всего замечательнее явились у него одна мазурка Шопена (B-dur) и Erlko-nig („Лесной царь“) Франца Шуберта — этот последний в его собственном переложении, но исполненный так, как, наверное, никогда не исполнял еще ни один певец в мире. Это была настоящая картина, полная поэзии, таинственности, волшебства, красок, лошадиного грозного топота, чередующегося с отчаянным голосом умирающего ребенка». В этом отзыве, помимо характеристики исполнения Листом еще некоторых сочинений, колоритно воссоздаются многие любопытные подробности концертов. Стасов писал, как перед началом он увидел Листа, прохаживающегося по галерее «под ручку с толстопузым графом Мих. Юрьев. Виельгорским», как Лист потом, протиснувшись сквозь толпу, быстро вскочил сбоку на эстраду, «сорвал с рук белые свои лайковые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, низко раскланялся на все четыре стороны при таком гrome рукоплесканий, какого в Петербурге, наверное, с самого 1703 года еще не бывало*, и сел. Мгновенно наступило в зале такое молчание, как будто все разом умерли, и Лист начал без единой ноты прелюдирования виолончельную фразу в начале увертюры „Вильгельма Телля“. Кончил свою увертюру, и пока зала тряслась от громовых рукоплесканий, он быстро перешел к другому фортепиано (стоявшему хвостом вперед) и так менял рояль для каждой новой пьесы» Игра Листа поражала своей красочностью. Пианист извлекал из фортепиано неслыханные звучности. Никто не мог с ним сравниться в воспроизведении оркестровых красок — массивных tutti и тембров отдельных инструментов. Характерно, что Стасов, упоминая в приводившемся отзыве о не менее ярком исполнении мазурок Шопена и «Лесного царя» А. Рубинштейном, добавляет: «Но чего не дал мне никогда Рубинштейн. это такого выполнения на фортепиано симфоний Бетховена, какое мы слышали в концертах Листа». Лист приводил в изумление воспроизведением различных явлений природы вроде завываний ветра или шума волн. Именно в этих случаях особенно обращало на себя внимание смелое использование романтических приемов педализации.

«Иногда, — писал Черни об игре Листа, — он непрерывно держит педаль при хроматических и некоторых других пассажах в басу, создавая этим звуковую массу, подобную густому облаку, рассчитанную на воздействие в целом». Интересно, что, сообщив об этом, Черни замечает: «Бетховен несколько раз имел в виду нечто подобное». — и тем обращает внимание на преобладание искусства двух музыкантов. Исполнение Листа отличалось непривычной ритмической свободой. Его отклонения от темпа казались музыкантам-классикам чудовищными и впоследствии даже послужили поводом к тому, что Лист был объявлен ими бездарным, никуда не годным дирижером. Уже в юности Листу было ненавистно «тактированное» исполнение. Музыкальный ритм для него определялся «содержанием музыки, подобно тому как ритм стиха заключается в его смысле, а не в тяжеловесном и размеренном подчеркивании цезуры». Лист призывал к тому, чтобы не сообщать музыке «равномерно покачивающееся движение». «Ее надо ускорять или замедлять с толком, — говорил он, — в зависимости от содержания». По-видимому, именно в области ритма у Листа, как и у Шопена, сильнее всего сказались национальные особенности исполнения. Лист любил и хорошо знал исполнительскую манеру вербункоша по игре венгерских цыган — ритмически очень свободную, с неожиданными акцентами и ферматами, увлекающую своей страстностью.

Лист обладал феноменальной виртуозностью. Ее ошеломляющее воздействие на современников объясняется во многом новизной пианистических приемов гениального артиста. Это был концертный стиль исполнения крупным планом, рассчитанный на воздействие в больших аудиториях. Если в игре ажурных пассажей и в ювелирной отделке деталей Лист имел себе соперников в лице таких пианистов, как Фильд или Гензельт, то в октавах, терциях, аккордах он стоял на недостижимой высоте. Лист как бы синтезировал «фресковую манеру» исполнения Бетховена с манерой игры виртуозов «блестящего стиля». Он применял массивные звучания и педальные «наплывы», а вместе с тем достигал необычайной силы и блеска в двойных нотах, аккордах и пальцевых пассажах. Превосходно владея техникой legato, он поистине ослеплял мастерством игры поп legato — от тяжелого portamento до острого staccato, притом в быстрейшем темпе. В связи с этими особенностями игры сформировались аппликатурные принципы Листа. Особенно важна разработка им приема распределения звуковых последов а-ний между двумя руками. Именно этим путем Лист нередко достигал той силы, быстроты и блеска, которые так поражали современников. Прием распределения пассажей между двумя руками встречался и у предшествующих музыкантов — у Бетховена, даже у И. С. Баха, но никто еще не придавал ему такого универсального значения. Поистине он может быть назван листовским приемом аппликатуры. Использование его Листом во многих сочинениях, прежде всего собственных, было оправданным и художественным. В произведениях других композиторов этот прием иногда не соответствовал характеру музыки, и тогда Листа обвиняли в злоупотреблении «рубленой», «котлетной» манерой игры. Подобно Шопену, Лист способствовал возрождению приема переключивания пальцев и сделал дальнейший шаг в этом направлении: в его сочинениях встречаются пассажи, где перемещаются целиком пятизвучные комплексы и, таким образом, 1-й палец следует после 5-го. Тем самым достигается особая стремительность движения, как в следующем пассаже из «Испанской рапсодии» Лист также нередко «инструментовал» свои фортепианные сочинения с учетом индивидуальных «тембровых» возможностей пальцев (он, например, любил использовать подряд 1-й палец при исполнении кантилены в среднем регистре). Исполнительское искусство Листа отражало процесс бурного развития его художественной личности. Вначале молодой музыкант еще не мог преодолеть субъективистских воззрений на задачи интерпретатора, бытовавших в среде виртуозов. «К стыду своему, — писал Лист в 1837 году, — я должен сознаться: чтобы заслужить возгласы „браво!“ у публики, всегда медленно воспринимающей возвышенную простоту в прекрасном, я без всякого угрызения совести изменял в сочинении размер и идею; мое легкомыслие доходило до того, что я прибавлял немало пассажей и каденций, конечно, обеспечивавших мне одобрение невежд, но зато увлекавших меня на путь,

который я, к счастью, скоро оставил. Тем временем глубокое благоговение перед мастерскими произведениями наших великих гениев полностью заменило стремление к оригинальничанью и к личному успеху в годы моей юности, столь еще близкой к детству. Теперь для меня произведение неотделимо от предписанного ему такта, и дерзость музыкантов, пытающихся приукрасить или даже омолодить творения старых школ, кажется мне столь же абсурдной, как если бы какой-нибудь строитель вздумал увенчать коринфскими капителями колонны египетского храма». Впоследствии, впадая в противоречие с собственными словами, Лист все же позволял себе изменять текст исполняемых сочинений. Правда, всякого рода дополнения к музыке выдающихся композиторов он делал все с большей осторожностью. Практика «ретуши» текста как проявление романтической свободы личности интерпретатора перешла и к некоторым ученикам Листа. С течением времени в исполнительском искусстве Листа происходили и другие изменения. Стихийное начало постепенно обуздывалось интеллектом, в характере игры проявилась большая гармония между чувством и разумом. Остывал интерес к неистовым бушеваниям за инструментом, громоподобной бравуре. Все больше влекла к себе лирика, певучая манера исполнения. Артистическая деятельность пианиста протекала во многих европейских городах. Важным этапом в ней он сам считал венские концерты 1838 года. Их необычайный успех и восторженные отклики на исполнение бетховенских сочинений побудили Листа посвятить целое десятилетие преимущественно концертным поездкам. В 40-х годах он несколько раз приезжал в Россию. Его виртуозная деятельность закончилась в 1847 году в городе Елизаветграде (ныне Кировоград). Отказ Листа от систематических концертных выступлений в расцвете сил (ему не исполнилось тогда и тридцати шести лет) был почти для всех неожиданным. Существовали серьезные причины, побудившие его принять это решение. Важнейшими из них были две. Он все больше чувствовал себя призванным к серьезному занятию композицией. В нем зрели новые творческие замыслы, которые невозможно было осуществить, ведя беспокойную жизнь странствующего виртуоза. Наряду с этим росло чувство разочарования в концертной деятельности, вызванное непониманием его серьезных артистических стремлений.

Прекратив в 1847 году концертные поездки, Лист продолжал иногда выступать как пианист, но уже в исключительных случаях, преимущественно в дни каких-либо памятных дат и торжественных церемоний.

Лист внес выдающийся вклад в фортепианную педагогику. Он отдал, правда, дань некоторым модным заблуждениям своего времени (например, рекомендовал пользоваться механическими приспособлениями). Но в целом его методические воззрения уже в молодости отличались передовой направленностью и значительной новизной. Подобно Шуману, Лист преследовал при обучении воспитательные цели. Главной своей задачей он считал введение учащихся в мир искусства, пробуждение в них мыслящих художников, сознающих высокие задачи артиста, способных ценить прекрасное. Только на этой основе он считал возможным учить игре на инструменте. Листу принадлежат замечательные слова, которые могли бы стать девизом и для современного педагога: «Для художника больше недостаточно одного лишь специального образования, одностороннего умения и знания — вместе с художником должен возвышаться и образовываться человек». Музыкант должен «прежде всего образовывать свой дух, научиться мыслить и судить, словом, должен иметь идеи, чтобы привести в соответствие струны своей лиры со звучанием времени» Много ценных сведений о занятиях двадцатилетнего Листа содержит книга А. Буасье. В ней рассказывается, какими увлекательными и значительными по содержанию были уроки молодого музыканта. Он затрагивал самые разнообразные вопросы искусства, науки, философии. Стремясь пробудить поэтическое чувство своей ученицы, Лист использовал различные сравнения. При работе над этюдом Мошелеса он прочел ей оду Гюго. Требуя правды, естественности выражения чувств, Лист, по словам Буасье, отбрасывал как «устаревшую, ограниченную, застывшую» «условную выразительность» — «ответы forte-piano, обязательные crescendo в известных, предусмотренных случаях и всю эту

систематическую чувствительность, к которой он питает отвращение и которой никогда не пользуется». Как резко отличались эти методы от обычной в 30-е годы практики преподавания! Они были подлинным откровением, новым словом в фортепианной педагогике. Интересный материал о прохождении Листом с учениками собственных произведений содержит работа Л. Раман «Педагогика Листа» (185). В ней можно найти много ценного относительно педагогической работы Листа и трактовки им своих сочинений, например, в комментариях к «Утешению» Des-dur № 3. В этой лирической пьесе, замысел которой возник в 30-е годы на озере Комо во время путешествия с Мари д'Агу, запечатлены чувства при созерцании вечернего пейзажа. Лист уделял много внимания исполнению партии левой руки, тому, чтобы отдельные звуки фигурации «растоплялись» в гармонии, а движение было текучим и тем самым как бы воплощало спокойствие природы. Он предостерегал от того, чтобы «грести в триолях на веслах сквозь вечернюю тишину», и не терпел «никакого ритма а la Гюнтен». Мелодию Лист уподоблял итальянскому *bet canto*. Он рекомендовал ощутить ее развитие даже в долгих звуках, представить себе в них динамическое нарастание и последующий спад. Шестнадцатые, заключающие фразы, надо было исполнять очень нежно. Некоторые мысли в «Педагогике Листа» имеют существенное значение для решения важных проблем исполнительского мастерства. Так, в «Утешении» № 2 Лист предлагал услышать линию нижнего голоса при октавном изложении мелодии в репризе, а затем связать слухом последний из басов с первым звуком мелодии в коде. Этим замечанием Лист приоткрывает завесу над сложнейшей проблемой деятельности внутреннего слуха во время исполнения. Видимо, в процессе игры слух Листа создавал целую сеть своего рода интонационных арок в пределах одного голоса и между различными голосами. Такого рода связями и степенью их интенсивности, несомненно, во многом определяется характер исполнения пианиста и способность воздействия его на аудиторию. Эти вопросы, чрезвычайно интересные, теоретически пока еще совершенно не разработаны.

Весьма важны высказывания Листа о развитии виртуозности. Он считал, что техника рождается «из духа», а не из «механики». Процесс упражнения для него был во многом основан на изучении трудностей, их анализе. Лист предлагал свести фактурные трудности к фундаментальным формулам. Если пианист овладеет ими, в его распоряжении будут ключи ко многим произведениям.

Лист распределял трудности на четыре класса — октавы и аккорды; тремоло; двойные ноты; гаммы и арпеджио. Как видим, вразрез с господствовавшими педагогическими принципами, он начал свою классификацию с крупной техники, которой уделял очень большое внимание и в работе над собственным мастерством. Особенно много Лист занимался педагогикой в поздний период жизни. Из разных стран к нему съезжались молодые пианисты, стремившиеся завершить свое музыкальное образование под руководством знаменитого маэстро. Эти занятия были нечто вроде классов высшего художественного совершенствования. Собирались на них все ученики. Денег Лист ни с кого не брал, хотя его материальное положение было отнюдь не блестящим, — «торговать» своим искусством он не хотел. Среди учеников Листа выделились: Г. Бюлов, К. Таузиг, Э. д'Альбер, А. Рейзенауэр, А. Зилоти, Э. Зауэр, С. Менгер, В. Тиманова, М. Розенталь, А. Фридгейм, Б. Ставенхаген. У Листа училось также немало венгерских пианистов: И. Томан (педагог Бартока и Дохнаньи), А. Сенди, К. Агхази и другие.

Фортепианная музыка Листа отразила разносторонние интересы ее автора. Впервые в этой области инструментального искусства в творчестве одного композитора были так многогранно показаны и художественная культура Западной Европы в ее важнейших проявлениях от средневековья до современности, и образы многих народов (венгерского, испанского, итальянского, швейцарского и других), и картины природы разных стран. Раскрытие такого широкого круга образов оказалось возможным благодаря использованию программного метода. Он стал основным для Листа. Применяя его, композитор хотел решить

глубоко волновавшую его проблему обновления музыки путем ее внутренней связи с поэзией. Поэтическую идею, определявшую содержание произведения, автор обычно раскрывал в заглавии и эпитафиях.

Программный метод побудил Листа к преобразованию музыкальных форм и дальнейшей разработке приемов монотематического развития. Обычно он использовал группу тем и подвергал их смелым преобразованиям (название монотематизм в этих случаях надо понимать как единство тематического материала на протяжении всего сочинения, а не как создание произведения из одной темы). Листа привлекали героические образы. В 30-е годы его вдохновила тема восстания лионских ткачей (пьеса «Лион» из «Альбома путешественника», имеющая эпитафия-лозунг: «Жить работая или умереть сражаясь») и образы героев национально-освободительной борьбы (переложение «Ракоци-марша», «Часовня Вильгельма Телля» с эпитафией — клятвой швейцарских повстанцев: «Один за всех, все за одного»). Наиболее ярко сфера героики в те годы воплощена в концертах Листа — Первом Es-dur (сочинился с 1830 по 1849 год) и Втором A-dur (1839). В них утверждаются образы героической личности, красота мужественности и доблести, торжество чувств победителя. Личное, индивидуальное неразрывно связано с народным, массовым. Если в Первом концерте героический образ возникает сразу же во всем великолепии своего могущества, то во Втором он формируется постепенно, вырастая из лирической темы вступления в торжественный марш-шествие. Наиболее многогранно и психологически глубоко Лист воплотил образ своего героя в Сонате h-moll (1853). 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, кантабильностью. Она поднимается до высокой восторженной кульминации. Использование альтерированных аккордов и красочных сопоставлений гармоний придает музыке еще более страстный оттенок.

Состояние восторженности иногда вызывалось религиозным чувством. Едва ли не самый значительный из этих образов в фортепианной музыке Листа — первая тема побочной партии Сонаты h-moll (прим. 115а). Хоральность — именно она и придает теме культовый оттенок — сочетается с грандиозностью звучания и красочностью музыкального языка (типичное для Листа терцовое последование аккордов). Героика, любовная лирика, религиозная восторженность — один полюс творчества композитора. Другой — сатанинское начало, адские силы, Мефистофель. Эта сфера образов возникает в обеих сонатах — «После чтения Данте» и h-moll, в «Мефисто-вальсе» и других сочинениях. Популярный «Мефисто-вальс» (первый) воспроизводит эпизод в деревенском кабаке из «Фауста» Ленау — завораживание танцующих дьявольскими чарами. В Сонате «После чтения Данте» картинно нарисовано мрачное царство адских сил. Сатанинское начало наиболее глубоко воплощено в Сонате h-moll. Оно предстает в разных своих обличьях — то в страшном, вселяющем ужас, то в обольстительно-прекрасном, гипнотизирующем воображение мечтой о счастье, то в ироническом, отравляющем душу ядом скепсиса. Музыку о природе Лист, подобно Бетховену и Шуману, стремился очеловечить, воплотить чувства, возникающие при созерцании ее красот. Он уделял много внимания живописным качествам своих музыкальных пейзажей. Палитра его красок насыщена «воздухом», «солнцем». Его влекли яркие по колориту картины природы — Альп, Италии. Идя по пути дальнейшей романтизации жанра музыкального пейзажа, Лист вместе с тем подготавливал и импрессионистское восприятие природы. Оно особенно ощутимо в «Третьем году» «Странствий» («Фонтаны виллы д'Эсте»). Как обычно у всех крупных музыкантов-драматургов, образы творчества Листа наиболее полно раскрываются в процессе длительного развития и сопоставления с другими образами. Интересно в этом плане подробнее остановиться на Сонате h-moll, воплотившей основную образную сферу творчества композитора. Знакомство

с ее драматургией поможет также составить более конкретное представление о преобразовании Листом сонатной формы, об использовании им принципа монотематизма.

Сонату h-moll иногда называют «фаустовской». Гениальное творение Гёте 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. Начинается Соната лаконичным вступлением. Первая же нисходящая гамма и предваряющие ее глухие октавы создают ощущение настороженности и начала повествования о каких-то значительных событиях. Второй гаммой намечается венгерская ладовая сфера, дающая о себе знать и в некоторых последующих разделах сочинения

Драматургический конфликт возникает в главной партии. Она основана на сопоставлении двух антагонистических тем, следующих после вступления. Первая — тема героя — с ее широким броском и последующим резким спадом мелодии создает представление о страстном душевном порыве, воле к жизненной борьбе. Вторая — «мефисто-тема», возникающая в низком регистре, звучит словно саркастический, «инфернальный» смех, иронизирующий над исканиями благородной человеческой души. В этой теме нетрудно обнаружить связи с бетховенским «мотивом судьбы» из «Аппассионаты», но выразительный смысл ее совсем иной. Перечислим важнейшие моменты развития драматургического конфликта в экспозиции. Связующая партия — борьба двух тем, приводящая к торжеству первой и усилению в ней героического начала. Побочная партия вначале вызывает представление о религиозных исканиях героя. Его страстный душевный порыв, однако, остается безответным. Возникает состояние раздумья — монолог героя в виде типичного для Листа речитатива декламационного склада у приводящий ко второй теме побочной партии. Она открывает новую область исканий, сферу любовной лирики. «Мефи-сто-тема» принимает обольстительно-прекрасный облик (это преобразование ее во второй теме побочной партии иногда называют темой Маргариты). Затем следует цепь красочных картин, где тема героя претерпевает различные превращения. В конце экспозиции вновь активизируется «мефисто-тема» (заключительная партия). Основную часть разработки занимает большой эпизод — как бы оазис света и счастья на трудном пути исканий героя. В эпизоде возникает новая тема и проходят прежние темы. После эпизода следует фугато скерцозного характера. Это важный этап в развитии драматургического конфликта: «мефисто-тема» завладевает темой героя, сливается с ней и отравляет ее своим скепсисом. В дальнейшем герой находит в себе силы вырваться из этих мертвящих объятий. Кульминационное проведение его темы в коде, подобное взрыву чувства радости, утверждает могущество человеческих дерзаний. Восторженный душевный порыв подхватывает первая тема побочной партии, утрачивающая свой прежний облик и приобретающая характер грандиозного апофеоза. После мощного динамического нарастания звучность внезапно обрывается. Длительной паузой завершается повествование о жизни героя. Оно как бы доводится до известного этапа, может быть, до высшего момента на пути исканий истины и счастья и на этом прекращается. Следующий за паузой эпизод из разработки производит впечатление лирического высказывания «от автора». В дальнейшем вновь звучат темы героя и «мефисто», но уже как отголоски минувшего. Постепенно они исчезают. В конце появляется тема вступления. Прием окаймления имеет глубокий смысл. Вся пережитая слушателем поэма о человеческой жизни начинает представляться лишь кратким эпизодом в вечном круговороте земного бытия. Соната h-moll — произведение автобиографическое. Ее герой — в значительной мере 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.

Уже по приведенным нотным примерам можно составить общее представление о мастерстве Листа в осуществлении принципа монотематизма. Более обстоятельный анализ мог

бы показать, что сквозное развитие осуществляется непрерывно от первого до последнего такта: в сочинении нет ни одного нетематического пассажа. Стремление автора к непрерывному повествованию и наряду с этим грандиозность художественной концепции привели к созданию нового типа сонаты. В ней есть элементы четырех частей — сонатного *allegro*, средней медленной части (эпизод), скерцо (фугато) и финала, сжатых в единую одночастную композицию. Самым существенным и новым в этой форме, отличающим ее от предшествующих сочинений со сквозным тематическим развитием (сонат Бетховена, фантазий Шуберта и Шумана), было взаимопроникновение частей цикла, точнее, введение медленной части, скерцо и финала в сонатное *allegro*. Подобно Шопену, Лист сыграл громадную роль в развитии фортепианной фактуры. С его именем, как уже говорилось, связана широчайшая разработка приема распределения звуков между двумя руками. В примере 117 приводятся образцы такого изложения из «Испанской рапсодии», «Мефисто-вальса», Фантазии-сонаты «После чтения Данте» и Первого концерта. Эта фактура имеет резко выраженный индивидуальный отпечаток и воспринимается как фортепианный стиль Листа. Лист необычайно сильно развил «фресковую» манеру фортепианного изложения. Он использовал не только насыщенную аккордовую фактуру, но и всевозможные быстрые последования звуков, рассчитанные на восприятие в целом. Это могли быть и гаммы, и различные пассажи, проносящиеся через всю клавиатуру, исполняемые на одной педали. В таких случаях Лист следовал пути, близкому тому, каким шел Шопен: вспомним пассажи-фрески из Первой баллады (гаммы в коде, пассажи при переходе ко второй теме), из Второй баллады (вторая тема). Новым было применение бросков позиционных комплексов по клавиатуре: октав (тема героя в главной партии Сонаты *h-moll*, прим. 114), чаще аккордов (то же сочинение, первая тема побочной партии в коде, прим. 116в). Это дальнейшее развитие приема быстрого перемещения звуковых последований по клавиатуре, осуществленное в типично листовском духе: в первом из приведенных примеров достигается особая стремительность, молниеносность броска, во втором — монументальность, грандиозность звучания.

Наряду с «фресковой» манерой письма Лист широко применял прозрачное блестящее изложение. Оно встречается во многих сочинениях в проведениях тем, обычно варьированных, в верхнем регистре, во всевозможных каденциях. Некоторые же пьесы специально написаны «звонкой» палитрой красок, словно составленной из тембров колокольчиков, челесты и «жемчужных» россыпей фортепианных пассажей («Кампанелла», концертный этюд *f-moll* «Легкость», «У источника»). Блеску и красочности сочинений способствует тонкое использование регистровых контрастов (начало «Кампанеллы»). Очень эффектно также сочетание ажурных пассажей в верхнем регистре с длительно педализируемым басом Лист чрезвычайно обогатил фортепианную фактуру оркестровыми средствами выразительности. Подобно Бетховену, он нередко перемещал отдельные фразы в различные октавы, мастерски воспроизводя этим звучания различных групп оркестровых инструментов. Примером такой «инструментовки» может служить Пятый из этюдов по каприсам Паганини Композитор имитировал тембры многих инструментов, в том числе звучность колокольчиков, органа и национальных венгерских инструментов, особенно цимбал Уже говорилось о некоторых важнейших преобразованиях Листом жанров и форм инструментальной музыки, о разработке им одночастно-циклических форм концерта и сонаты. Среди сочинений для фортепиано с оркестром отметим также «Пляску смерти» (парафразы на «*Dies irae*»; навеяны фреской XIV века «Триумф смерти», находящейся в Кам-по Санто города Пизы). Это сочинение — яркий образец вариаций для фортепиано с оркестром симфонического типа. Фантазия на венгерские народные темы (основана на материале Венгерской рапсодии № 14) продолжила линию самобытных произведений на народные темы для фортепиано с оркестром, начатую Шопеном. Среди сольных концертных пьес Листа выделяются «Годы странствий». Три «года» этого громадного цикла — «швейцарский» и два «итальянских» — создавались на протяжении почти всей творческой жизни Листа. Первые пьесы сочинены в 30-х годах, последние — в 70-х.

Новизна «Годов странствий» и их отличие от современных ему циклов фортепианных пьес заключались прежде всего в широком охвате больших явлений европейской жизни и культуры — от образов искусства далекого прошлого до картин природы и современного народного быта. «Первый год» — самый ранний и до настоящего времени непревзойденный опыт воплощения в фортепианной музыке образов Швейцарии. Это первый фортепианный цикл, где образы природы представлены так богато и красочно. Правда, «Гроза» не свободна от внешней риторики. Но другие пьесы, особенно «Женевские колокола», «У источника» и «На Валленштадском озере», проникнуты подлинным лирическим обаянием. Знаменательно, что «Первый год» открывается «Капеллой Вильгельма Телля». Тем самым Швейцария сразу же предстает как страна не только могучей природы, но и свобододлюбивого народа. «Второй год» — наиболее значительный в художественном отношении. Он также нов по тематике. Еще никто до Листа не писал фортепианного цикла, воссоздающего образы искусства Рафаэля, Микеланджело, Сальватора Розы, Петрарки и Данте. Особенно удачны «Обручение» по картине Рафаэля, три Сонета Петрарки и Фантазия-соната «После чтения Данте». Лист воплотил основное художественное содержание вдохновивших его произведений живописи и поэзии: возвышенную чистоту образов Рафаэля, страстность и красочность поэзии Петрарки, развитие всепоглощающего чувства любви на фоне мрачных картин ада в Фантазии-сонате. Все это передано ярко, с живым ощущением красоты искусства прошлого. Везде как бы незримо присутствует дух жизнелюбивой культуры Возрождения. Вместе с тем тонко схвачена и индивидуальность каждого из великих мастеров прошлого. Достаточно сравнить Фантазию-сонату с «Обручением» или Сонетами, чтобы всякому знающему Данте, Рафаэля и Петрарку ясно вырисовались стилиевые черты их творчества. «Второй год» дополнен тремя пьесами «Венеция и Неаполь» (Гондольера, Канцона, Тарантелла). Это образы современной Листу Италии, колоритно воспроизводящие ее песенно-танцевальное искусство. «Третий год» посвящен в основном римским впечатлениям — видовым зарисовкам и образам религиозного содержания. Здесь нет прежнего жизненного полнокровия, сочности колорита и виртуозного блеска. Но творческие поиски композитора не прекращаются. Помимо разработки импрессионистских средств выразительности, намечаются новые прозрения в области венгерского стиля. Интересно, что Лист в поздних своих пьесах, в том числе и из «Третьего года» «Странствий», по выражению Сабольчи, «протягивает руку через головы целого поколения молодому революционеру Бартоку».

В творческом наследии Листа выделяется многочисленная группа сочинений на венгерскую тематику. Большинство их написано на подлинные народные песни и танцы. Лист долго работал над этими произведениями. С конца 30-х годов он начал создавать сборник «Венгерских национальных мелодий», из которого впоследствии выросли знаменитые «Венгерские рапсодии» (почти все они возникли в первой половине 50-х годов; последние — с Шестнадцатой по Девятнадцатую включительно — в 80-х). «Венгерские рапсодии» — своеобразные национально-романтические поэмы. Использованные темы Лист сумел облечь в блестящий пианистический наряд и стильно развить. И сопровождение к заимствованным мелодиям, и вступления, и интермедии, и каденции выдержаны в характере импровизационного искусства народных исполнителей. От народного музицирования, преимущественно от цыганских инструментальных ансамблей — основных носителей традиций вербункоша, — ведет свое происхождение и форма рапсодий. Она представляет собой свободное чередование контрастных эпизодов. Вначале большей частью звучит музыка медленная, затем возникают быстрые разделы плясового характера. Типичным образцом такого развития может служить Вторая рапсодия с ее контрастом эпизодов: лашшу (медленно) — фришш (быстро). Эта пьеса принадлежит к числу рапсодий, в которых наиболее отчетливо проявляются связи с романтической поэмой. Они подчеркнуты героико-эпическим вступлением. Некоторым рапсодиям свойственны черты программности, о чем свидетельствуют заглавия (Пятая рапсодия — «Героическая элегия», Девятая — «Пештский карнавал», Пятнадцатая — «Ракоци-марш»).

Листу принадлежат большие заслуги в развитии этюдной литературы. Он написал «Этюды трансцендентного исполнения», шесть «Больших этюдов Паганини» (по каприсам), среди них — «Кампанелла» и Вариации a-moll, а также несколько оригинальных этюдов: «Три концертных этюда» («Жалоба», «Легкость», «Вздых»), «Два концертных этюда» («Шум леса», «Хоровод гномов») и другие. В его творчестве с наибольшей яркостью воплотилась тенденция к созданию характерных, программных этюдов, обнаружившаяся у многих композиторов первой половины XIX века. «Этюды трансцендентного исполнения» (высшего исполнительского мастерства) — первые из многих образцов этого жанра, прочно вошедшие в репертуар пианистов. Три редакции «Трансцендентных этюдов» — поучительный пример многолетней работы композитора над реализацией своих творческих замыслов. Сравнение трех вариантов этюдов позволяет наглядно проследить эволюцию фортепианного стиля Листа. Первая редакция относится к 1826 году. Это «Этюд для фортепиано в сорока восьми упражнениях во всех мажорных и минорных тональностях. юного Листа» (в действительности было написано лишь двенадцать «упражнений»). Создавая его, автор явно следовал образцам инструктивных этюдов Черни типа op. 740. Во второй редакции, законченной через двенадцать лет, этюды преобразились в чрезвычайно трудные пьесы, отразившие увлечение Листа новыми приемами виртуозности. В этом своем варианте сочинение озаглавлено: «24 больших этюда для фортепиано» (фактически их было опять двенадцать). Наконец, в 1851 году возникла последняя редакция. Сохранив облик этюдов во втором их варианте, автор снял некоторые «виртуозные излишества». Он сумел облегчить изложение и вместе с тем сохранить, а иногда и усилить задуманный виртуозный эффект. В третьей редакции многие этюды получили программные заглавия: «Мазепа» (по Гюго), «Блуждающие огни», «Дикая охота», «Воспоминание», «Метель» и т. д. Приводим начало Этюда f-moll в трех вариантах, поясняющих сказанное о различии редакций и об эволюции фортепианного письма Листа:

При изучении произведений Листа важно помнить о том, что их автор — музыкант-мыслитель, откликнувшийся в своем творчестве на многие коренные темы человеческого бытия и искусства. Чтобы глубоко проникнуть в содержание цикла «Годов странствий» или Сонаты h-moll, надо знать литературу, поэзию, живопись, скульптуру. Только исполнитель с большим художественным кругозором сможет охватить весь сложный комплекс эстетических проблем, связанных с интерпретацией этих сочинений. Важно перенестись в мир романтической поэзии, созвучной музыке композитора. Надо помнить, что любое его сочинение содержит в себе черты поэмы, и чем полнее они будут выявлены, тем более одухотворенным станет весь роскошный наряд листовского пианизма. Нередко говорят, что исполнение Листа должно быть приподнятым и содержать в себе как бы элементы театральности. Это справедливо в том смысле, что его музыка имеет явно выраженный концертный характер. Она рассчитана на воздействие с эстрады, и даже в пьесах малой формы чувствуется манера оратора, привыкшего высказываться перед большой аудиторией. Но было бы ошибочно, как делают некоторые пианисты, передавать это ораторское искусство наигранным темпераментом и позерством. Чем больше в исполнении будет искреннего воодушевления, рожденного художественным переживанием поэтической идеи сочинения, а не стремления ошеломить слушателей и показать свою эмоциональность, тем художественнее будет и впечатление от игры. Надо помнить и то, что «демонизму» Листа чуждо «звериное», «варварское» обличье. Утонченный интеллектуализм ему более свойствен, чем грубая сила. Наконец, нельзя забывать и о характерной эволюции Листа — композитора и исполнителя, о том, что сам он в зрелые годы отказался от многих преувеличений юности во имя высших художественных целей в искусстве. Необходимо умение передавать красочность фортепианного стиля Листа. Для этого особенно важно хорошо слышать различие регистровых сопоставлений и характер гармонического развития. Помехой тому иногда служит увлечение излишне быстрыми темпами, при которых происходит нежелательное «смещение красок» звуковой палитры исполнителя. Найти нужное соответствие всех элементов выразительности можно, разумеется, лишь исходя из целостного

восприятия художественного образа. Обширнейшая область работы при изучении листовских сочинений — преодоление их виртуозных трудностей. Интерпретатор Листа должен в совершенстве владеть самыми различными формулами пианистической техники, особенно октавами, терциями, аккордами, арпеджио, гаммами и скачками. Сложность заключается в том, что всевозможные последования звуков, основанные на этих формулах, нередко надо исполнять в быстрейшем темпе, с большой силой и отчетливостью.

В наше время Лист — один из популярных композиторов. Однако далеко не все его сочинения при первом исполнении получили признание. Чтобы пробудить к ним интерес у широкой публики, потребовались усилия, и значительные, со стороны многих артистов. В основном это были ученики Листа во главе с Бюловом. Но не только. Среди первых выдающихся пропагандистов творчества композитора надо назвать также двух русских пианистов — Н. Рубинштейна и М. Балакирева. Первому из них принадлежит заслуга введения в пианистический репертуар «Пляски смерти». Н. Рубинштейн, по отзыву самого автора, был лучшим интерпретатором этой пьесы, и лишь в его исполнении она завоевала успех. Балакирев проложил путь на эстраду некоторым превосходным сочинениям Листа из «Годов странствий», долго не получавшим признания. «Он играл такие, например, высокопоэтические и потому-то, вероятно, никем и не исполняемые произведения, как „Sonetto di Pet-garca“, „Sposalizio“ [„Обручение“]. „Il Penseroso“ [„Мыслитель“]» (93), — писал в 1890 году рецензент о концерте Балакирева. При исполнении сочинений Листа была распространена и долгое время сохранялась манера импровизационных изменений текста. Она вела свое происхождение от практики автора, позволявшего себе, правда, как уже говорилось, преимущественно в юности, свободно обращаться с текстом исполняемых сочинений и разрешавшего лучшим своим ученикам подобным же образом поступать с собственными произведениями. К таким «избранникам» принадлежал Зилоти, передавший эту традицию своему ученику Рахманинову (имеется запись Рахманинова Второй рапсодии с его собственной каденцией). Свою каденцию вводит Падеревский в Концертном этюде f-moll («Легкость»). Исполнение пианистом этой пьесы отличалось исключительным мастерством. Он прямо зачаровывал изящной игрой «перлов», рассыпающихся причудливыми гирляндами и под конец, словно по мановению волшебной палочки, образующих вокруг слушателя «хрустальную» сферу звучности. В «соавторство» с Листом входил Бузони. Это был один из крупнейших интерпретаторов творчества венгерского композитора, исполнявший все его фортепианные сочинения, подчас, правда, спорно, чрезмерно субъективно, но ярко, необыкновенно красочно и феноменально виртуозно. Среди листовских записей пианиста одна из лучших — исполнение «Кампанеллы». Бузони ее играет в своей редакции, дающей представление об очень свободном отношении интерпретатора к тексту сочинения. Фактически Бузони создает на основе обработки Листа новый вариант транскрипции. Исполнение отличается энергией, властным «кованым» ритмом, поразительной силой пальцев в пассажах и трелях. Характерны контрастность звуковой палитры и особая «металлическая» звонкость некоторых тембров. В историю интерпретации музыки Листа большой вклад внесли советские пианисты. С творчеством Листа связаны некоторые выдающиеся достижения молодых советских пианистов в 30-е годы. Сильное впечатление произвел на Первом всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей юный Гилельс «Свадьбой Фигаро». Он увлек могучим динамизмом и полнокровной жизнерадостностью игры. На Втором конкурсе выделился Флиер исполнением Сонаты h-moll, захватившим своей страстностью, романтическим пафосом, стремительностью развертывания драматургического действия. В игре пианиста ощущались и такие великолепные качества игумновской школы, как глубокая содержательность, цельность художественного замысла, красота и благородство звука.

Блистательно исполнял многие сочинения Листа — концерты, рапсодии, этюды — Г. Гинзбург. Умный, тонкий интерпретатор сочетался в нем с виртуозом, особенно привлекавшим филигранной отделкой пьес, изяществом «бисерных» пассажей и несравненной легкостью октавной техники. Одним из лучших достижений пианиста было исполнение «Кампанеллы». Он

играл ее совсем иначе, чем Бузони, — мягко, поэтично, «просто, как песенку». В 40-х годах обратила на себя внимание интерпретация Листа С. Рихтером. Начиная с «демонического» исполнения «Трансцендентных этюдов» на Всесоюзном конкурсе, возникла цепь ярких интерпретаций Листа — Второго концерта, Венгерской фантазии для фортепиано с оркестром, Сонаты h-moll и других сочинений. Из всех современных пианистов Рихтер, пожалуй, больше всего приблизился к манере исполнения самого Листа в пору его виртуозной деятельности. Слушая Рихтера в 50— 60-х годах, казалось, что он находится во власти страстного стихийного порыва и что это не пианист играет на рояле, а дирижер вызывает к жизни звучание какого-то неведомого оркестра. На протяжении нескольких десятилетий советские слушатели наслаждались вдохновенным исполнением Листа В. Софроницим. С годами оно становилось все более глубоким, мужественным, мастерским. Возвышенной поэмой о жизни художника-романтика и его страстных исканиях идеала предстала в исполнении артиста Соната h-moll. Трагедийным пафосом веяло от картинно воплощенных образов «Погребального шествия». Причудливыми, фантастическими красками загорались «Блуждающие огни». А сколько поэзии было в тончайших видениях «Забытого вальса»!

Своей многосторонней и необычайно продуктивной деятельностью Лист оказал большое влияние на судьбы фортепианного искусства. Идеи обновления музыки поэзией, расширения этим путем образной сферы инструментальной литературы и трансформации старых форм были подхвачены и развиты последующими поколениями композиторов. Новый тип одночастно-циклических сонат и концертов прочно закрепился в их творческой практике. Заметное влияние оказала и интенсивная работа Листа над программным этюдом, рапсодией на национальные темы и другими инструментальными жанрами. Фортепианный стиль композитора стал одним из ведущих в европейской музыке XIX столетия. Исполнительская деятельность Листа дала толчок музыкально-просветительскому движению, способствовала распространению завоеваний романтического пианизма и утверждению нового взгляда на фортепиано как на универсальный инструмент, соперник оркестра. Фортепианно-педагогическая деятельность Листа сыграла выдающуюся роль в борьбе с отсталыми методическими воззрениями и в развитии передовых принципов обучения. Очень велико значение Листа для музыкальной культуры его родной страны. Он стал основоположником венгерской школы фортепианного искусства в области творчества, исполнительства и педагогики.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. 213-235
2. Кандинский – Рыбников А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика:Сб. статей // Сост. Т.Гайдамович.-М.: Музыка, 1991.-с.189-212.

Вопросы

1. Ф. Лист как пианист-исполнитель. Исполнительская эстетика и стиль.
2. Фортепианная педагогика Листа.
 - Произведения Ф.Листа.
 - Редакции произведений Ф. Листа.
 - История исполнения произведений Ф. Листа.

Практическое задание:

(СРАВНЕНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ)

1.Ф. Лист Венгерская рапсодия № 2

Исполняют: Григорий ГИНЗБУРГ

Балинт ВАСОНЫИ (*Bálint VÁZSONYI*)

Роберто СИДОН (*Roberto SZIDON*)

2.Ф. Лист Концертная парафраза на темы из «Риголетто»
Исполняют: Григорий ГИНЗБУРГ
Даниель БАРЕНБОЙМ (*Daniel BARENBOIM*)

Лекция 5

ТЕМА : Фортепианное искусство второй половины XIX века. Немецкая школа.

План

1. И. Брамс и его фортепианное творчество.
2. Пианисты академического направления. Веймарская школа; Г. Бюлов, К. Таузиг, Э. д'Альбер и другие ученики Ф. Листа.
3. Развитие теоретической мысли в области фортепианного искусства

Конспект лекции:

Во второй половине XIX века происходило интенсивное развитие музыкального искусства Германии и Австрии. Уровень художественной культуры в этих странах быстро повышался. Возникали новые центры музыкально-профессионального образования. По интенсивности, разнообразию и содержательности концертной жизни немецкие города заняли одно из первых мест в мире. Громадный размах приобрела пропаганда серьезного искусства. Интерес к глубокому изучению великих мастеров прошлого вызвал появление превосходных изданий И. С. Баха, Генделя и других классиков. Благодаря исключительной тщательности и научной добросовестности текстологической работы эти публикации можно назвать академическими в лучшем смысле слова. В большом количестве появились также различные «дешевые» издания классиков, рассчитанные на учащихся и широкие круги любителей. В немецкой музыке этого периода продолжалось романтическое направление (Вагнер, Лист и группировавшиеся вокруг них музыканты). Все более получало признание искусство И. Брамса. Среди авторов фортепианных произведений можно назвать также композиторов значительно меньшего дарования — К. Рейнеке, И. Раффа и других представителей академического направления. Творческая деятельность Иоганнеса Брамса (1833— 1897), начавшаяся в Германии и длительное время протекавшая в Австрии, сыграла выдающуюся роль в подъеме музыкальной культуры этих стран. Один из крупнейших мастеров инструментального искусства второй половины XIX века, Брамс много работал в различных жанрах фортепианной музыки. Он создал также значительное количество камерных произведений с очень развитой фортепианной партией. Брамс был прекрасным пианистом. Его отец — скромный городской музыкант — не имел возможности учить сына у знаменитых виртуозов. Развитию пианистического дарования мальчика способствовали опытные гамбургские педагоги — Ф. Козель и Э. Марксен. Брамс приобрел значительную фортепианную технику, выучился отлично читать ноты и аккомпанировать. Он часто выступал публично. Первой его большой поездкой было концертное турне с венгерским скрипачом Э. Ременьи. Впоследствии Брамс концертировал в Германии, Австрии, Венгрии, Польше и других странах, выступая как дирижер и пианист. В его игре сказывалось глубоко серьезное отношение к искусству, благородство художественного вкуса. Она отличалась здоровой простотой и мужественной силой. Брамс откликнулся на многие важные темы человеческой жизни и искусства. Художник-гуманист, он отстаивал высокие этические идеалы, ценность духовного начала, могущество интеллекта. В музыке композитора нашла отражение сложная психика его современника. Подобно Шуману, Брамс воплотил богатый эмоциональный мир: страстные стремления, лирические грезы и восторги, тревогу, сомнения. Но ему были чужды самозабвенная увлеченность и стихийная непосредственность чувств его великого

предшественника. Словно боясь свободного излияния эмоций, композитор часто обуздывал их голосом разума.

По природе своей Брамс — музыкант-зодчий. Процесс творчества для него — строительство логично развертывающейся, конструктивно цельной композиции. Поиски Листом и некоторыми другими романтиками новых форм, призванных воплощать развитие тех или иных поэтических идей, были Брамсу чужды. Он видел в этом даже опасный симптом расшатывания вековых устоев музыкального искусства, созданных практикой великих мастеров и доказавших свою жизнеспособность. Собственной творческой деятельностью Брамс доказывал, как можно и в современных ему условиях использовать старые композиционные принципы — прежде всего Бетховена и полифонистов прошлого: приемы мотивной разработки и полифонического развития тем, многочастный сонатный цикл и вариации классического типа, оstinатные басы и т. д. Большой интерес Брамс проявил к музыкальному фольклору, к немецкой, венгерской, славянской песне. Немецкой песенностью проникнуты многие сочинения композитора. Именно это часто придает обаяние его лирической мелодике. Следуя примеру Шуберта, он стремился к развитию песенного инструментального стиля и сделал в этом направлении новые шаги. Подобно Шуману, Брамс постоянно использовал в своих сочинениях аккордовое письмо, полифонию и полиритмию. Его фактура имеет свой индивидуальный облик. Одна из ее особенностей — часто встречающееся изложение терциями и секстами. Приведем типичные примеры из Сонаты C-dur и Концерта d-moll. Как справедливо замечают исследователи, терцовые и секстовые параллелизмы усиливают в музыке Брамса народный колорит. Это особенно заметно в песенных темах лирического склада. Для сочинений Брамса очень типично сочетание широко-охватности и плотности фактуры, придающее ей насыщенность и массивность. Нередко используются аккорды в пределах децимы и более широких интервалов, но при этом обычно частично сохраняется тесное расположение, что создает густоту, а иногда и вязкость звучания (особенно использование терцового звука в низком регистре). Из-за тесного расположения звуков в аккордах даже одновременное использование крайних регистров не вызывает ощущения большой «воздушной» прослойки. В этом легко убедиться, если сравнить заключительную фразу из второй части Сонаты f-moll с окончанием многих лирических пьес Шопена. Отказ от прозрачной звуковой дымки в приведенном построении и во многих других случаях объясняется, конечно, не тем, что Брамс не знал пути для достижения этого эффекта, — к середине XIX века он уже ни для кого не был секретом. Причину надо искать в определенном художественном замысле. Автор хотел достигнуть впечатления возвышенности, мужественной простоты. Роскошь обертоновых красок представлялась ему, по-видимому, неуместной. Ткань сочинений насыщена полифонией. Брамс нередко использовал имитации, контрапунктические перемещения тем (см. Интермеццо A-dur op. 118). Встречаются случаи проведения тем в уменьшении, увеличении, обращении. Применяя обычно многоэлементную фактуру, композитор стремился рельефно выявить самостоятельность голосов. Это достигалось часто различием туше (противопоставлением legato— staccato, см. прим. 123 в из третьей части Сонаты f-moll). В фактуре Брамса немало черт оркестральности. Помимо контрастов голосов, можно назвать использование выдержанных педализирующих звуков, фанфар, тремоло, имитаций литавр, арпеджиато струнных и т. д. Обогащая звуковую палитру, эти оркестровые приемы часто имеют у Брамса значение не столько краски, сколько средства индивидуализации голосов, усиления рельефности отдельных элементов ткани. Иногда, правда, и в его сочинениях встречаются красочные эффекты, основанные на различного рода контрастах: регистров, фактуры, беспедальных звучаний и густых педальных «пятен». Примером одновременного использования всех этих контрастов может служить начало замечательного Интермеццо es-moll op. 118. Индивидуальность Брамса проявилась уже в его первых печатных опусах — фортепианных сонатах. С самого начала своего творческого пути молодой композитор стал решительным сторонником многочастного цикла и бетховенского принципа мотивной разработки. В музыке сонат Брамса сказалось влияние Шуберта и Шумана.

В них интересно развит принцип создания монументального цикла на песенной основе. Как и в Фантазии «Скиталец», в сонатах Брамса тематическое зерно находится во второй лирической части (со средних частей композитор и начинал писать цикл).

Всего Брамс опубликовал три фортепианные сонаты — C-dur op. 1, fis-moll op. 2 и f-moll op. 5. Ранее всего была закончена Соната op. 2 (1852), затем op. 1 (1853) и, наконец, op. 5 (1854). Таким образом, Первая соната в действительности является Второй. Это чувствуется и по ее музыке — более самостоятельной (в Сонате fis-moll сильнее ощутимо влияние Шумана). Первые две сонаты четырехчастные. Они состоят из Allegro, Andante, скерцо и финала. Третья соната — пятичастная. Основой тематизма второй части Сонаты C-dur служит, согласно ремарке автора, старинная песня миннезингеров («Украдкою всходит луна»**). Народный колорит темы подчеркнут ее изложением в виде «сольных запевов» и «хоровых ответов» (что напоминает начало Первого экспромта Шуберта). Тематизм Сонаты fis-moll ведет свое происхождение от песни миннезингера Крафта фон Тоггенбурга: «Мне грустно, что зима убелила поля и леса» (особенно близка песне начальная тема второй части). Наиболее значительна по масштабам и по богатству художественного содержания Соната f-moll. Как и в op. 1 и 2, ее лирический и тематический центр — вторая часть, вдохновенное Andante-ноктюрн, поэтическое содержание которого раскрывает эпиграф, заимствованный из стихотворения Штернау: Смеркается, встает луна, Двух любящих сердца, Объятые блаженством, замирают. В Сонате f-moll тематическое зерно заключено также в мелодии главной темы второй части. В отличие от Сонаты fis-moll, тема эта не заимствована. Однако в ней есть связи с народными истоками: в процессе развития она становится интонационно близкой песне «В темную полночь. В основу первой части положен короткий мотив, родственному тематическому зерну Andante (обращение ракоходного варианта темы второй части). На этом мотиве построена мужественная, проникнутая интонациями стремления главная партия, рыцарственно горделивая связующая и лирическая побочная. Интересно проследить, как в связи с изменением характера музыки преобразуется начальный мотив: он проводится все в большем увеличении, ритмика его утрачивает остроту, сопровождающие голоса заменяются плавно колышущейся фигурацией. Мы не будем продолжать тематический анализ и рекомендуем читателям завершить его самостоятельно с нотами в руках — это даст более полное представление о принципах «зодческого» искусства композитора. Дополним сказанное о Сонате лишь краткой характеристикой трех последних частей цикла. После лирической второй части следует энергичное скерцо в вальсовом ритме. Оно контрастирует со светлой лирикой предшествующего Andante и создает возможность появления второй лирической части. Брамс назвал ее «Интермеццо» («Riick-blick»). Второе Andante основано на измененном материале первого. Музыка становится сумрачной, светлые образы любви, мечты о счастье кажутся пройденным этапом жизненного пути (прим. 127а). В финале вновь пробуждается воля к действию. Главная тема, энергичная и в то же время проникнутая отзвуками душевных страданий, чередуется с другими темами, постепенно просветляющими колорит музыки. В конце сочинения утверждается волевое начало. Душевное исцеление символизирует проведение темы второго Andante в мажоре. Последняя интонация перекликается с начальным мотивом главной партии первой части и служит как бы ответом на нее. Тем самым автор подчеркивает завершение музыкального повествования. Как видно из сделанного разбора, Брамс не только возрождал, но и существенно обновлял классическую сонату. Он обогащал ее новым содержанием, развивал в ней связи с песенным искусством, видоизменял строение цикла. Сонаты Брамса сыграли важную роль в его творческой деятельности. Найденные в них композиционные приемы послужили основой для многих последующих сочинений: симфоний, концертов, камерных ансамблей. Преимущество с сонатами ясно обнаруживается и в двух фортепианных концертах: d-moll op. 15 (1858) и B-dur op. 83 (1881). Оба сочинения принадлежат к числу лучших инструментальных концертов. Их музыка отличается глубиной содержания, эпическим размахом и проникновенным лиризмом. Тематизм произведений связан с народной

основой, особенно лирические темы Первого концерта и а-то1Гная тема финала Второго (написана в венгерском духе). Концерты Брамса иногда называют симфониями с облигатным, то есть обязательным, фортепиано. В действительности это скорее симфонии-концерты для фортепиано с оркестром, так как в обоих произведениях автор хотя и не выдвигает концертные принципы развития на первый план, все же не отказывается от них полностью. Концерты Брамса правильнее рассматривать именно как синтетический жанр. Интересно, что, создавая их, композитор в известной мере воскрешает старинный баховский концерт, в котором еще проявлялись ансамблевые черты. Новый тип концерта родился не сразу. Замысел первого из этих сочинений автор вынашивал в течение нескольких лет, долгое время раздумывая, в каком жанре его воплотить. Сперва предполагалось создание сонаты для двух фортепиано, затем — симфонии. И лишь впоследствии имевшийся тематический материал был использован для концерта. Синтетические жанровые черты вырисовываются уже в начале обоих сочинений. Вступление солиста в Первом концерте не подчеркивается никакими виртуозными средствами. Партия фортепиано органично продолжает симфоническое повествование, начатое оркестром. Однако лирическая тема, возникающая у пианиста так хороша и содержательна, что сразу же приковывает к нему внимание. Второй концерт начинается темой валторны. Если в первых тактах вступления фортепиано выполняет роль своеобразного оркестрового инструмента, то вскоре партия солиста выдвигается на первый план: начинается каденция, приводящая к мощному проведению главной темы в оркестре. Можно было бы показать, как и в дальнейшем тематическом развитии обоих сочинений автор синтезирует черты симфонии и концерта. Особенно интересны в этом отношении первые части (а во Втором также и вторая). Последние части близки традиционным жанрово-танцевальным финалам классических концертов. Связи Второго концерта с симфоническим циклом проявились в его четырехчастной структуре: между первой частью и медленной введено энергичное скерцо Брамс написал пять вариационных циклов для фортепиано соло: «Вариации на тему венгерской песни», «Вариации на тему Шумана» (тема заимствована из ор. 99, № 1), «Вариации на собственную тему», «Вариации на тему Генделя» и «Этюды для фортепиано. Вариации на тему Паганини». Наибольшую известность приобрели два последних сочинения. В «Вариациях на тему Генделя» (1861) Брамс продолжает традиции классиков XVIII — начала XIX века, в первую очередь Генделя, Моцарта и Бетховена. Брамс как бы хочет показать, что и на основе строгого принципа варьирования можно в условиях второй половины XIX века создать большое и содержательное произведение. Сохраняя неизменными размеры темы, придерживаясь, в общем, ее гармонического плана и почти не отклоняясь от основной тональности B-dur, композитор создает цепь из двадцати пяти разнохарактерных вариаций. Они увенчиваются мастерской фугой (по примеру бетховенского вариационного цикла Es-dur). Назвав «Вариации на тему Паганини» (1863) этюдами, автор подчеркнул их виртуозный характер. Это действительно одно из трудных, можно даже сказать, труднейших фортепианных сочинений. В нем представлены многие виды фортепианного изложения, типичные для Брамса, — терции, сексты, октавы, скачки, полиритмия. Вариации — сочинение большой художественной ценности, в них много поэзии, они разнообразны и интересны по своим звуковым краскам. Брамс писал также фортепианные скерцо, рапсодии, баллады, интермеццо, каприччио, романсы. В некоторых из них жанровые признаки проявились вполне отчетливо, как, например, в Первой балладе d-moll ор. 10 (навеена шотландским народным сказанием «Эдвард»). Лаконично и выразительно композитор передает повествовательный тон и суровый колорит старинной легенды. К более крупным по масштабам пьесам относятся три рапсодии. Первым двум — h-moll и g-moll ор. 79 — свойствен страстный, возбужденный характер. В их интонационной сфере можно уловить связи со стилем вербункош. Рапсодия Es-dur ор. 119, завершающая последнюю тетрадь фортепианных пьес Брамса, проникнута героическим, рыцарским духом. Группу произведений, возникших между крупными работами композитора, составляют интермеццо и каприччио. Автор с особой непосредственностью воплотил в них свои самые сокровенные переживания: от светлых

идиллических мечтаний (Интермеццо A-dur op. 118) до чувства глубокой скорби, сдерживаемой волей мужественного человека (Интермеццо es-moll из того же опуса). Эти сочинения продолжают линию экспромтов и музыкальных моментов Шуберта, отчасти пьес Шумана. Связи с Музыкальным моментом f-moll проявились в популярном Каприччио n-moll op. 76. В некоторых пьесах получила развитие песенная традиция Шуберта. Превосходным образцом поэтической лирики в народном духе может служить Интермеццо Es-dur op. 117, навеянное шотландской колыбельной. Во всех пьесах обнаруживаются и характерные особенности творческой манеры Брамса. Так, в Каприччио автор искусно раскрывает полифоническую природу народно-танцевальной темы. В Интермеццо Es-dur используется своеобразная манера изложения — движение параллельными секстами. В среднем разделе пьесы (прим. 130 г) типична полифонизация фактуры путем индивидуализации голосов в партии правой руки (один голос исполняется связно, другой — не связно, в дальнейшем происходит их контрапунктическое перемещение). Брамс продолжил развитие немецко-австрийской камерной музыки для фортепиано в четыре руки. Он написал «Вариации на тему Роберта Шумана» Es-dur, серию вальсов и знаменитые «Венгерские танцы». Интересен сборник «51 упражнение» (издан в 1893 году). В нем отчетливее и полнее, чем в каком-либо другом инструктивном сочинении этого жанра, выявились основные задачи в области развития пианистического мастерства, выдвинутые музыкой Шумана, Брамса и близких им по стилю композиторов. Автор отказывается от многократных выстукиваний отдельных звуков и традиционных пятипальцевых фигур, составлявших основу упражнений педагогики старого времени. Главное внимание уделяется крупной технике — аккордам, октавам, терциям, секстам, преодолению разнообразных ритмических и полифонических трудностей, растяжению руки. Вот некоторые примеры упражнений Брамса Упражнения Брамса очень полезны. Они с успехом используются и в наше время.

Брамс — один из тех авторов, музыка которых обычно требует известного времени, чтобы стать понятной и любимой. Пианисту, знакомящемуся с ней и желающему ею по-настоящему заинтересоваться, можно рекомендовать как можно больше слушать сочинения композитора — не только фортепианные, но и симфонические, хоровые, песни, камерные ансамбли. Следует, кроме того, внимательно продумать архитектурные принципы Брамса. Это будет способствовать более глубокому проникновению в его творческую лабораторию и лучшему пониманию исполняемого. 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. Раскрытие этой своеобразной диалектики — одна из сложнейших проблем, возникающих перед исполнителем музыки композитора. Во многих сочинениях Брамса обычно нелегко выявить многочисленные фактурные детали — полифонические, ритмические, оркестральные приемы письма — и не потерять за ними целое. Для решения этой задачи необходимо иметь ясное представление об основной художественной идее сочинения и сквозном развитии тематического материала, почувствовать эмоциональный «тон» целого и отдельных построений, распознать интонационный смысл мотивной разработки и выразительное значение тех или иных приемов индивидуализации голосов. Произведения Брамса, особенно крупные, трудны своим массивным изложением, предполагающим исполнителей с большими, сильными и ловкими руками. Умелым распределением силы звука в аккордах и голосах можно преодолеть тяжеловесность и вязкость звучания, встречающиеся порой в сочинениях композитора. Надо, однако, соблюдать в этом отношении чувство меры, чтобы не смягчить типичные для его стиля контрасты массивной и прозрачной звучности.

Даже на родине Брамса его музыка завоевала себе признание не сразу. Концерт d-moll при первом своем исполнении автором был освистан лейпцигскими слушателями и «уничтожен» критиками. В настоящее время сочинения композитора занимают почетное место в репертуаре многих пианистов. Можно было бы составить целый список выдающихся

интерпретаторов концертов Брамса. Имеющиеся записи позволяют сравнить исполнение этих сочинений крупными артистами. Обратимся к некоторым записям Второго концерта. Одним из лучших его интерпретаторов заслуженно считается Артур Рубинштейн. Он великолепно передает единство цикла и синтетические черты его жанра симфонии-концерта. Общий характер звучности — насыщенный, сочный; даже лишено какой-либо резкости. Фразировка широкая, с ощущением «перспективы» развития. Все это создает впечатление монументальности.

Превосходно играет Второй концерт Эмиль Гилельс: цельно, мужественно, значительно. Если Рубинштейн подчеркивает эпическую мощь стиля композитора, то Гилельс выдвигает на первый план динамическое начало. Это достигается прежде всего воплощением волевой природы брамсовского ритма и богатых возможностей, таящихся в нем для активизации исполнения. Напомним о властном начале вступительной каденции (такт 11), сразу создающей эмоциональный перелом после лирической валторновой темы, или о чеканной поступи пунктирных аккордов заключительной партии. Ритм находится в органичном соответствии с характером звучности. В насыщенно изложенных построениях чувствуются не столько «блоки каменной кладки», как у Рубинштейна, сколько стальной каркас, «железные» пальцы. Упругость ритма в «полетных» фигурациях, завершающихся скачками в двух руках одновременно, приобретает особую выразительность благодаря «металлическому» звучанию восьмых staccato в верхнем регистре. Внутренней действенностью отмечено также исполнение лирических тем. Это способствует цельности их развития и создает впечатление благородной простоты, отвечающей общему плану интерпретации сочинения. Запись Эдвина Фишера, вдумчивого и тонкого интерпретатора Брамса, интересна прежде всего раскрытием лирико-поэтических образов концерта и красочных элементов фортепианной партии. Наибольшее впечатление оставляет медленная часть. Пианисту удастся в ней воссоздать поистине волшебный колорит. К концу ее слушателя зачаровывают мерцающие переливы нежных звонов в верхнем регистре фортепиано. Значение творческой деятельности Брамса велико. Оно заключается не только в создании большого количества высокохудожественных произведений различных жанров. Важна и ее направленность — обращение к композиционным принципам старинных полифонистов и представителей классицизма для обновления искусства эпохи романтизма. Путь, избранный Брамсом, оказался жизненным. По нему пошло немало крупных мастеров, использовавших творческий опыт своего предшественника. Особенно сильное воздействие Брамс оказал на многих композиторов Германии и Австрии — от Регера до Хиндемита.

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

интерпретации воспроизведением «буквы» текста композитора. Попытки освобождения от собственного «я» приводили к обезличиванию исполнения. Игра пианиста приобретала оттенок академически нивелированного искусства, от нее веяло холодом, она не увлекала слушателей. Наиболее видным немецким музыкантом академического направления был Карл Рейнеке (1824—1910). В течение многих лет он дирижировал концертами Гевандхауза и преподавал в Лейпцигской консерватории; где вел классы фортепиано и композиции. Рейнеке часто выступал как пианист. Он слыл тонким исполнителем Моцарта. Его игра отличалась простотой, хорошим вкусом, солидной техникой. Трактовку Рейнеке классических сочинений называли «строго объективной, но с красивым духовным оживлением музыки во всех деталях». По отзывам некоторых русских рецензентов об исполнении Рейнеке Бетховена, игре пианиста недоставало «поэтического полета». Отмечалась также ее некоторая сухость. Рейнеке — автор большого количества разнообразных музыкальных сочинений. Написаны они в приглаженной академической манере под сильным влиянием Мендельсона. Некоторые инструктивные пьесы композитора и каденции к концертам классиков пользовались в свое время известностью. Наиболее талантливые немецкие пианисты-виртуозы того времени группировались вокруг Листа. Представителям этой, веймарской школы был чужд дух консервативного академизма. Они ценили в искусстве творческое начало, проявление художественной инициативы. Подобно всем крупным музыкантам, каждый из них обладал своей отчетливо выраженной индивидуальностью. Некоторым были присущи черты интеллектуализма, другим — «открытость» эмоционального высказывания. Одни тяготели к классическим идеалам, другие — к романтизму. Многие тенденции, свойственные немецкому искусству того времени, нашли отражение в долгой и интенсивной исполнительской деятельности Ганса Бюлова (1830—1894). Он учился вначале у Ф. Вика, затем у Листа, общался с Вагнером, был в дружеских отношениях с Брамсом. Уже с 50-х годов Бюлов приобрел известность как энергичный пропагандист серьезной музыки. Он славился своей интерпретацией классиков, особенно Бетховена. Его заслугой было также превосходное исполнение многих произведений своих современников. Некоторые из них он сыграл впервые, в том числе Сонату h-moll Листа (1857, этим исполнением в Берлине был «освящен» первый рояль фабрики Бехштейна), «Пляску смерти», «Венгерскую фантазию» для фортепиано с оркестром. Если Шуман «открыл» Брамса своей статьей «Новые пути», то Бюлов был первым артистом, начавшим играть сочинения молодого композитора. Известны дружеские связи Бюлова с русскими музыкантами. Напомним, что Чайковский посвятил ему свой Первый фортепианный концерт. Подобно Брамсу, Бюлов принадлежал к художникам, подчинявшим художественные эмоции руководящей роли разума. «Ум, — говорил Бюлов, — должен регулировать чувство. Различие громадное между осмысленным и неосмысленным чувством». Черты интеллектуализма были присущи Бюлову, пожалуй, даже в большей степени, чем Брамсу. В подходе артиста к проблеме интерпретации есть нечто близкое к мышлению ученого. Бюлов придавал громадное значение анализу, выяснению мельчайших конструктивных элементов и выразительных деталей. «Должно, так сказать, проникнуть в мастерскую художника, — говорил он, — чтобы видеть, каким образом все произошло; мы желаем сперва разложить сочинение на его составные части, затем вновь его собрать». Исполнение самого Бюлова отличалось исключительной стройностью целого, логикой развития мысли и ясностью ткани. При этом его игра отнюдь не была сухой и безжизненной. Сила интеллекта, печать выдающейся художественной личности и способность увидеть многое в тексте, не замеченное другими, придавали его исполнению особую значительность. Черты бесстрастной корректности были чужды натуре Бюлова. Он говорил, что чувствует себя призванным «восставить против скучной правильности (названной некоторыми классическим исполнением)». Игре Бюлова были присущи энергия, воля, властная ритмика. Относительно меньшую роль в его исполнении играло искусство «инструментального пения». Бюлов не принадлежал к числу мастеров фортепианной кантилены. Иногда он даже предпочитал отказываться от певучего исполнения, видимо, в силу реакции против ненавистной ему салонно-

слащавой манеры игры с ее прилизанным сладеньким legato. Порой он заходил в этом отношении слишком далеко, примером чему может служить трактовка темы фуги es-moll из «Хорошо темперированного клавира». Такое исполнение противоречит песенной природе темы. Даже Бузони, в известной мере именно от Бюлова унаследовавший традицию волевого, энергичного исполнения Баха, счел необходимым «притушить» характер, приданный этой теме немецким пианистом. Бюлов завоевал авторитет выдающегося музыканта и крупного мастера фортепианной игры не только исполнительской, но также педагогической и редакторской деятельностью. Особенно интересны его редакции бетховенских сочинений. Значительную известность приобрел отредактированный им сборник «60 избранных фортепианных этюдов» Крамера. Бюлов выступал с лекциями, посвященными проблемам исполнения. Летом 1884—1886 годов он прочел в консерватории Франкфурт та-на-Майне курс интерпретации фортепианной музыки. Это была серия «открытых уроков», сопровождавшихся развернутыми комментариями и исполнением многочисленных сочинений Баха, Бетховена, Шопена, Брамса и других композиторов. Курс Бюлова записан и опубликован его учеником Т. Пфейфером. Книжка Пфейфера живо воссоздает облик Бюлова — его исключительное знание фортепианной литературы (во время «лекций» он сидел за вторым инструментом, анализируя и играя все на память), глубокий и блестящий ум, склонный к язвительности (постоянные выпады против салонной и дилетантской «дамской игры»), любовь к афоризмам и неожиданно острым сравнениям.

Одареннейшим пианистом был Карл (Кароль) Таузиг (1841—1871). Он родился в Польше в семье чешского музыканта, учился в Веймаре у Листа и прожил свою недолгую жизнь в Германии и Австрии. С 1866 по 1870 год Таузиг руководил «Школой высшей фортепианной игры», основанной им в Берлине. Таузиг поражал своим мастерством, феноменальной виртуозностью. Казалось, трудности для него не существовали. Необычайная легкость, ровность и быстрота исполнения гамм и терций сочетались у него с силой и блеском в аккордово-октавной технике. Современников поражало исполнение Таузигом виртуознейших произведений фортепианной литературы — «Дон-Жуана» Моцарта — Листа, Полонеза Шопена As-dur — особенно среднего эпизода, где он достигал ошеломляющего нарастания силы звучности (сам Таузиг говорил, что эта пьеса словно для него написана, и называл ее «своей маленькой специальностью»). Превосходным исполнением терцового и некоторых других этюдов Шопена он способствовал их распространению. Несмотря на короткий срок исполнительской деятельности Таузига, стиль его игры претерпел значительные изменения. Свойственная пианисту вначале страстность, возбужденность, даже необузданность (редкий концерт обходился без того, чтобы на рояле не было порвано несколько струн) вскоре сменилась уравновешенностью, самообладанием, вызывавшим у слушателей, особенно при исполнении классики, порой впечатление некоторой рассудочности. Трактовку Таузига сочинений Бетховена называли «объективной». В романтическом репертуаре, особенно в близкой пианисту музыке Шопена (вспомним, что Таузиг был родом из Польши), это качество ощущалось в меньшей степени. По воспоминаниям современников, Таузиг так исполнял Баркаролу Шопена, что казалось, будто ее играет сам автор (это утверждал ученик Шопена В. Ленц). Таузиг обладал незаурядным композиторским дарованием. Помимо оригинальных сочинений, он создал превосходные концертные обработки «Военного марша», «Андантино и вариаций» Шуберта, «Контрабандиста» Шумана, вальсов Штрауса, венгерских мелодий и другие. Приобрели известность «Ежедневные упражнения» пианиста, опубликованные Г. Эрлихом в его работе «Как надо упражняться на фортепиано?». Манеру игры Таузига, особенно в техническом отношении, унаследовали его выдающиеся ученицы: немецкая пианистка Софи Ментер (1846—1918) и русская — Вера Тиманова (1855—1942). Их игра отличалась мужественностью, бравурностью и виртуозным блеском. Ментер несколько лет была профессором Петербургской консерватории. В 80-х годах внимание всего музыкального мира привлек Эуген д'Альбер (1864—1932). Родом из Глазго, из семьи французского происхождения, он учился вначале в

Англии, затем в Веймаре у Листа. Это был музыкант исключительно одаренный. «Труднейшие рукописные пьесы, — писал о двадцатилетнем д'Альбере Ц. Кюи,— [он] играет с листа, как заученные вещи; партитуры читает, как хорошие музыканты разбирают двухручные пьесы средней трудности; четырехручные пьесы играет с листа один, как дай бог исполнить двоим недурным пианистам, проиграв их предварительно раза два. Техника громадная и разнообразная: потрясающую мощь исполнения он соединяет с большой легкостью, ширину с тонкой отделкой деталей». Чрезвычайно высокую оценку молодому артисту дал также Чайковский. Расцвет исполнительской деятельности д'Альбера был сравнительно непродолжительным. Вскоре после своих первых триумфов виртуоза он увлекся композицией и, хотя не прекращал публичных выступлений, потерял прежнюю пианистическую форму. Д'Альбер особенно славился исполнением бетховенских сочинений. Немецкий музыковед В. Ниман в книге «Мастера фортепиано» говорит о незабываемом впечатлении, оставшемся у него от игры замечательного пианиста. Мощь, темперамент сочетались в ней с поэтичностью, «бронзовый» ритм с импровизационной свободой. В частности, Ниман выделяет глубоко проникновенное исполнение второй части Четвертого концерта. Пианист Эдвин Фишер в своей работе «Сонаты Людвига ван Бетховена» пишет, что естественная, здоровая игра д'Альбера служила всем примером.

Среди выдающихся представителей Веймарского направления необходимо назвать также Альфреда Рейзенауэра (1863 - 1907). По свидетельству В. Нимана, «богами» этого пианиста были Лист и А. Рубинштейн. Игра Рейзенауэра отличалась импозантной виртуозностью, «оркестральной» палитрой звучания, глубоким, сочным forte. Это был замечательный мастер педали. Рейзенауэр великолепно играл многие произведения Листа и других романтиков — сонаты Вебера, «Пьесы-фантазии» Шумана, героико-трагедийные сочинения Шопена. А. Гольденвейзер, высоко ценивший немецкого пианиста, говорил, что ни у кого не слышал такого вдохновенного исполнения Второго концерта Листа. Рейзенауэр владел даром импровизации. Иногда он публично фантазировал на заданные темы.

Во второй половине XIX века велось интенсивное и всестороннее изучение фортепианного искусства. Именно в это время возникли новые отрасли музыковедения — история фортепианной музыки, исполнительства, педагогики и теория пианизма. Развитие их происходило в значительной мере на немецкой почве и находилось в связи с общим подъемом немецкого искусствознания. Если в предшествующие десятилетия основная пианистическая проблематика рассматривалась преимущественно в так называемых больших теоретико-практических школах (Черни, Гуммеля и других), то теперь появляются исследования по отдельным проблемам фортепианного искусства. Среди исторических работ выделяется «История фортепианной игры» К. Ф. Вейтцмана (1863), впоследствии дополненная автором, а затем переработанная М. Зейфертом и изданная им под названием «История фортепианной музыки». Эта книга и донныне может считаться одним из наиболее обстоятельных трудов по истории клавирного искусства. Появляются капитальные монографии о крупнейших композиторах, где рассматривается также их фортепианное искусство: О. Ян. «В. А. Моцарт», Ф. Шпитта. «И. С. Бах» (195) и другие. Среди монографических исследований, посвященных интерпретации фортепианной музыки отдельных мастеров, наиболее известна работа А. Б. Маркса «Руководство к исполнению бетховенских фортепианных сочинений» (178). Эти исторические работы в методологическом отношении устарели, но собранный в них фактический материал имеет значительную ценность. Среди обобщающих теоретических трудов отметим «Эстетику фортепианной игры» А. Куллака (1860), впоследствии переработанную и дополненную В. Ниманом. Это попытка создания энциклопедического свода важнейших сведений о фортепианном исполнении, необходимых пианисту. Позднее ту же задачу поставил перед собой Г. Риман в своем «Катехизисе фортепианной игры» (1888). Обобщающие теоретико-практические работы об искусстве фортепианной игры писали также Л. Кёлер, Г. Гермер и другие музыканты. Во многих трудах разрабатывались проблемы

фортепианной техники. В этой области особенно долго сохранялись старые предрассудки, а передовые идеи пробивались с большим трудом. Все же, рассматривая последовательно работы немецких педагогов второй половины века, можно обнаружить постепенное усиление новых веяний, приведших к существенным изменениям взглядов на методику упражнения и двигательные приемы. Характерными для 50-х годов были педагогические принципы, проповедовавшиеся кенигсбергским пианистом-педагогом Луи Кёлером (1820—1886). В своем «Систематическом руководстве обучения фортепианной игре и музыке» (1857—1858) он проявил себя приверженцем механической тренировки. Это подчеркивается названием первой части работы: «Механика как основа техники». Кёлер прямо говорит о необходимости «ежедневных чисто механических пальцевых упражнений» и для начинающих и для зрелых пианистов. Когда через несколько лет все предписанные правила держания руки и движений будут усвоены, он из «гуманных побуждений» рекомендует во время этих упражнений предаться каким-нибудь «духовным занятиям», например читать книги, а также, чтобы «щадить» свой слух, тренироваться на немой клавиатуре. Кёлер — сторонник «молоточковой» фортепианной игры. Он предписывает во время пальцевых упражнений держать предплечье и запястье в горизонтальном положении. При этом пальцы должны превращаться как бы в «ударный молоточек», прикрепленный в пястно-фаланговом суставе, а остальные части руки находиться в состоянии фиксации. Мы видим, что в отношении методики упражнения и двигательных приемов Кёлер в основном придерживается старой доктрины и весьма близок к Калькбреннеру. По сравнению со своим предшественником Кёлер, однако, рассматривает эти вопросы более обстоятельно: он посвящает целые разделы книги описанию движений пальцев, кисти, предплечья (вышележащие части игрового аппарата, с его точки зрения, не следует использовать во время исполнения). Тем самым делается попытка придать изучению этих вопросов научное направление, что станет особенно характерным для немецкой педагогики конца XIX и начала XX столетия. В работах последующих теоретиков ошибочные воззрения на процесс упражнения постепенно изживаются. Г. Гермер в книге «Как надо играть на фортепиано» (1881) выступает против механической работы и подчеркивает, что деятельность мозга — краеугольный камень воспроизведения звука. Несколькими годами позднее Г. Рима в своем «Катехизисе» делает «серьезное предупреждение» тем, кто читает во время тренировки книги. «Время, потраченное на упражнение при таких условиях,— восклицает он, — действительно потеряно!». Сам принцип технического развития с помощью многочисленных упражнений сохраняется. По сравнению с Кёлером Рима предлагает уделять им даже несколько большую часть ежедневной работы за инструментом — одну треть вместо одной шестой. Наблюдался прогресс и в двигательной области. Постепенно начали больше использовать вес и давление руки. Об этом писал Гермер в связи с проблемой пения на фортепиано. Правда, давление и вес должны были исходить, по его мнению, еще от предплечья, а не от плеча. В некоторых случаях, однако, он рекомендовал применять уже и силу всей руки, а именно—при игре октав и аккордов. Решительный шаг в отношении использования всего игрового аппарата, в том числе и плечевого пояса, сделал Л. Демпе. Его воззрения принадлежат уже к новому направлению фортепианной педагогики, получившему распространение и известность в XX столетии. Поэтому рассматривать их целесообразно в следующей части «Истории фортепианного искусства». Наряду с историческими и теоретическими работами в области фортепианного искусства в Германии на протяжении второй половины XIX века вышло много фортепианных школ: Г. Гермера, Г. Римана, Э. Бреслаура и других педагогов. Наиболее известна из них «Большая теоретическо-практическая фортепианная школа» З. Леберта и Л. Штарка (1858), переведенная на несколько языков (64). Во Введении к этому пособию нашли отражение серьезные просветительские взгляды на задачи музыкального образования. Авторы пишут о благотворном воздействии музыки на человека. Они понимают громадную роль репертуара в художественном воспитании ученика. «Уже при первых уроках,— говорится во Введении,— нужно обратить внимание на то, чтобы ребенку давались такие пьесы, которые

способны лучшим образом питать благородную детскую душу, причем следует избегать всего пошлого и ординарного». Авторы призывают к использованию в репертуаре сочинений классиков и народной музыки. Считая полифонию основой фортепианной игры, Леберт и Штарк указывают на «изучение Себ. Баха как на вечный фундамент связной игры».

Примечательно, что авторы не считают возможным допускать различия в художественном воспитании между любителем и профессионалом: «Дилетант, в истинном артистическом смысле, должен уступать последнему только в отношении технического развития и средств исполнения; зато он должен соперничать с ним в обширности литературного образования, в критическом и сознательном отношении к делу и в выразительности исполнения». Школа Леберта и Штарка, однако, не свободна от механистичности мышления, сковывавшего немецкую методическую мысль. Это сказалось, например, в схоластических предписаниях соотношения силы звука при исполнении различных голосов: «Для гомофонического и свободного полифонического стиля правила голосоведения лучше всего определяются числовыми отношениями. Так, если мы примем поющий, то есть проводящий мелодию, голос — 1, то сила обязательно сопровождающего голоса будет=7з, сила же только гармонически сопровождающего, и это отношение остается постоянным во всех положениях и изменениях». Рутинные воззрения проявились и в двигательной области: во время тренировки за инструментом рекомендовалось применение специальной подставки для опоры руки. По сравнению с Введением практическая часть «Школы» значительно менее интересна и в настоящее время устарела. Даже эта краткая характеристика немецких исследовательских и методических трудов второй половины XIX века позволяет сделать вывод о значительном вкладе, внесенном ими в изучение фортепианного искусства. Вызывает уважение серьезный подход их авторов к решению проблем интерпретации и воспитания учащихся, стремление к обстоятельности и научной точности выводов. Вместе с тем, как мы видели, мысль немецких теоретиков и педагогов была нередко скована консервативно-академической рутинной. Это мешало им преодолеть некоторые методические заблуждения прошлого и в должной мере оценить исполнительские и педагогические принципы великих пианистов-новаторов — Бетховена, Шумана, Шопена, Листа.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. **235-252**
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века.- Л.-М.: Сов.композитор,1976.с. 200-213

Дополнительная литература для ознакомления:

1. Царева Е. Йоганнес Брамс.- М.,1986.-383с.

Вопросы:

1. Требования к исполнению произведений Брамса.
2. Издание и редакции произведений Брамса.
3. К истории исполнения произведений И. Брамса.

Лекция 6

Тема: Французская школа. К. Сен-Санс. С. Франк. Французское фортепианно-исполнительское и педагогическое искусство

Конспект лекции

В период Второй империи (1852—1870) во французской музыке безраздельно господствовала опера. Инструментальное искусство было оттеснено на задний план. Как и в прежние времена, конечно, пользовались успехом модные виртуозы. Но они настолько прониклись духом салона и так много играли малозначительных сочинений, что их

исполнительская деятельность оказывала скорее отрицательное, чем положительное воздействие на развитие вкуса слушателей. В сравнительно редких симфонических концертах звучала почти исключительно немецкая музыка. Возрождение инструментального искусства Франции началось в 70-е годы. Общему подъему художественной культуры страны в это время способствовало развитие демократического движения, вершиной которого явились революционные события Парижской коммуны. Пробуждение национального самосознания французского народа было вызвано также франко-прусской войной, стремлением к утверждению самобытности отечественной культуры в борьбе с экспансией германского милитаризма. В этих условиях группе передовых деятелей удалось создать «Национальное общество музыки» (1871), начавшее интенсивную пропаганду творчества французских композиторов. Членами общества были К. Сен-Санс, С. Франк, Э. Гиро, Г. Форе и другие видные музыканты. Руководящую роль в нем сперва играл Сен-Санс, затем Франк. Общество быстро окрепло. Своими концертами оно не только развивало у слушателей интерес к современной национальной школе, но и стимулировало создание многих новых сочинений. Достаточно сказать, что большинство лучших инструментальных произведений Франка было написано именно для концертов «Национального общества». Развитие французской фортепианной литературы в то время связано преимущественно с именами Сен-Санса и Франка. К. Сен-Санс (1835—1921) — один из выдающихся музыкантов-просветителей XIX века, передовой деятель национальной культуры. Одаренный композитор, он выступал также на поприще исполнительства и критики. В музыкально-литературных работах, как и во всей своей художественной деятельности, Сен-Санс стремился к утверждению серьезных взглядов на искусство, к пропаганде творчества классиков и выдающихся композиторов современности. Он принял деятельное участие в возрождении традиций старых мастеров отечественной музыки. Под его редакцией начало выходить многотомное академическое издание сочинений Рамо. Следуя примеру высоко ценимого им Листа, он сделал немало переложений для фортепиано сочинений выдающихся композиторов, в том числе Баха, венских классиков, Глюка, Берлиоза, Бизе, Гуно, Массне. Сен-Санс много времени и сил отдал исполнительской деятельности. Она была интенсивной и продолжалась необычайно долго — семьдесят пять лет. Выдающееся пианистическое дарование Сен-Санса обнаружилось в раннем детстве. Десяти лет он дал свой первый концерт. Под руководством К. Стамати мальчик приобрел отличную технику. Игра Сен-Санса привлекала изяществом, блеском, мастерством. Ее находили, однако, несколько суховатой. Репертуар пианиста был большим и разнообразным. Уже в 60-х годах Сен-Санс выступал с концертами, посвященными композиторам XVIII века: Генделю, И. С. Баху, Д. Скарлатти, Ф. Куперену, Рамо, что было тогда редкостью. Наряду с пропагандой классиков и романтиков он систематически исполнял сочинения современных ему французских композиторов. В годы первой мировой войны восьмидесятилетний Сен-Санс счел своим патриотическим долгом дать серию концертов из произведений отечественной музыкальной литературы. С этой целью он совершил поездки не только по Европе, но и по Северной и Южной Америке. Слушатели приветствовали его возгласами: «Да здравствует Франция!» Помимо выступлений в концертах, Сен-Санс много играл на музыкальных собраниях, которые он систематически проводил у себя дома. На этих «понедельниках», где собирался цвет артистического Парижа, хозяин имел обыкновение знакомить гостей с неизвестными сочинениями. По воспоминаниям знаменитого венгерского скрипача ?. Хубая, одним из таких произведений оказалась Соната Листа h-moll спустя четверть века после ее создания. В музыке Сен-Санса чисто французская живость и отточенность мысли сочетаются с элегантно-лирикой, изяществом и блеском изложения. Сен-Сансу были близки классические идеалы ясности, гармонической соразмерности. Вместе с тем он использовал многое из выразительных средств романтического искусства. Связи с музыкой классиков и романтиков постоянно ощутимы в фактуре композитора. В ней искусно сплавлены элементы техники периода классицизма — гаммы, арпеджио — с виртуозным стилем Листа и Шопена. Сен-Санс был создателем первых

выдающихся образцов французского фортепианного концерта. Особенно известен превосходный Второй концерт g-moll (1868)*. Второй концерт — одна из удачных попыток обновления жанра, предпринимавшихся многими композиторами XIX века. Сен-Санс сохранил три части классического концертного цикла, но внес в них существенные изменения: вначале дана медленная часть, в которой сочетаются черты Andante и сонатного allegro, затем следуют две быстрые части — скерцо и финал в духе тарантеллы. Этим достигается «легкость», изящество формы, что соответствует характеру музыки. Индивидуальность автора наиболее полно выявилась в средней части. Мастерски используя темброво-регистровые контрасты, он с первых же тактов увлекает слушателя в мир ослепительно-радостной скерцозности. Эта часть, как и другие скерцозные образы композитора, напоминает некоторые сочинения Мендельсона. Скерцозности Сен-Санса, однако, присущи большой блеск и чисто французская пикантность (она особенно ощутима во второй теме). Сен-Санс продолжил линию национально-характерных произведений для фортепиано с оркестром, наметившуюся еще в музыке первой половины XIX столетия. Сочинениям Листа на венгерские темы близка «Овернская рапсодия» (1884)—одночастное произведение, основанное на разработке тем во французском народном духе. В свой последний, Пятый концерт (1896) композитор ввел Andante в восточном духе, где использовал нубийскую любовную песню (он записал ее во время путешествия по Нилу). Сен-Санс создал также одночастное произведение для фортепиано с оркестром под названием «Африка». Эти сочинения не отличаются глубоким проникновением в сущность народного искусства. Все же некоторые его особенности композитор несомненно уловил. Безусловно прогрессивной, заслуживающей внимания была сама тенденция введения в концертную литературу новых национальных образов. К лучшим произведениям Сен-Санса относится сюита «Карнавал животных» (автор называл ее «Зоологической фантазией»). Она написана в 1886 году для двух фортепиано, струнного квартета, флейты, фагота и ксилофона. Это одно из самых остроумных, блестящих и мастерских по звукописи сочинений, где пародия (пианисты, «зверски» зубрящие упражнения) чередуется с шуткой (очень смешная имитация кудахтанья кур и ослиного крика) и страницами высокопоэтической лирики (знаменитый «Лебедь»). Сен-Санс написал также много сольных фортепианных пьес. Среди них следует выделить сборник этюдов и полифонических сочинений (прелюдий и фуг). С некоторыми произведениями Сен-Санса можно ознакомиться по записям известных пианистов: Э. Гилельса (Второй концерт), С. Рихтера (Пятый концерт), Э. Гилельса и Я. Зака («Карнавал животных»).

Творчество Сен-Санса — начало возрождения французской фортепианной литературы. В своих сочинениях композитор сумел подняться над уровнем господствовавшего в ней салонно-виртуозного направления и вместе с тем сохранить привлекательную для большой аудитории доступность музыки. Важное значение имело развитие Сен-Сансом национальных традиций, обогащение их опытом великих иностранных мастеров, расширение тематики и жанровой сферы инструментального искусства.

Новым этапом на пути подъема французской фортепианной музыки было творчество Сезара Франка (1822—1890). Оно способствовало углублению ее содержания, насыщению образами большой психологической выразительности. Франк родился в Бельгии. Учился он в Парижской консерватории и свою последующую жизнь прожил во Франции. Уже в детстве мальчик обнаружил выдающееся музыкальное дарование. В пятнадцатилетнем возрасте Франк блестяще окончил фортепианный класс П. Циммермана и был удостоен небывалой награды — Большой премии почета (он поразил жюри тем, что во время испытания в чтении с листа по собственной инициативе транспонировал предложенный ему отрывок на малую терцию вниз). Франк был превосходным пианистом и одним из лучших органистов своего времени. Его импровизации в церкви Сен-Клотильд, где он долгое время работал органистом, восхищали современников. Иногда Франк давал органные концерты, где обычно импровизировал, в том числе на темы народных песен (в концерте на Всемирной выставке 1878 года он использовал русские, шведские, венгерские и английские народные мелодии). Среди относительно

немногочисленных фортепианных сочинений композитора выделяются четыре, написанные в годы его творческого расцвета: два сольных — «Прелюдия, хорал и fuga» (1884), «Прелюдия, ария и финал» (1887) и два для фортепиано с оркестром — «Джинны» (по одноименному стихотворению В. Гюго, 1884) и «Симфонические вариации» (1885). Эти произведения отмечены печатью подлинного вдохновения. Два из них — «Прелюдия, хорал и fuga» и «Симфонические вариации» — принадлежат к шедеврам мировой фортепианной литературы. В искусстве Франка выделяется одна центральная тема, к которой он неоднократно обращался во многих сочинениях: воплощение внутреннего мира неудовлетворенного, страдающего человека, его страстных исканий светлого идеала, счастья. Эта тема, типичная для искусства XIX века, отражающая передовые идеи его лучших представителей, решалась по-разному. В Сонате Листа h-moll она раскрывается в плане трагедийного конфликта героической личности с силами зла. Победа над ними достигается в процессе борьбы, острых столкновений враждующих начал. Франк не стремится героизировать образ страдающего человека, не видит в нем борца. Композитор идет по пути лирического воплощения темы, развитие драматургического действия в его произведениях — процесс внутренний, психологический. Это особенно заметно в таких сочинениях, как «Прелюдия, хорал и fuga» и «Симфонические вариации». В первом из этих циклов вначале господствуют настроения грусти, печали; они сменяются страстными душевными порывами, взволнованными призывами (Прелюдия). Хорал воспринимается как «луч света», проникший в тайники человеческой души и вселивший в нее надежду. Большая fuga воплощает как бы длительный путь исканий мелькнувшего идеала. Ослепительно вспыхивающая в конце тема хорала знаменует радостное достижение цели. Сквозное развитие придает циклу внутреннее единство. Тема fugи органично «прорастает» в интонациях Прелюдии. Хорал, вначале звучащий «воздушно», словно на расстоянии, и создающий представление о далеком идеале, постепенно приобретает все более рельефные очертания и вырастает в могучий светлый гимн. Замечательно, что строгая логичность мысли автора сочетается с вдохновенной свободой ее выражения. Когда слушаешь «Прелюдию, хорал и fuga», кажется, будто это одна из тех гениальных импровизаций Франка, о которых современники отзывались с такой восторженностью.

В основе «Симфонических вариаций» также лежит идея преодоления страдания, чувства неудовлетворенности. Развитие, однако, завершается музыкой иного характера — образом, содержащим черты праздничной народной сценки. Стремление найти разрешение личного страдания в слиянии с народом сближает произведение Франка с симфониями Чайковского. Картина начавшегося подъема французской фортепианной литературы была бы неполной, если бы мы не назвали еще некоторые интересные творческие явления.

В последних десятилетиях прошлого века, разворачивается деятельность видного французского композитора и педагога Габриеля Форе (1845—1924), Он написал для фортепиано довольно много пьес, в том числе тринадцать ноктюрнов и тринадцать баркарол. Среди его сочинений крупной формы наиболее известны Баллада и Фантазия для фортепиано с оркестром. Подобно Франку, Форе продолжал развитие романтических традиций. Лучшие пьесы композитора и сейчас еще не утратили своего лирического обаяния. Они привлекают поэтичностью образов и свежестью гармонического языка. Приобрел известность ученик Франка Венсант Энди (1851—1931). Среди его фортепианных сочинений конца XIX века выделяется «Симфония на французскую горную песню» для фортепиано с оркестром (1886), поэтично воссоздающая народный быт и красоты французских пейзажей. «Симфония» продолжает линию «Овернской рапсодии» Сен-Санса, но музыка ее теплее и больше проникнута лирическим чувством природы. Раннее творчество д'Энди развивалось в основном в Русле романтического искусства. В пьесе «Поэма гор» ощутимы элементы импрессионистской звукописи.

Фортепианные сочинения писал Жорж Бизе (1838— 1875). Он обладал не только гениальным композиторским дарованием, но и выдающимся пианистическим талантом. В

«Песнях Рейна», Ноктюрне D-dur, «Хроматических вариациях» и других его сочинениях, созданных в 60-е годы, чувствуется влияние немецких романтиков и Бетховена. Самобытные черты стиля французского музыканта сильнее ощутимы в превосходных пьесах для фортепиано в четыре руки «Детские игры» (1871). Ярко образные, предвосхищающие некоторые страницы «Арлезианки», они представляют собой выдающийся вклад в литературу для детей и музыку «о детях для взрослых». Некоторые из этих пьес были оркестрованы и исполняются под названием «Маленькой оркестровой сюиты».

Развитие французской исполнительской школы в значительной мере продолжал определять крупнейший музыкальный центр страны — Парижская консерватория. Преподавание в ней велось на высоком профессиональном уровне, но, как и в учебных заведениях Германии, оно не было свободно от влияний консервативного академизма. Его дух особенно ощущался в обучении композиции и теоретическим дисциплинам; сказывался он и в инструментальных классах. Ведущим фортепианным педагогом консерватории в течение длительного времени был Антуан Франсуа Мармонтель (1816—1898). С 1848 года, сменив своего учителя Циммермана, он руководил профессорским классом до 1887 года. Среди его учеников можно назвать немало известных музыкантов, в том числе Бизе, Дебюсси, М. Лонг. Мармонтель — автор многочисленных сочинений, преимущественно фортепианных этюдов. Он написал также несколько работ по различным вопросам фортепианного искусства: «Знаменитые пианисты» (1878), «Симфонисты и виртуозы» (1881), «История фортепиано» (1885) и другие. Эти книги, особенно первая, не утратили своего значения до настоящего времени (176). Автор увлекательно рассказывает о жизни и деятельности многих выдающихся пианистов. Ценно то, что он сам их слышал, а некоторых из них хорошо знал лично.

Преемником Мармонтеля в Парижской консерватории стал его ученик Луи Дьемёр (1843—1919). Поборник высокой академической культуры, он был одним из виднейших деятелей возрождения старинной французской музыки. В 1889 году с большим успехом прошли его «исторические концерты» на Всемирной парижской выставке. Игра Дьемера не отличалась большой эмоциональностью. Она привлекала естественностью, хорошим вкусом, уверенным мастерством. «Мы аплодировали этой замечательной „пластике" на фортепиано», — говорится в одной из рецензий на концерт пианиста. Особенно хорошо Дьемёр исполнял пьесы старинных композиторов. Плодом его длительной работы над их сочинениями было четырехтомное издание — «Французские клавесинисты». Дьемёр проявлял интерес и к современной ему музыке. Во время приезда Чайковского в Париж он сыграл его Фантазию (под управлением автора) и некоторые другие сочинения. В благодарность Чайковский посвятил французскому пианисту свой Третий фортепианный концерт. У Дьемера учились А. Корто, А. Казелла, Р. Казадезюс.

Крупнейшим представителем французской пианистической школы того времени был Франсиз Планте (1839—1934). Еще в детстве он привлек к себе внимание выдающимися способностями. Поступив десяти лет в класс Мармонтеля, мальчик через семь месяцев получил на консерваторском конкурсе первую премию. Известные французские инструменталисты — скрипач Алар и виолончелист Франшом — пригласили его играть с ними трио в камерных концертах. Несмотря на заманчивые перспективы концертной деятельности, юный виртуоз продолжал упорно учиться. Завершив в четырнадцатилетнем возрасте свое музыкально-теоретическое образование, он возвратился в родные края (Нижние Пиренеи) и там еще в течение десяти лет работал над своим пианистическим мастерством. Когда он затем появился на эстраде, это был артист первого ранга. Исполнение Планте отличалось эмоциональностью и артистической свободой. Оно захватывало слушателей «поражающей техникой и полнокровием южного темперамента». Мужественная природа игры артиста проявлялась во властном ритме, мощном звуке, рельефных акцентах и выделении басов. Во всем этом было нечто близкое стилю игры пианистов листовской школы. Планте великолепно исполнял многие сочинения романтиков. Современники писали о том, как «огненно» он играл «Концертшюк» Вебера.

Интересны записи пианистом некоторых «Песен без слов» Мендельсона. В песне A-dur, словно сотканной из мягких переливов красок средневропейской природы, чувствуется романтическая страстность. Интонирование мелодии порой напоминает манеру пения серенад, всплески арпеджио — звучание гитары. Исполнение «Прялки» отличается энергией. Ритмическими «оттяжками» и рельефными акцентами оно вызывает в памяти трактовку пьесы Рахманиновым. Этюд Шопена Ges-dur op. 25 Планте играет ритмически очень свободно и контрастно в динамическом отношении. Подчеркивание басов усиливает волевой, мужественный характер исполнения.

Таким образом, во Франции, как и в Германии, пианистическое искусство было представлено не только мастерами академического направления, но и артистами большой романтической традиции. Традиция эта продолжала развиваться и в последующее время. Зная о ней, легче понять возникновение на французской почве такого выдающегося пианиста, как Корто, стиль игры которого никак «не выводится» из одной лишь дьмеровской школы. Во второй половине прошлого века во Франции, правда не с такой интенсивностью, как в Германии, наблюдается развитие научной мысли в области музыкально-исполнительского искусства. Среди появившихся работ выделяются книги М а-тйса Люсей (1828—1910). Швейцарец по происхождению, он долгое время жил в Париже, где приобрел известность своими музыковедческими трудами и фортепианно-педагогической деятельностью. Особенно известен его «Трактат о музыкальной выразительности» (1874), переведенный на несколько иностранных языков, в том числе и на русский. В нем автор пишет о некоторых закономерностях в использовании ритма, динамики и других выразительных средств в связи с художественными задачами, возникающими в процессе исполнения. Высказывания Люсси порой имеют рационалистический характер, но в них содержатся и верные мысли, не утратившие своего интереса и для современного музыканта.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. 235-246

Вопросы

1. Основание Национального общества музыки.
2. Фортепианное и органное искусство С. Франка.
3. К. Сен-Санс. Его концерты для фортепиано и другие сочинения.
4. Исполнительская деятельность К. Сен-Санса.

Лекция 7

ТЕМА : Норвежская школа: Э. Григ.

Конспект лекции:

Одним из наиболее самобытных и поэтичных творческих явлений в европейской музыке второй половины прошлого века был расцвет норвежской школы. Он подготавливался длительной борьбой народа за национальную независимость и культурное самоопределение. Лишь в начале XIX столетия Норвегия смогла отделиться от Дании. Четырехсотлетний гнет датских феодалов, однако, сменился зависимостью от шведской аристократии: Норвегии была насильственно навязана уния с восточным соседом. В условиях подъема национально-освободительного движения росли и крепились демократические силы страны. Национальные черты проявились в творчестве талантливого композитора Хальфдана Хьерульфа (1815—1868). Сего именем связано развитие в Норвегии романтической фортепианной миниатюры. Хьерульф может быть назван прямым предшественником Грига. Эдвард Григ (1843—1907) был не только гениальным композитором, но и прогрессивным музыкально-общественным деятелем. В своем творчестве он стремился к развитию отечественного искусства на подлинно народной основе.

«Я записывал народную музыку моей страны, — говорил Григ. — Я почерпнул богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого, до сих пор не исследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство». Григ учился игре на фортепиано у своей матери, а затем в Лейпцигской консерватории. Здесь ему довелось столкнуться в классах композиции и фортепиано с проявлениями консервативного академизма. Впоследствии Григ с нескрываемой иронией отзывался о своем фортепианном педагоге Луи Пledi: «маленький, толстый, лысый господин сидел, как приросший, около фортепиано, заложив за ухо левый указательный палец и твердя во все время игры ученика с убийственным однообразием одно и то же: „Медленно, сильно, выше пальцы, медленно, сильно, выше пальцы!“ Просто с ума можно было сойти». «Его игра,— продолжает Григ, — была живой иллюстрацией к его теории: медленно, сильно, выше пальцы! И затем это вечное отбивание „знаков препинания“, если можно так выразиться. Это вечное выделение малейших периодов, постоянные запятые и точки с запятыми, восклицательные знаки и тире, а между ними — абсолютно ничего! Ни следа содержания!». Не выдержав схоластического метода Пledi, Григ попросил, чтобы его перевели в другой класс. В Э. Ф. Венцеле и И. Мошелесе юноша нашел хороших педагогов, под руководством которых завершил свое пианистическое образование. Игра Грига не отличалась виртуозностью. Она привлекала тонкой музыкальностью, изяществом. Существующие записи, еще недостаточно совершенные с точки зрения техники фиксации исполнения, не могут дать полного представления о звуковом мастерстве Грига-пианиста. В них все же выявляется умение автора очень образно передавать содержание своих сочинений. В «Бабочках» создается полная иллюзия грациозного порхания. Исполнение норвежских народных сцен выделяется картинностью, колоритным воспроизведением ритмики крестьянских танцев. Чайковский, высоко ценивший искусство норвежского художника, справедливо говорил: «Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал человек, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубоко поэтической натуры, повинующейся не теории, не принципу, не знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случайных жизненных обстоятельств, а — напором живого, искреннего художнического чувства».

Григ писал для фортепиано преимущественно миниатюры. Многие из них он удачно назвал лирическими пьесами. Это разнообразные картинки жизни в лирико-поэтическом преломлении чуткой и чистой души великого певца норвежского народа. Десять тетрадей «Лирических пьес» (всего 66 номеров) выходили последовательно на протяжении тридцати с лишним лет: первая издана в 1867 году, последняя — в 1901. Этим пьесам близки и некоторые другие серии фортепианных миниатюр, в том числе популярные «Поэтические картинки». Примечательна не только лирическая трактовка Григом образов Норвегии («В моей стране», «Тоска по родине»), но и героическая («Родная песнь»). Интересно, что музыка «Родной песни» ор/ 12 вдохновила норвежского поэта Бьёрнсона на создание патриотического стихотворения:

«Вперед! Вперед! — То клич отцов нас будит.

«Вперед! Вперед! — Пусть нашим кличем будет.

Вперед за то, что волю пробуждает,

Что в сердце мужество рождает,— За наш народ!

Сочинение Грига—Бьёрнсона быстро завоевало популярность. Так фортепианная миниатюра приобрела значение всенародной патриотической песни. Поистине беспрецедентный случай в истории инструментальной музыки! В сочинениях Грига часто встречаются образы горячо любимой им норвежской природы. Нередко она была фоном, сопутствовавшим лирическим высказываниям композитора и придававшим им еще большую поэтичность. В образах природы Григ тонко использовал приемы звукописи, воспроизводил эффекты воздушной среды, пространственной перспективы, освещения. Следуя в этом отношении романтикам, он творчески развивал их традиции и одним из первых начал разрабатывать приемы импрессионистских средств выразительности.

Среди фортепианных миниатюр, проникнутых поэтическим чувством природы, наиболее известен Ноктюрн C-dur (1891). В мире «ночной музыки» XIX века он выделяется своим национальным своеобразием: норвежские интонации слышны с первых же звуков мелодии.

Новым для жанра ноктюрна было также сочетание внутренней динамики, трепетно-импульсивного развития и раннеимпрессионистских красочных средств. В этом отношении особенно примечателен средний раздел пьесы. Его музыка, текучая, зыбкая, основана на переливах звучностей нонаккордов, на которые в процессе подготовки кульминации наслаивается новая терцовая «надстройка». Использованием цепочек мягко диссонирующих аккордов Григ близок раннему Дебюсси. Этими гармоническими средствами Григ передает не только эффект нежных переливов света, но и быстро растущий эмоциональный подъем, приводящий в кульминации к восторженной вспышке чувства любви. В некоторых лирических пейзажах черты национального своеобразия особенно рельефны. Очень типична в этом отношении пьеса «Вечер в горах» op. 68 с ее «песнями-зовами» норвежских пастухов (так называемые «локки», исполняемые голосом или на духовых инструментах — свирелях, пастушеских рожках). Композитор воспроизвел типические особенности норвежской народной музыки: гармонический минор с повышенной IV ступенью, свойственные «локкам» черты импровизационности, тритоновые попевки, мелизмы в виде мордентов. Самобытную группу фортепианных пьес Грига составляют картинки народной жизни. Многие из них написаны в духе норвежских танцев — халлинга, спрингданса. Халлинг — мужской энергичный танец двудольного размера, с упругим ритмом и частыми синкопами (см. «Халлинг» из четвертой тетради «Лирических пьес», написанный на подлинную народную тему) Спрингданс — прыжковый танец трехдольного размера, с прихотливой ритмикой и перемежающимися акцентами (см. «Спрингданс» из второй тетради «Лирических пьес»). Интересно проникновение элементов халлинга и спрингданса в общеевропейские танцы. Уже в первой тетради «Лирических пьес» встречается «норвежский» вальс. Прыжковый характер и ритмическая структура спрингданса ясно проявляются в заключительном построении пьесы (см. в последних тактах примеров 137 вид ноты, отмеченные скобкой).

В духе народных сенок написаны также свадебные марши Грига, в том числе популярный «Свадебный день в Тролльха-угене» из восьмой тетради «Лирических пьес». В нем своеобразно сочетаются черты марша и норвежских народных танцев. К группе народных сенок относятся и замечательные обработки Григом норвежского музыкального фольклора. Среди них выделяется фортепианный сборник «Слотты» op. 72 состоящий из обработок семнадцати норвежских крестьянских танцев для народной скрипки solo. Каждая пьеса имеет название. Иногда оно определяет поэтический образ танца — «Свадебный поезд эльфов на Воссевангене», «Халлинг с пригорка (обиталища фей)», «Кивлетальские девушки». Нередко пьеса названа именем народного скрипача, которому приписывается ее создание («Первый халлинг Кнута Люросена», «Свадебный марш Мельника»). Григ сохранил и мастерски раскрыл особенности народных мелодий: их диатонику, нередко с лидийской ладовой окраской, изощренное мелизматическое убранство, колоритную терпкость созвучий, своеобразную ритмику. Вот один из примеров григовских обработок «слоттов», позволяющий более конкретно судить об их стиле

Созданием своих фортепианных пьес норвежский композитор способствовал разработке камерного фортепианного письма особого типа — несложного по изложению и вместе с тем не уступающего виртуозной фактуре в красочности звучания. Можно сказать, что Григ продолжил в области миниатюры творческую работу романтиков, прежде всего Листа, по обогащению колорита фортепианных сочинений и насыщению их оркестровыми средствами выразительности. В этом была настоятельная необходимость: с понятием нетрудного изложения многие композиторы, особенно академического направления, все еще связывали альбертиевы басы, средний регистр, тональности с небольшим количеством знаков и прочие средства выразительности традиционной инструктивной литературы. На фоне бытовавшей музыки для

детей и любителей красочные миниатюры Грига засверкали особенно ярко. Образцом тончайшего фортепианного письма может служить «Птичка» из третьей тетради «Лирических пьес». Эффектно звучащие и пианистически удобные трели, тремоло и арпеджио, контрасты регистров, прозрачность ткани, использование колористических ладогармонических средств выразительности создают в целом впечатление картинки, проникнутой светом и воздухом. Превосходно передан сказочно-фантастический образ Кобольда. В основу фактуры пьесы положена красочно варьируемая моторная фигурка. Среди наиболее интересных колористических находок композитора отметим мерцающие переливы гармоний и неожиданные остановки на целых нотах, как бы педалях засурдиненных валторн в среднем разделе миниатюры

Для воплощения образа приближающейся свадебной процессии и растущего чувства радостного волнения мастерски использован прием чередования аккордов между двумя руками («Свадебный день в Тролльхаугене»). В средней части пьесы запоминается поэтический колорит дуэта (изложение, естественно, подразумевает обильную педаль). Подобных примеров звуковых эффектов, достигнутых простейшими пианистическими средствами, в творчестве композитора немало. Помимо многочисленных миниатюр, Григ написал для фортепиано Концерт, Сонату, Балладу и Сюиту «Из времен Хольберга». Самое известное из них — Концерт a-moll op. 16. Он привлекает богатством художественного содержания, своеобразием музыкального языка и мастерским изложением фортепианной партии. Выдвижение в Концерте на первый план национального элемента способствовало обновлению жанра. Новизна сочинения заключалась не только в том, что его музыка имеет явно выраженный норвежский характер и воспринимается как лирические раздумья художника, неразрывно связанные с поэтическим воссозданием природы и народного быта своей страны. Необычной для инструментального концерта была прежде всего музыкальная драматургия, ее направленность на выявление образа родины: он постепенно формируется в представлении слушателей, обогащается новыми гранями и, наконец, дается «крупным планом» в торжественно звучащей коде финала. Проследим кратко, как это происходит. Уже во вступительной каденции отметим не только обычное для концерта подчеркивание ведущей роли солиста, но и не встречавшееся до тех пор в такого рода вступлениях утверждение национального элемента. Подчеркнем, что речь идет именно об утверждении этого элемента, притом в музыке, воспринимаемой как начало повествования на какую-то значительную тему. Тема главной партии воплощает лирические чувства героя. В ней слышатся одновременно отзвуки норвежских танцев, создающие впечатление второго — «народного» плана музыкального развития (прим. 140б). Побочная партия вводит в сферу лирических высказываний, навеянных картинами природы. Кульминационный раздел первой части — большая виртуозная каденция. Главная тема вырастает в ней в образ могучей силы. Каденция выделяется своей живописной образностью. «Бурлящие» фигурации, с силой обрушивающиеся на массивы аккордов, вызывают представление о грозных волнах, штурмующих твердыни норвежских фиордов. В фрагменте, приведенном в прим. 140 г, возникают почти зрительные ассоциации с морским прибоем — накатывающимися на берег валами и обнажающимися вслед за тем подводными скалами во всей их суровой и таинственной красоте*. Такой картинной каденции в фортепианных концертах еще не встречалось. Создание ее было дальнейшим шагом на пути переосмысливания старинных традиций жанра в связи с программно-изобразительными тенденциями нового времени. Adagio, особенно его средний раздел, воспринимается как развитие лирических чувств, навеянных образами природы. По сравнению с побочной партией первой части элементы пейзажности выступают здесь с большей отчетливостью — в мелодии усиливаются связи с пастушескими наигрышами, ткань насыщается «воздухом» Если в первой части народно-жанровое начало служило фоном для лирических высказываний, то в финале оно выдвинуто на первый план. Это ясно ощутимо в двух основных темах финала. Первая напоминает халлинг. Как и главной теме первой части, ей свойственны секундовые интонации стремления и опора на

квинтовый звук, притом в большей мере, чем теме Allegro, благодаря чему в финале рельефнее выявляется народно-жанровый элемент. Вторая тема — лирическая. Она продолжает линию образов побочной партии первой части и Adagio. Связь с норвежским фольклором — пастушескими «лок-ками» — в ней проявляется еще сильнее. Эта тема, возникающая вначале в виде образа светлой мечты, а впоследствии торжественно утверждаемая в коде, являет собою идею прославления родины, ее грядущего расцвета. Концерт Грига вошел в репертуар многих пианистов. Автор особенно ценил исполнение норвежца Фритьофа Баккер-Грэн-даля. Этот пианист считается у себя на родине лучшим интерпретатором концерта.

Баллада g-moll op. 24 (1875) — одно из самых драматичных произведений Грига. Она написана в форме свободных вариаций на тему подлинной норвежской песни «Нурланское крестьянство». Единству цикла способствует его окаймление темой. Этот прием рельефнее выявляет и повествовательные черты произведения. В историю музыкальной литературы пьеса вошла как интересный опыт обогащения фортепианных вариаций элементами баллады, продолжающий творческую работу композиторов первой половины XIX века в области синтеза различных жанров. Фортепианные сочинения Грига завоевали признание во всем мире. Они исполняются не только профессионалами-пианистами, но и многими любителями музыки. Пьесы норвежского композитора справедливо считаются великолепной школой обучения фортепианной игре. Среди относительно нетрудных инструментальных сочинений найдется не много равных им по яркости и поэтичности образов, мелодическому и ритмическому богатству, свежести колорита и красочности гармонического языка. Поистине это ценнейший материал для приобщения учащихся к подлинно народному, глубоко художественному искусству.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. **252-250**

Вопросы:

1. Фактура произведений Грига.
2. Стилиевые особенности исполнения.
3. Издания произведений Грига.

Лекция 8

Тема: Западнославянские композиторы и пианисты. Б. Сметана. Польские пианисты. Т. Лешетицкий

Конспект лекции:

Развитие чешского искусства XIX века тесно связано с идеями передовых деятелей культуры, вошедших в историю под именем «будителей». Их горячее стремление к утверждению национального самосознания чехов слилось с борьбой против гнета австрийской империи Габсбургов, проводившей в течение длительной «эпохи тьмы» политику онемечивания славянского населения страны. «Будители» проявляли глубокий интерес к жизни народа, его прошлому и настоящему. Они изучали народное искусство, пропагандировали его, видели в нем основу художественного творчества. Крупнейшим выразителем «будительских» идей в музыке стал Бедржих Сметана (1824—1884). Его деятельность отличалась исключительным размахом и целенаправленностью. Всю свою жизнь он отдал делу развития национальной культуры. Великий композитор, основоположник чешской музыкальной классики, Сметана был также неутомимым музыкантом-просветителем — общественным деятелем, исполнителем-пианистом и дирижером, критиком, педагогом. Сметана рано начал учиться музыке и уже шести лет выступал публично как пианист. Его музыкальное развитие протекало под руководством известного пражского педагога, пианиста и композитора Йозефа Прокша (1794—1864). Сметана

был превосходным пианистом. И в молодости и в зрелые годы он неоднократно давал концерты. В его исполнительской деятельности заметно стремление к пропаганде славянской музыки. Бюлов считал чешского пианиста одним из лучших интерпретаторов Шопена. Важнейшее место в музыке Сметаны занимают оперный и симфонический жанры. Именно в них наиболее полно раскрылся творческий облик этого крупнейшего чешского художника и были особенно ярко запечатлены образы родной страны. Немало интересного, национально характерного содержат также многие фортепианные сочинения композитора.

В первых фортепианных опусах Сметаны заметно влияние романтиков, преимущественно Шумана и Шопена. По примеру их молодой композитор создавал сборники и циклы миниатюр (Багатели, Экспромты, Прелюдии, «Листки воспоминаний», «Эскизы» и другие). Некоторые из пьес имеют программный замысел. Откликом на события 1848 года послужили два марша: «Марш студенческого легиона» и «Марш Национальной гвардии». Уже в раннем творчестве композитора явно сказались и черты его собственной художественной индивидуальности. Наиболее отчетливо они проявились в пьесах, написанных в жанрах народной чешской музыки. Эти сочинения составляют важнейшую часть фортепианного наследия композитора. Особенно часто Сметана обращался к польке. Он стал подлинным ее поэтом. Используя творческий опыт Шопена в работе над жанрами национальной музыки, чешский мастер воплотил в своих польках множество различных образов — от лирических, певучих до скерцозных, блестяще-зазорных. Широта трактовки жанра была подчеркнута автором названием одного из сборников: «Воспоминания о Чехии в форме польки» (1859). В своих пьесах композитор проявил большое мастерство тематического развития. Так, в «Поэтической польке» g-moll op. 8 из одного интонационного зерна, содержащегося во вступлении (прим. 142 а), создана цепь разнохарактерных построений: жизнерадостная танцевальность сменяется лирическим раздумьем и образом светлых грез. Возникает миниатюрная поэма, оправдывающая название пьесы: «Поэтическая полька». Это и многие другие сочинения композитора отличаются тонким использованием полифонических приемов письма. Наряду с полькой в творчестве Сметаны встречаются и другие чешские танцы: фуриант (в переводе — «гордец»), скочна (танец с подскоками), соуседска («соседский» — степенный танец пожилых людей), игровые танцы, исполнявшиеся при различных обрядах, например «Медведь». Композитор составил из них сборник «Чешские танцы» в двух тетрадах (1877, 1879). Это концертные пьесы, основанные на свободном развитии народных тем. Некоторые танцы, более виртуозные по фактуре, могут рассматриваться как своего рода параллель венгерским рапсодиям Листа. Немало фортепианных сочинений написал другой классик чешской музыки — Антонин Дворжак (1841—1904). Продолжая развитие жанров народной музыки, он создал свои знаменитые «Славянские танцы» (две тетради — 1878, 1886). Объединив в этом сочинении в виде сюиты танцы не только чехов, но и других славянских народов, автор как бы подчеркивает общность художественной культуры славян. Первый вариант пьес написан для фортепиано в четыре руки; второй, в котором они обычно исполняются, — для оркестра. Дворжак создал еще два четырехручных цикла — «Легенды», «Из чешского леса» — и несколько циклов для фортепиано в две руки, в том числе «Поэтические настроения», «Силуэты», «Юморески». Среди его фортепианных сочинений есть также Концерт (1876). Он написан в обычной трехчастной форме. Использование тем, интонационно родственных чешской песенности, придает ему национально своеобразный облик. В основу сочинения положена идея преодоления драматического конфликта и утверждение светлого восприятия жизни. К лучшим интерпретаторам фортепианной музыки Сметаны и Дворжака относится известный чешский пианист Франтишек Максиан (1907—1971). Он был также первым исполнителем некоторых сочинений современных чешских композиторов.

В польской фортепианной музыке второй половины XIX века наступило длительное затишье. Крупнейший после Шопена национальный композитор того времени Станислав Монюшко (1819—1872) посвятил себя преимущественно оперному и песенному творчеству. И

хотя он писал фортепианные пьесы, значительным вкладом в национальное искусство их считать нельзя. Другие же польские композиторы, проявившие к фортепианным жанрам большой интерес, не были настолько одаренными, чтобы создать произведения значительной художественной ценности. Среди польских музыкантов можно назвать нескольких выдающихся пианистов, снискавших себе известность на исполнительском и педагогическом поприще. Жили они за пределами Польши — в тех странах, где пульс музыкальной жизни бился интенсивнее. Отрыв на длительное время от родины вызвал ослабление их связи с национальной школой.

Интересна концертная деятельность Анри Луи Станислава Мортье де Фонтёна (1816—1883). Она протекала во многих городах. В 50-е годы пианист жил и выступал в Петербурге. Мортье де Фонтен приобрел известность пропагандой музыки XVIII столетия и поздних сонат Бетховена. Задолго до А. Рубинштейна польский пианист начал давать циклы «Исторических концертов» (не претендуя, правда, на такой полный охват литературы). К концертам были напечатаны программы с пояснениями.

На протяжении длительного времени во многих странах мира с успехом выступал Антон Контский (1817—1889). Ученик Фильда, он превосходно владел «жемчужной» манерой игры. Критики отмечали тонкое исполнение им классиков, особенно Моцарта, и некоторых сочинений романтиков. В его репертуаре было также немало блестящих салонных пьес. Он сам писал их в большом количестве (в свое время пользовался известностью его «героический каприз» «Пробуждение льва» ор. 115). Контский опубликовал методическую работу «Необходимый руководитель для пианиста», где резко выступил против механической тренировки и язвительно иронизировал над аппаратами для развития пальцев. По поводу хирогимнаста он, например, писал: «Это род пытки средних веков, с аккомпанементом нескольких сотен упражнений, из которых каждое следовало проиграть 75 раз сряду; тот, кто остановился бы на 73-м разе, погиб бы безвозвратно! Тот же, у кого хватит силы дойти благополучно до 75-го раза, тот может быть уверен в том, что устанет донельзя и не будет более в состоянии пошевеливать ни руками, ни ногами». Издевка Контского достигает своего апогея в рассказе об одном молодом пианисте, много претерпевшем от различных аппаратов и обретшем вновь душевное равновесие лишь после того, как он превратил свой рукостав в тросточку, а дактилион — в мышеловку. После переоборудования этот последний, по словам юноши, стал так же хорошо ловить мышей, «как прежде ловил несчастных легковверных, которые подобно мне приобрели его для того, чтобы навсегда испортить себе пальцы».

Одним из крупнейших фортепианных педагогов своего времени был польский пианист Теодор Лешетицкий (1830—1915). Он учился у Черни, с 1852 по 1878 год жил в России и преподавал в Петербургской консерватории, затем переехал в Вену и продолжал там заниматься педагогической деятельностью. Лешетицкий выступал в концертах и написал довольно много сочинений салонно-виртуозного характера. Вдумчивый, творчески мысливший педагог, Лешетицкий сыграл значительную роль в разработке передовых принципов обучения и в борьбе с отсталыми методическими воззрениями. В своей неустанной заботе о повышении роли сознания в процессе работы пианистов он рекомендовал не только внимательно вслушиваться в свое исполнение, но и тщательно его анализировать. «Те, кто учат, как советовал Лешетицкий,— вспоминают музыканты, хорошо знавшие его метод,— во время часа технических упражнений играют фактически лишь двадцать минут; остальное время посвящается безмолвной и сосредоточенной умственной работе. По истечении нескольких часов, проведенных за пальцевыми упражнениями таким способом, играя каждой рукой отдельно, можно достигнуть самых поразительных результатов, и хотя подобная работа очень утомительна, она зато безвредна». Желая научить молодых пианистов рациональной работе за инструментом, Лешетицкий проводил остроумную аналогию между творческой работой музыканта-исполнителя и живописца. «Разве вы видели, — говорил он, — чтобы художник, рисуя картину, без перерыва мазал кистью? Сделавши мазок, он отходит от картины и издали смотрит, что у него получилось. Только после такого перерыва в работе, во время которого он

критикует получившийся результат, он продолжает работу дальше. Так и вы должны работать. Не играйте безостановочно. Только дав себе ясный отчет в том, что было в вашем исполнении хорошо и что плохо, работайте дальше над закреплением хороших сторон и устранением недостатков. Всегда работайте с помощью слуха и работайте критически»

Во время уроков с учениками Лешетицкий проявлял неистощимую изобретательность, показывая, как можно преодолевать многие трудности. С. Майкапар вспоминал: «Не всегда это были технические приемы; нередко делу помогал теоретический анализ конструкции данного места». Лешетицкий использовал метод сознательного подхода к работе за инструментом не только в технической, но и в художественной области. Это было особенно новым для практики фортепианного преподавания. Не умаляя роли интуиции, чувства, Лешетицкий побуждал учащихся к анализу проблем интерпретации. Так, он советовал «подходить к культуре фразировки двумя путями: сознательным обдумыванием соотношений силы звуков в музыкальных фразах, с одной стороны, с другой же, путем обогащения своего общего художественного багажа впитыванием образцов исполнения первоклассных певцов». Лешетицкий много работал над ритмом, добивался его жизненности, одушевленности. И в этой области залогом успеха для него было сочетание интуитивного постижения задачи и ее осознания. Он приучал учащихся не только искать свободы выражения чувства, но и знакомил их с некоторыми закономерностями в области агогики, например с тем, что ускорения требуют после себя соответствующей компенсации в виде замедления. В двигательной области Лешетицкий еще решительнее, чем его учитель Черни, встал на путь использования во время игры различных движений руки. Особенно большое значение для него имела гибкость запястья. «Кистевая рессора» — один из важнейших приемов Лешетицкого. С ее помощью достигалась не только техническая свобода, но и певучесть звука, чем славилась школа польского пианиста.

Замечательной чертой педагогики Лешетицкого было то, что он превосходно распознавал и умел развивать индивидуальность своих учеников. Работая с ними, он последовательно раскрывал все лучшее в их даровании, освобождал его звено за звеном от цепей, препятствующих ему свободно проявляться. Естественно, что при этих условиях занятия с каждым учеником протекали совершенно по-разному. В результате такого подхода Лешетицкому удалось воспитать музыкантов очень различных по своему художественному облику. Большинству их, однако, было свойственно и нечто общее в манере игры, позволяющее говорить о них как о представителях школы Лешетицкого. Это пластическая лепка образа, гибкость и жизненность ритма, красота и певучесть звучания, техническая свобода и мастерство «жемчужной игры». В исполнительской и педагогической деятельности менее талантливых учеников Лешетицкого характерные особенности его искусства иногда сказывались в преувеличенной форме, стремление к интонационной выразительности и ритмической гибкости приводило к вычурности, чрезмерной импровизационности, постоянным чередованиям ускорений и замедлений темпа. Эти крайности, однако, не могут заслонить выдающиеся Достоинства метода Лешетицкого и замечательные достижения его практической педагогической деятельности.

В Петербурге у Лешетицкого учились А. Есипова, В. Пухальский и другие русские пианисты. Среди его учеников венского периода известны И. Падеревский, А. Шнабель, О. Габрилович, Г. Гальстон, И. Фридман.

Автором большого количества салонно-виртуозных сочинений был польский композитор Мориц (Маурыцы) Мошковский (1854—1925). В настоящее время играют преимущественно его «15 виртуозных этюдов» ор. 72, а также некоторые пьесы («Осенью», «Искры»). Популярные этюды ор. 72 прочно вошли в педагогический репертуар. Они отлично подготавливают учащихся к виртуозной романтической литературе, прежде всего к сочинениям Шопена. Некоторые пьесы Мошковского можно услышать в блестящем исполнении выдающихся пианистов; «Испанский каприз» записан Иосифом Гофманом, «Искры» — Владимиром Горовицем. Мошковский жил сначала в Германии, затем во Франции. Он был известен не

только как композитор, но и как концертирующий пианист и фортепианный педагог. У него учился И. Гофман (до А. Рубинштейна). Для польской музыкальной культуры второй половины XIX века имела большое значение разработка богатого наследия Шопена. Мошковский, Лешетицкий и Контский продолжали в основном развитие традиций своего великого соотечественника лишь в области пианистического мастерства. Среди польских пианистов-композиторов того времени были, однако, музыканты, проявившие интерес и к развитию народной, героико-патриотической и трагедийной линии шопеновского искусства. В этом отношении заслуживает внимания деятельность одаренного Юлиуша Зарембского (1854—1885). По окончании Венской и Петербургской консерваторий он сблизился с Листом и стал его учеником. Зарембский с большим успехом концертировал. Интересен отзыв польского искусствоведа В. Кизеветтера об исполнении пианистом сочинений Шопена: «Только один раз в жизни я слышал игру Зарембского, и несмотря на то, что это было давно, в дни моей молодости, воспоминание об этом концерте никогда не изгладится в моей памяти. Мне приходилось слышать многих пианистов, но ни один из них не произвел на меня такого сильного, ошеломляющего впечатления, как Зарембский. Шопена он играл совсем иначе, чем другие. Если обычно в Фантазии фа минор подчеркивалась романтическая таинственность марша, звучащего в начале, то Зарембский создавал здесь образ какой-то грозной, неумолимо надвигающейся силы, а в знаменитых октавах в среднем эпизоде чувствовалась бушующая ярость. И вся Фантазия воспринималась как трагическая поэма о судьбах Польши, о возвышенных стремлениях нашего народа, верным сыном которого Юлиуш всегда оставался. Как он играл мазурки Шопена — словно картины из народной жизни! Сколько певучести в сочетании с глубоким драматизмом было в его игр, когда он исполнял первую балладу Шопена,— словно оживали строки Мицкевича». Черты национальной самобытности заметны в мазурках, полонезах и других сочинениях Зарембского. К сожалению, безвременная кончина помешала созреть в полной мере его композиторскому дарованию. Во второй половине прошлого века начали выдвигаться испанская, американская и некоторые другие национальные школы. Их интенсивное развитие относится к XX столетию. Поэтому рассматривать эти школы целесообразно в следующем выпуске «Истории фортепианного искусства».

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. 258-273

ЗАДАНИЕ:

Реферат на тему «Ученики Т. Лешетицкого»

Лекция 9

ТЕМА : Русское фортепианное искусство конца XVIII — первой половины XIX века

1. План Глинка.
2. Период 60-х годов и его значение в развитии фортепианного искусства.
3. А. Рубинштейн; его музыкально-общественная педагогическая и композиторская деятельность.
Н Рубинштейн
4. М.
5. . Русская мысль о фортепианно-исполнительском и педагогическом искусстве

Конспект лекции:

Вторая половина XIX века — время мощного расцвета русского фортепианного искусства. Его представители — композиторы, исполнители и педагоги — внесли огромный вклад не только в национальную, но и в мировую музыкальную культуру. Подобно сказочному богатырю, который рос «не по дням, а по часам», русская фортепианная школа развивалась очень быстро. Начав формироваться в конце XVIII столетия, она с 60-х годов прошлого века уже вступила в эпоху творческой зрелости.

Россия, в отличие от Западной Европы, не знала высокоразвитой клавирной культуры. Клавесин, правда, был известен в нашей стране еще в XVI веке, но на протяжении XVII и значительной части XVIII века клавишные инструменты не получили распространения. На них играли лишь при царском дворе и в домах знати.

В те времена русские слушатели проявляли интерес почти исключительно к вокальной музыке. Особенно любили народную песню. Музыкальные инструменты, существовавшие в России, имели в основном прикладное значение и использовались обычно для сопровождения пения и танцев. Наиболее совершенными из струнных щипковых инструментов были столовые гусли. Они обладали большими выразительными возможностями и конкурировали с клавесином (по утверждению современника, им был свойствен более протяжный певучий звук).

Формирование в России национальной школы светского музыкального искусства относится к последним десятилетиям XVIII века. Именно в эти годы начинается период собирания Русского музыкального фольклора. Песня становится основой оперы — ведущего жанра русской музыки — и оплодотворяет развитие инструментального творчества.

С конца XVIII века появляются сборники песен в самой легкой, нередко еще примитивной обработке, предназначенные для исполнения в быту на различных, в том числе и на клавишных инструментах. На темы народных песен создается много вариационных циклов. Этот жанр вызывает наибольший интерес у слушателей и исполнителей. Для композиторов он становится как бы творческой лабораторией по созданию национально-самобытных средств выразительности.

В жанре вариаций написаны самые ранние из опубликованных русскими композиторами клавирных сочинений: два цикла для «клавицимбала или фортепиано» на темы песен «У дородного доброва молодца в три ряда кудри заплетались» и «Во лесочке комарочков много уродилось, я весьма тому красна девица удивилась» (1780). Знаменательно, что автором их был составитель «Собрания русских простых песен с нотами» (первого печатного сборника такого рода) Василий Федорович Трутовский (ок. 1740—ок. 1810). Его деятельность красноречиво говорит о том, как творческий интерес к народному искусству вызвал разработку песенного материала и в жанрах клавирной литературы. Трутовский был не только знатоком народных песен и композитором, но и выдающимся исполнителем на гусях. В его лице осуществлялась живая преемственность между традициями гусельного искусства и клавирной музыкой.

Вслед за циклами Трутовского в конце XVIII и начале XIX столетия появились фортепианные вариации Василия Семеновича Караулова, Ивана Евстафьевича Хандошкина (1747—1804), Льва Степановича Гурилева (1770—1844), Даниила Никитича Кашина, Алексея Дмитриевича Жилина (ок. 1766 — е ранее 1848) и других композиторов. В этих произведениях, как и в творчестве западноевропейских композиторов, постепенно осуществлялся переход от классического принципа варьирования к романтическому. В основу циклов положено фактурное преобразование темы, но в некоторых вариациях ее облик существенно переосмысливается; иногда возникают вариации в характере русских жанровых картинок. Некоторые циклы Кашина представляют собой как бы целые сценки из народной жизни, предвещающие аналогичные сочинения русских классиков.

Создатели первых образцов национального фортепианного творчества использовали богатейший опыт западноевропейского искусства. Их сочинения не свободны иногда от подражания. В целом, однако, именно вариационные циклы уже производят впечатление самобытно русских сочинений. Это объясняется, конечно, в первую очередь их тематическим

материалом, а также тем, что наиболее талантливые композиторы уже в ту пору проявляли известную чуткость к развитию песенной мелодии и научились рельефно раскрывать некоторые типические особенности народной музыки. Примером могут служить Вариации Л. Гурилева на тему песни «Что девушке сделалось», звучащей в переменной ладотональности Es-dur — c-moll. Композитор не только не сглаживает ладового своеобразия темы, но даже подчеркивает его, утверждая в финале минор.

Если на Западе в конце XVIII и в начале XIX столетия наблюдался расцвет фортепианной сонаты, то в русской музыке того времени этот жанр не получил значительного развития. Больше других композиторов к нему проявил творческий интерес Дмитрий Степанович Бортнянский (1751—1825). Крупный мастер европейского масштаба, он в 80-х годах XVIII века создал целую группу клавирных сонат. К сожалению, далеко не все из них сохранились. Лучшие из уцелевших сочинений — сонаты F-dur (одночастная) и C-dur (трехчастная).

Сонаты Бортнянского — превосходные образцы русского музыкального классицизма. Им свойственны типичные для ранних классиков образы и выразительные средства. Энергичным, ритмически упругим темам контрастируют темы лирические, иногда с оттенком изящной танцевальности. По содержательности музыки и мастерству формы сонаты Бортнянского можно поставить в один ряд с сочинениями видных западноевропейских композиторов Б. Галуппи, Д. Чимарозы, И. Х. Баха.

В сонатах Бортнянского национальные черты не проявились так определенно и непосредственно, как в вариациях современных ему русских композиторов. В некоторых темах, однако, нетрудно уловить связи с народными напевами. Главная партия Сонаты F-dur основана на интонациях украинских плясок типа казачка.

В период формирования национальной школы в России плодотворно работали некоторые иностранные музыканты. Чех Ян Богумир Прач, по-русски — Иван Прач (середина XVIII в.—1818), известен как составитель сборника русских народных песен (совместно с Н. А. Львовым). Прач писал также фортепианные сочинения и опубликовал первую на русском языке фортепианную школу.

В Москве долгое время жил немецкий композитор, органист и пианист Иоганн Вильгельм Геслер (1747—1822). Он учился у Киттеля — ученика И. С. Баха. Его творческое наследие включает сонаты, вариации, «Этюд в 24 вальсах», «360 прелюдий во всех мажорных и минорных тональностях» и другие сочинения. Геслер успешно выступал в концертах и занимался педагогикой.

Особенно плодотворной была деятельность Джона Фильда (об искусстве этого мастера шла речь в первой главе). В России он создал почти все свои сочинения. Быстро приобретшие популярность, они оказали влияние на творчество некоторых русских композиторов. В свою очередь и сам Фильд испытал воздействие музыкальной культуры страны, в которой прожил тридцать с лишним лет. Он нашел в ней благоприятные условия для развития своего лирического дарования. Фильд написал несколько произведений на русские темы. Интересна его «Камаринская» — один из ранних образцов фортепианных сцен в русском народном духе. Размах народного танца автор пытается передать эффектными и трудными скачками в обеих руках одновременно. Блеском фортепианного изложения пьеса превосходит современные ей вариации русских композиторов, но ощущения стихии народной песенности, присущей лучшим из этих циклов, в ней нет.

Фильд пользовался славой лучшего в России фортепианного педагога. У него брали уроки многие пианисты, в том числе А. Дюбюк, А. Гурилев. Непродолжительное время у Фильда занимался Глинка.

Патриотический подъем, вызванный Отечественной войной 1812 года, и революционное движение декабристов способствовали 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. Успешно развивалась и русская фортепианная школа. Закончились ее «детские» годы, она вступила в пору своей «юности».

Во второй четверти XIX века фортепиано, нередко уже отечественного производства, становится обычным инструментом дворянского дома. Постепенно оно проникает и в быт разночинной интеллигенции. Россию посещают известные иностранные артисты: Лист, Тальберг, Клара Шуман, Герц и многие другие. Выдвигается плеяда русских пианистов. Среди них наряду с Глинкой и Даргомыжским особенно выделяются Александр Иванович Дюбюк (1812—1897), Иван Федорович

Ласковский (1799—1855), Антон Августович Герке (1812—1870), Мария Федоровна Калерджи, (1822 или 1823—1875), Тимофей Шпаковский (1828- 1861). Они с успехом выступают не только на родине, но и за границей. С конца 30-х годов начинается артистически деятельность А. Рубинштейна.

В те времена в России не было специальных музыкальных школ. Музыкальные классы, однако, существовали при женских институтах, воспитательных домах, театральных школах; некоторых других учебных заведениях. Обучение фортепианной игре в них нередко велось на профессиональном уровне.

Для фортепианного творчества этого периода характерно расширение круга образов и жанровой сферы. В связи с событиями Отечественной войны появляется большое количество патриотических сочинений: «Марш на смерть генерал-майора Кульнева, павшего со славой за отечество в сражении против французов 20 июля 1812-го года», «Марш на смерть генерала от инфантерии князя Петра Ивановича Багратиона, посвящены Большой действующей армии», «Марш на вшествие российской гвардии в Вильну 5 декабря 1812 года» П. И. Долгорукову «Триумфальный марш» Д. Н. Салтыкова и другие. Лучшие из этих сочинений завоевали любовь слушателей и исполнялись в течение длительного времени после окончания войны, преимущественно в виде переложений для духового оркестра.

На протяжении 30—40-х годов в связи с развитием романтизма в России, как и на Западе, усилился интерес к лирическим сочинениям различных жанров. Много таких пьес писал И. Ласковский. Они привлекают своей мелодичностью, изяществом, пианистичностью изложения.

Связь с русской народной музыкой проявилась в инструментальном творчестве А. Алябьева, А. Гурилева, А. Есаулова и других авторов бытового романса. В их фортепианных сочинениях нашли отражение многие особенности мелодико - гармонического языка русской вокальной лирики первой половины XIX века. Наиболее ярким и национально-самобытным было фортепианное творчество Глинки.

Михаил Иванович Глинка (1804—1857) превосходно владел фортепиано. Его исполнение отличалось поэтичностью и одухотворенностью. «Такой мягкости и плавности такой страсти в звуках и совершенного отсутствия деревянных клавишей, — вспоминает А. П. Керн, — я никогда ни у кого не встречала! У Глинки клавиши пели от прикосновения его маленькой ручки». Современники отмечали также темпераментность и красочность игры композитора. Рассказывая о воспроизведении автором на фортепиано «Камаринской», П. М. Ковалевский писал: «Когда я услышал впоследствии эту неподобную по чисто русской забубенности вещь в концерте, то к ней почти ничего не прибавило оркестровое исполнение, даже кое-что поубавило в огне и стремительности передачи» !

Глинка создал немало произведений на темы народных песен. Его «Каприччио на русские темы» для фортепиано в четыре руки (1834) основано на сочетании вариационности с элементами симфонической разработки, что еще ни в одном русском фортепианном сочинении не встречалось. Новаторство композитора сказалось и в использовании подголосочной полифонии; в таком развитом виде не применявшейся его предшественниками. Ясное представление об этом типе изложения у Глинки может дать первая тема (песня «Не белы снеги»). Автор тонко воспроизводит манеру русского народного пения — чередование

одноголосных запевов с хоровым многоголосием и вводит дополняющие голоса, являющиеся вариантами основного напева.

Подобно русским композиторам конца XVIII — начала XIX столетия, Глинка проявил большой интерес к жанру фортепианных вариаций. По сравнению со своими предшественниками он сильно развил этот жанр. Глинка создал вариационные циклы не только на русские темы (песня «Среди долины ровныя», романс Алябьева «Соловей»), но и на собственную тему, на темы Моцарта, Керубини, Беллини, итальянского романса «Благословенна буди мать», ирландской песни «Последняя летняя роза» (сочинение неточно названо «Вариациями на шотландскую тему»). В процессе варьирования тем Глинка более глубоко раскрывает их содержание и наряду с этим переосмысливает его. Так, в «Вариациях на тему «Соловей» Алябьева музыка обретает драматический характер, что соответствует поэтической идее стихотворения Дельвига. В «Вариациях на шотландскую тему» развитие направлено по пути наиболее полного выявления эпического начала.

Глинка преодолел аморфность структуры, свойственную многим фортепианным вариациям предшествующих русских композиторов. Его циклы стройны и лаконичны. Они состоят всего из пяти-шести вариаций. В сочинениях зрелого периода важную драматургическую роль играют финалы, которым автор придавал обобщающий характер.

Очень хороши лирические пьесы Глинки. Наиболее популярна из них «Разлука» — первый классический образец русского ноктюрна. Она близка сочинениям Фильда своим поэтическим колоритом и мастерским воспроизведением пения на фортепиано. Но интонационный строй ее типично русский, связанный с песенно-романсной лирикой Глинки и авторов бытового романса. Существенное отличие пьесы от ноктюрнов Фильда заключается также в развитии тематического материала. Фильд расцвечивает тему, разукрашивает ее инструментальными колоратурами, что находится в соответствии с лирически-созердательными образами его музыки. Глинка стремится углубить лирическое содержание темы, усилить эмоциональное напряжение музыки. Он достигает этого сперва перенесением темы в средний, более насыщенный регистр, затем полифонизацией ткани, введением дополняющих голосов, родственных теме и воспроизводящих ее основную интонацию вдоха.

Нетрудно заметить, что Глинка сочетает принципы «распевания» темы, свойственные оркестровым произведениям и хору: он придает ей иную, более насыщенную тембровую окраску и использует полифонические приемы, близкие русскому народному многоголосию. Это своеобразное развитие стало в дальнейшем типичным для многих лирических произведений Чайковского и других русских композиторов.

В довольно обширной группе танцевальных пьес Глинки отчетливо сказалась тенденция к психологическому углублению художественного образа. Ранние мазурки, котильон еще написаны в духе бытовой музыки. В дальнейшем танцевальные пьесы Глинки утрачивают прикладной характер. На первый план в них выдвигается лирико-поэтическое начало. Таковы «Воспоминание о мазурке», Мазурка в переменном ладу a-moll — C-dur. Самым значительным из этих сочинений был гениальный «Вальс-фантазия» для фортепиано в четыре руки (он часто исполняется в оркестровом переложении).

Глинка писал также фортепианные фуги. Лучшая из них — a-moll. Это первый выдающийся образец русской фортепианной фуги.

Во второй трети XIX столетия фортепианные сочинения писали А. Гурилев, А. Даргомыжский и другие композиторы.

Оценивая развитие русской фортепианной музыки в 20—50-х годах, отметим, прежде всего, усиление в ней связи с народным искусством и расширение образно-жанровой сферы. Наиболее значительны были художественные достижения в области лирики, где возникли превосходные пьесы. В них, преимущественно в сочинениях Глинки, формировался камерный стиль, проникнутый элементами русской народной песенности и носящий самобытный национальный облик.

Заметно интенсивнее стала концертная жизнь. Выдвинулась плеяда превосходных пианистов, успешно занимавшихся концертной деятельностью. Они выступали не только на родине, но и во многих городах Западной Европы.

С периода 60-х годов русская художественная культура вступает в новую фазу своего развития, связанную с подъемом буржуазно-демократического освободительного движения.

Быстрая демократизация культуры способствовала интенсивному развитию в России просветительского движения во всех областях науки и искусства. Горячее стремление передовых людей того времени отдать все силы этому благородному делу нашло выражение в высказываниях революционных демократов. «Русский, у кого есть здравый ум и живое сердце,— писал Н. Г. Чернышевский,— до сих пор не мог и не может быть ничем иным, как деятелем в великой задаче просвещения русской земли. Все остальные интересы его деятельности — служение чистой науке, если он ученый, чистому искусству, если он художник, даже идее общечеловеческой правды, если он юрист,— подчиняются у русского ученого, художника, юриста великой идее служения на пользу своего отечества». В отличие от представителей официальной идеологии, передовая русская интеллигенция понимала этот патриотический долг как служение кровным интересам народных масс.

Перед деятелями музыкально-просветительного движения в России возникли две важные, взаимно связанные задачи. Одна из них — художественное воспитание слушателей, приобщение к серьезному искусству большого круга любителей музыки. Другая — развитие музыкального профессионализма и прежде всего создание кадров хорошо обученных специалистов, особенно исполнителей и педагогов. Решению этих задач в значительной мере способствовала организация «Русского музыкального общества» (1859) и первых русских консерваторий.

Благоприятные общественные условия, успешное развитие национальной композиторской и исполнительской школ, поворот в сторону профессионализации музыкальной культуры и распространение просветительских идей вызвали быстрый подъем русской фортепианной школы. С 60-х годов она вступает в период своей творческой зрелости и постепенно выдвигается в ряды ведущих школ мирового инструментального искусства.

Рост художественных запросов новой разночинной аудитории способствовал интенсивному развитию в России всевозможных жанров фортепианной литературы. Настоятельная потребность, в репертуаре для отечественных профессионалов-исполнителей привела к созданию различных концертных и камерных произведений. Наряду с этим возникло много легких обработок, преимущественно народных песен, романсов и опер, предназначенных для любительского музицирования.

В новых условиях необычайно возросла роль самого инструмента в общественной жизни. Благодаря своим универсальным выразительным возможностям фортепиано стало важнейшим проводником музыкально-профессиональной культуры.

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

Антон Григорьевич Рубинштейн (1829—1894) учился игре на фортепиано вначале у матери, затем у превосходного педагога Александра Ивановича Виллуана (1804—1878). Девяти лет мальчик с большим успехом дал свой первый самостоятельный концерт в московском Петровском парке. Программа включала такие трудные сочинения, как Allegro из Концерта *a-moll* Гуммеля, Фантазию Тальберга на темы из оперы «Моисей в Египте» Россини, «Хроматический галоп» Листа. Интересно, что в отзыве прессы на это выступление отмечалась не только виртуозность маленького пианиста, но и способность ясно, выразительно передать идею произведения.

В 1840—1843 годы Рубинштейн в сопровождении своего учителя совершил концертную поездку по Западной Европе, имевшую исключительный успех. Во второй половине 40-х годов он почти не выступал публично, посвятив все силы своему музыкальному образованию и

занятиям композицией. Возвратясь вновь к артистической деятельности, молодой музыкант начал в большом количестве играть собственные произведения. Его репертуар постепенно обогащался и сочинениями великих мастеров (преимущественно Бетховена и романтиков). Из их творческого наследия Рубинштейн иногда выбирал то, что было еще относительно менее известно. В большинстве случаев он обращался к произведениям, звучавшим на концертной эстраде, и по-новому, более глубоко раскрывал их содержание, таящиеся в них духовные и художественные ценности. Его многолетняя работа в этом направлении сыграла большую воспитательную роль и оказала сильное воздействие на слушателей тех многочисленных русских и зарубежных городов, где он выступал.

Венцом просветительской деятельности пианиста были его знаменитые «Исторические концерты», проведенные в сезоне 1885/86 года. Он дал по семи «Исторических концертов» в Петербурге, Москве, Вене, Берлине, Лондоне, Париже, Лейпциге и по три концерта в Дрездене, Праге, Брюсселе. В первых семи городах каждый концерт повторялся: на другой день та же программа исполнялась для учащихся.

Программы концертов включали произведения всех крупнейших композиторов, писавших для фортепиано или клавира, начиная с английских вёрджиналистов до русских современников Рубинштейна. Каждая из программ отличалась исключительной насыщенностью. Так, второй концерт, посвященный творчеству Бетховена, включал восемь сонат: *cis-moll op. 27*, *d-moll op. 31*, *C-dur op. 53*, «Аппассионату», *e-moll op. 90*, *A-dur op. 101*, *E-dur op. 109* и *c-moll op. 111*.

В сезонах 1887/88 и 1888/89 годов Рубинштейн провел в Петербургской консерватории циклы концертов-лекций «История литературы фортепианной музыки», где охватил еще более широкий круг произведений и композиторов. Первый, наибольший из этих циклов, содержал тысячу триста две пьесы семидесяти девяти авторов! Рубинштейн исполнил сорок восемь прелюдий и фуг Баха, тридцать две сонаты Бетховена, почти все значительные сочинения Шумана, Шопена и многие другие произведения.

Если сравнить исполнительскую деятельность двух величайших пианистов-просветителей XIX столетия — Листа и А. Рубинштейна, в ней можно обнаружить существенные различия. Рубинштейн не ставил своей задачей пропаганду на фортепиано всей музыкальной литературы — опер, симфоний, романсов. В последние десятилетия века, в условиях интенсивного развития театрально-концертной культуры, в этом не было уже такой необходимости. Сосредоточив свое внимание в большей мере на исполнении фортепианной литературы, Рубинштейн зато полнее охватил различные ее стили. Мы уже говорили о попытках возрождения музыки старых мастеров, о том, что Мортье де Фонтен, Сен-Санс и некоторые другие пианисты начали давать «Исторические концерты». Эти просветительские тенденции нашли ярчайшее выражение в артистической деятельности Рубинштейна.

Концертные программы Рубинштейна по сравнению с листовскими отличались большей цельностью. В этом сказалось воздействие новых общественно-исторических условий. Благодаря возросшему культурному уровню слушателей стало возможным составлять программы из произведений корифеев музыкального творчества и даже одного автора, не прибегая к включению салонных виртуозных пьес ради «отдыха» аудитории от серьезного искусства. По такому пути, правда, и во второй половине века отваживались идти далеко не все пианисты, даже крупные. Рубинштейн смело утверждал новый тип концертной программы и доказывал своей исполнительской практикой ее жизнеспособность.

Исполнение Рубинштейна производило неотразимое впечатление на слушателей. Об этом сохранилось много отзывов. Вот один из них, принадлежащий В. В. Стасову: «Из третьей комнаты я услышал несколько могучих аккордов его на фортепиано. Лев разминал свои царские лапы. Вся зала замерла, наступила секунда молчания, Рубинштейн будто собирался, раздумывал — ни один из присутствующих не дышал даже, словно все разом умерли и никого нет в комнате. И тут понеслись вдруг тихие, важные звуки, точно из каких-то незримых душевных глубин,

издалека, издалека. Одни были печальные, полные бесконечной грусти, другие задумчивые, теснящиеся воспоминания предчувствия страшных ожиданий. Что тут играл Рубинштейн, то с собою унес в гроб и могилу, и никто, может быть, никогда уже не услышит этих тонов души, этих потрясающих звуков» надо, чтобы снова родился такой несравненный человек, как Рубинштейн, и принес с собой еще раз новые откровения. Я в те минуты был беспредельно счастлив и только припоминал себе как за 47 лет раньше, в 1842 году, я слышал эту самую великую сонату [cis-moll Бетховена] в исполнении Листа, в III петербургском его концерте. И вот теперь, через столько лет, я опять вижу еще нового гениального музыканта, и опять я слышу эту великую сонату, эту чудную драму, с любовью, ревностью и грозным ударом кинжала в конце,— опять я счастлив и пьян от музыки и поэзии. Кто из них двух был выше, исполняя великую картину Бетховена? Лист или Рубинштейн? Я не знаю, оба были велики, оба несравненны и неподражаемы во веки веков навсегда. Только одно вдохновение и страстное душевное творчество и значат что-нибудь в искусстве — у Бетховена или у Листа и Рубинштейна. Все остальное — безделица и легковесный вздор».

В предшествующих главах шла речь о том, что во второй половине XIX века в исполнительском искусстве заметно усилилась тяга к глубокому, правдивому истолкованию авторского замысла; что на пути к решению этой задачи некоторые пианисты впадали в педантичное воспроизведение «буквы текста», а их противники, представители романтической традиции, отстаивая творческое начало в искусстве интерпретатора, позволяли себе порой чрезмерно свободно относиться к исполняемому. Рубинштейну — и в этом его заслуга — удалось преодолеть возникшие противоречия и в создавшейся исторической ситуации найти наиболее прогрессивное решение проблемы интерпретации.

Рубинштейн подчеркивал необходимость глубокого проникновения исполнителя в авторский замысел вплоть до мельчайших деталей текста. Сочинение, считал он,— закон, а виртуоз — исполнительская власть. Вместе с тем исполнительство было для Рубинштейна подлинным творчеством. Про него говорили, что «за роялем он являлся творцом, поэтом, художником».

«Играя, Рубинштейн творил,— вспоминает М. Л. Прессман,— и творил неподражаемо, гениально. Творчество его во время исполнения стало мне особенно заметным, когда я слушал его „Исторические концерты“.

Исполнявшаяся им одна и та же программа вечером и на другой день днем часто трактовалась совершенно различно. Ко поразительней всего, что если он играл при соответствующем настроении, то есть вдохновенно, все получалось изумительно, все было неподражаемо, и одно и другое исполнение было гениальным» (90).

Стимулы для своей творческой работы пианиста-интерпретатора Рубинштейн искал в раскрытии художественной идеи сочинения. «Всякий сочинитель,— говорил он,— пишет не только в каком-нибудь тоне, в каком-нибудь размере и в каком-нибудь ритме ноты, но вкладывает известное душевное настроение, то есть программу, в свое сочинение, с уверенностью, что исполнись и слушатель сумеют ее угадать». Содержание произведения было для Рубинштейна обусловлено той реальной средой, в которой оно создавалось.

Он считал музыку «отголоском времени, событий и культурного состояния общества». Такое понимание задач интерпретатора раскрывало беспредельные просторы для исполнительского творчества, заставляло мысль Рубинштейна искать все новые грани художественного образа к позволяло играть на протяжении десятилетий одни и те же сочинения с неослабевающим вдохновением. Стремясь возможно глубже раскрыть идею произведения, пианист неоднократно менял свою трактовку. Новое понимание образа могло вызвать даже изменение авторских ремарок. Интересно, что такие частичные противоречия с собственными высказываниями необходимости строжайшего следования тексту композитора обычно не вызывали протеста у слушателей, настолько сильно захватывали логика творческой мысли артиста и целостное впечатление от возникающего художественного образа.

В исполнении Рубинштейна всегда отмечалась его необычайная певучесть. Она достигалась не только характером звука, исключительно разнообразного, богатого красочными оттенками?, сохранявшего сочность даже при самом сильном ff. Большое значение имели также мастерство фразировки и широта «дыхания». Это давало возможность пианисту мелодически объединять очень большие построения.

Исполнение Рубинштейна поражало также своим размахом, исполинской силой, «Ни у кого не было той могучей, поэтичной, продуманной и прочувствованной концепции целого и того титанического воплощения ее в звуках, которые составляли отличительную и самую великую черту исполнительского гения Рубинштейна», вспоминает А. В. Оссовский.

Грандиозный размах исполнительских концепций великого артиста роднил его искусство с могучими образами Бородина, Мусоргского, Репина, Сурикова. В нем, как и в искусстве этих композиторов и живописцев, чувалось нечто большее, чем внутренняя ПУ, ЛР самого художника: оно несло на себе печать эпохи общественного подъема и служило выражением воли многих людей, пробуждающихся к новой жизни.

Память современников сохранила трактовки Рубинштейном произведений самых различных стилей. Это и ария из Вариаций Теноеля с «нанизанными, точно бисер на нитке, украшениями» и «Вещая птица» Шумана, поразительная по звучности, предваряющей импрессионистские краски, и ноктюрны Тильда, пленявшие поэтичностью своего колорита. Наибольшее впечатление производило исполнение Рубинштейном драматических сочинений — сонат Бетховена, Второй сонаты Шопена, «Лесного царя» Шуберта — Листа. В них с особой силой сказался «пламенный реализм» искусства несравненного пианиста, искусства, ввергавшего в водоворот жизни, обнажавшего перед слушателем величайшие трагедии человеческой души и в то же время очищавшего его, вселявшего в душу мужество и энергию.

Пианистическое мастерство Рубинштейна отличалось исключительно высоким уровнем. Стремясь к созданию монументальных художественных концепций, он проявлял большой интерес к фресковой манере игры, чем к скрупулезной отшлифовке частных и ювелирной отделке в пассажах каждой нотки. Порой, в поздние годы концертной деятельности, его исполнение было не лишено некоторых «туманных пятен», «зацепок» лишних нот. Но эти шероховатости не оставляли заметного следа в восприятии слушателей — отчасти из-за силы художественного воздействия исполнения, отчасти потому, что такого рода «случайности» в фресковой манере игры вообще менее приметны, чем в искусстве «пианистов-графиков».

Современников особенно поражало мастерство Рубинштейна в области звукоизвлечения, фразировки и педализации. Оно было практической школой для многих пианистов.

Педагогическая деятельность Рубинштейна протекала в основном в Петербургской консерватории (60-е годы, конец 80-х — начало 90-х годов). Занимаясь с учениками, он стремился привить им подлинный профессионализм, воспитать в них художников, развить их самостоятельность. Требуя при работе над произведением строжайшей точности в прочтении текста, Рубинштейн больше всего заботился о выявлении поэтического содержания музыки. В тех случаях, когда ученику это не удавалось, Рубинштейн пояснял ему характер пьесы или ее отдельных построений. Приводимые им сравнения и аналогии отличались образностью и меткостью. Так, о вступлении к Первой балладе Шопена он как-то сказал: «Это значит: слушайте, я вам расскажу печальную повесть, должно быть сыграно декламационно, нужно говорить».

О вступлении к «Дон-Жуану» Моцарта — Листа Рубинштейн говорил: «Вы знаете, что обозначает эта интродукция? Это входит командор, и должно быть играно мраморным, бронзовым тоном, но не мелом».

По поводу четвертого номера «Крейслерианы» он спросил однажды ученицу: «Какой характер?» — Ученица ответила: - Мечтательный». — «Да, так дайте мечтательность в звуке; берите несколько раз ноту и прислушивайтесь к ней, пока не полупите подходящего оттенка. Вот так». А. Г. взял одну ноту: «Что то, мечтательный звук? Нет, это piano, но это еще не

мечтательный звук,— он взял ноту иначе,— нет, все еще это не то. А вот ;то должный мечтательный оттенок».

Среди учеников Рубинштейна были пианисты, получившие впоследствии известность (Г. Кросс, М. Терминская, С. Познанская, С. Друккер, Е. Голлидей). Под его руководством сформировалось выдающееся дарование Иосифа Гофмана.

Рубинштейн создал громадное количество произведений. Далеко не все в его творческом наследии заслуживает внимания. Он написал, однако, и немало ценного, музыки, не утратившей до настоящего времени художественного обаяния. Большое значение имела разработка им на русской почве всех основных фортепианных жанров, впервые осуществленная с таким размахом. Особенно важным было развитие в 50—60-х годах жанров концерта и сольных концертных пьес, в которых ощущалась острая потребность.

Для подъема русской национальной культуры имело немаловажное значение освоение музыкально-выразительных средств и композиционных приемов передового зарубежного искусства. Рубинштейн многое заимствовал у Бетховена, Шумана, Мендельсона и других выдающихся композиторов. При этом он стремился к «интонационной переплавке» их музыкального языка, обогащению его русской и восточной песенностью. Эта творческая работа не всегда оказывалась удачной. Она приводила порой к стилевой пестроте, недостаточно рельефному выражению автором собственного творческого лица. В лучших сочинениях Рубинштейну удавалось найти интересные творческие решения, проявить собственную индивидуальность и подготовить интонационную сферу последующих русских композиторов (можно говорить, например, о воздействии лирики Рубинштейна на музыку Чайковского).

Фортепианный стиль Рубинштейна был одним из звеньев в цепи развития полнозвучного, мелодически насыщенного инструментального письма — не только в русской, но и в мировой литературе. В своих сочинениях композитор разрабатывал приемы, обеспечивающие исключительную насыщенность звучания кантилены (напомним популярную «Мелодию» F-dur, где ведущий голос на протяжении всей пьесы исполняется попеременно большими пальцами правой и левой руки; см. прим. 147а). Свойственная натуре Рубинштейна широта проявилась в создании мелодий необычайно «раскидистых», словно рвущихся ввысь на просторы «воздушного океана». Образцом их может служить партия ведущего голоса в начале каденции Четвертого концерта (прим. 147г). Аналогичного типа мелодии, возможно не без влияния Рубинштейна, создавал впоследствии Рахманинов (например, в первой части Второго концерта). Отметим также характерное для композитора изложение мелодии массивными аккордами (главная тема первой части Четвертого концерта, прим. 147 б).

Рубинштейн создал пять фортепианных концертов с оркестром. Лучший из них — Четвертый d-moll op. 70 (1864). Это пер- < вый из русских фортепианных концертов, ставший репертуарным. В нем нашли выражение типичные для искусства Рубинштейна размах и интенсивное развитие певучего начала. Хотя мелодика сочинения лишена явно выраженных связей с русской народной основой, в некоторых темах все же ощутима близость к интонациям песенного фольклора (сравним тему главной партии с одним из вариантов песни «На море утушка купалася» приведенном в сборнике Львова — Прача, прим. 147б и в). Финал содержит эпизод, напоминающий образы русских сцен в народном духе. Проникновение в концерт русского народного элемента, сочетание инструментальности с лирической насыщенностью, певучестью — все это наметило новую трактовку жанра и предвосхитило последующее его развитие в творчестве русских композиторов, прежде всего Чайковского.

С именем Рубинштейна связано создание в России первых значительных образцов концертного этюда. Наиболее известен превосходный Этюд C-dur op. 23. Музыка его проникнута светом и полнокровным, радостным восприятием жизни. Фактура крайних разделов основана на токкатном движении повторяющихся аккордов. Характерно, что токкатность эта «мелодизирована». Выразительной линии верхнего голоса сопутствуют дополняющие голоса.

Композитор написал много фортепианных пьес различных жанров, в том числе «мелодий», баркарол, романсов, вальса? (среди них выделяется «Вальс-каприз» Es-dur), прелюдий и фуг Большая часть их объединена в циклы и сборники: «Каменные остров», «Национальные танцы», «Петербургские вечера», «Смесь», «Костюмированный бал» (в четыре руки) и другие. Лучшие пьесы композитора собраны в его «Избранных сочинениях для фортепиано» (два тома под редакцией К. Н. Игумнова!),

Заключая характеристику многогранной деятельности А. Рубинштейна, упомянем об одном важном мероприятии, осуществленном им в последние годы жизни: организацию Первого всемирного конкурса музыкантов. Этим было положено начало многочисленным музыкальным соревнованиям нашего времени. Для проведения конкурса Рубинштейн пожертвовал значительную сумму денег, полученную от концертов. Было предусмотрено присуждать на конкурсе две премии: одну — композиторам, другую — пианистам, и повторять его через каждые пять лет поочередно в Петербурге и крупнейших центрах Западной Европы. Программа для пианистов отличалась разнообразием и предъявляла к исполнителю высокие художественные требования. Она включала: прелюдию и четырехголосную фугу И. С. Баха, Andante или Adagio Гайдна или Моцарта, одну поздних сонат Бетховена, мазурку, ноктюрн и балладу Шопена один или два номера из «Пьес-фантазий» или «Крейслерианы» Шумана и этюд Листа. Впоследствии, после кончины Рубинштейна, в программу был включен один из его концертов.

На Первом рубинштейновском конкурсе, состоявшемся в 1890 году в Петербурге, исполнительскую премию получил талантливый русский пианист Н. А. Дубасов. Премию по композиции жюри присудило Ферруччо Бузони.

Как мы видим, многосторонняя деятельность Рубинштейна была исключительно плодотворной. В его лице русская художественная культура выдвинула одного из замечательных просветителей, художника-демократа, поборника просвещения. Его пропаганда серьезного искусства, раскрытие им великих ценностей классического наследия способствовали развитию художественного вкуса слушателей не только в России, но и в странах Западной Европы и Америки. Крупнейший из концертирующих пианистов второй половины XIX века, Рубинштейн наиболее полно и ярко воплотил передовые черты фортепианно-исполнительского искусства своего времени.

Творчество Рубинштейна стало важным этапом на пути подъема русской фортепианной литературы, разработки в ней основных жанров, прежде всего концертной музыки, а также мелодически насыщенного фортепианного стиля.

Соратником Антона Рубинштейна в развитии русской музыкально-профессиональной культуры был его младший брат Николай Григорьевич Рубинштейн (1835—1881). Организатор Московского отделения «Русского музыкального общества» и Московской консерватории, он посвятил этим своим любимым детищам всю жизнь. Благодаря его административному таланту и энергии Московская консерватория вскоре стала одним из крупнейших центров европейского музыкального образования.

Н. Рубинштейн обладал феноменальным пианистическим дарованием. Уже в детстве он поражал своей виртуозностью. Достаточно сказать, что свое обучение фортепианной игре он закончил у Виллуана тринадцати лет, сыграв «Дон-Жуана» Моцарта — Листа. «Для него было пустяком выучить в два дня новое, самое сложное произведение и затем при исполнении захватить им слушателя,— вспоминает о Николае Рубинштейне его бывший ученик, впоследствии известный пианист Эмиль Зауэр.— Я сам был свидетелем тому, как за пять часов до начала концерта, в котором ему в последнюю минуту пришла фантазия исполнить концерт Риса, он не мог сыграть десяти тактов, не спотыкаясь и не прибегая к помощи нот аккомпаниатора, и как он нам, ожидавшим полного провала, преподнес вечером это сочинение настолько законченно, совершенно, что мы сами себе не поверили. Ни разу не возвращался я

домой таким подавленным и угнетенным, как в тот вечер: да, вторым Николаем Рубинштейном мне не бывать никогда!».

Исполнение Николая Рубинштейна, как и Антона, поражало мощью, размахом, исключительной певучестью. В игре младшего брата, правда, не ощущался в такой мере стихийный порыв. Зато в ней не было и «туманных пятен»: она отличалась безошибочной точностью.

Перед Н. Рубинштейном открывалась блестящая виртуозная; карьера. Ему предлагали концертные поездки в различные страны. В большинстве случаев он от них отказывался, чтобы не отрываться от консерватории и Музыкального общества. Играл он преимущественно в Москве и обычно один раз в год давал концерт в Петербурге. Из его зарубежных выступлений особенно большой успех имели концерты на Парижской выставке 1878 года.

Подобно брату, Н. Рубинштейн положил немало усилий для распространения высокохудожественных произведений мировой литературы. В обширном репертуаре пианиста были сочинения многих композиторов различных стилей — от клавесинистов до его современников. Из западноевропейских авторов он особенно много и хорошо играл Шопена, Шумана и Листа. Р. Геника — первый русский историк фортепианного искусства, ученик Н. Рубинштейна — называл его несравненным интерпретатором Шопена. Раскрывая глубокую поэтичность и жизненное богатство сочинений польского композитора, пианист способствовал очищению их от всякого рода чуждых им наслоений, которые возникали с легкой руки салонных виртуозов. Вспоминая об исполнении Н. Рубинштейном Второго концерта Листа, Фантазий Шопена и Шумана, Ларош писал: «В каждой из названных пьес он, если смею так выразиться, сыпал сокровищами своего гения; но нигде, быть может, задача не была так трудна, нигде завоевание не было так смело, как в Фантазии Шумана. Интимный лиризм глубокомысленного немецкого музыканта, его несколько высокопарный способ выражения, отсутствие в нем всякой популярной нотки, казалось, делали его пьесу невозможной для большой залы, наполненной посетителями случайными и неподготовленными; но Рубинштейн сумел, не насилуя Шумана и оставаясь верным его духу, придать пьесе пластическую ясность и обаятельный блеск, словно богатырская рука вдохновенного пианиста подняла пеструю толпу слушателей на чистые высоты шумановской поэзии». «Говорить ли о его передаче второго концерта Листа, — продолжает Ларош, — этого ряда быстро сменяющихся, фантастических видений, тревожных и мрачных, но внезапно разрешающихся торжественным маршем? Говорить ли об его исполнении шопеновской баркаролы, этом широком потоке богатейшей гармонии, этом свободном и восторженном гимне?».

Национально-просветительские стремления «московского» Рубинштейна сказались в пропаганде им творчества русских композиторов. Особенно велико значение Н. Рубинштейна как интерпретатора сочинений Чайковского. Творческое общение двух музыкантов — поучительный пример содружества композитора и исполнителя. Рубинштейн не только лучше, чем кто-либо из современников, играл фортепианные сочинения Чайковского, но и вдохновил композитора на создание некоторых из них. В расчете на громадные виртуозные возможности Н. Рубинштейна написан Концерт b-moll.

Для Рубинштейна был создан и Второй концерт Чайковского. О тесной связи фортепианного стиля композитора с искусством замечательного пианиста свидетельствует Н. Д. Кашкин: «Если бы кто хотел себе представить всего яснее виртуозный образ Н. Г. Рубинштейна, — пишет он, — тому следует взять первый фортепианный концерт Чайковского и его же гениальное трио, посвященное памяти великого артиста. В особенности яркое представление можно получить из трио, хотя сочинение это некому сыграть так, как сыграл бы его великий артист, памяти которого оно посвящено, то есть Н. Г. Рубинштейн. Для тех, кто близко знал покойного, во всякой из вариаций трио рисуется его образ, одушевленный тем или другим настроением. Очевидно, перед Чайковским, писавшим это произведение, его покойный друг стоял как живой».

Современники чрезвычайно высоко оценивали педагогическое искусство Н. Рубинштейна. «Не пристрастие и не слепое обожание,— писал Эмиль Зауэр,— а глубокое убеждение говорит во мне, когда я утверждаю, что никогда не было педагога, равного Николаю Рубинштейну. Я иду еще дальше и осмеливаюсь высказать опасение, что вряд ли скоро появится педагог столь же необъятных возможностей и безграничной разносторонности, как он». Если и предположить, что в этих словах все же сказалось «пристрастие и слепое обожание», они, думается, не так уже далеки от истины. Н. Рубинштейн был действительно счастливым обладателем многих качеств, необходимых для того, чтобы стать выдающимся педагогом.

На учеников благотворно влиял артистизм их педагога. Вся атмосфера класса была насыщена музыкой. В нем постоянно звучала вдохновенная игра самого Рубинштейна: он не только показывал отрывки произведения, но имел обыкновение хотя бы раз проигрывать его целиком.

Рубинштейн воспитывал своих учеников на обширном репертуаре, фактически на всей основной фортепианной литературе. Он систематически знакомил их с современной музыкой. «Знание им используемого материала было прямо-таки сказочным,— вспоминает Зауэр,— великий Антон мог бы наполнить этим материалом двадцать исторических концертов. Ни один из старых или новых концертов, ни одна сколько-нибудь стоящая новинка не ускользали от его соколиного взора. В то время, как сделавшийся теперь общим достоянием всех пианистов концерт a-moll Грига и могучие инструктивные вариации Брамса [на тему Паганини] у нас в Германии были в концертных программах еще новинками и никто даже не помышлял об их применении в учебных целях, они давно уже блистали в его репертуаре, и их часто можно было слышать в стенах Московской консерватории».

Н. Рубинштейн был подлинным воспитателем своих учеников. Он прививал им серьезное отношение к артистической деятельности, развивал в них волю к труду. В классе нередко велись беседы по поводу концертов, новых произведений, статей в музыкальных журналах. От учащихся требовалось, чтобы, работая над произведением, они отдавали себе отчет о его форме, гармонии. Некоторые получали задания, предназначенные для развития композиторских данных,— предлагалось, например, писать каденции к изучаемым концертам.

Ярый враг механической тренировки, Рубинштейн учил работать целенаправленно, осмысливая стоящие задачи, рационально распределяя время занятий. В своих советах относительно приемов игры он исходил из характера исполняемой музыки и, не считаясь с рецептами «школьной» педагогики, смело использовал самые разнообразные движения рук.

Н. Рубинштейн занимался с учениками увлеченно и вместе с тем последовательно, систематично. Ценными качествами его преподавания были способность распознавать психологический склад ученика и умение чутко подойти к каждому индивидуально. По воспоминаниям Зилоти, Рубинштейн даже «играл каждому ученику иначе, то есть чем лучше был ученик, тем лучше он играл,— и наоборот». Своим исполнением Рубинштейн как бы намечал ученику «ближайшую точку к идеалу» и играл так, чтобы «ученик не терял надежды когда-нибудь достигнуть этой точки».

Педагогические традиции Н. Рубинштейна оказали большое влияние на развитие русского фортепианно-исполнительского искусства. Они способствовали блестящему расцвету московской пианистической школы, наступившему в последние десятилетия прошлого века. Искусство этого замечательного мастера до сих пор остается «живой» страницей истории. Оно способно будить мысль современного педагога и помогать ему в решении возникающих в процессе обучения сложных задач воспитания молодых музыкантов.

У Н. Рубинштейна учились многие пианисты, в том числе С. И. Танеев, А. И. Зилоти и Э. Зауэр (после кончины Рубинштейна Зилоти и Зауэр занимались еще с Листом).

Вторая половина XIX века — время интенсивного развития русской мысли об искусстве, о музыке, о музыкальном исполнительстве. В художественной критике часто затрагивались

проблемы интерпретации. В 50-е годы их особенно глубоко освещал Александр Николаевич Серов (1820—1871). Его работы— важный этап формирования передовых воззрений на искусство музыкантов-исполнителей не только в русской, но и мировой музыковедческой литературе.

Для Серова искусство было «отражением жизни». В музыкальном исполнении он видел, в отличие от сценического искусства, «выражение той же жизни, но еще непосредственное, без пособия определительного языка понятий.

Серов боролся с двумя тенденциями, свойственными исполнительскому искусству того времени. Первая — это субъективистские вольности артиста, стремление «себя показать». «Для целого легиона виртуозов с немалой репутацией,— писал Серов,— их исполнение, их игра несравненно важнее того, что они играют: „средство" в их глазах получило значение „цели", а настоящую цель своего искусства они даже перестали подозревать. Преодоление механических трудностей, штукмейстерство, акробатические упражнения на неоседланных лошадях — вот во что обратилось высокое искусство музыканта!» В этом поверхностном отношении виртуозов к своему искусству критик видел пренебрежение священной обязанностью артиста — музыкальным просвещением слушателей путем пропаганды творчества великих мастеров.

Другая тенденция — следование «букве» текста, не дающее возможности глубоко передавать содержание произведения. «Для настоящего исполнения,— замечает критик,— еще ничего не значит — верно разбирать письменные знаки языка звуков, а надо развить в себе искусство понимать смысл музыкальной речи, уразуметь тайну музыкальной поэзии, приучить себя читать, так сказать, между строк, как незримые, но понятные поэтическому чувству письма». Интересно, что сходные мысли Серов высказывал и в связи с оценкой искусства живописца: «Дагерротипное повторение природы не есть еще решительно высшее качество в художнике».

Критик особенно ценил исполнителей, мыслящих творчески, способных правдиво и вместе с тем по-своему воплотить содержание произведения: «Вы знаете, как немногие из актеров умеют или могут возвыситься до такого положения, где все передается так, как задумано автором, и, кроме того, кажется, что все слова, произносимые таким актером,— его собственная импровизация, что все эти мысли, эти чувства находят себе в нем выражение вдруг, в миг своего появления, и игра актера, вполне осуществляя идею автора, прибавляет к ней новую поэзию, может быть, даже не существовавшую в такой полноте при самом зарождении драматического создания». Эти слова, сказанные по поводу игры актера, можно, конечно, отнести и к искусству музыканта-исполнителя.

Нетрудно заметить сходство между взглядами на искусство интерпретации Серова и братьев Рубинштейнов. Можно было бы привести немало и других аналогичных высказываний деятелей русской культуры того времени. Идеал жизненной и художественной правды утверждался во всех областях отечественного искусства, он все больше захватывал и сферу исполнительства — театрального и концертного.

Во второй половине прошлого века в России издаются специальные работы, посвященные вопросам фортепианно-исполнительского и педагогического искусства. Особенно интересна книга московского педагога Михаила Николаевича Курбатова «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано» (1899). В ней получила дальнейшее развитие только что рассмотренная нами концепция интерпретации. Мысли Курбатова по этому вопросу вкратце сводятся к следующему.

Исполнитель должен тщательно изучить авторский текст, весь строй мыслей и чувств, содержащихся в произведении. Чем крупнее артист, тем выше его художественные требования, тем с большей тщательностью он работает над отделкой исполнения.

Для успешного овладения произведением еще недостаточно изучения только его одного. Необходимо познакомиться с другими сочинениями композитора, с его творческой личностью.

Подобная тщательная работа над произведением приводит к тому, что оно становится как бы личным достоянием исполнителя и он получает право излагать мысли композитора так, как если бы они были его собственными. Эту творческую свободу исполнителя Курбатов считает непереносимым условием искреннего, увлекающего слушателей исполнения. Только она, по его мнению, дает возможность передать всю полноту содержания произведения.

В книге критикуется «объективная» (точнее было бы сказать объективистская) манера музыкальной интерпретации: «Полный контраст с глубоко художественным и жизненным исполнением Антона Рубинштейна составляет объективное исполнение. Этот взгляд очень распространился в последнее время в Германии и даже отзывается в других государствах. Можно указать на очень известных музыкантов, особенно пианистов, придерживающихся этого взгляда. Побуждения, вызвавшие требование объективности исполнения, в сущности, очень серьезны и благородны. Как,— говорят последователи этого взгляда,— величайшее произведение гениального художника мы должны сделать своим личным достоянием, должны неизбежно вложить свои черты характера, недостатки и этим ослаблять и портить художественную красоту произведения? Шуман сказал, что понять гения вполне способен быть может только такой же гений. Какое же мы имеем право искажать гениальные произведения, недоступные для нашего понимания, вкладывая в исполнение черты своего характера, своего понимания? Нет, мы обязаны исполнять такие произведения вполне объективно! Пускай произведение говорит само за себя! Смешно требовать большего и вкладывать в такие произведения еще что-то свое, личное! Надо быть выше этого!

И вот классические произведения вообще, а Бетховена в особенности, исполняются последователями этого взгляда необычайно строго в смысле объективности. Но в чем же выражается эта объективность?

В том, что исполнитель не соединяет своего настроения с настроением исполняемого произведения, что он не испытывает и обязан не испытывать глубоких ощущений, проникающих в произведение.

Исполнитель извлекает из инструмента такие звуки, которые не увлекают его, оставляют его спокойным, бесстрастным, но в таком случае те же звуки совершенно так же действуют и на всех слушателей. Впечатление от передачи душевных настроений и мыслей композитора уничтожено, остается только форма сочинения и ряд звуков, то есть только внешняя сторона, оболочка произведения, а сторона художественная, наиболее ценная, именно то, что мы и признаем искусством, утрачена совершенно».

Интересны и новы взгляды Курбатова на пианистическую технику. Он понимал ее не как сумму одинаковых для всех исполнителей навыков, изолированных от художественного мировоззрения пианиста, но как умение извлечь из инструмента в каждом произведении любой звук или ряд звуков именно так, как этого хочет исполнитель в данный момент. Поскольку у исполнителей художественные замыслы различны, то нет и универсальной техники, у каждого артиста мастерство имеет свой особый, индивидуальный оттенок. «Наиболее известные пианисты, как Лист, Рубинштейн, Таузиг, Фильд и другие,— пишет Курбатов,— благодаря крупной талантливости своей натуры, а также исключительным художественным требованиям искали и умели находить приемы фортепианной игры наиболее удобные, наиболее отвечающие их индивидуальности. Худая рука Фильда с длинными пальцами требовала для полной свободы движений одной постановки, рука А. Рубинштейна с широкой ладонью и сравнительно короткими пальцами требовала совершенно другой. При этом один искал мягкого, нежного звука, другой стремился пользоваться всем разнообразием звуков, какое только может дать инструмент. Отсюда разница приемов, разница в отношении к инструменту, разница во всем».

Говоря о неразрывной связи техники с художественным замыслом, о невозможности существования универсальной, единой для всех технической системы, автор приводит интересное высказывание Крамского о технике живописи, отмечая, что оно вполне применимо и к музыке. «Говорят, например,— цитирует Курбатов слова художника: — „Поеду, поучусь

технике". Господи, твоя воля! Они думают, что техника висит где-то, у кого-то на гвоздике в шкапу, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой; что ее можно положить в кармашек, и, по мере надобности, взял да и вытащил. А того не поймут, что великие техники меньше всего об этом думали, что муку их составляло вечное желание только (только!) передать ту сумму впечатлений, которая у каждого была своя особенная. И когда это удавалось, когда на полотне добивались сходства с тем, что они видели умственным взглядом, техника выходила сама собой. Оттого-то ни один великий человек не был похож на другого, и оттого часто художник, не выезжавший ни разу за околицу своего города, производил вещи, через 300 лет поражающие».

Изложив свое понимание интерпретации и свои взгляды на фортепианную технику, Курбатов переходит к рассмотрению проблем воспитания пианиста-исполнителя. В этой области он также высказывает ценные мысли. Автор заостряет внимание прежде всего на слухе. Степень и характер развития его для Курбатова — решающий фактор в процессе воспитания пианиста. В подтверждение этой мысли приводятся интересные соображения. Курбатов справедливо устанавливает связь между характером слуха и личностью исполнителя. «Я убежден,— говорит он,— что достоинство звука только в очень ничтожном размере зависит от формы пальцев. В большинстве случаев характер звука тесно связан с характером личности, с любовью к известному оттенку звука и с нежеланием пользоваться остальными. Туше зависит от деятельности слуха, от более чуткого, до некоторой степени сознательного отношения к звуковым волнам одного характера и от небрежного, пожалуй, даже отрицательного отношения к характеру всех остальных звуковых волн».

Много работ по самым различным вопросам фортепианно-исполнительского и педагогического искусства написал Александр Никитич Буховцев (1850—1897). Среди них наиболее интересны те, в которых автор использовал опыт выдающихся пианистов его времени. Таково «Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А. Г. Рубинштейна», вышедшее в 1886 году под редакцией С. И. Танеева (20). Это едва ли не лучшее пособие по педализации в методической литературе XIX века. Обобщая иностранные работы на данную тему, оно вводит много нового интересного материала, заимствованного из исполнительской практики А. Рубинштейна и отчасти Н. Рубинштейна.

«Рубинштейновская тема» нашла отражение еще в некоторых работах Буховцева («Чем пленяет нас А. Г. Рубинштейн», «Объяснительный текст к исполнению братьев А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов»). Ей посвящены также книги и брошюры других авторов, например: Ц Кюи. История литературы фортепианной музыки, курс А. Г. Рубинштейна, Е. Н. Вессель. Некоторые из приемов, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе в С.-Петербургской консерватории.

Быстрый подъем музыкального образования вызвал потребность в появлении новых отечественных руководств для обучения фортепианной игре. К лучшим из них можно отнести «Школу для фортепиано» А. И. Виллуана (1863), принятую в качестве пособия в Петербургской консерватории (26). Автор выступил противником «неумеренных упражнений», следствием которых, по его мнению, было то, что многие пианисты «иступили» свое музыкальное чувство и стали «фортепианными машинами». Порицалась также «машина Калькбренера». Ценно внимание автора к качеству звучания. Он рекомендовал приемы для достижения звука «округлого», полного, «не лишенного притом нежности» и «в особенности симпатически увлекательного». Методика Виллуана не свободна от некоторых заблуждений (например, автор советовал применять для упражнений «глухое фортепиано»). Однако в целом ее направленность безусловно прогрессивная.

Заслуживает внимания фортепианное руководство Адольфа Гензельта (1814—1889). Этот крупный немецкий виртуоз, автор популярных в свое время фортепианных сочинений, приехал в Россию в 1838 году и прожил в ней до конца своих дней. Он преподавал в Смольном

и многих других институтах, долгое время состоял инспектором музыкальных классов всех институтов ведомства императрицы Марии. Заслужив ГЕНЗЕЛЬТА было поднятие уровня фортепианного обучения в этих учебных заведениях, в результате чего многие институтки впоследствии становились хорошими учительницами музыки. В 1869 году он издал «На многолетнем опыте основанные правила преподавания фортепианной игры, составленные Адольфом Гензелем, руководство для преподавателей и учениц во вверенных его надзору казенных заведениях». Хотя пособие и предназначалось для учащихся, получавших общее, а не музыкально-профессиональное образование, автор предъявлял к ним серьезные требования. Это объяснялось не только личными качествами Гензельта-педагога, но и общим подъемом преподавания фортепианной игры в стране в связи с развитием музыкального профессионализма.

Гензельт уделял много внимания развитию самостоятельности учащихся. Он требовал от них умения грамотно разобраться в произведении и знания рациональных способов работы за инструментом. Автор предостерегал педагогов от того, чтобы ученики не стали «простыми подражателями», «подобием машины». Он предлагал использовать методы преподавания, способствующие развитию сознательного отношения к делу, например, требовать от учеников самостоятельного исправления ошибок при чтении нотного текста (после указания педагога на то, что в таком-то месте была допущена неточность).

В русском фортепианно-исполнительском и педагогическом искусстве второй половины XIX столетия порой проявлялись салонные тенденции. В практике многих педагогов еще процветали рутинные методы обучения. Педагогический репертуар, особенно первых лет обучения, был засорен всякого рода второстепенными инструктивными сочинениями композиторов-ремесленников. Черты догматизма, приверженность к отсталым педагогическим доктринам нередко сказывались и в выходящей методической литературе.

Всему этому, однако, противостояла настолько яркая и прогрессивная деятельность передовых музыкантов, что общее состояние фортепианно-исполнительской и педагогической культуры России того времени мы вправе охарактеризовать как период быстрого поступательного развития. Выдающиеся достижения братьев Рубинштейнов и великих артистов театра; глубокое проникновение критиков в сущность проблем интерпретации и их страстная борьба против ущербных явлений в актерском и музыкально-исполнительском искусстве; могучий поток свежих творческих идей, рождавшихся в русской музыке, художественной литературе, живописи, наконец, общая атмосфера демократического подъема оказывали сильное воздействие на поколение русских пианистов 60-х годов. В этих условиях быстро распространялись серьезные воззрения на призвание артиста, успешно преодолевались субъективистские и объективистские крайности в исполнительском искусстве, прочно укоренялось отношение к интерпретации как правдивому воссозданию образа сочинения на основе глубокого, творческого постижения авторского замысла.

Со второй половины XIX века Россия становится одним из крупных очагов теоретической мысли по вопросам пианизма. В немецкой искусствоведческой и методической литературе разработка этой проблематики велась более интенсивно. Зато работам русских авторов в целом были менее свойственны отвлеченное теоретизирование, механистичность мышления и отрыв теории от художественной практики. В решении многих важных проблем интерпретации и развития исполнительского мастерства русские теоретики и методисты, как мы видели, стояли на самых передовых позициях своего времени.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. 273-297

Вопросы:

1. Исполнительский стиль.
2. Педагогические основы А.Рубинштейна.

Лекция 10

Тема: Фортепианное искусство композиторов Могучей кучки. М. Балакирев, его исполнительская деятельность и фортепианные сочинения.

Конспект лекции:

С XIX столетия, выделяется группа композиторов, необычайно самобытно решавшая проблемы развития отечественного музыкального искусства. Это: М. Балакирев, М. Мусоргский, А. Бородин и Н. Римский-Корсаков, составившие творческое ядро поистине могучего объединения русских музыкантов в период общественного подъема 60-х годов.

Их цель — создание национального искусства на подлинно демократической основе, способного раскрыть душу народа и воплотить всю правду его жизни; их непреклонная воля к борьбе со всяческими тормозами на пути к этой цели: с препонами, чинившимися придворно-бюрократическими кругами, с рутинной консервативно-академического направления, с влияниями салона и пустого виртуозничания; наконец, мощь их таланта, исконно русского, богатырского, уходящего в недра родной земли, подобно корням векового дуба, таланта разностороннего, щедро себя обнаруживающего не только в творчестве, но даже в манере говорить — сочно, образно, метко,— все это вызывает чувство восхищения и глубокого уважения. Фортепианная музыка не была в центре внимания композиторов Могучей кучки. Их творческие интересы тяготели к опере, симфонии, песне-романсу. Все же каждый из них оставил фортепианные произведения высокой художественной ценности, дающие возможность пианистам включить в свой репертуар первоклассные образцы творчества гениальных музыкантов.

Чаще других кучкистов к жанрам фортепианной музыки обращался Милий Алексеевич Балакирев (1837— 1910), пианист громадной одаренности, на протяжении длительного времени занимавшийся концертной деятельностью. Музыкае он учился у матери и дирижера нижегородского оркестра Карла Эйзриха. Формированию своего пианизма Балакирев, по собственному признанию, был более всего обязан А. И. Дюбюку, у которого взял десять уроков в десятилетнем возрасте. Музыкальный критик и литератор А. Д.Улыбышев, известный своей книгой о Моцарте, писал о восемнадцатилетнем Балакиреве: «Он играет как виртуоз, и этим не ограничиваются удивительные музыкальные его способности. Во-первых, ему стоит прослушать один раз большую пьесу, исполненную оркестром, чтобы передать ее без нот во всей точности на фортепиано. Во-вторых, читает он а livre ouvert [то есть с листа] всякую музыку и, аккомпанируя пению, переводит тотчас (transpose) арию или дуэт в другой тон, какой угодно. Когда я попросил его разыграть симфонии Бетховена в фортепианном сокращении (reduction), он казался недоволен работой перелазгателей (arrangeurs), не исключая самого Гуммеля, и потребовал партитур, из которых и извлек все нужное для исполнения, разбирая в одно время двадцать пятилинейных строк истинно по-профессорски! Любо было смотреть, как он сидел за инструментом, спокойный, серьезный, с огненными глазами, но без всяких гримас и шарлатанских телодвижений, твердый в такте, как метроном».

В середине 50-х годов Балакирев приехал в Петербург, где быстро выдвинулся как пианист и композитор. Его первый самостоятельный концерт 22 марта 1956 года был посвящен русской музыке: помимо собственных произведений, в том числе фантазии на темы «Ивана Сусанина», Балакирев сыграл фортепианные пьесы Глинки, Даргомыжского и Ласковского. Выбор этой программы по тем временам был смелый. Еще никто из русских пианистов не отваживался избирать для своего дебюта пьесы одних только отечественных авторов. Такое начало исполнительской деятельности выявляло в молодом артисте просветителя, горячее желание содействовать прогрессу родного искусства. Известна энергичная пропаганда

Балакиревым-дирижером выдающихся произведений русской и западноевропейской музыки. Важное просветительское значение имели и выступления Балакирева-пианиста. Он включал в программы своих концертов пьесы многих русских композиторов — Глинки, Даргомыжского, Ласковского, Мусоргского, Кюи и других. Великолепно знавший западноевропейскую фортепианную литературу XIX века и игравший чуть ли не все сочинения ее крупнейших представителей, Балакирев имел обыкновение публично исполнять произведения, редко звучавшие на концертной эстраде. Его любимыми авторами, особенно в последний период жизни, были Шопен и Лист. Путь, каким шел в своей артистической деятельности Балакирев, был нелегким. Подобно Листу, русскому музыканту приходилось много страдать от непонимания слушателями серьезных, просветительских целей его исполнительского искусства. Человек волевой и мужественный, он испытывал порой приступы отчаяния, публичные выступления становились ему противны. Знаменательны обстоятельства, при каких Балакирев завершил свою пианистическую деятельность. В начале 90-х годов он посетил Желязову Волю и обнаружил, что шопеновские памятные места находятся в запустении. Благодаря энергичному содействию Балакирева польским музыкантам удалось добиться разрешения на постановку памятника своему великому соотечественнику около домика, где он родился. Задача оказалась нелегкой. Пришлось преодолевать сопротивление реакционных кругов, видевших в этом повод для оживления демократических сил Польши. Во время шопеновских торжеств Балакирев выступал в Желязовой Воле и в Варшаве. «Уже давно мы не были свидетелями такого искреннего восторга,— сообщала пресса,— предметом которого был г. Балакирев. Переполнившая зал избранная публика с энтузиазмом принимала русского музыканта, который принужден был много исполнить сверх программы и, между прочим, только что отысканный (еще не изданный) ноктюрн Шопена [cis-moll]. В этот памятный вечер М. А. Балакиреву был подан великолепный серебряный венок с польской надписью: М. Балакиреву, в память открытия памятника Шопену в Желязовой Воле. 14-го октября 1894 г. от Варшавского Музыкального Общества».

Исполнение Балакирева отличалось энергией, властью. Наряду с крупной техникой он владел замечательным мастерством «жемчужной игры» фильдовско-дзюбюковской школы. Подробное описание игры его в последние годы жизни оставил Б. В. Асафьев, передавший могучий дух исполнительского искусства замечательного музыканта. В игре пианиста, как и во всем его художественном облике, с течением времени произошли существенные изменения. Судя по некоторым свидетельствам современников и по характеру музыки Балакирева, можно предполагать, что в 50-е и 60-е годы его исполнение было не столь суровым, как в старости. Критики отмечали в нем мягкость звука, красочность звучания инструмента.

Пианистическая деятельность Балакирева — интересная страница в концертной жизни России второй половины XIX столетия. Музыкант-просветитель, один из крупнейших выразителей в исполнительском искусстве идей 60-х годов, он впервые начал систематически пропагандировать фортепианные произведения отечественных композиторов. Балакирев наряду с братьями Рубинштейнами был также одним из первых представителей в России фортепианно-исполнительского искусства нового типа — монументального, рассчитанного на массовую аудиторию, проникнутого симфоническим началом. Уже в юные годы Балакирев остро ощутил необходимость обогащения русской фортепианной музыки национально-самобытным концертным репертуаром. В 50-е и 60-е годы молодой композитор много работал над решением этой творческой проблемы, пробуя писать концерты, сонаты и пьесы различных жанров. Наиболее успешным оказался опыт создания концертной фантазии на подлинные народные темы. Написанный в 1869 году «Исламей» («Восточная фантазия») — не только лучшее фортепианное сочинение Балакирева, но и одно из выдающихся произведений мировой инструментальной литературы. Подобно рапсодиям Листа, это целая народная поэма. Новаторство Балакирева проявилось в том, что он впервые ввел в фортепианную музыку образы народов Востока, написанные так ярко и с такой жизненной

силой воплощающие типические черты народного искусства. В этом смысле «Исламей» — сочинение этапного значения. От него тянутся нити ко многим последующим произведениям самого Балакирева, его товарищей кучкистов, советских композиторов и некоторых зарубежных авторов. В «Исламее» скрещиваются многие художественные традиции. Сочетание сонатного и вариационного принципов развития позволяет видеть в нем продолжение линии синтеза жанров, свойственного европейской фортепианной музыке эпохи романтизма. Использование двух контрастных тем и их разработка в симфоническом духе роднит пьесу с «Камаринской» Глинки. На автора безусловно оказало воздействие и непосредственное восприятие народного исполнительского искусства. Обратившись к восточной тематике, Балакирев создал произведение глубоко русское по духу. Он подошел к решению стоявшей перед ним творческой задачи с позиций художника 60-х годов, проявляющего глубокий интерес к образам народа, правдиво их воплощающего и раскрывающего в них могучую силу. В основу сочинения положены две народные темы. Первая — плясовая, типа лезгинки. Автор записал ее на Кавказе, где она бытовала под названием «Исламей». Вторая тема — спокойная, певучего характера. Это любовно-лирическая песня крымских татар. На первой теме строится главная партия, на второй — побочная. Достопримечательная особенность репризы в том, что вторая тема утрачивает свой первоначальный облик и сливается с общим потоком плясового движения. Благодаря этому развитие к концу пьесы динамизируется и становится более стремительным. Сопоставляя в экспозиционном разделе картины народной пляски и образ певца, а затем «вписывая» «лирического героя» в общий «групповой портрет», автор как бы подчеркивает их внутреннее единство и утверждает мощь народного начала. «Исламей» — одно из виртуознейших произведений фортепианной литературы. В нем своеобразно сочетаются фресковая манера письма и аккордовое изложение *martellato* с узорчатой орнаментикой и филигранной пальцевой техникой. Синтезируя пианистические традиции предшественников, в первую очередь Листа, Шопена и Глинки, Балакирев обогащает их элементами народной музыки Востока. Это придает фортепианному стилю пьесы самобытность и вместе с тем ставит перед исполнителем много сложных задач. При полифонически насыщенной, детализированной манере письма нелегко добиться нужной броскости и монументальности образа, передать характер фортепианной фрески нового типа, сочетающей крупный план с орнаментальной цветистостью, «вихрем красок». Необходимо преодолеть виртуозные трудности, чтобы они не являлись помехой для воплощения стихийной силы музыки. Даже артисты-виртуозы, исполняя пьесу, порой проявляют «пианистический расчет», «придерживают» темп в некоторых технически трудных построениях. Это, правда, обеспечивает большую точность исполнения, но ведет к утрате нужного художественного впечатления — импровизационности и буйной стихии пляски, составляющих самое существо народного начала пьесы. При своем появлении сочинение вызвало противоречивые отклики. Некоторые музыканты, преимущественно из консервативных академических кругов, отнеслись к нему резко отрицательно. Сразу же нашлись и горячие защитники «Исламея». Очень сочувственно написал о нем Чайковский в одной из своих рецензий. Пропагандистом пьесы стал Н. Рубинштейн, великолепно ее игравший (в благодарность автор посвятил ему сочинение). Восторженно отнеслись к «Исламею» Лист, Таузиг и другие представители веймарской школы, проложившие ему путь к известности в Западной Европе. В настоящее время он входит в репертуар многих исполнителей. Одним из лучших его интерпретаторов является английский пианист Джон Огдон. В сделанной им записи «Исламея» такие качества музыки пьесы, как стихийный размах и динамика развертывания панорамы красочных образов Востока, получили яркое воплощение. Всю жизнь стремившийся к созданию национально-русских произведений в сонатном и концертном жанрах, Балакирев сумел осуществить эти замыслы лишь к концу своего творческого пути. Написанные им два монументальных цикла — четырехчастная Соната *b*-moll (1905) и трехчастный Концерт (1910) — привлекают своим народным характером и эпической манерой высказывания. Национальный облик сочинений подчеркнут использованием русских тем. Так, главная тема первой части

Соната основана на мелодии рекрутской песни «Собирайтесь-ка, братцы, ребяташки». Ее мастерское развитие в виде фугато — интересный пример полифонического изложения главной партии фортепианной сонаты. Средняя часть Концерта основана на культовой теме «Со святыми упокой». Наряду с русской песенностью в Сонате звучит музыка в польском народном духе (вторая часть цикла — мазурка). В главной теме финала проявились черты украинских плясок. Такое сочетание различных интонационных пластов славянской музыки вызвано близкой композитору идеей единения братских народов.

Балакирев написал также много концертных пьес в различных жанрах: три скерцо, три ноктюрна, семь мазурок, семь вальсов, польку, токкату, каприччио, «Думку», «В саду» и другие. Просветительские стремления Балакирева сказались в создании фортепианных транскрипций. Видное место среди них занимают переложения сочинений Глинки, в том числе «Камаринской» и испанских увертюров. Приобрела известность свободная обработка романса «Жаворонок». На темы любимого композитора Балакирев создал одно из своих наиболее значительных фортепианных произведений — фантазию «Воспоминания об опере „Иван Сусанин" М. Глинки» (ранние ее варианты возникли в 50-х годах, окончательно пьеса завершена в 1899 году). В основе Фантазии лежат два отрывка — трио «Не томи, родимый» и хор крестьян «Сейчас мы в лес идем». Искусное введение в трио взволнованно-стремительной темы из третьего действия создает ощущение тревожного фона, на котором протекает лирическое повествование героев. По глубине воплощения художественной идеи оперы, бережности отношения к авторскому тексту и мастерству фортепианного переложения партитуры Фантазия может быть причислена к лучшим образцам транскрипций. Среди многочисленных фортепианных произведений Балакирева исполняются лишь очень немногие. Об этом нельзя не пожалеть. Правда, музыке композитора порой свойственна инертность развития, а в поздний период творчества и черты ретроспективно. Но в фортепианном наследии автора «Исламея» можно назвать и значительное количество сочинений незаслуженно забытых — Сонату, Токкату, Первое скерцо, мазурки и другие. Воскрешение их из забвения — почетная задача для пианистов, любящих русскую классику и идущих непроторенными путями в поисках своего репертуара.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. 273-285

Вопросы:

1. Выступления Балакирева - пианиста.
2. Фантазия «Исламей».

Лекция 11

ТЕМА: М. Мусоргский – пианист и автор фортепианных произведений.

Конспект лекции:

Самобытно проявилось в области фортепианного искусства гениальное дарование Модеста Петровича Мусоргского (1839—1881). Его учителем фортепианной игры был А. А. Герке. Мусоргский превосходно владел инструментом. Он не только обладал значительной техникой, но и великолепно импровизировал, мастерски читал с листа и аккомпанировал. В его исполнительском искусстве отчетливо проявилась тяга к воспроизведению характерных образов, что было присуще и его творчеству. Современники писали о способности Мусоргского-исполнителя правдиво и естественно передавать самые различные душевные состояния. Проявлялось это не только во время публичных концертов, но

и в кругу друзей, где он часто импровизировал, воспроизводя на инструменте разные жизненные сценки. Пианист Н. Лавров говорил, что Мусоргский поразил его «необыкновенной картинностью» своей игры и наличием в ней «изумительного совершенства звукоподражания». (Особенно отмечалось исполнение «Бури» — одного из последних, оставшегося незаписанным, сочинений композитора — и сопровождения к «Песне о блохе».) Другой современник вспоминал: «Трудно себе представить, что выходило у него из „Славься, славься“, — старые виртовские клавиши гудели, как колокола, и гремели, как медный оркестр»

Мусоргский много аккомпанировал певцам. Д. М. Леонова говорила, что «он довел „аккомпанемент“ до той степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которых до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертной эстраде. Он своим аккомпанементом сказал действительно „новое слово“ и показал, как велико его значение в отношении цельности художественного исполнения. Аккомпанировать после него сделалось трудным, серьезным делом, и вот почему артисты преимущественно всегда желали петь в концертах с сопровождением М. П. Мусоргского, и потому-то ни один мало-мальски серьезный концерт не обходился без его участия».

Мусоргский постоянно выступал в концертах, организовывавшихся студентами в пользу их неимущих товарищей. «Будучи сам беден, как Иов, — вспоминает один из организаторов таких концертов, — он, когда дело касалось благотворительности, все-таки за свой труд никогда не брал денег». Во многих отзывах говорится о том, какое громадное впечатление производила на слушателей игра Мусоргского. Вот один из них: «Леонова проникновенно пела созданные им за это время вещи: отрывки из „Хованщины“, „Песню о блохе“ (посвященную ей), песню Марфы и т. п. Мы все были свидетелями вдохновения, экстаза этого гения. Казалось, в его игре композитор оспаривал пальму первенства у артиста-исполнителя. Наконец прозвучали последние могучие аккорды. Нас всех пронизала сильная дрожь. Никто не решался прервать молчания. Стоявшая до тех пор неподвижно у рояля Леонова быстро повернулась и удалилась еле слышными шагами вглубь комнаты. По ее лицу текли слезы. Горбунов сидел неподвижно, весь съежившись, уронив свою массивную голову на колени. Все застыли на своих местах».

В 1879 году Мусоргский совершил концертную поездку с Леоновой по югу России. Он не только аккомпанировал, но и играл solo. При его феноменальной памяти и мастерском владении инструментом ему, конечно, ничего не стоило подготовить для этих концертов какие-нибудь пьесы из ходового пианистического репертуара. Но он предпочел выступить пропагандистом собственных сочинений, преимущественно опер, музыка которых в те времена была еще мало известна (особенно в провинциальных городах, где не было оперных театров). Мусоргский играл, как значилось на афише, «Рассвет на Москве-реке», «Венчание царя Бориса под великим колокольным звоном, при народном славлении» и другие оперные фрагменты. Мусоргский написал не много фортепианных сочинений. В большинстве своем это программные пьесы жанрового характера, нередко с элементами звукописи: «Воспоминания детства», «Детские игры-уголки», «Няня и я», Интермеццо, «В деревне», «Слеза», «Швея» и другие. Все они — спутники его капитального фортепианного цикла — гениальных «Картинок с выставки» (1874). Возникшее как творческий отклик на посмертную выставку работ его друга — художника В. Гартмана, произведение по своему содержанию далеко вышло за рамки избранной автором темы. С подкупающей непринужденностью Мусоргский разворачивает перед слушателем целую серию увлекательных, необычайно метких музыкальных зарисовок. Он смело сталкивает контрасты психологические, национальные, временные. При всей «многоликости» цикла в нем выделяется одна тема, проходящая в различных вариантах на всем его протяжении. Это жизнь народа. Она воссоздана с небывалой для фортепианного сочинения многогранностью, реализмом и глубиной. Известно, что в пору создания «Картинок» народ стал главным героем творчества Мусоргского. В письмах к Стасову композитор с увлечением писал о том, как жаждет он «побрататься» с народом. «Гончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизведанных странах и завоевание их» —

вот в чем видел Мусоргский настоящее призвание художника. Именно в связи с этой задачей возникли знаменательные слова композитора: «„К новым берегам!“ Бесстрашно сквозь бурю, мели и подводные камни, к новым берегам!“. Следуя гуманистическим традициям Глинки, Мусоргский с глубокой симпатией рисует образы не только русского, но и других народов. Впервые в отечественной инструментальной литературе возникают яркие картинки французской жизни («Гюильрийский сад», «Лимож», «Катакомбы»). В центре внимания автора находятся образы родной страны. Русский народный элемент концентрируется в «Прогулке». Он ясно ощутим в интонациях ее мелодии, напоминающей попевки песни «Слава», в метрической и ладотональной переменности. Значение «Прогулки» в «Картинках» очень велико. С точки зрения непосредственного восприятия она создает образ людей, заполняющих выставочные залы. Можно также говорить о том, что это символ прославления Гартмана и олицетворение жизненной силы русского народа. Важна и формообразующая роль «Прогулки». Впервые в истории фортепианного цикла Мусоргский использует вступительный раздел для объединения отдельных номеров путем сквозного развития начального образа. В целом возникает необычная композиция сюитно-рондообразного типа, своеобразно претворяющая традиции куплетной песни. Единству интонационной сферы сочинения способствует также органичное «прорастание» во всех номерах попевок «Прогулки». Наиболее явно это ощутимо в «Богатырских воротах» и «Катакомбах». Интересно, что музыка «прогулок-интермедий» не только подготавливает восприятие последующих номеров, но в некоторых случаях создает впечатление реакции зрителей на виденное. Внешне это несколько напоминает прием высказываний «от автора» в романтической литературе. По существу, здесь возникает нечто новое: в представлении художника-шестидесятника высказывания автора-судьи сливаются с «гласом народа». Возможно, что эта концепция сложилась в «Картинках» в результате предшествующей работы над оперой «Борис Годунов». Народное начало представлено в «Картинках» разнообразно. В «прогулках-интермедиях» оно имеет лирико-повествовательный, иногда эпический характер. Эпические черты особенно отчетливо проявляются в финальном номере — «Богатырских воротах». Образы народной сказочности колоритно воплощены в «Избушке на курьих ножках (Баба-яга)».

Вегания периода 60-х годов сказались в социальной заостренности содержания цикла. Впервые в истории фортепианной литературы Мусоргский так ярко раскрыл тему общественного неравенства. В № 6 «Два еврея, богатый и бедный» сопоставляются образы богача и бедняка. Синтетическая реприза как бы показывает стремление последнего вырваться из приниженного существования и трагический крах его попытки (см. тему бедняка в средней части, репризе и заключении). В «Быдло», думается, можно говорить о воспроизведении в завуалированном виде образа скованной силы русского народа. Эта пьеса — своего рода параллель «Бурлакам» Репина (знаменитое полотно художника возникло незадолго до «Картинок» и вызвало восхищение Мусоргского). О том, что композитору в «Быдло» рисовалась именно русская действительность и что ему пришлось скрывать это обстоятельство, свидетельствует знаменательная фраза в письме к В. Стасову: № 4 «Sandomierske bydlo» (le telegue) (le telegue, разумеется, не надписано, а так между нами)». Обращает на себя внимание также интонационное сходство тем «Быдло» и «Прогулки» и проникновение в мелодию «картинки» элементов бурлацких песен (особенно в 5-м и 6-м тактах). Проходя через все сочинение, образы русского народа находят свое завершение в «Богатырских воротах (В стольном городе во Киеве)». Интонационное родство главной темы финала с «Прогулкой» (особенно в 3—6 тактах) и музыкой колокольного перезвона подчеркивает связь финала с предшествующей «русской» линией цикла. Вызывая к жизни богатырские образы прошлого, композитор словно хотел вселить в сердца слушателей уверенность в том, что народ сумеет преодолеть все преграды на пути к светлому будущему Руси. Автор «Картинок» — выдающийся мастер фортепианного письма. Продолжая традиции Глинки, он параллельно с

Балакиревым создавал русский песенно-инструментальный стиль. Особенно значительна роль Мусоргского в разработке монументальной эпической фактуры.

К ранним ее образцам относится изложение Интермеццо, с его характерными уни-сонами (пьеса возникла в 1861 году, еще до балакиревской обработки «Эй, ухнем!»). Впоследствии в эпической манере, еще более насыщенными красками были написаны «Богатырские ворота». Типическим примером монументального песенно-инструментального стиля может служить изложение «Прогулки». «Картинки с выставки» — одно из этапных произведений не только в русской, но и в мировой литературе в смысле развития «характерного» фортепианного письма. Используя опыт своих предшественников — авторов песен-романсов, писавших к вокальной партии соответствующего типа сопровождения, а в области сольной фортепианной литературы — прежде всего Шумана, Мусоргский создал новые замечательные образцы «портретной» и жанровой звукописи. Буквально в каждом номере встречаешься со свежими, самобытными приемами письма. В «Гноме» это причудливые мелодические линии и скачки, воспроизводящие неуклюжие движения маленького человечка, а вместе с тем и отражающие его «изломанный» внутренний мир. Большие регистровые разрывы создают впечатление душевного холода, одиночества. Сумрачный характер музыки усиливают трели в басовом регистре, «голоса» вьюги. Интересны новые типы фортепианного *astinato* в «Старом замке» и «Быдло». В «Балете невылупившихся птенцов» оригинальное сочетание форшлаггов с *martellato* прозрачных аккордов создает ярчайший звукоизобразительный эффект суетни крошек-птенцов. Выразительно применение репетиций для характеристики душевного трепета («Два еврея») и неумолчного гула рыночной толпы («Лимож»). Можно было бы назвать еще немало фактурных находок в «Картинках». Советуем молодым пианистам самим с нотами в руках проделать дальнейший анализ фортепианного стиля композитора. Это поможет не только лучше изучить творчество Мусоргского, но и осознать его влияние на приемы фортепианного письма Прокофьева, Дебюсси, Равеля. «Картинки с выставки» вошли в репертуар многих пианистов. Очень образно их играет С. Рихтер. Тем, кто слышал его исполнение этого цикла, оно надолго запомнится. Пианист находит яркие звуковые и ритмические характеристики для самых различных «картинок». Колоритно воспроизводится трезвон в последнем номере. Слух отчетливо различает тембры малых, средних и нижнего колоколов. Мастерски переданы сверкающие краски «Лиможа». Присущее Рихтеру великолепное ощущение звукопространственной перспективы сказалось при создании эффекта постепенного «удаления» в конце «Быдло». Среди наибольших удач пианиста надо назвать исполнение «Балета невылупившихся птенцов». По общей звучности — искристо-звонкой, чуть подернутой «серебристой» педальной «дымкой», тонкому сопоставлению отдельных тембровых планов и воплощению образного смысла всех характерных интонаций — это подлинный шедевр исполнительского искусства. Мы упоминали об опыте творческой работы некоторых авторов над пьесами для фортепиано с оркестром на песенной основе (вспомним Фантазию Шопена на польские темы и Листа на венгерские).

Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1908) создал фортепианный концерт целиком на песенной тематике. Смелость творческого замысла композитора заключается в том, что он все темы, связующие построения и каденции сочинения формирует из одного напева (рекрутская песня «Собирайтесь-ка, братцы-ребятушки», использованная, как уже говорилось, Балакиревым в первой части Сонаты). Такое последовательное осуществление монотематического развития на материале народной песни — единственное в своем роде в истории концертного жанра. Самое замечательное то, что блестящее композиторское мастерство оказывается «неприметным» и музыка производит впечатление совершенно непринужденного творческого высказывания. Выше приведены некоторые примеры последовательной трансформации песенной темы. Вначале дана тема в том виде, как она возникает в оркестровом вступлении, и основанный на ней пассаж, с которого начинается партия солиста. В дальнейшем выписано начало главной и побочной партий. Эти примеры

выявляют основную линию образного развития первых разделов Концерта: от народно-жанровой сферы, представленной вначале музыкой повествовательного характера (вступление), а затем танцевальной, написанной в духе народной сцены (главная партия), — к лирическим высказываниям (побочная партия). После небольшого эпизода, заменяющего разработку, следует динамическая реприза. В каденции и коде лирическое начало расцветает с особой силой. Возникавшие порой на протяжении каденции интонации грусти, душевной неудовлетворенности постепенно исчезают. Утверждением светлого жизненного начала и широким разливом лирики Концерт близок возникшим незадолго перед ним «Майской ночи» и «Снегурочке». Характерно, что в нем, как и в этих операх, народно-жанровый элемент и сфера индивидуальных лирических высказываний составляют органичное единство. Продолжая творческие опыты Глинки, Римский-Корсаков работал над развитием русской фортепианной полифонии. Он создал три фугетты на темы песен: «Матушка, что во поле пыльно», «Не было ветру», «Как по саду, саду, садику» и серию фуг, основанных на русских народных интонациях. В Фуге cis-moll тема близка наигрышу Леля. Композитор написал также некоторое количество фортепианных пьес различных жанров, в том числе интересный цикл: Шесть вариаций на тему В-А-С-Н op. 10 (Вальс, Интермеццо, Скерцо, Ноктюрн, Прелюдия и Фуга).

Александр Порфирьевич Бородин (1833—1887) написал еще меньше фортепианных сочинений. Среди них есть, однако, подлинный шедевр — «Маленькая сюита» (создана в середине 80-х годов; некоторые ее номера, по свидетельству В. Стасова, возникли в предшествующее десятилетие). В «Маленькой сюите», как и в Концерте Римского-Корсакова, сказался интерес к лирике, проявившийся в позднем периоде творчества кучкистов. Вначале циклу был даже предпослан программный заголовок: «Маленькая поэма о любви молоденькой девушки». Впоследствии автор снял его, так же как и программные комментарии к отдельным пьесам, видимо не желая ими суживать содержание сюиты. Гениальное дарование композитора свежо проявилось в переосмыслении традиционных жанров фортепианной музыки. В Интермеццо менюэт приобретает восточные черты. В Серенаде органично сливаются элементы южнороманской и восточной музыки. Последняя пьеса сочетает жанровые признаки ноктюрна и колыбельной, что, думается, связано с первоначальным замыслом автора (в Ноктюрне имелась ремарка: «убаюкана мечтой быть любимой»). Особенно значительна первая пьеса — «В монастыре». Крайние ее разделы, имитирующие грустный, как бы доносящийся издали колокольный звон, поразительны своей тонкой красочностью, «живописным» мастерством. Предваряя характерные эффекты музыки импрессионистов, автор создает полную иллюзию объемности воздушного пространства и вибрирующих в атмосфере звуков. В своем роде не менее замечателен и средний раздел пьесы. Это один из лучших образцов кучкистского песенно-инструментального стиля. Возникающий вначале грустный напев постепенно ширится и обрастает новыми голосами. В кульминации музыка проникнута чисто бородинской мощью. Громадное разрастание песенного напева, возникающего и исчезающего в пелене грустного колокольного звона, вызывает представление о могучей силе народа-богатыря, скованной, но уже начавшей пробуждаться. Тем самым содержание пьесы выходит за рамки простой жанровой картинки и приобретает глубокий символический смысл.

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

Сопоставляя рассмотренные нами направления русского искусства — рубинштейновское и Могучую кучку, — нетрудно уловить в них черты сходства и наряду с этим существенные различия. Подобно братьям Рубинштейнам, члены балакиревского кружка выступали как

просветители-демократы, стремившиеся к подъему отечественной музыкальной культуры путем приобщения ее к достижениям мирового искусства и развития русских национальных традиций. Благодаря многочисленным концертным поездкам Антон Рубинштейн принимал непосредственное участие в распространении высокохудожественных произведений во многих странах. Своим крупным общественным мероприятиям он старался придать мировое значение («Исторические концерты», Первый международный конкурс музыкантов). Могучая кучка, хотя и не ограничивала свою деятельность одной Россией, сконцентрировала свои творческие усилия на развитии отечественного национально-самобытного искусства. Заслуги рубинштейновского направления велики в создании русской исполнительской и педагогической школы. Кучкисты ярче проявили себя как композиторы, создали произведения более значительные в художественном отношении и индивидуальные по стилю. Балакирев и его товарищи внесли богатый вклад не только в русскую, но и в мировую фортепианную литературу. Об этом тем важнее напомнить, что их заслуги именно в области фортепианного искусства нередко остаются в тени. Весьма существенна интенсивная разработка композиторами Могучей кучки народной тематики. В их творчестве особенно полно реализовались стремления к многогранному воплощению образов народа, свойственные многим композиторам того времени— русским и зарубежным. Впервые в сольной фортепианной литературе кучкисты создали такие могучие, овеянные дыханием «симфонизма массовых действий» народные сцены («Исламей», «Картинки с выставки»). Впервые конкретность воплощения жизненных явлений оказалась доведенной до такого смелого раскрытия темы социального угнетения («Картинки»). Наконец, также впервые в фортепианной литературе, было «распахнуто окно» в мир Востока («Исламей»). Углубление в сферу народной проблематики привело к новаторскому переосмыслению традиционных жанров: объединению цикла пьес сквозным развитием материала вступления, созданию концерта на основе народно-песенной темы и т. д. Много свежего внес в инструментальную музыку фортепианный стиль кучкистов. Своей самобытностью он выделяется во всей фортепианной литературе второй половины XIX века. Чрезвычайно колоритны находки Мусоргского в области «характеристического» фортепианного письма, имитация кучкистами колокольных звонов — от могучего трезвона в «Богатырских воротах» до импрессионистски «воздушной» передачи дальних звонов в «Маленькой сюите», великолепны образцы эпического песенно-инструментального стиля в балакиревской обработке «Эй, ухнем!», в «Картинках с выставки» и в первой пьесе Сюиты Бородина, интересна красочная трактовка инструмента в Концерте Римского-Корсакова. Многие приемы фортепианного изложения, найденные кучкистами, были восприняты и развиты последующими композиторами разных национальных школ.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. 273-297

Вопросы:

1. «Картинки с выставки» М. Мусоргского. :
2. Фактура. Особенности исполнения. К истории интерпретации. Издания и редакции.

Лекция 12

Тема: Фортепианное творчество П. Чайковского. Исполнение его сочинений

Конспект лекции:

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

развивавшиеся А. Рубинштейном и композиторами Могучей кучки. Художник с необычайно широким кругом творческих интересов, Чайковский работал во всех основных жанрах фортепианной музыки и каждый из них обогатил сочинениями высокой художественной ценности. Игре на фортепиано Чайковский учился у нескольких педагогов, в том числе у петербургских пианистов Р. В. Кюндингера и А. А. Герке. По воспоминаниям Лароша, Чайковский в молодости «очень хорошо, бойко, с блеском мог исполнять пьесы первоклассной трудности. Он играл не по-композиторски (да он в 1862 году и не был композитором ни с какой стороны), а совсем по-пианистски. У меня долго хранилась (быть может, существует и теперь у кого-нибудь) элегантно на толстой бумаге отпечатанная программа благотворительного музыкального утра или вечера, на котором Петр Ильич вместе с К. К. Фан-Арком, ныне профессором Петербургской консерватории, исполнил *fis-moll'*ную фантазию Макса Бруха для двух фортепиано» (63, с. 167—168). Известно также, что при открытии Московской консерватории он сыграл на фортепиано увертюру к «Руслану и Людмиле» Глинки. Выступал Чайковский и как аккомпаниатор. Чайковский писал для фортепиано на протяжении всей жизни. До него ни один композитор не воплощал в своих фортепианных сочинениях русскую жизнь так многообразно, с такой силой художественного обобщения. Тонкий знаток человеческой души, он запечатлел целый мир переживаний современных ему русских людей. Иногда это лирические высказывания простой, цельной натуры. Но нередко он раскрывает мир души сложной, противоречивой. Написав немало сочинений грустного, элегического характера, Чайковский постоянно обращался и к образам светлым, воплощавшим поэзию грез, ощущение полноты счастья. В них он выявил свою страстную любовь к жизни, к тому прекрасному, что она дарит человеку. При всей глубине и насыщенности разнообразными психологическими оттенками лирика Чайковского отличается исключительной непосредственностью, эмоциональной «открытостью», способностью воздействовать на массы народа. Ее подлинно демократический характер объясняется в значительной мере кровной связью с музыкой русского быта, с городской и крестьянской песенностью. Начиная с первого печатного опуса, открывающегося «Русским скерцо», и вплоть до последнего фортепианного цикла ор. 72, завершенного «Приглашением к трепак», Чайковский систематически обращался к теме народной жизни и занимался разработкой жанра русских народных сцен. Они представлены в его творчестве чрезвычайно разнообразно. Это и небольшие жанровые зарисовки («Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома»), и развитые лирико-эпические сцены типа рапсодий («Думка»), и картины народного веселья («Масленица»), и образы крестьянского труда («Песня косаря», «Жатва»). Достойный преемник глинкинской традиции, Чайковский отдает дань народной музыке не только русской, но и других европейских стран. Чего он, однако, вовсе не коснулся в своем фортепианном творчестве,— это музыки народов Востока — темы, которая так сильно влекла к себе композиторов Могучей кучки. Чайковский любовно воссоздавал особенности народной музыки, использовал ее характерные интонационные обороты, приемы развития, имитировал звучание народных инструментов. Он не идеализировал народную жизнь. В свои фортепианные произведения композитор так же свободно, как и в симфонии, эпизодически вводил темы «с преднамеренным оттенком площадного, грубого комизма» (119, с. 34). Используя их, автор, однако, тонко соблюдал чувство меры и не переходил грани, отделяющей настоящее реалистическое чувство от натурализма. И конечно, не эти элементы были для него главными при воспроизведении образов народа. Он воплощал в первую очередь такие черты народного характера, как сила, размах, неиссякаемый оптимизм, юмор, сердечная отзывчивость и лирическая полнота чувств. Народ для Чайковского — олицетворение нравственного здоровья, великий источник жизненного начала, в котором человек может черпать новые силы для борьбы с невзгодами и обрушившимися на него ударами судьбы. Эта тема, красной нитью проходящая в оркестровых сочинениях композитора, нашла свое выражение и в его фортепианной музыке. Никто из писавших для фортепиано не проявлял еще такого творческого интереса к образам русской природы. Чайковский создал целую галерею лирических музыкальных пейзажей. Они

близки картинам Саврасова, Васильева, Поленова, поэтическим описаниям природы Тургенева, Майкова.

Фортепианный стиль Чайковского имеет явно выраженный национальный облик. Особенно отчетливо это ощущаешь в сценах русского народного характера. Помимо мелодического, ладо-гармонического, полифонического и ритмического своеобразия, они отличаются мастерской имитацией русских народных инструментов— тягучих «разводов» гармонике, поэтичных свирельных наигрышей, гусельных переборов, «бряцаний» балалайки и перезвонов бубенцов. Примером разнообразного использования этих звучностей может служить «Русская пляска» ор. 40. Подобно тому, как принято разграничивать оперную и камерно-вокальную манеру письма Чайковского, так надо различать и изложение в его концертах и лирических миниатюрах. В сочинениях камерного плана или в интимно-лирических темах крупных форм композитор использовал фактуру, богатую деталями и требующую тонкости исполнения. В виртуозных сочинениях Чайковского обычно применяется аккордовая и октавная техника. Иногда в них встречаются и пальцевые пассажи исключительной трудности: напомним о знаменитом «унисоне» в фичэле Первого концерта — «камне преткновения» для многих учеников.

Творчество Чайковского отличается поразительным мелодическим богатством. Развитие мелоса в сочинениях композитора основано на двух принципах. Один из них — последовательное «распевание» мелодии путем более насыщенного ее изложения. Это может осуществляться перенесением ме-тюдии на октаву ниже («Подснежник», «Осенняя песня»), что вызывает впечатление замены скрипки виолончелью. Если вначале мелодия исполнялась одногласно, то в дальнейшем она может звучать октавами или даже в «три октавы». Такое изложение типично для кульминационных «гимнических» проведений ^ем в сочинениях Чайковского — вспомним коду финала Первого фортепианного концерта или средний эпизод в последней части Большой сонаты.

Развитие певучего начала в сочинениях Чайковского связано и с другим принципом «распевания» мелодии — полифоническим обогащением ткани, насыщением ее «поющими головами», дополнительными мелодическими линиями. Сравним начальное и репризное проведения темы Баркаролы из «Времен года». Эти приемы письма были развиты последующими русскими композиторами, в первую очередь Рахманиновым, Скрябиным, Метнером. Выдающееся место в фортепианном творчестве Чайковского принадлежит Концерту b-moll (1875). Это первый гениальный <бразец русского национального концерта и одно из самых значительных сочинений мировой концертной литературы. Национальные черты его музыки проявились не только в использовании народных тем и в особенностях музыкального языка. В Конверте видное место занимают образы русского народа, что сближает произведение с капитальнейшими творениями отечественной оперной и симфонической классики. Важная роль в Концерте отведена образу человеческой личности, вначале одинокой, страдающей, а затем находящей в единении с народом душевный покой. Эта философская идея, постепенно кристаллизовавшаяся в творчестве композитора на протяжении 60-х и 70-х годов, с особой отчетливостью выявилась з Четвертой симфонии. В Первом концерте, написанном за три ^ода до того, она не получила еще столь концентрированного л трагедийного воплощения. Драматические образы здесь не носят характера фатума — неодолимой роковой силы. В XIX столетии форма классического концерта, как мы видели, подвергалась различным изменениям. Наряду со стремлением к сжатию цикла существовала и противоположная тенденция — к его расширению. Важным этапом на пути развития сочинений этого рода был Концерт b-moll. При сохраняющейся в нем классической трехчастной структуре в двух из этих частей возникают значительные разделы, представляющие собой фактически самостоятельные части: в первой большое вступление, во второй — развитый средний эпизод типа скерцо. Развертывание концертного цикла до структуры симфонии привело впоследствии композиторов

к созданию фортепианных концертов, имеющих четыре отдельные части (Второй концерт Брамса, Второй концерт Прокофьева).

Форме Концерта Чайковского свойственны классически завершённые построения, черты симметрии. Вместе с тем развитие отличается подлинно симфонической напряжённостью. Это достигается динамизацией реприз, благодаря чему повторение исходного материала происходит на новой, более высокой ступени, а также использованием принципа разработочности и противопоставлений контрастных элементов. Развитие активизирует и специфически концертная манера воплощения образов произведения. Соревнование солиста и оркестра принимает на протяжении Концерта весьма разнообразные формы. Обычно партия фортепиано динамизирует развитие. Нередко солист, сталкиваясь в «единоборстве» с оркестром, как бы вырывает у него инициативу. В таких случаях композитор обычно использует развитие импровизационного характера и типично фортепианные виды техники, нередко октавные последования, что подчеркивает контраст солирующей и оркестровой партий. В наиболее острых моментах борьба солиста с оркестром доходит до такого громадного напряжения, какое можно встретить лишь в очень немногих сочинениях концертного жанра. Не говоря уже о великолепно написанной партии оркестра, Концерт привлекает богатством и яркостью фортепианного письма. Мастерски применяя всевозможные виды изложения от массивных аккордов до прозрачных фигурации и используя выразительные возможности регистров инструмента, композитор достигает полного соответствия художественного замысла с формой его выражения. Остановимся кратко на драматургии Концерта. Сочинение, как уже говорилось, начинается большим вступлением, словно прологом к последующему действию. Тема вступления— это и величавый образ народа-исполина, и лучезарный гимн жизни, свету, родине. Динамическая главная партия имеет народный характер. Ее музыка родилась из напева украинских лирников. Лирической мелодии композитор придал черты танцевальности и скерцозной остроты. Побочная партия прерывает линию народно-жанровых образов. Возникающая тема романского склада создает представление о чувстве грусти, одиночества. От побочной партии начинается линия развития образа лирического героя, проходящая через весь Концерт и создающая наряду с народно-жанровой линией основной драматургический стержень произведения. В сфере лирики возникают то моменты просветления (уже во второй теме побочной партии — чудесном образе светлых грез), то сгущение драматизма. Первая тема побочной партии особенно интенсивно разрабатывается в главной каденции. Вначале музыка приобретает характер глубокого раздумья, в дальнейшем в ней обостряются интонации страдания, тоски. В *Andantino semplice* продолжается развитие лирических образов первой части. Это подчеркнуто интонационной близостью главной темы *Andantino* и первой темы побочной партии *Allegro*. Характер лирики в средней части изменяется. Она приобретает пасторальный оттенок. После грустных раздумий и патетических излияний наступает душевное умиротворение. Лишь один раз на протяжении второй части возникают скорбные интонации первой темы побочной партии *Allegro*. Но это лишь отголосок былых страданий и притом последний в Концерте. Финал вводит слушателя в атмосферу народного праздника. По сравнению с первой частью жанровые черты здесь выкупают более рельефно, благодаря чему усиливается сходство концепций развития Концерта и симфоний Чайковского 70-х годов. В конце финала линии развития народных и лирических образов сливаются. Кода звучит как гимн, символизирующий торжество светлых жизненных сил. Первый фортепианный концерт — сочинение новаторское. Ярчайшее воплощение русской и украинской народно-песенной и танцевальной сфер, своеобразная драматургия, рожденная идеями 60-х годов о единении человека с народом, оригинальное решение проблемы симфонизации концерта (в частности, введение скерцо в виде среднего раздела медленной части) — все это было новым и важным с точки зрения развития концертного жанра. Чайковский написал еще несколько сочинений для фортепиано с оркестром — Второй концерт, двухчастную «Концертную фантазию», Третий концерт, «Анданте и финал». Два последних сочинения были переделаны

автором из забракованной им симфонии Es-dur: Концерт — из первой части, «Анданте и финал» — из второй и третьей. В лучших из этих произведений — Втором концерте и «Концертной фантазии» — по сравнению с Первым концертом усиливаются жанровые черты. Сопоставления контрастных тематических элементов и борьба солиста с оркестром носят здесь в большей мере виртуозно-концертный, чем симфонический характер. Стремясь подчеркнуть ведущую роль солиста, композитор, вопреки обычаю, перенес главную каденцию в разработку. В «Концертной фантазии» не только каденция, но и вся разработка исполняется солистом.

Двум первым фортепианным концертам Чайковского близка Большая соната G-dur (1878). Это сочинение — первый выдающийся образец русской фортепианной сонаты. Возникшая на грани двух периодов творческой деятельности композитора, она имеет черты и его симфоний 70-х годов, и написанных позднее оркестровых сюит, занимая как бы промежуточное место между Первым и Вторым концертами. С Первым концертом Сонату связывает общая идейная концепция: сопоставление двух линий развития — народно-жанровых образов, носителей светлого, жизнеутверждающего начала, и образа одинокой, страдающей души, находящей в конце умиротворение в атмосфере бурного цветения жизни. Как и в Концерте b-moll, эти линии составляют основной стержень драматургии сочинения. С Первым концертом Сонату сближает и развернутый цикл. Скерцо в ней даже выделяется в самостоятельную часть, в результате чего возникает типическая для симфоний Чайковского четырехчастная циклическая структура: сонатное allegro — Andante — скерцо — финал. Вместе с тем по интенсивности симфонического развития Соната уступает Первому концерту. В этом смысле она ближе ко Второму концерту, с которым ее роднит и несколько большее, чем в Концерте b-moll, выявление жанрового начала. Завершая обзор сочинений Чайковского крупной формы, отметим также превосходные Вариации F-dur на собственную тему (1873). Чайковский написал несколько циклов и серий фортепианных пьес. Среди них особенно выделяются «Времена года» и «Детский альбом». «Времена года» («12 характеристических пьес») ор. 37b1s принадлежат к числу выдающихся лирических страниц творчества композитора. Поэтичные, глубоко национальные по духу, они получили широчайшее распространение и, подобно наиболее популярным романсам и оперным ариям русских классиков, прочно вошли в музыкальный быт нашей страны. «Времена года» написаны по заказу Н. М. Бернарда для его музыкального журнала «Нувеллист», где они были опубликованы с января по декабрь 1876 г. Страстно любивший родную природу, вдохновлявшийся ею на протяжении всей жизни, Чайковский нигде так полно не раскрывает своего отношения к ней, нигде не воплощает ее образы с такой многогранностью, как в этом замечательном цикле. Пьесы «Времен года» запечатлели богатый мир эмоциональных состояний человеческой души. Здесь и грезы в часы зимних вечеров, изменчивые, словно пламя камина, и несказанно прекрасное чувство, возникающее при виде весенней природы, и радость от созерцания дружной работы крестьян на залитых солнцем просторах желтеющих нив. Пьесы Чайковского — не только картинки-настроения, навеянные родными пейзажами. Автору удалось создать глубоко типические образы народной жизни, запечатлеть характерные явления русской действительности. На первый взгляд пьесы цикла ничто не объединяет, помимо того, что каждая из них — картинка какого-нибудь времени года. Композитор не ввел в свое сочинение тематических связей. Не написал он и обобщающего финала, как это иногда делал в своих циклах Шуман. При внимательном вслушивании в пьесы «Времен года» можно, однако, подметить определенную закономерность в их чередовании — отражение закономерностей самих явлений природы. Ее легче обнаружить, если начать рассмотрение цикла с третьей пьесы — «Песни жаворонка» и закончить «Масленицей». Поскольку речь идет о процессе развития, то естественно начать его с исходного момента. Таким моментом — зарождением жизни — в природе является, разумеется, весна, а не середина зимы. Отражая объективную закономерность природы, автор в образах весенних пьес подчеркнул идею постепенного становления жизни.

«Детский альбом» Чайковского (1878)—первый в России классический сборник музыки для детей. Обращаясь к миру ребенка, Чайковский не отходит от своих основных творческих принципов, не снижает к себе высокой художественной требовательности, не идет по пути нарочитого облегчения содержания произведений. Любя детей и отлично зная их психологию, вкусы и запросы, он не ограничивается традиционными образами кукол и других игрушек.

Как и в произведениях для взрослых, Чайковский стремится в пьесах «Альбома» раскрыть жизнь во всем ее многообразии, не приукрашивая ее, не избегая ее тяжелых сторон, но стараясь выявить в ней прежде всего самое прекрасное. Зная, что дети любят во всем правду и, играя в свои незатейливые игры, хотят, чтобы все в них было «настоящее», композитор стремится дать в своих пьесах пусть небольшую частичку, но подлинной жизни. Он хочет, чтобы чувства его маленьких героев были искренни и глубоки. Оттого даже в пьесах, связанных с образами игрушек, автор воплощает вовсе не «кукольные», а настоящие, человеческие переживания. Он заставляет нас искренне сочувствовать горю маленькой девочки по поводу утраты любимой куклы («Похороны куклы») и радоваться вместе с ней ее счастью при виде новой игрушки («Новая кукла»). Благодаря подлинной человечности музыки «Альбома», глубине ее эмоционального мира пьесы сборника привлекательны не только для ребенка, но и для взрослого; их играют даже концертирующие пианисты. Это качество детской музыки — явление весьма редкое. Оно встречается лишь у немногих авторов, таких, как И. С. Бах, Шуман, Григ, Дебюсси, Равель, Прокофьев. Прекрасно понимая роль народного элемента в воспитании ребенка, композитор создает немало детских пьес, в основу которых положены народные песни и танцы. По глубине раскрытия народных черт сборник выделяется на фоне детских фортепианных сочинений. В этом смысле с ним могут быть сопоставлены, пожалуй, лишь сборники Шумана и Грига. «Альбом» Чайковского до сих пор служит примером того, как можно писать для детей просто, увлекательно и вместе с тем содержательно, как надо приобщать ребенка к большому жизненно правдивому искусству, как пробуждать любовь к народной музыке, не только своей, отечественной, но и к иноземной. Предлагая образцы разнообразных кантиленных пьес, композитор создает превосходную школу пения на фортепиано. «Альбом» представляет исключительную ценность и с точки зрения ознакомления с различными жанрами музыкальной литературы, а в связи с этим и воспитания чувства метроритма. Полифоническая насыщенность ткани многих пьес создает предпосылки для успешного развития полифонического мышления ребенка. Напомним, наконец, о целесообразном и выигрышном использовании пианистических возможностей маленьких исполнителей, что обеспечивает успешное развитие двигательных навыков.

В произведениях Чайковского перед интерпретаторами возникают чрезвычайно разнообразные, увлекательные, нередко сложные художественные и технические задачи. Важнейшая, самая ответственная из них — воплощение лирико-поэтического содержания искусства композитора. Слушая исполнение сочинений Чайковского многими пианистами — и на большой концертной эстраде, и в учебных заведениях, — убеждаешься, что с остальными трудностями обычно справляются легче. Исполнение же, казалось бы, простых пьес певучего характера и лирических эпизодов в сочинениях крупной формы оказывается более сложным. Искренность чувства легко подменяется чувствительностью, эмоциональный подъем — ухарским пылом или экзальтированной взвинченностью, простота — скольжением по поверхности душевных переживаний. И редко кто умеет передать лирические страницы Чайковского во всей их обаятельной безыскусственности, внутренней значительности и поэтичности. Еще реже приходится слышать исполнителя, способного воплотить «лирическую атмосферу» монументальных сочинений композитора, без которой их художественное обаяние во многом утрачивается.

Выразителем лирического начала в музыке Чайковского является прежде всего мелодия. При воспроизведении ее исполнитель обычно сталкивается с необходимостью сочетать певучесть и широту дыхания с выявлением богатства «речевых» интонаций, что представляет далеко не

легкую задачу. Обилие акцентов, черточек, штрихов оркестрового типа и других указаний композитора относительно исполнения его лирических мелодий может легко привести к излишне «прочувствованному» воспроизведению отдельных интонаций. С другой стороны, недостаточное внимание ко всем этим ремаркам обеднит художественный образ. Исполнителю сочинений Чайковского необходимо иметь ясное представление о том, какую роль выполняет в них полифония, что она способствует «распеванию» лирического чувства (именно чувства, а не только мелодии!). Вводя дополняющие голоса и нередко переходя от контрастно-подголосочного изложения к имитационному, композитор придает музыке все большую эмоциональную насыщенность. Превосходным образцом такого развития может служить пьеса «Осенняя песня». Интересная художественная задача — воплощение колористических богатств музыки Чайковского. В одних лишь «Временах года» на каждом шагу сталкиваешься с мастерским воспроизведением тембров самых различных инструментов — от скрипок, виолончелей до гармоники и балалаек. А вместе с тем сколько в этих пьесах и чисто фортепианных красок! Как тонко композитор ощущает «цветовую гамму» отдельных месяцев: март, апрель, май — все это совсем различные темброво-тональные решения! Мы уже говорили, что в истории интерпретации сочинений Чайковского, особенно крупной формы, выдающуюся роль сыграл Н. Рубинштейн. Велики заслуги Г. Бюлова и С. Танеева — первых исполнителей некоторых произведений композитора: Концерта b-moll, Вариаций F-dur (Бюлов), Второго и Третьего концертов, «Концертной фантазии», «Анданте и финала», Трио «Памяти великого артиста» (Танеев).

В XX веке среди русских и советских исполнителей Чайковского выделились С. Рахманинов, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, Л. Оборин, Г. Гинзбург, Э. Гилельс, С. Рихтер и другие пианисты. Особенно известен как интерпретатор сочинений композитора К. Игумнов. Еще при окончании консерватории он сыграл Большую сонату (первую часть). У тех, кто слышал это произведение в его концертах, остались в памяти монументальность, лирическая насыщенность и красочность исполнения. Сохранившиеся записи Игумнова, к сожалению, неполно передают поэзию его игры. К лучшим из них можно отнести исполнение «Вечерних грез». Пианист тонко воплотил настроение мечтательности, которым проникнута пьеса. Лирическое повествование ведется свободно, как бы импровизационно. В крайних разделах преобладают нежные переливы светотеней и зыбкость контуров, создающие полную иллюзию грез при сумеречном освещении. В середине пьесы мастерски выявляется «прорастание» мелодического элемента, символизирующее постепенную концентрацию мыслей грезящего человека. Все это передано с подкупающей естественностью. Исполнение отмечено печатью благородства вкуса и высокой художественной культуры. Много интересного в смысле интерпретации музыки композитора дали Международные конкурсы имени Чайковского. Ярким было исполнение В. Клиберном Первого концерта. Оно захватило своей одухотворенностью, эмоциональной наполненностью. В нем не было ни одной «пустой» фразы, ничего «сделанного», бьющего на эффект. От начала до конца лился вдохновенный поток музыки, рождавшейся, казалось, из глубин души творящего художника. Клиберн превосходно выявил драматургию Концерта и раскрыл ее лирико-психологическую линию. Поразительно, как много жизненно значительного сумел найти этот юный музыкант в содержании произведения, как правдиво он воплотил не только сферу светлой лирики, но и интонации страдания, тоски, высокий пафос драматических кульминаций. Чудесным светом своего лирического таланта Клиберн озарил и другую линию драматургии Концерта. В темах главной партии первой части и финала яснее проступила их связь с песенными первоисточками. Это способствовало поэтизации народно-жанровых образов и более полному воплощению в Концерте лирического начала. Сочинения Чайковского утвердили значение русской фортепианной школы как одной из ведущих в искусстве последних десятилетий XIX века. Уже в те времена многие на Западе с интересом следили за ее развитием. В отзывах прессы, в высказываниях отдельных музыкантов, в том числе таких выдающихся, как Лист,

подчеркивалась самобытность творчества русских композиторов. Оно привлекало не только своей новизной, но и могучей жизненной силой.

Развитие в русской и других национальных школах передовых творческих идей, вызванных подъемом освободительного движения 60—70-х годов, сыграло большую роль в судьбе мирового искусства. Под их непосредственным воздействием возникло множество замечательных произведений, которыми по праву может гордиться человеческий гений. Эти творческие идеи были использованы передовыми музыкантами последующих поколений в борьбе против кризисных явлений буржуазной культуры, все более обозначавшихся в конце XIX и начале XX столетия, для дальнейшего развития в искусстве принципов реализма, народности и демократизма.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 1-2 часть, М : 1988, стр. 285-297

Вопросы:

1. Стилиевые особенности исполнения произведений П.Чайковского
2. Редакции произведений П.Чайковского.
3. К истории исполнения произведений П.Чайковского.

Лекция 13

ТЕМА: Французские пианисты и композиторы конца XIX — начала XX века. К. Дебюсси, М. Равель.

Конспект лекции:

На протяжении XX века происходят значительные изменения в «географии» фортепианного искусства. Карта мира заполняется новыми национальными школами, привлекающими всеобщее внимание свежими веяниями в творчестве композиторов и высокими достижениями в исполнительском искусстве. На рубеже столетий одним из важнейших очагов обновления фортепианной музыки стала Франция. «Когда обернувшись, мы оглядываемся на пройденную дорогу,— писал Ромен Роллан в одной из статей 1900-х годов, — нам не приходится впадать в уныние. Париж, где в период, предшествующий 1870 году, музыка пала до самого жалкого уровня, сейчас наполнен концертами и музыкальными школами; в этом городе буквально из ничего родилась одна из первых симфонических школ Европы, в этом городе появились кадры. серьезных ценителей с универсальными горизонтами, людей широкого свободного ума, подлинная гордость всей Франции; в нем появилась сомкнутая фаланга музыкантов, в первых рядах которой блещет красочный мастер грез Клод Дебюсси, испытанный зодчий Поль Дюка, страстный мыслитель Альберик Маньяр, наш поэт-иронист Равель и такие чеканные и тонкие художники, как Альбер Руссель и Део-да Северак». Быстро развивалась и французская школа пианизма. В условиях общего подъема музыкальной культуры страны выдвигаются талантливые исполнители, ставящие перед собой серьезные художественные цели, пропагандирующие наследие корифеев фортепианной литературы и новую музыку. В отличие от многих представителей виртуозного направления рубежа столетий, чье искусство не имело явно выраженного национального характера, в странах интенсивно развивающейся художественной культуры, в том числе и во Франции, стали все чаще появляться исполнители с задатками музыкальных деятелей, видящие свое призвание в служении искусству родной страны. Эти качества отчетливо выявились у двух французских мастеров пианизма — М. Лонг и А. Корто. Оба они сыграли большую роль в создании традиций интерпретации произведений отечественной фортепианной литературы, оба воспитали много талантливых учеников и способствовали подъему в стране музыкально-педагогической культуры. Благодаря инициативе Корто в 1918 году была учреждена «Эколь нормаль де мюзик», еще одно высшее музыкально-

учебное заведение в Париже, отличавшееся от консерватории большей свободой творческих исканий в области музыкальной педагогики. М. Лонг совместно со скрипачом Ж. Тибо провела в 1943 году национальный конкурс пианистов и скрипачей, явившийся в тяжелейших условиях оккупации средством пробуждения самосознания французских музыкантов. С 1946 года конкурс, носящий имя его основателей, стал международным. Маргерит Лонг (1874—1966) воплотила в своем искусстве в первую очередь классицистское начало французской исполнительской школы—ясность мысли, чувство меры, тонкое ощущение формы произведения. Манера ее интонирования отличалась естественностью, пластичностью фразировки, благородной сдержанностью чувств. Основой пианистического мастерства была превосходно выработанная пальцевая техника.

В юности Лонг проявляла интерес преимущественно к Шопену и другим выдающимся представителям фортепианной литературы XIX века. В дальнейшем ей начал открываться мир современной французской музыки. Сблизившись с Форе, Равелем, Дебюсси, композиторами «Шестерки», она проходила с ними их сочинения, чтобы яснее представить себе замыслы автора. Многие из творчества своих современников, и не только французов, Лонг играла сама публично и проходила с учениками. К восьмидесятилетию пианистки восемь известных французских композиторов — Мийо, Орик, Пуленк, Даниэль-Лезюр, Дютыйе, Франсе, Соге и Ривьер — отметили ее плодотворную деятельность сочинением для оркестра коллективных «Вариаций на имя Маргерит Лонг». В своем приветственном слове Мийо сказал: «Маргерит Лонг—артистка, посвятившая себя Франции. Свою любовь она отдала и современной музыке. Вот почему с чувством благодарности мы сделали этот подарок, вложив в него частицу нашего сердца».

М. Лонг много лет работала в Парижской консерватории. В течение длительного времени она преподавала также в основанной ею совместно с Ж. Тибо музыкальной школе, где проверяла и оттачивала свои педагогические принципы. Основой метода Лонг было сочетание старых национальных традиций фортепианного преподавания с некоторыми новыми педагогическими тенденциями. Подобно своим предшественникам, она уделяла очень много внимания формированию исполнительского мастерства и прежде всего развитию пальцев с помощью многочисленных упражнений, в том числе с задерживаемыми клавишами. В 1958 году пианистка опубликовала школу фортепианной игры — «Фортепиано Маргерит Лонг», содержащую 400 технических упражнений. В отличие от педагогов типа Калькбреннера Лонг начисто отрицала механистичность процесса упражнения. Она требовала сосредоточения внимания на качестве звука, на выработке тембрового и динамического разнообразия туше, на развитии тончайшего ощущения контакта пальца с клавишей. Ценными чертами преподавания Лонг было также стремление максимально раскрепостить творческие потенции ученика и воспитать в нем самостоятельно мыслящего художника.

Альфред Корто (1877—1962) — крупнейший французский пианист первых десятилетий века, представитель романтической традиции, музыкант с широким кругом интересов. После окончания Парижской консерватории он концертировал как солист и ансамблист (с 1905 года — участник всемирно известного трио — А. Корто, Ж. Тибо, П. Казальс), работал дирижером-ассистентом и хормейстером-репетитором в Байрейтском театре, организовал в Париже Общество оперных фестивалей и Ассоциацию больших хоровых концертов, дирижировал концертами Национального общества музыки и Общества популярных концертов в Лилле. В своих клавирабендах Корто представал прежде всего как выдающаяся творческая личность. Привыкший иметь дело с оперно-симфоническими коллективами, он и за роялем был музыкантом, мыслящим крупными художественными концепциями, способным увлечь своим искусством большую аудиторию. Его интересы тяготели к музыке романтиков и современных ему французских композиторов. В своих интерпретациях он воплощал в музыке богатейшую гамму разнообразных чувств. Вместе с тем в трактовках Корто ощущался художник высокого интеллекта, глубоко осмысливающий содержание произведений и ясно передающий логику

мысли автора. Исполнению пианиста была присуща широта мелодического дыхания, насыщенность звучания, рельефная, порой ораторски приподнятая манера интонирования. Ритмика отличалась значительной свободой. Иногда в характере *rubato* замечались отголоски капризной агогики, бывшей в моде на рубеже столетий (дань прошлому он порой отдавал также произвольным арпеджированием аккордов и исполнением мелодических звуков с запазданием относительно баса). Игра Корто отличалась подлинно виртуозным размахом, хотя отнюдь не всегда была безупречной в техническом отношении, особенно к концу его исполнительской деятельности. Все это, однако, не могло затенить главного — того мощного художественного воздействия на слушателей, которое излучало исполнение пианиста. Многие его трактовки производили поистине неизгладимое впечатление (некоторые из них будут описаны ниже). Корто много занимался педагогической деятельностью, вел фортепианный класс в Парижской консерватории, проводил в руководимой им «Эколь нормаль» ежегодный курс интерпретации для концертирующих пианистов разных стран. Среди его учеников — итальянский композитор и пианист А. Казелла, румынские пианисты Д. Липатти и К. Хаскил, французский дирижер и пианист П. Маркевич, французский пианист, победитель Первого конкурса М. Лонг и Ж. Тибо, С. Франсуа (учился также у М. Лонг).

Французская фортепианная методика, представленная трудами Корто и Лонг, — антипод принципам пианизма, выдвинутым адептами «весовой» игры в Германии. Обе системы страдают односторонностью, сказавшейся особенно отчетливо в отношении к пальцевой технике: в одном случае роль активных пальцевых движений переоценивалась, в другом — недооценивалась. Обе системы, каждая по-своему, рационалистичны и догматичны. Вместе с тем в обеих содержится и нечто разумное. О вкладе, внесенном немецкими методистами, уже говорилось. Нельзя сбрасывать со счетов и большие практические результаты в области воспитания пианистического мастерства, достигнутые французскими педагогами, — в этом смысле, так же как и в отношении общей художественной культуры и культуры звука, французская фортепианная школа: зарекомендовала себя как одна из лучших в мире. Сообразуясь с индивидуальными особенностями учащихся, надо умело использовать тот или иной принцип, но не доводить его применение до абсурда.

Последние десятилетия XIX и особенно начало XX века — период интенсивного развития французской фортепианной музыки. Впервые после эпохи расцвета клавесинизма она вызывает к себе такой большой интерес у крупнейших композиторов, воплощая самые приметные, художественно значительные тенденции их творчества. Развитие линии романтизма XIX века — французской вокальной лирики, отчасти традиций Шумана и Шопена — наиболее непосредственно выявилось в музыке Габриэля Форе (1845—1942). «Высказавшийся» в значительной мере уже в предшествующие десятилетия, он продолжал писать и в рассматриваемый период времени — преимущественно миниатюры, а иногда и сочинения крупной формы (Фантазия для фортепиано с оркестром, 1919).

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. Такова направленность стилевых исканий Жана Жюля Эмабля Роже-Дюкаса (1873—1954). Испытав в юности влияние творчества своего учителя Форе, он проявил потом большой интерес к импрессионистской манере письма (примером может служить виртуознейший этюд *As-dur*). Мимо импрессионизма не прошел и видный французский мастер Альбер Руссель (1869—1937). В его цикле фортепианных пьес «*Roustitiques*» («Сельское»), созданном в середине 1900-х годов, импрессионистский колорит ощутим вполне отчетливо. В последующих сочинениях — Сонатине (1912), Концерте (1927) — Руссель отходит от импрессионизма, обнаруживая интерес к искусству динамичному, отлитому в чеканные классицистские формы.

Крупнейшим выразителем идей импрессионизма в музыкальном искусстве стал Клод Ашиль Дебюсси (1862—1918). Композитор ярчайшего дарования, он воплотил творческие

принципы импрессионистов-живописцев самобытно, преломив их сквозь призму собственной индивидуальности и используя специфику выразительных средств музыкального искусства. На протяжении всего творческого пути он эти принципы испытывал и обновлял. Подобно импрессионистам-живописцам, Дебюсси с юности заявил себя резким противником академического традиционализма, с проявлениями которого ему довелось столкнуться еще будучи учеником Парижской консерватории. Вместе с тем он отнюдь не был ниспровергателем традиций во что бы то ни стало. Некоторые из них были ему близки, и он стремился всячески содействовать их процветанию. Таково было его отношение к наследию великих отечественных музыкантов XVIII века. Дебюсси высказывает сожаление, что отечественная музыка «чересчур долго следовала путями, коварно удалявшими ее от той ясности выражения, той точности и собранности формы, которые являются специальными и характерными качествами французского гения». Высоко ценя эти традиции, Дебюсси был прежде всего искателем нового. Он интересовался необычным, причудливым, таящим в себе нечто, скрытое покровом тайны (отсюда его влечение не только к импрессионизму, но и к символизму). Новое было для него особенно притягательным, если несло на себе печать высокого художественного вкуса, если речь шла о чем-либо изысканном, нежном, деликатном.

Вместе с тем, как это нередко бывает с людьми утонченной культуры, Дебюсси тянулся ко всему естественному, первозданному, к непосредственным, детски открытым творческим высказываниям. Среди его любимых композиторов наряду с «галантным» Рамо был Мусоргский, которого он ценил за правдивость и жизненность музыкальных характеристик. Защищая русского композитора от нападков критиков-рутинеров, Дебюсси тонко замечает по поводу вокального цикла «Детская»: «Все эти маленькие драмы написаны, я на том настаиваю, с исключительной простотой; Мусоргскому достаточно всего лишь одного аккорда, который показался бы бедным господину. (я забыл его имя!), или одной модуляции, настолько инстинктивной, что она показалась бы незнакомой господину. (тому же самому!)» Дебюсси страстно любил природу. В ней находил он стимулы для воплощения своих разнообразных, столь причудливо сочетавшихся творческих интересов. Наслаждаясь ею, он одухотворял и «озвучивал» виденное. Природа становилась для него своеобразной музыкой. В этом ему чулся новый аспект отношения композитора к явлениям внешнего мира, раскрывающий широчайшие просторы для творческой работы. Дебюсси — один из величайших певцов природы в мировом музыкальном искусстве. Он запечатлел самые различные ее образы в разные времена года, часы суток, при разной погоде и различном освещении. И, что особенно важно, он нашел, подобно импрессионистам-живописцам, новые выразительные средства для ее воплощения, благодаря чему созданные им музыкальные пейзажи производят впечатление написанных очень свежо и жизненно-правдиво. Природа в них живая, дышащая, вечно изменчивая и неизменно прекрасная.

Истинный француз, Дебюсси умел вместе с тем глубоко проникать в дух национальной культуры других народов. Известны слова Мануэля де Фальи: «Сила воссоздания, сконденсированная в «Вечере в Гранаде», представляется почти чудом, когда подумаешь, что музыка написана иностранцем, руководствовавшимся одной лишь гениальной интуицией. Нет ни одного такта, заимствованного из испанского фольклора, и, однако, вся пьеса, до малейших деталей, заставляет ощущать Испанию». Фалья высоко оценивал «достоверность» испанского начала и в других сочинениях французского композитора — в фортепианных прелюдиях «Ворота Альгамбры» и «Прерванная серенада», в романсах, в оркестровой пьесе «Иберия» (третья серия «Образов»). Необычайно тонким было воплощение в музыке Дебюсси образов Востока. Впечатления от яванского гамелана и, возможно, еще каких-нибудь исполнителей, приехавших в Париж из стран Азии, оказались достаточными, чтобы создать такой шедевр французской музыки о Востоке, как «Пагоды». Элементы выразительных средств восточного искусства, в первую очередь пентатоника, проникли и в некоторые другие сочинения Дебюсси. Видимо, поэтому его творчество, по отзывам, в частности, музыкантов Вьетнама, оказывается близким слушателям Востока, более доступным, чем искусство многих других корифеев

европейской музыки. Дебюсси проявил также живой интерес к искусству американских негров, ставшему популярным в Европе с начала XX века. «Кукольный кэк-уок» из «Детского уголка», прелюдии «Менестрели» и «Генерал Лявин-эксцентрик» принадлежат к первым творческим откликам крупных музыкантов мира на новое значительное явление в художественной культуре современности. В дальнейшем музыка негров привлекла внимание Стравинского, Пуленка, Гершвина и многих других композиторов.

В начале своего творческого пути Дебюсси использует традиционные жанры романтической музыки. Он пишет также пьесы, в которых обозначился интерес к старофранцузской классической традиции (менуэты, пасспье). В первой из этих групп пьес постепенно формируется жанр импрессионистских программно-живописных музыкальных картин, занявших столь важное место в искусстве Дебюсси. Пьесы второй группы наметили другую линию творчества композитора — классицистскую, разработку жанров музыки французских клавесинистов. Эти две линии не следует, впрочем, резко противопоставлять одну другой, так как импрессионистское начало сказалось и во второй из них. Импрессионистская миниатюра формировалась в творчестве Листа, Мусоргского, Бородина, Грига и некоторых других музыкантов. Однако именно Дебюсси впервые создал ее наиболее типические и яркие образцы. Генетически эти миниатюры непосредственно связаны с миниатюрой романтиков и наследуют ее характерные признаки. Преломление их, однако, настолько своеобразно, что можно говорить об особом, вполне своеобразном типе инструментального сочинения. В основу импрессионистских миниатюр, как и романтических, положена определенная поэтическая идея. Но для романтика главным является непосредственное выражение своего внутреннего мира, личных душевных переживаний. Импрессионист выражает свои чувства более опосредованно, через воссоздание образов внешнего мира: он «расковывает» душу природы и как бы вызывает к жизни ее «собственные песни». Существенное отличие импрессионистской миниатюры от романтической — в значительно большей свободе развития. Музыкант-импрессионист мог бы сказать, подобно Клоду Моне, что ищет «мгновений», быстрых смен музыкальных впечатлений. Дебюсси избегает длительно развертывающихся мелодий, предпочитая им последования довольно коротких мелодических фраз. Сам тип его мелодизма скорее декламационный, чем песенно-певучий. Гармоническому языку композитора свойственна текучесть, скользящие, мягко диссонирующие септ- и нонаккорды, ладотональные переливы, вуалирование кадансовых расчленений. Постоянная изменчивость присуща также ритмическим рисункам, фактуре, темпу. Все это придает форме пьес характер импровизационное™, непреднамеренно возникающих смен музыкальных впечатлений.

Конечно, непреднамеренность эта только кажущаяся. Она призвана создать иллюзию того, что сам слушатель присутствует при восприятии композитором явлений жизни и разделяет с ним радость от их творческого воспроизведения. Придавая форме сочинения характер непринужденного «описания» звуковых впечатлений, Дебюсси вместе с тем использует определенные композиционные приемы для придания ей необходимой художественной законченности. Это преимущественно искусная компоновка тематического материала, чередований фаз его повторности и обновления. Чаще всего она совершается по принципам трехчастности и рондальности (форма рондо, видимо, привлекала Дебюсси своими богатыми традициями в родной национальной культуре; к сонатной форме он относился с предубеждением, считая ее слишком «немецкой»). Преломление этих композиционных структур осуществляется крайне свободно. Так, форма рондо, кажется, словно отраженной в затуманенном зеркале, где изображения предметов становятся расплывчатыми и скорее угадываемыми, чем ясно различимыми. Тематические образования рефренного типа при повторении сильно изменяются. В серединных разделах они иногда редуцируются, представляя собой лишь намек на проведение уже звучавшего материала, а иногда, напротив, разрастаются, динамизируются. К концу произведения начальная тема обычно вырисовывается более

отчетливо, придавая развитию необходимое закругление и внося в форму элемент концентричности («Затонувший собор», «Вечер в Гранаде»).

Целостность импрессионистской миниатюры достигается и другими композиционными приемами. Значительную роль играет тонально-гармонический «основной тон» — «тон» в живописном смысле (Ю. Кремлев), аналогичный красочным эффектам в картинах импрессионистов-живописцев (вспомним слова Моне, искавшего «обволакивающий среду единый разлитый повсюду свет»). Важна и конструктивная роль мелодики. Интересно, что Дебюсси, несмотря на использование в основном мелодических фраз небольшой протяженности, по-видимому, мыслил становление формы сочинения как процесс непрерывного развертывания мелоса. Во всяком случае, когда однажды на банкете в Вене кто-то поздравил его с тем, что он «отменил мелодию», композитор возразил: «Позвольте, сударь, вся моя музыка стремится быть не чем иным, как мелодией». Миниатюры классицистской линии представлены в зрелом периоде творчества Дебюсси сарабандами и пьесами токкатного характера. Сарабанда из цикла «Для фортепиано» и «Посвящение Рамо» (первая серия «Образов»), также в стиле сарабанды, вводят слушателя в сферу возвышенных лирических раздумий, навеянных великим прошлым французского искусства. Сохраняя основные приметы жанра — тип образности, специфический размер, темп, фактуру, — композитор выражает свои мысли современным языком, чуждым подделки под архаику. Особенно примечателен в этом отношении гармонический язык пьес, с его красочностью и свободой ладотонального развития.

Значительное внимание Дебюсси уделил работе над токкатными сочинениями, предвосхитив интенсивное развитие этого жанра в XX веке. Пьес, носящих название токкаты, композитор создал всего одну (последний номер цикла «Для фортепиано»). Но произведений, имеющих черты токкатности, в его наследии немало. К ним можно отнести Прелюдию из того же цикла «Для фортепиано», «Сады под дождем», «Движение», «Снег танцует», прелюдии «Чередующиеся терции» и «Фейерверк», этюд «Аккорды». Таким образом, токкатный жанр проходит через весь зрелый период творчества Дебюсси. В своих первых токкатных сочинениях из цикла «Для фортепиано» автор наиболее явно использует опыт французских клавесинистов. Продолжая линию развития жанра миниатюр скерцозного характера, он не проходит мимо творческих исканий Листа, Сен-Санса, Шабрие и других композиторов XIX века. В отличие от импрессионистских пьес-картинок, эти произведения непрограммны. Им свойственна относительно большая динамика развития, широта и однородность мелодико-гармонического и ритмического развития, не столь частая смена фактуры. Колорит их более прозрачный, изложение ближе к графике, чем к живописной манере красочных мазков. В последующих токкатных пьесах — уже в «Садах под дождем» — связи с классицистскими традициями постепенно притушевываются и импрессионистское начало становится преобладающим. Так формируется новый тип импрессионистской токкатности, лучшие образцы которой были созданы Дебюсси и Равелем. Самая важная ее особенность та, что это токкатность прежде всего колористическая. Ей свойственна не столько динамика ритма, сколько динамика красок, создающих своеобразные эффекты эмоциональных подъемов и спадов, нагнетания и рассредоточения энергии движения. Дебюсси любил объединять свои фортепианные миниатюры в циклы. Вначале он группировал их по две («Арабески» E-dur и G-dur), по четыре («Маленькая сюита», «Бергамасская сюита»). В зрелый период творчества, начиная с пьес «Для фортепиано» (1901), наблюдается устойчивый интерес композитора к циклам-триптихам. В цикле «Для фортепиано» наиболее явно сказалась преемственность этой структуры с сюитами клавесинистов (прежде всего в том, что лирический центр его — тоже сарабанда). Но цикл Дебюсси конструктивно более «облегчен» и еще отчетливее воплощает принцип классицистской симметрии.

В следующем цикле «Эстампы» (1903) пьесы объединяются в основном по принципу контраста разнохарактерных жанровых картинок, сценок из жизни разных народов — Востока («Пагоды»), Испании («Вечер в Гранаде») и Франции («Сады под дождем»). Общее с циклом

«Для фортепиано» — использование в качестве финала токкатной пьесы. Первая серия «Образов» (1905) сочетает в себе композиционные принципы предшествующих циклов. Как и в «Эстампах», первая пьеса — «Отражения в воде» — типично импрессионистская миниатюра изобразительного характера. Вторая пьеса — «Посвящение Рамо» — продолжает линию Сарабанды из цикла «Для фортепиано». Финал — «Движение» — своеобразная импрессионистская токката, вызывающая представление о причудливом, полуреальном, полуиллюзорном танце. Элемент фантастики, проявившийся в первой серии «Образов», еще более ощутим во второй (1907). Составляющие ее пьесы: «Колокольный звон сквозь листву», «И луна спускается на развалины храма», «Золотые рыбки» — самые утонченные миниатюры Дебюсси. Общему как бы притушенному колориту пьес соответствует и малая динамичность развития музыки на протяжении всего триптиха. Но и здесь композитор избирает для финала сочинение с относительно более активным тонусом, и также с чертами токкатности, едва, впрочем, уловимыми, преломленными в виде трепетных пульсаций фигурации и причудливой игры разнообразных аккордовых последований.

В 1910 и 1913 годах Дебюсси создает две тетради Прелюдий, по двенадцати произведений каждая. Это уже не цикл, а серия пьес. Жанр прелюдий трактуется очень свободно, он вбирает в себя признаки многих других жанров. Такая трактовка прелюдий была типичной для многих композиторов, в том числе для Шопена, Скрябина, Рахманинова. Каждый автор наполнял этот синтетический жанр различным художественным содержанием. Для Дебюсси его Двадцать четыре прелюдии стали важным этапом обобщения предшествующей творческой работы. В них с наибольшей, полнотой представлены разнообразные сплавы импрессионистских и классицистских элементов музыки композитора. Сам тип пьесы всегда явно импрессионистский, содержащий те приметы, о которых шла речь при характеристике импрессионистской миниатюры. Но во многих прелюдиях как бы в диалектически «снятом» виде проявились и черты классицистского мышления, сказавшиеся в более строгой организации музыкального материала, чем в некоторых ранее написанных пьесах (например, второй серии «Образов»). Именно среди прелюдий можно встретить наибольшее количество самых удачных решений Дебюсси проблем художественной формы. В Прелюдиях широко представлен образный строй музыка композитора. Многие пьесы рисуют картины природы. Это музыкальные впечатления от равнин, заросших вереском («Верески») или заснеженных в зимнюю пору («Шаги на снегу»), от пейзажей, подернутых пеленой тумана («Туманы») или пронизанных лучами горячего южного солнца («Холмы Анакапри»), от стихийных сил природы («Ветер на равнине», «Что видел западный ветер»). Природа предстает порой населенной причудливыми существами, созданными народной фантазией («Ундина», «Феи — прелестные танцовщицы»). В прелюдии «Затонувший собор», используя бретонскую легенду о городе Ис, затопленном океаном и всплывающем на рассвете под звон колоколов, автор одухотворяет морскую стихию образом ожившего храма. Подобно Ф. Куперену, Дебюсси проявил интерес к жанру пьес-портретов. Таких прелюдий, правда, всего две, но каждая из них заслуживает пристального внимания. Особенно хороша «Девушка с волосами цвета льна» — женский образ, исполненный чиста французского изящества и очарования. Совсем в ином роде второй музыкальный портрет — героя романа Диккенса, охарактеризованного музыкой величественно-глубокомысленной и вместе с тем овеянной добродушным юмором («В знак уважения С. Пиквику экс. П. Ч. П. К.»). Среди прелюдий немало различных жанровых сценок, порой традиционных, но данных в каком-нибудь неожиданном ракурсе («Прерванная серенада»), а иногда и новых для фортепианной литературы — уже упоминавшиеся отклики на музыку негритянских ансамблей («Менестрели», «Генерал Лявин-эксцентрик» впечатления от ритуальных танцев, воспроизведенных на старинном барельефе («Дельфийские танцовщицы»). Одной из таких жанровых картинок — блестящим «Фейерверком» — автор завершает всю серию прелюдий. Воспроизводя в этой пьесе образы народного празднества, видимо в день взятия Бастилии, автор обращается к большой демократической традиции французского

искусства (примечательно введение в конце пьесы попевки, которая вызывает в памяти интонации «Марсельезы», звучащей в дни Национального праздника 14 июля). В прелюдиях особенно полно и ярко обнаруживает себя реалистическое начало творчества Дебюсси. И в картинках природы, и в пьесах-портретах, и в жанровых сценках много глубоко жизненного, словно зарисованного музыкальными звуками прямо с натуры. Вместе с тем отражение явлений реального мира продолжает оставаться импрессионистским по своим краскам, по тончайшей передаче воздушной среды, по фиксации мимолетных впечатлений и характерным для Дебюсси с точки зрения его интереса к необычному или преломлению обычного в необычных обстоятельствах. В 1915 году Дебюсси завершает еще одну серию фортепианных сочинений — Двенадцать этюдов. Это обобщение творческих исканий композитора в сфере фортепианной виртуозности, как бы школа «трансцендентной» трудности, вводящая исполнителя в мир импрессионистского пианизма и одновременно свидетельствующая о новых исканиях автора, выходящих за пределы излюбленного им стиливого направления.

Дебюсси продолжает традицию Шопена, создавшего в этюдах целую энциклопедию типических формул своего фортепианного письма (преклонявшийся перед Шопеном, французский композитор посвятил этюды его памяти). Сборник Дебюсси включает: «Этюд для „пяти пальцев“ по г-ну Черни», этюды на терции, кварты, сексты, октавы, «для восьми пальцев», на «хроматические последования», «украшения», «повторяющиеся ноты» (репетиции), «противоположение звучностей», «сложные арпеджио» и аккорды. Как видим, уже в самом перечне технических заданий есть новое, нетипичное для прежних этюдных сборников. Это и последования кварт, все чаще использовавшихся в те времена композиторами, и пассажи, исполняемые всеми пальцами правой и левой руки кроме первых, — свободное преломление традиций клавесинистов, и то, что названо «противоположением звучностей» — всякого рода необычные сочетания голосов и пластов музыкальной ткани. Обострение элементарной классицистской фигурации неожиданными инкрустациями чужеродных ей звуков происходит уже в самом начале Первого этюда:

В дальнейшем возникают все более сложные сочетания фигурации по белым и черным клавишам — то в одновременных, то в разновременных последованиях, создающие своеобразный колорит мерцаний и переливов звуковых красок. Всевозможными сопоставлениями по вертикали и горизонтали разнохарактерного музыкального материала особенно богат Десятый этюд, носящий название «Противоположение звучностей». Это «противоположение» осуществляется по линии контрастов голосов — мелодических и аккомпанирующих, наслоений разнотональных пластов ткани (см. построение с ремаркой *Calmato*, где вновь, как и в Первом этюде, сочетаются «черно-белые» тональные краски), внезапных изменений в фактуре, динамике и т. д. Среди особенно изысканных контрастов, свидетельствующих о повышенном внимании Дебюсси к тонкостям пианистического мастерства звукоизвлечения, отметим ремарки в первых трех тактах *Animando e appassionato*. Исполнителю предстоит здесь три раза подряд извлечь одни и те же аккорды в одной и той же звучности, но каждый из них надо сыграть по-разному. Характер первого определяет обозначение *doux* (нежно), второго — *marque* (выделяя), третьего — *expressif et penetrant* (выразительно и проникая — имеется в виду, очевидно, глубокое погружение пальцев в клавиши, при котором звуки становятся более певучими, несущимися, проникающими в душу слушателя); интересно применение в третий раз иной пальцевой регистровки — перемещения рук (см. пример 2 б). Все эти композиционные и пианистические приемы придают музыкальной картине, созданной в этюде, особую объемность, расширяя ее звуковое пространство вширь и вглубь. Этюды выявили также тенденцию к динамизации музыки Дебюсси, отразившую «мужественные веяния» времени. В этом отношении особенно характерен последний номер. Его крайние разделы с их массивной аккордовой фактурой и энергичным упругим ритмом необычны для искусства композитора. Они обнаруживают близость к образам натиска могучей силы в этюдах-картинах и прелюдиях Рахманинова. В том же 1915-м году Дебюсси пишет

трехчастный цикл для двух фортепиано, непосредственно связанный с темой войны — «Eclair blanc et noir» («Белое и черное» *). Контрасты темных и светлых эмоциональных бликов присущи всем частям цикла. В основу первой положено чередование светлой вальсовой темы (главная тема рондо) с темами жестко-угловатыми, приобретающими все более зловещую окраску. Нагнетаемое чувство беспокойства подготавливает появление второй, центральной части цикла. В ней красочно запечатлена целая батальная сцена — подготовка к бою, столкновение двух армий, одну из которых символизирует светлая французская тема, другую — сумрачный немецкий хорал, и конечная победа французского оружия. Финал цикла — причудливое скерцо, также содержащее контрасты светотеней, но имеющая преимущественно темный колорит. Каждой части предпослан эпиграф, намекающий на ее содержание.

Исключительно интересен фортепианный стиль Дебюсси. Американский критик и исследователь истории пианистического искусства Г. Шонберг пишет: «После Шопена два композитора решительно двинули вперед фортепианную технику — Клод Дебюсси во Франции и Сергей Прокофьев в России» (163, 380). К этим именам, правда, следовало бы прибавить и некоторые другие — Листа, Бартока, Скрябина. Но мысль о выдающемся значении французского музыканта в развитии фортепианного письма безусловно верна. Ткань фортепианных сочинений Дебюсси в целом прозрачная. Используются самые различные виды техники XIX — начала XX века, но почти не применяются октавные последования и массивные тяжеловесные аккорды. Изложение в большинстве сочинений специфически фортепианное, не поддающееся переложению на другие инструменты. Но часто возникают и всевозможные оркестровые эффекты, что придает звучанию большую красочность. Наиболее типические черты фортепианной стилистики Дебюсси откристаллизовались в процессе его работы над импрессионистской образностью. В связи с решением этой творческой задачи композитору пришлось обратиться к проблеме звукового воплощения различных явлений внешнего мира. Искусство звукописи, характеристического фортепианного письма, берет свое начало в творчестве клавесинистов, а затем рельефно прослеживается в сочинениях Шумана, Листа, Мусоргского и других авторов XIX века. Продолжая изыскания в этой области, Дебюсси обогащает ее многими интересными творческими находками. Музыкант-импрессионист, стремившийся запечатлеть жизнь в ее постоянной изменчивости, он выказал большой интерес к музыкальным зарисовкам различных движений. Фантазия его в этой сфере звукописи была поистине неистощимой. Вот некоторые примеры. Непрерывной последовательностью «блуждающих» аккордов, вуалируемых фигурациями и гирляндами разбитых октав, мастерски передано впечатление тумана (прелюдия «Туманы»). Иного типа непрерывное движение — также с вклинивающимися в него бросками октав в верхний регистр, но значительно более резкими, импульсивными — великолепно имитирует взлет ракет в прелюдии «Фейерверк». Интересно, что даже рисуя руины храма при свете луны композитор в самом названии пьесы подчеркивает момент движения: «Et la lune descend sur le temple qui fut», то есть: «И луна спускается на развалины храма» (этот оттенок следует сохранить в названии и не переводить: «Развалины храма при свете луны», как значится в некоторых изданиях). Используя последования необычных «усеченных» аккордов (квартквинтаккорды), автор создает картину причудливых груд камней.



Мерцание лучей лунного света передано вибрирующими всплесками разбитых октав:



Интересной особенностью всех этих и многих других приемов звукописи, используемых Дебюсси, является их зрительная, графическая наглядность; при соответствующей психологической установке, созданной программным названием пьесы, образ сочинения возникает перед исполнителем уже в самом рисунке нотного текста. Наряду с воплощением различных видов движения Дебюсси исключительно образно передавал ощущение объемности пространства, пространственной перспективы. Впечатления музыкального пленэра композитор нередко достигает с помощью особого фактурного приема — создания звуковой рамки в крайних регистрах инструмента и вписывания в нее каких-либо последований звуков. Дебюсси первый начал так последовательно и многосторонне разрабатывать этот прием. Впервые композитор широко использовал его в эстампе «Вечер в Гранаде». С самого же начала пьесы при помощи наплыва педально-гармонического пятна и инкрустирования в него мелодической фразы создается эффект воздушной атмосферы и прорезывающего вечернюю тишину напева:

5 **Mouvement de Habanera**
Commencer lentement dans un rythme nonchalemment gracieux

В дальнейшем звуковая рамка то исчезает, то появляется вновь. Но поскольку у слушателя уже образовалась психологическая установка на ее восприятие, он как бы продолжает ощущать себя включенным в звуковое пространство на протяжении исполнения всей пьесы. В предыдущем примере из пьесы «И луна спускается на развалины храма» выразительный эффект, созданный с помощью звуковой рамки, несколько иной. Здесь нет такого густого наплыва гармонии. «Пустые» аккорды (без терцового звука), раздвинутые до крайних регистров инструмента, создают впечатление бездонности пространства темного ночного неба. Этот фон колоритно оттеняет мелодический голос, словно сотканный из мерцающих лунных лучей. В музыке Дебюсси, особенно позднего периода творчества, нередко

встречаются наложения разных гармоний, различных тональных пластов. Это приводит иногда к возникновению более сложных вариантов звуковых рамок. Примером может служить средняя часть цикла «Белое и черное». Рисуя образ занимающегося дня перед боем, автор как бы прочерчивает нисходящими терциями в басу темнеющую линию горизонта, а непрерывным биением пунктированного ритма стремится передать ощущение душевной тревоги:



Неожиданное вторжение аккордового комплекса звуковой рамки, сопровождаемое резкими акцентами, переключает слушателя на восприятие всей широкой панорамы готовящейся битвы. Диссонансность гармонии, особенно рельефно выделенного тритона, беспрестанная пульсация пунктированного ритма, нагнетающего чувство беспокойства, и появление фанфары, конкретизирующей смысл происходящего, — все это заметно усиливает эмоциональное напряжение музыки. Как видим, использование приема звуковой рамки здесь во многом иное, чем в предшествующих примерах; оно призвано воссоздать звуковую картину психологически значительно более напряженную музыки.

В фортепианной музыке импрессионистов громадное значение имеет педаль. Она является незаменимым средством при решении всевозможных колористических задач и прежде всего для создания эффекта воздушной среды, пространственной перспективы. Без правой педали немисливо осуществлять наплывы гармонии, оформлять их звуковыми рамками и вписывать в них мелодию или какие-либо иные элементы композиционной структуры. Мастерство импрессионистской педализации можно по свободной аналогии уподобить технике импрессиониста-живописца, которая основана на сочетании чистых красок, в результате чего создается многоцветный комплекс. Искусное применение педали в импрессионистских произведениях состоит в том, чтобы, объединив различные звучности на одной педали, возможно рельефнее выявить индивидуальную окраску каждого элемента ткани и на этой основе создать их выразительный ансамбль. При всем этом, конечно, необходимо точнейшим образом соотносить степень глубины нажатия педали, а также характер ее снятия с динамикой и окраской звуков. Тот или иной замысел интерпретации подскажет исполнителю должное соотношение этих элементов выразительности. Своеобразная красочность мерцаний лунного света на фоне темного неба будет заметно меняться в зависимости от большей или меньшей насыщенности звучания баса и мелодии, от того, какими приемами педализации будет достигнута возможность длительного исполнения мелодии на гармонии, образующей «звуковую рамку», — полупедалью, вибрирующим или плавным приподыманием педальной лапки. Педализация в пьесах импрессионистов открывает перед пианистом широчайшие возможности для творческих исканий. Сложность, но и интерес их обусловлен почти полным отсутствием педальных обозначений в авторском тексте. Следует обратить внимание на

необычный характер этих обозначений: когда звуки должны длиться дольше предписанной им стоимости и словно истаивать в пространстве, Дебюсси, как и Равель, использовал особого рода «повисающие» лиги (иногда их называют «французскими»).

Историю интерпретации музыки композиторов-пианистов естественно начинать с характеристики исполнительского искусства самого автора. Правда, Дебюсси не так уж много выступал публично, все же определенный след в сознании современников его исполнительская деятельность оставила. Сохранились также записи в его исполнении некоторых собственных пьес. Они несовершенны в смысле фиксации качества звучания, так как сделаны на аппарате Вельте-Миньон, значительно уступавшем в этом отношении современным средствам звукозаписи. Тем не менее внимательное вслушивание в исполнение автора может принести интерпретатору его творчества немало интересного и полезного. Дебюсси окончил Парижскую консерваторию по фортепиано у А. Ф. Мармонтеля. Дебюсси был пианистом с яркой исполнительской индивидуальностью, тончайшим мастером фортепианного звука. Игра его пленяла одухотворенностью, изяществом и вместе с тем гармоничностью. Современники восхищались необычайной чуткостью Дебюсси к гармонии, к ее колористическим свойствам. «Игра Дебюсси, — отметил французский музыкант, писатель и критик Э. Вюйермоз, — являла собой непрерывный урок гармонии. Никто лучше него не умел превратить диссонирующий аккорд в маленький колокол, бронзовый или серебряный, излучавший свои гармоничные звуки на все четыре стороны света». Дебюсси придавал большое значение умелому выбору темпа, считая темп важным «цементирующим» фактором исполнения. Судя по сохранившимся записям, Дебюсси предпочитал брать в быстрых сочинениях умеренные темпы, видимо, стремясь к тому, чтобы достаточно рельефно выявить все детали музыкальной ткани, характерные особенности гармоний. Медленные же произведения, например «Затонувший собор», он играл в довольно подвижном, текучем движении, явно избегая статики.

Познакомимся с авторской трактовкой одной из пьес — прелюдией «Танец Пёка». Это сочинение — типично импрессионистская жанровая картинка. Причудливый образ персонажа шекспировской комедии «Сон в летнюю ночь» возникает в поэтической атмосфере лесной фантастики, на фоне звуков то приближающейся, то удаляющейся охоты. Основным тематическим стержнем пьесы, скрепляющим форму и предохраняющим ее от распада на отдельные, беспрестанно меняющиеся «миги впечатлений», служит первая, главная тема:



Динамика пьесы почти везде выдержана в пределах *p* и *pp*. Лишь при имитации охотничьих сигналов звучность возрастает до *t* и во время отдельных акцентов — до *f* и *ff*. Иллюзию фонической перспективы усиливают типичные для Дебюсси обозначения *en dehors* и меткое определение «позвякиваппя» секунд в верхнем регистре ремаркой *aérien* (воздушно). Автор точно следует выставленным им исполнительским указаниям, выразительно раскрывая их художественный смысл. При всем несовершенстве аппаратуры Вельте-Миньона запись доносит до слушателя мягкость игры Дебюсси, бархатную нежность его туше, столь уместную для передачи серебристо-лунного колорита пьесы. Распознаются, а порой угадываются тонкие колористические характеристики некоторых гармоний. При общей непринужденности и свободе агогических изменений темпа ясно прослеживается единство движения в основных проведениях главной темы, подчеркивающее ее организующую роль в формообразовании прелюдии. Исполнение автора заложило основу высокохудожественной, стилистически достоверной трактовки фортепианного наследия Дебюсси. Одновременно, уже в начале XX века, возникла псевдоимпрессионистская манера интерпретации. Она проявилась в преувеличенном

внимании исполнителя к отдельным «мигам впечатлений» в ущерб целому, в расслабленном тоне ритма, в пристрастии к вуалированию, затуманиванию звучностей. Эта манера, в известной мере параллель эпигонствующему импрессионизму в живописи, была Дебюсси глубоко антипатична, он предостерегал от нее исполнителей. Музыка Дебюсси привлекла внимание многих пианистов разных стран. Среди крупнейших ее интерпретаторов во Франции надо назвать М. Лонг и А. Корто, в Германии—В. Гизекина, в Италии — А. Бенедетти Микеланджели. Для Гизекина интерпретация французских импрессионистов стала главной темой исполнительского творчества. В России пьесы Дебюсси начала пропагандировать еще в дореволюционные годы Е. Бекман-Щербина. В советский период их включали в свои программы В. Софроницкий, Л. Оборин и многие другие пианисты. Развитие интереса к творчеству импрессионистов в Советском Союзе связано также с исполнительской деятельностью Г. Нейгауза и некоторых его учеников, в первую очередь С. Рихтера. Современный музыкант имеет в своем распоряжении немало грамзаписей, позволяющих ознакомиться с разнообразными тенденциями исполнения сочинений Дебюсси. Одна из них, типичная для многих пианистов и лежащая в русле основных творческих исканий искусства XX века, — выявление в образах композитора жизненно активного начала. Проиллюстрируем эту тенденцию на примерах двух интерпретаций «Танца Пёка» — Корто и Рихтером. В их трактовках по сравнению с авторской образ прелюдии значительно динамизирован. Каждый из пианистов осуществляет эту динамизацию по-своему. Корто резко чеканит пунктирно-ритмические мотивы, делает энергичное *crescendo* в восходящих гаммах шестьдесятчетвертными, заостряет акценты. Рихтер играет прелюдию полетно — легко, в быстром темпе, мастерски воспроизводя в пунктированных мотивах штрих *staccato*, придающий им «взлетающий» характер. Подобно автору, Рихтер использует нежные звуковые краски. Но освещение в его «лунном пейзаже» несколько иное — более тусклое, не столь теплое. В отличие от Корто, Рихтер скупно использует акценты, вводя их лишь там, где они обозначены в нотном тексте, например в такте 53



Этому акценту пианист придает зловещий, «пугающий» оттенок звучания, а последующей трелью и стремительными взлетами фигурации передает состояние смятения, нарушившее беззаботный характер радостно-порхающего танца. Как видим, трактовки Корто и Рихтера очень различны. Интерпретация Корто отражает тенденцию к преодолению измельченности и расплывчатости псевдоимпрессионистской манеры исполнения с позиций большой романтической традиции XIX века (не случайно, когда слушаешь «Танец Пёка» в записи этого пианиста, в памяти пробуждаются ассоциации с образами ночной фантастики из произведений Вебера, Шумана, Листа). Трактовка Рихтера отрицает как ту манеру, против которой выступил Корто, так и манеру самого Корто. В творческих исканиях Рихтера чувствуется художник, обладающий богатым опытом восприятия музыки Скрябина, Бартока, Прокофьева и других мастеров XX века. Воссозданные Корто и Рихтером образы французского композитора воспринимаются как явление исторически конкретного стиля—импрессионизма, по стилю, словно бы воскрешенного на новом витке развития эстетической мысли человечества Среди наиболее интересных и перспективных тенденций интерпретации фортепианной музыки композитора надо отметить выявление в ней

связей с его оркестровыми сочинениями. И не только в плане обогащения звуковой палитры, но прежде всего в плане укрупненно-симфонического слышания их образов. Такая слуховая настройка исполнителя представляется вполне закономерной, так как черты мышления Дебюсси-симфониста, сформировавшиеся уже к концу прошлого века, во многих фортепианных пьесах 1900-х годов не только не утрачиваются, но предстают в особенно концентрированном виде. Ориентация на симфоническое слышание фортепианных сочинений французского мастера (естественно, там, где это уместно!) создает благоприятные условия для того, чтобы укрупнение замысла их интерпретации выросло органично из недр собственного его стиля и не навязывалось извне. Примером симфонизированной трактовки сочинения токкатного типа может служить исполнение Гизекингем эстампа «Сады под дождем». Это одна из наиболее масштабных и динамичных пьес композитора. В ней две контрастные темы, взаимодействие которых основано на драматургии типа «от сумрака к свету». Активизации развития способствует использование Дебюсси нетипичных для его искусства закономерностей сонатной формы (свободно трактованных и сочетающихся с чертами трехчастной структуры и рондо).

Трактовка эстампа Гизекингем очень картинна, живописна. Используя малейшие намеки автора на те или иные изменения характера музыки — в мелодии, гармонии, тональном плане, фактуре и исполнительских ремарках, Гизекинг создает впечатление постоянного обновления жизни пейзажа, смены красок его освещения. При этом и микро- и макрорельефы драматургического развития раскрываются выпукло, контрастно, на большом исполнительском дыхании.

В отличие от многих пианистов, исполняющих начальные фразы пьесы легким, бисерным туше, Гизекинг играет их насыщенно, восьмые *staccato* звучат остро, словно упруго отскакивая от клавиатуры. Первые же выдержанные басы, «вилочки», а затем тритоновое созвучие (см. такт б) намечают линию потемнения колорита музыки, приводящую вскоре перед первым проведением темы в мажоре (Fis-dur) к усилению драматического напряжения. В этом построении и еще в большей мере в разделе, предшествующем появлению второй темы (Cis-dur), мастерски воссоздается разгневанная стихия природы. Звучание становится иным — слитным, густо затуманенным педалью. «Вилочки» исполняются более энергично, порывисто. Темп, вначале пьесы чуть приторможенный, приобретает большую стремительность, полетность. Психологически тонко раскрывается и последовательное становление образа света. Оно дает о себе знать пока еще в виде намека, в первом мажорном проведении главной темы. Гизекинг исполняет эту фразу прозрачно, искрящимся звуком, вызывая представление о радостной дождевой капели в освещении солнечного луча, внезапно прорвавшегося сквозь клубящийся тучами небосвод. Появление второй темы знаменует перелом в драматургическом развитии. Светлая мелодия, неторопливо льющая свои хрустальные капельки-четверти, вносит чувство наступающего умиротворения. Гизекинг исполняет ее просто и как-то по-детски трогательно, словно озаряя музыку мягкой улыбкой ребенка. Ярко воплощено преобразование второй темы в репризе.словно залитая солнечным светом, она звучит могучим призывом, увлекая за собой главную тему и сливаясь с ней в ликующем славении наступающего обновления жизни.

Нельзя не упомянуть еще об одной тенденции в исполнении музыки Дебюсси, ясно обозначившейся у лучших ее интерпретаторов,— стремлении раскрыть присущую ей человечность, богатство ее связей с внутренним миром людей, их разнообразными душевными переживаниями. Послушаем, как под пальцами Рихтера даже холодный зимний пейзаж прелюдий «Шаги на снегу» кажется одухотворенным, излучающим с каждым взятым звуком все новые оттенки чувства грусти, одиночества и тем самым раскрывающим эти эмоциональные состояния в движении, развитии. Вспомним о ярком эмоциональном подтексте, выявленном Гизекингем в «Садах под дождем». Аналогичных примеров можно было бы привести немало. Ценность всех рассмотренных трактовок в том, что, обновляя представление об искусстве композитора, раскрывая в нем новые грани, они не приходят в противоречие с его стилевыми основами. Динамизация и «укрупнение» образов не приводит к утере присущей музыке

Дебюсси эмоциональной утонченности, симфонизация не нейтрализует специфически фортепианные качества письма, не уничтожает его прелести.

Выдающуюся роль в развитии французской фортепианной музыки конца XIX и первых десятилетий XX века сыграл также Морис Равель (1875—1937). Испытав в молодости воздействие искусства Дебюсси, а впоследствии и сам оказав на него влияние, он вначале шел со своим старшим современником близкими, хотя и вполне самостоятельными, путями. В дальнейшем в творческих исканиях двух композиторов стали все ярственнее обозначаться существенные различия. Это было вызвано не только свойствами их художественной индивидуальности, но и тем, что по своим эстетическим воззрениям Равель принадлежал к следующему поколению музыкантов, и его творческая деятельность еще активно продолжалась после кончины Дебюсси в условиях нового исторического периода, начавшегося после первой мировой войны.

Подобно Дебюсси, Равель пережил в юности увлечение новыми направлениями французского искусства. В сфере живописи особый интерес у него вызвали Сезанн и Ван-Гог, чьи стилевые устремления определились в основном постимпрессионистскими тенденциями, а из музыкальных новинок его внимание привлекли гротески остроумного Шабрие и гармонические находки экспериментатора Сати. Равель с энтузиазмом воспринял произведения русских композиторов — Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, впоследствии Стравинского. «Весна священная» привела его в восторг; сдержанный в проявлении своих чувств, он плакал от волнения, слушая это произведение. Равеля влекло и современное ему искусство других национальных школ. Он находил чрезвычайно интересными художественные искания Шёнберга, восхищался самобытным претворением венгерского народного элемента Бартоком и Кодаи. Уже в ранних сочинениях Равеля, как это было и у Дебюсси, определились два основных творческих направления — импрессионистское и классицистское. Влечение к импрессионистской звукописи впервые отчетливо сказалось в пьесах для двух фортепиано «Les sites auriculaires» («Слышимые пейзажи»). Впоследствии одна из пьес «Слышимых пейзажей» — «Хабанера» — была автором оркестрована и вошла в виде третьей части в цикл «Испанская рапсодия» (другая пьеса — «Среди колоколов» — осталась неопубликованной). Импрессионистская линия творчества получила свое продолжение в «Игре воды» и цикле «Отражения» *. Возникшие в самом начале века («Игра воды» — в 1901 году, «Отражения» — в 1905), эти сочинения хронологически и стилистически явились параллелью «Эстампам» и «Образам» Дебюсси. «Ночные бабочки», «Печальные птицы», «Лодка в океане» и «Долина колоколов» из «Отражений», не говоря уже об «Игре воды», — великолепный вклад молодого композитора в искусство импрессионистской пейзажной звукописи. Параллельно с Дебюсси Равель разрабатывал темы, посвященные жизни народов разных стран. Особенно была близка ему стихия испанской музыки (по матери он — баск). Помимо «Испанской рапсодии» и оперы «Испанский час» в числе его высоких достижений в этой сфере надо назвать и знаменитую фортепианную «Альбораду» из цикла «Отражения». В 1908 году одновременно с Дебюсси Равель обращается к детской тематике («Моя Матушка-гусыня» — Пять миниатюр для фортепиано в четыре руки). Автор нашел в ней свой собственный интересный аспект: каждая из пьес навеяна образами какой-либо популярной во Франции детской сказки; это — «Павана Спящей красавицы», «Мальчик с пальчик», «Дурнушка, царица пагод», «Беседы Красавицы и Чудовища», «Волшебный сад». В цикле с блеском проявился дар Равеля к воплощению характерных образов приемами звукописи. Если Дебюсси и в последующие годы не порывал с импрессионизмом, то у Равеля конец первого десятилетия XX века становится периодом исканий новой тематики, стилистически новых выразительных средств. Некоторые из волновавших его тем остались нереализованными, хотя сам интерес к ним симптоматичен для начавшегося в европейском искусстве обновления музыкальной образности. Примечательно, например, что композитора влекла к себе тема индустрии, ему глубоко импонировал сам вид заводов и грандиозный размах совершавшейся там работы. В одном из писем во время

путешествия по Рейну он восторгается величественной панорамой промышленных гигантов Рура: «Как передать Вам впечатление от этого царства металла, этих пышущих огнем соборов, от этой чудесной симфонии свистков, шума приводных ремней, грохота молотов, которые обрушиваются на вас! Над ними — красное, темное и пылающее небо!. Как все это музыкально!. Непременно использую». Такие впечатления по существу являлись для Равеля лишь новым вариантом «Слышимых пейзажей», «индустриализованной» картиной природы. Но и в этом преломлении новая тема не вошла в его творчество — видимо, она была композитору все же внутренне далекой. Удачными оказались опыты в иной образной сфере. Знаменательный поворот в развитии равелевского импрессионизма наметился в фортепианном цикле «Ночной Гаспар» (1908), навеянном одноименным произведением французского писателя Алоизиуса Бертрана. Если первая из пьес — «Ундина» — написана еще всецело в характере импрессионистских музыкальных картинок, то о второй и третьей — «Виселице» и «Скарбо» — этого сказать никак нельзя. Воспроизводя образы «инфернальной» фантастики эпохи романтизма, Равель сближается с Бодлером в поэтизации страшных, отталкивающих явлений действительности (напрашивается параллель: «Цветы зла» — «Виселица») и с Ван-Гогом в передаче полубредовых состояний человеческой психики («Скарбо»). Во всем этом ощущаешь потребность композитора в расширении образных границ своего искусства, интерес к воплощению сильных, драматических эмоций. Все три пьесы — шедевр колористического мастерства Равеля. В первой с замечательным искусством воплощена красочная стихия вод, ее внутренняя, вечно изменчивая жизнь. Третья пьеса — картина ночи, таинственной и жуткой, являющей возбужденному воображению человека страшные видения (Скарбо — призрак, растущий на глазах до гигантских размеров и затем внезапно рассеивающийся). Если звучность «Ундины» словно соткана из переливчатых водяных струй, то фоника «Скарбо» — это причудливое сочетание каких-то странных голосов ночной природы, неясных шорохов, жужжаний, постукиваний, порой совсем дематериализующихся, а иногда накатывающихся на слушателя мощной звуковой волной. По своей жанровой принадлежности последняя пьеса может быть отнесена к токкате. Но трактовка жанра здесь совсем особенная. Это — «токката-призрак». Средняя пьеса цикла, «Виселица», по справедливому мнению советского исследователя, «аккумулирует опыт решения Равелем темы „колокольных звучаний“. Из „Долины колоколов" в нее вошел принцип фактурных наслоений различных звуковых пластов. „Хабанера" с ее педалью на доминанте также конструктивно предвосхитила педаль „Виселицы". Нельзя не вспомнить и „Грустных птиц" с их фактурной дифференциацией».

Из двух основных направлений творческой работы Равеля — импрессионистского и классицистского — второе постепенно стало преобладать над первым. Это направление не было однородным. В нем наметились две жанровые линии. Одна — танцевальные пьесы. Если Равеля называли «королем мелодии», то с не меньшим правом его можно было бы назвать и «королем танца». Сочинения композитора — поистине целая галерея танцевальных образов, начиная со старинных танцев эпохи клавесинизма, через XIX век, с его любимым танцем — вальсом, вплоть до фокстрота.

В танцевальных жанрах написаны наиболее классицистские из фортепианных сочинений Равеля. Помимо Паваны это два цикла: «Благородные и сентиментальные вальсы» (1911) и «Надгробие Куперену» (1911—1917). Замысел и содержание первого из них точно охарактеризованы самим автором в «Биографическом эскизе»: «Название „Благородные и сентиментальные вальсы" указывает на мое намерение сочинить цепь вальсов по примеру Шуберта. Виртуозность, составившая основу „Ночного Гаспара", сменилась более четким и проясненным почерком, который обострил гармонию и придал музыкальному рисунку большую рельефность» (159). Скрипачка и музыкальный критик Элен Журдан-Моранж, близко знавшая Равеля и его творческую жизнь, дополняет это высказывание. Она пишет, что тогда «считалось хорошим тоном быть эстетом» и что „Вальсы" принесли с собой целый мир изысканных

новшеств. Равель был еще подвластен Маллармэ. Вспомним и эпитафию из Анри де Ренье, обрамлявший заголовок „Вальсов“: „Восхитительное и всегда обновляющееся развлечение, доставляемое бесполезным занятием“. Слова эти ясно раскрывают состояние умов, беззаботность настроений в те времена». Совсем в ином роде второй цикл. Его название «Le tombeau de Сопрепп» обычно переводят на русский язык: «Могила Купере-на». В данном случае, однако, слово tombeau означает надгробие, памятник. Это по существу дань почтения не столько самому Куперену, сколько французской музыке XVIII века, великим традициям национального искусства. Равель хотел особо подчеркнуть их неувядаемое значение в грозные годы войны, видя в них опору для самосознания французских музыкантов, французского народа. Отсюда и название, воскрешающее традицию «пьес-надгробий» («tombeaux»), в которых некогда старофранцузские композиторы прославляли имена великих людей. Этим объясняется и обращение к жанру сюиты. Цикл включает наряду с типичными для музыки XVIII века прелюдией и фугой три танцевальные пьесы, притом исконно французские: форлану, ригодон и менуэт. Для завершения сюиты автор избрал вместо традиционной жиги токкату— сочинение также быстрого моторного характера, но воплотившего динамизм нового времени (черты токкатности, впрочем, были уже присущи некоторым миниатюрам клавесинистов). Дух классицизма проявился не только в названии и жанровом составе цикла, но и в фактуре пьес — в прозрачности письма, упругости линий голосов, мелизмах. «Надгробие Куперену» создано в годы тяжелых потрясений военного времени, в пору утрат Равелем близких людей, что отражено в посвящении каждой из пьес какому-либо из погибших на фронте друзей. В этом цикле уже нет и в помине того оттенка светской пикантности и легкой ироничности, который, словно аромат тонких духов, ощутим в «Благородных и сентиментальных вальсах». Но здесь нет и сгущенно-темных красок, трагизма. Музыка пьес чаще светла, чем грустна, она проникнута чувством глубокой человечности, истинно классической ясностью мысли и силой духа. Другая жанровая линия представлена Сонатиной и двумя концертами для фортепиано с оркестром. Первое из этих сочинений, хотя и написанное «по случаю», в связи с объявленным в 1905 году конкурсом, оказалось исключительно удачным. Это новая веха в развитии жанра. После множества сонатин, предназначенных еще со времен эпохи классицизма для юных исполнителей как некая подготовительная ступень к изучению сонат, появилась сонатина, принципиально не отличающаяся от сонаты значительностью своего художественного содержания, но изложенная в особо лаконичной форме и манере письма. Сочинение Равеля впоследствии вдохновило многих композиторов на создание аналогичных произведений, емких по мысли и характеру творческого высказывания. Сонатина французского мастера интересна как синтез классицистских и импрессионистских принципов художественного мышления. В Сонатине налицо явно выраженные черты трехчастного сонатного цикла — небольшое сонатное allegro, выдержанное в лирических тонах, изящный менуэт и стремительный финал токкатного характера. Цикл отличается исключительной стройностью, классическим совершенством формы (цельности ее способствует использование сквозного развития темы главной партии первой части). В то же время по богатству красок и их характеру Сонатина— произведение типично импрессионистское. Интересно, что даже сонатное allegro отличается необычным сочетанием разработочных и колористических принципов развития: за исключением главной темы, другие темы проходят каждый раз в новом тонально-красочном освещении. В этом можно усмотреть нечто родственное практике импрессионистов-живописцев, запечатлевших один и тот же объект при разном освещении (вспомним серии изображения Руанского собора и стогов сена Клодом Моне). Оба концерта, созданные одновременно в 1930—1931 годах, принадлежат к лучшим творениям композитора. Это сочинения, подводящие итоги работы Равеля в области инструментальной музыки, синтезирующие, каждое по-своему, основное направление его стилевых исканий.

Концерт G-dur увлекает свежестью, темпераментностью музыки, блеском оркестровых и фортепианных красок. Автор говорил, что задумал его «в духе концертов Моцарта и Сен-Санса».

«Я полагаю, что музыка концерта может быть веселой и блестящей; не обязательно, чтобы она претендовала на глубину или на драматизм.

О концертах некоторых великих музыкантов-классиков говорят, что они задуманы не для фортепиано, а вопреки ему. На мой взгляд, это суждение вполне справедливо». Равель добавил, что хотел даже сперва назвать сочинение дивертисментом, но решил потом этого не делать, «так как надеялся, что название концерт достаточно ясно для характеристики его музыки».

Сказанное относится, прежде всего, к крайним частям Концерта, первой и третьей. Средняя часть — *Adagio assai* — воскрешает традиции старинных арий. Это цепь лирических раздумий, поразительный образец, особенно, для своего времени, длительного развертывания мелоса. В интонационном складе мелодики ощутимы связи с давней лирической традицией французской музыки. Но никакой нарочитой стилизации под образцы искусства барокко или последующего времени здесь нет. Опираясь на вековые завоевания великих мелодистов прошлого, Равель творит музыку собственную, индивидуально очерченную и вполне современную. В Концерте автор продолжил не только линии колористического и классицистского обновления жанров инструментальной музыки, но и свою практику обогащения их новыми фольклорными элементами. В главной теме первой части слышатся отзвуки наигрышей музыкантов баскских деревень (мелодия типа танца бранль). Испанский характер присущ интонациям первой темы побочной партии. Вторая тема побочной партии имеет блюзовую ладовую окраску и содержит колоритные ритмические узоры, свойственные музыке негритянского джаза. Разнонациональные элементы, присущие музыке сочинения, мастерски сплавлены в единое целое. В другом концерте партия фортепиано изложена для одной левой руки. В отличие от Концерта G-dur, леворучный Концерт одночастен. Классицистские черты присущи в большей мере его крайним разделам, колористическое начало — срединному эпизоду. Однако главное различие сочинений — в характере их образности. В Концерте для левой руки воплощена большая, общественно важная идея. Автор раскрывает ее обобщенно, без какой-либо программно-сюжетной конкретизации. Но подтекст его замысла воспринимается вполне недвусмысленно, особенно благодаря выставленному в нотах посвящению Витгенштейну. Это страстный протест против сил зла, и предостережение человечеству об их активизации. Это одновременно и инструментальный реквием, в героико-гражданственных традициях Берлиоза, проникнутый пафосом скорби о великих утратах и согретый глубокой любовью к людям. Словом, перед нами один из вариантов творческого и гуманистического решения антивоенной темы, которая начала все сильнее волновать передовых деятелей искусства в 1930-е годы. На примере Концерта для левой руки особенно явно ощутима вся значительность пути, пройденного Равелем — музыкантом и человеком. Некогда блестящий «поэт-иронист», не чуждый эстетства, стал композитором, вдохновляющимся остросовременными темами социальной жизни, обратившим свой голос к широким кругам слушателей на языке эмоционально открытом, Критом не утратившим своей тонкости, свежести и самобытности.

Равель — блистательный мастер фортепианного письма. Достижения его в этой области столь значительны, что долгое время велись споры относительно того, кому принадлежит первенство в обновлении стилистики французской фортепианной музыки — Дебюсси или Равелю. Исследование проблемы приводит к выводу о том, что оба композитора могут быть с полным правом названы создателями во французской музыке начала XX века нового фортепианного письма. К решению этой задачи они шли разными путями, как бы с двух сторон. Каждый создал свой собственный индивидуально-неповторимый стиль, отмеченный печатью новизны. Таким образом сама постановка вопроса о том, кого из них надо считать первым, представляется неправомерной.

Сопоставим фрагменты двух сочинения — начальные фразы из «Вечера в Гранаде» Дебюсси (см. пример 5) и «Хабанеры» Равеля.

4 En demi-teinte et d'un rythme las

Сочинения кажутся близкими не только тем, что в основу их музыки положен один и тот же танцевальный жанр. Можно говорить и об использовании в них одного и того же композиционного приема — *ostinato*, причем в обеих пьесах на звуке *cis*. Вполне вероятно, что сочинение Равеля способствовало формированию образа "Вечера в Гранаде", что *ostinato* «Хабанеры» «застряло» в памяти Дебюсси и затем вновь возродилось в эстампе. Однако именно благодаря внешнему сходству двух произведений становится особенно заметным принципиальное различие во внутренней сущности их музыки, в художественном мышлении их авторов. Если Дебюсси в начале пьесы создает красочное педально-гармоническое пятно, в которое вводит затем мелодию, то Равель начинает «Хабанеру» *ostinato* линией, расцветивая ее в дальнейшем радужными цветами гармонии. В этом сказались коренные различия стилистики двух композиторов. Для Дебюсси характерна тенденция к децентрализации тематизма и охвату большого фониического пространства при помощи наплывов гармонии, нередко организуемых приемами звуковой рамки. Равелю, напротив, присуще стремление к централизации тематизма вокруг протяженных стержневых линий, расположенных в серединной зоне инструментального диапазона. Это могут быть мелодии в собственном смысле слова, притом иногда длительно развертывающиеся, — Равель был одним из немногих композиторов, сохранивших в годы кризиса мелодии способность к созданию мелодий такого типа. Это могут быть и всевозможные мелодизированные *ostinato*, имеющие значение главного или дополняющего элемента ткани. Важная особенность всех таких тематических стержней в том, что они таят в себе импульсы к неустанному самообогащению гармониями, оживляющими и колористически расцветивающими мелодическое развитие. Возникшие гармонии могут образовывать с мелодией самые различные фониические комплексы, охватывающие большее или меньшее звуковое поле. Но даже в этих случаях Равель не прибегал к приему звуковой рамки — ее организующие функции выполняет центральный тематический стержень, а впечатление звукового пространства, если в том есть необходимость, достигается расчленением ткани на фониические пласты разных планов, главные и второстепенные, воспринимаемые, соответственно, как бы приближенными или удаленными от слушателя. Примером наиболее простых и очень типичных приемов централизации тематизма может служить изложение главной партии Сонатины:

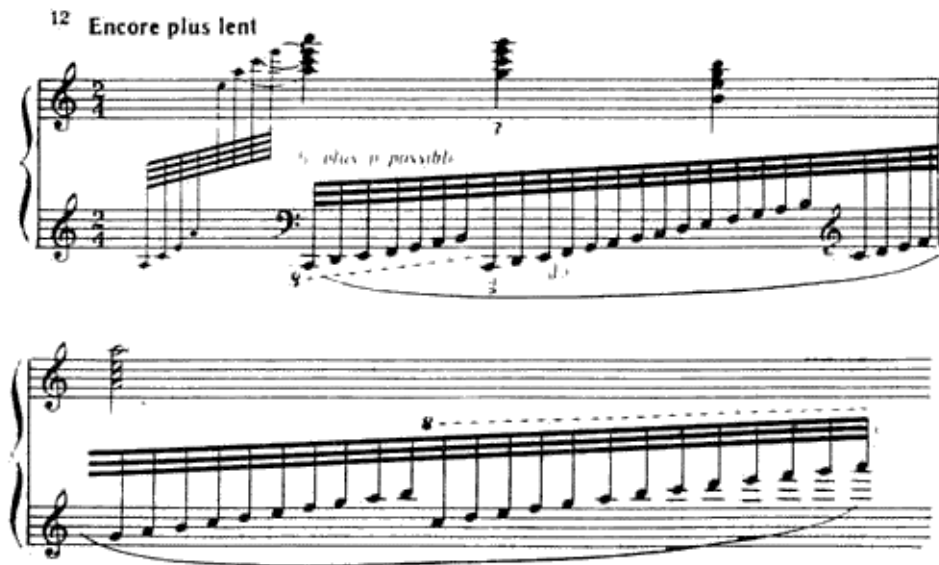


Мелодическое начало дано здесь в исключительно концентрированном виде. Благодаря проведению ведущего голоса параллельными октавами и введению между ними трепетно Пульсирующей фигурации возникает ощущение, будто вся тема - сплошной поток мелодии, движимый закономерностями чисто мелодического развития и словно излучающий из себя разнообразные гармонии, которые окрашивают его различными звуковыми красками.

Очень необычна и колористически изысканна фактура второй темы в «Игре воды». Мелодия, также в октавном изложении, расцвечена цепочками из «разбрызгиваемых» секунд:



Это одно из смелых фактурных новшеств Равеля. В приведенном образце объем звукового поля более широкий, чем в предыдущем. Примером охвата почти всего диапазона инструмента может служить следующий фрагмент из «Ундины»:



Тематический стержень дан в компактном аккордовом изложении. Мелодию словно окатывает фигурционная волна, напоминающая *glissando arff*. Надо сказать, что Равель вообще любил эффект *glissando* и применял его весьма разнообразно, иногда в усложненном виде: в «Альбораде» встречаются *glissando* терциями и даже квинтами (исполняется 2—4 пальцами вверх и 1—3 вниз).

Необычным мелодизированным *ostinato* начинается «Ундина». При помощи его поэтично передано мерцание лунных лучей на колышущейся поверхности озера:



Ощущение особой зыбкости достигается сочетанием внутри полутактов двух различных фигур, усложняющих ритмическое строение музыки (что создает, кстати говоря, значительные трудности, тем более что мелодизированный голос приходится играть 4—5-ми пальцами, да еще в течение длительного времени).

В первой теме Токкаты из «Надгробия Куперену» нет столь рельефно прочерченной мелодии, как в приведенных ранее образ музыки Равеля. Но стержневая линия тематизма есть и здесь — она проходит вначале по звуковысотному уровню v_2 , а в дальнейшем по звукам, извлекаемым большими пальцами правой руки:



Вверх и вниз от нее по принципу свободно трактованной зеркальности возникают терпкие красочные созвучия. Они создают та гармоническое окружение стержневой тематической линии, которое в разных вариантах встречалось и в трех предшествующих примерах.

Стержневая линия тематизма, также на звуке e_2 , намечена и в Ригодоне из «Надгробия Куперену»:



Своеобразие изложения здесь — обыгрывание стержневой линии скачками в левой руке через правую. Использованный прием в манере Скарлатти очень уместен в этом характерном образе равелевского классицизма, воскрешающего традиции музыки XVIII Бека. Специфическая терпкость гармонического/языка, как и в Токкате, достигается частым

введением в аккорды изблюбленных композитором секунд (для обострения гармонии Равель особенно охотно использовал малые секунды и их обращения — большие септимы, в отличие от Дебюсси, который обычно прибегал к менее диссонирующим большим секундам и малым септимами). Мелодии композитора в своем развитии обогащаются не только красочными гармониями, но и изысканными украшениями. Обилие их и большое разнообразие — характерная примета равелевского стиля. Свое происхождение они ведут от орнаментов клавесинистов. Это особенно заметно в тех случаях, когда автор намеренно подчеркивает связь своей музыки с искусством французских мастеров XVIII века, как, например, в Прелюдии из «Надгробия Куперену» Равель в совершенстве владел искусством звукописи и продолжал развитие характеристического инструментального письма, метко воспроизводя различные явления внешнего мира. С каким мастерством имитировал он образы водяной стихии, пения птиц, колокольных звонов! Эта сфера выразительности все же не заняла в его искусстве такого исключительно важного места, как в творчестве Дебюсси, что связано и с относительно меньшим удельным весом в его фортепианном наследии программных сочинений.

Особенность фортепианного стиля Равеля — сто оркестральность. Элементы оркестральности в большей или меньшей степени присущи и фортепианным стилям других композиторов. Но, пожалуй, трудно назвать другого автора, который бы все или почти все свои фортепианные произведения написал так, что они великолепно звучат и на том инструменте, для которого были созданы, и в оркестре. Сонаты Бетховена и Листа при всей оркестральности их письма оркестр не играет. А фортепианные сочинения Равеля повсеместно звучат в оркестровых переложениях (многие из них сделаны самим автором) и воспринимаются как типично оркестровые. Примечательно, что оркестральность подчас присуща и тем произведениям, которые Равель не перекладывал на оркестр, например «Скарбо». По поводу этой пьесы композитор сказал, что мыслил ее как транскрипцию оркестрового сочинения на фортепиано. При исполнении оркестром фортепианные произведения Равеля звучат в какой-то мере обедненно — они утрачивают некоторые свои специфические инструментальные краски. Но эти потери компенсируются новыми фоническими эффектами — выявлением скрытых ранее потенциальных оркестровых звучностей. В итоге впечатление от музыки продолжает оставаться высокохудожественным. Чем объяснить столь легкое перевоплощение» фортепианных Сочинений Равеля в оркестровые? Причину скорее всего надо искать в том, что в юности Равель формировался более как музыкант, проявлявший интерес к самым разнообразным областям композиторского творчества, чем как пианист, мечтающий о карьере исполнителя и привыкший воспринимать весь большой мир музыки в звучании своего инструмента. По-видимому, уже ранние свои сочинения для фортепиано автор мыслил как своеобразные оркестровые транскрипции, — не случайно «Хабанера» впоследствии была опубликована в виде оркестровой пьесы, а Павану играют в переложениях для самых разнообразных составов струнных и духовых инструментов. Интерес к специфически фортепианной красочности и к пианистической виртуозности возник у Равеля позднее — в период работы над «Игрой воды». Но даже в самых виртуозных пьесах, используя порой чисто фортепианные приемы выразительности, композитор мыслит оркестрально, — ведь именно по поводу труднейшей своей пьесы «Скарбо», где, по собственному признанию, он хотел превзойти в виртуозном отношении «Исламей» Балакирева, Равель высказал мысль об оркестровой транскрипции для фортепиано.

Равель был хорошим пианистом. Во время обучения в Парижской консерватории его пианистические способности обратили на себя внимание и ему была присуждена первая медаль (по фортепиано он окончил консерваторию у Шарля Берио). Современники отмечали незаурядную и своеобразную виртуозность Равеля: «Его пальцы, — сообщает французский пианист Анри Жнль-Марше, — были длинными и подвижными, его тонкая рука с исключительно гибкой кистью казалась рукой фокусника; его первый палец совершал с невероятной легкостью движения в сторону ладони, что позволило ему без труда нажимать до

трех клавиш одновременно. Этот прием объясняет пассаж из секунд в «Скарбо». Жиль-Марше, очевидно, имеет в виду следующее:



По воспоминаниям Перльмютера, Равель «делал чудеса» в глissандо двойными нотами. Перльмютер связывал это с необычной формой его большого пальца (почти квадратного на кончике). Равель не занимался систематически концертной пианистической деятельностью и почти не выступал с собственными фортепианными произведениями. К счастью, до нас дошли многие из его указаний, которые он делал исполнителям своей музыки. Широко известны слова Равеля: «Я не желаю, чтобы мою музыку интерпретировали; достаточно ее играть». Приводя это высказывание, Корто следующим образом его/комментирует: «Немыслимо более точное суждение, несмотря на/парадоксальный, в известной мере насмешливый оборот его, не может быть более точного определения характера тщательности и/подчинения, с которыми надлежит подойти к передаче текста, /де все предусмотрено. Вплоть до фальшивой ноты, как на то намекали шутники столь недавнего времени». Вместе с тем Корто не Допускает мысли, чтобы слова Равеля следовало понимать как признание им «лишь корректного, но пассивного сотрудничества на грани с анонимностью интерпретации». В этом Корто, конечно, прав. Знакомясь с пожеланиями Равеля к исполнителям его сочинений, нетрудно заметить, что они направлены на глубокое осмысливание нотного текста, подлинно художественное его прочтение. Иными словами, речь идет об интерпретации авторского замысла и интерпретации творческой. Между формулировкой задач исполнителя и реальным их пониманием композитором возникает, следовательно, противоречие: формулировка оказывается суженой, обедненной. Ее следует скорее понимать как полемический выпад против своеволия исполнителей, недостаточного уважения ими воли автора.

Равель требовал простоты исполнения, ему претило всякое преувеличенное выражение чувств. Интересно, что Жанна Лелё, одна из двух первых исполнительниц цикла «Моя Матушка-гусыня», начинает свои воспоминания о композиторе следующими словами: «Великий мастер показался мне таким простым. Я была поражена тем, что и играть он просил нас совсем просто! Не искать выразительности в каждой ноте!». Последняя фраза перекликается с тем, что автор говорил Перльмютеру по поводу исполнения «Игры воды»: «Мелодично, но не сентиментально». Многие замечания композитора были направлены на достижение нужной собранности исполнения путем соответствующей ритмической его организации. По воспоминаниям Р. Виньеса, Равель «любил ритмически точное исполнение», он «создал свое *tubato* — дозированное». Как бы дополняя это высказывание, Жур-дан-Моранж пишет: «В „Ундине" есть знаменитые равелевские *tubato*. Несмотря на всю их гибкость, они пронизаны ритмом». Раскрывая смысл тех или иных изменений скорости движения, автор обращал внимание на то, что они обусловлены самой записью текста, что, например, специального замедления для окончания пьесы «Лодка в океане» делать не следует, так как нужная степень торможения движения обозначена в нотах определенным соотношением длительности звуков и пауз (в сущности, это использование приема «выписанных» замедлений, типичного для композиторов эпохи классицизма). Равель учил исполнителей слышать свои сочинения красочными, блестящими яркими оркестровыми тембрами. Иногда эти эффекты сравнительно легко угадываются пианистом (призывные звучности валторн в финале Сонатины, всевозможные имитации арф во многих сочинениях). Но порой характер их не столь очевиден. Например, репетиционные последования в «Альбораде» (такт 43 и далее) большинство исполнителей нашего времени, вероятно, услышат как типично токкатные, суховато-чеканные, между тем автор пробил их играть «легко, как на флейте». Большим подспорьем для изучения

колористических замыслов Равеля могут служить его партитуры переложений для оркестра своих фортепианных сочинений.

Работая с исполнителями, Равель стремился развить их тембро-полифоническое мышление, умение слышать различные планы звучания. Так, в пьесе «Долина колоколов» отмечались наслаения тембров разных колоколов, каждый из которых должен был обладать своими особенностями. Перльмютер упоминает о трех. Фактически этих колоколов больше. К трем отмеченным надо добавить октавы в верхнем регистре, басы и фигурацию из исследований параллельных кварт.

Первым исполнителем многих фортепианных произведений Равеля был Р. Виньес. «Надгробие Куперену» и Концерт G-dur впервые с большим успехом публично сыграла М. Лонг. Пропаганде искусства Равеля немало внимания уделил А. Корто. Ценный вклад в исполнительскую равелиану сделал С. Франсуа, записавший на грампластинках все фортепианные сочинения композитора. Выдающимися творческими достижениями отмечены трактовки замечательного интерпретатора Равеля — В. Гизекина. Над произведениями Равеля плодотворно работали советские пианисты. Накопленный ими творческий опыт нашел отражение не только во многих первоклассных исполнениях, но и в ценных высказываниях, свидетельствующих о проникновении в самые тайники искусства французского мастера. «Равель всегда глубоко человечен, — говорит С. Рихтер. — Во всем он гуманист и жизнелюб, даже в трагедийных пьесах. Это светлое, доброе, ласковое в искусстве Равеля делает его одним из самых дорогих мне композиторов. Его произведения слишком динамичны, темпераментны, чтобы быть типично импрессионистскими, и слишком многоцветны, красочны, колоритны, чтобы совсем не быть ими». Л. Оборин отмечает: «Прежде Равеля понимали преимущественно как художника-колориста, трактовали его пьесы в узкодекоративном плане. Это было ошибкой. Теперь для всех нас очевидно своеобразие ума и интеллекта композитора, многосторонность его лиризма, богатство эмоций». «Позднее творчество Равеля, — продолжает Оборин, — хронологически совпало с периодом „сдирания красивых одеяний" в западноевропейском искусстве. Многие среди окружавших его композиторов культивировали уродливое, страшное, извращенно-болезненное. Особенно благодарен я Равелю за его трогательную верность идеалам красоты. Его лозунг „музыка должна быть прежде всего прекрасной" полностью совпадает с моими взглядами и убеждениями». Для Я. Зака, исключительно высоко ценившего мастерство композитора и его требовательность к себе, Равель — «один из немногих авторов, создававших только шедевры. В каждом из его произведений — культ совершенства и мастерства. Этот хрустальный пианизм кажется собранным из одних лишь драгоценностей; в то же время он изумителен по задушевности и теплоте лирического тона».

В исполнительской равелиане нашли отражение разные точки зрения на творчество французского композитора, обнаружившие различие эстетических позиций интерпретаторов. Некоторые трактовки свидетельствуют об интересе в основном к блестящему мастерству Равеля. При этом увлечение красочностью звучания приводит порой к известной расплывчатости формы. Лучшие исполнители сумели избежать этой опасности. За роскошью внешнего убранства музыки композитора они распознали ее богатый внутренний мир, а присущие ей выразительные средства использовали для лучшего выявления ее человечности, таящегося в ней гуманизма. Такой мы слышим Сонатину в интерпретации А. Корто. Это популярное сочинение Равеля играют по-разному. Некоторые пианисты заостряют свое внимание преимущественно на колористических чертах ее музыки, на выявлении красочности гармонического языка, на создании импрессионистских эффектов звучания. Корто далеко не безучастен к проблеме колористики (в его исполнении первой части, например, явно распознается различие в расцветке побочной партии при проведении ее в разных тональностях). Все же не эта проблема была для него главной. Сам он, характеризуя Сонатину, говорит, что в ней «господствует разум в соединении с порядком и логикой, а также душевное богатство». Слушая Корто, воспринимаешь классицистское начало музыки Равеля вполне отчетливо — именно в смысле

организации звукового материала, упорядоченности его планировки и логичности развития. Эти качества исполнения, однако, не ощущаешь как нечто самодовлеющее. На первый план в нем выдвигается душевное богатство музыки, выражаемое прежде всего с помощью ее мелодизма.

Корто великолепно воссоздает мелос Сонатины — не только отдельные выразительные интонации, но и его непрерывное развитие. Активизация мелодического начала вызывает укрупнение манеры интонирования: ей свойственна рельефность, явно выраженная концертность. Корто широко использует декламационные приемы исполнения, акценты. Это повышает экспрессию музыкальной речи артиста, придает ей большую динамичность. Варьированием характера акцентуации при повторении одного и того же тематического материала создается ощущение свободы, непринужденности творческого высказывания. Вместе с тем в этой свободе находят проявление общие закономерности созидания художественной формы исполняемого. Так, в первой части при повторениях побочной партии изменения в акцентировке, дополняя колористическое варьирование, способствуют индивидуализации ее проведений в зависимости от того, какую выразительно-смысловую функцию они несут: проходящую, развивающую (в разработке) или итоговую, завершающую (в репризе). Корто превосходно выявляет линию эмоционального развития на протяжении всего сонатинного цикла, логику последовательного раскрытия душевных богатств музыки. При этом ясно обнаруживается тенденция к активизации образов сочинения. Она сказывается уже в первой части—в отчетливом выявлении сонатного начала, свойственной ему динамики развития. Исполнение менуэта, проникнутое действенным ритмом, вызывает представление скорее о шествии, даже о марше-шествии, чем о галантном танце, с типичной для него церемониальностью, этикетностью. Кульминацией в процессе развертывания эмоционального строя сочинения звучит третья часть. Корто писал о ней: «Финал очень пылкий. Вся эта пьеса живая, лучистая, полная внутренней радости и исключительно волевая». Именно так финал и исполняется. В темпераментной и действительно очень волевой трактовке Корто он предстает как явление большого художественного обобщения, вызывающее ассоциации с образами пробуждения светлых сил, своего рода параллель картинам весеннего обновления в музыке русских композиторов рубежа столетий. К числу наиболее интересных интерпретаций следует отнести исполнение Концерта для левой руки Жаком Феврие. Феврие был избран для первого исполнения Концерта во Франции самим автором и впоследствии заслужил на родине славу лучшего интерпретатора этого сочинения. Трактовка Феврие выделяется многогранностью раскрытия образного строя Концерта, яркостью воплощения тончайших запечатленных в нем оттенков чувств, а вместе с тем и органичным объединением отдельных образов, превосходным ощущением формы произведения, логики развития его драматургии. Исполнение подкупает своей естественностью, безыскусной простотой. Создается впечатление полного слияния творческих индивидуальностей артиста и композитора. Кажется, будто Феврие вовсе не выступает в роли интерпретатора чужого замысла, его личность всецело поглощается музыкой и отнюдь не стремится чем-либо заявить о себе. Этим характер игры пианиста, думается, был близок исполнительским принципам Равеля, соответствуя его воззрениям на задачи музыканта-исполнителя. Тема главной партии в характере сарабанды звучит очень значительно, печально и в то же время собранно, с мужественной экспрессией. В последующем развитии темы мастерски передана ее активизация, пробуждение героического начала. После нового проведения темы сарабанды, на этот раз в звучании оркестра, как бы символизирующем всю огромность понесенных утрат и испытываемой скорби, солист вступает с темой побочной партии. Феврие тонко воплощает ее мягкий лиризм, наступающее в ней потепление эмоционального колорита. Резким контрастом врываются образы среднего раздела сочинения — эпизода, рисующего активизацию зловещих антигуманистических сил. Пианист заметно меняет манеру исполнения. Она становится импульсивной, как бы пронизанной душевной тревогой, а вместе с тем и жестковатой, гротескно-характеристичной. Наступает реприза. Вслед за мощным проведением усеченной темы главной партии, ее героических фраз возникает большой сольный эпизод. Эта

каденция — симфоническое обобщение предшествующего тематического развития и смысловый центр всего сочинения. Последовательно проходящие темы Концерта напоминают о перипетиях только что прозвучавшего драматического повествования. Но исполняемые одним солистом они предстают в новом освещении — словно преломленными сквозь призму лирической души музыканта, как выражение самых глубинных мыслей автора. Феврие решил эту сложнейшую задачу на высшем художественном уровне. Неприметно преодолевая громадные трудности изложения фигурационного сопровождения и мелодии в партии одной левой руки, он увлекает слушателя в мир сумрачных раздумий, сменяемых чудесными лирическими высказываниями, в дальнейшем вытесняемыми наплывом душевного подъема, мужественного самоутверждения человека.

Список литературы для самостоятельного изучения:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник: 3 часть, М : 1988, стр. **15-28**

Вопросы:

1. Генетические линии «Дебюсси - Шопен» и «Дебюсси - Лист».
2. Проблемы исполнения произведений К. Дебюсси.
3. Значение творчества К.Дебюсси.
4. Фактура произведений М. Равеля. Своеобразие стиля композитора.
5. Требования к исполнению произведений Равеля.