

www.libclassicalmusic.ru



А. Д. Алексеев

**ИСТОРИЯ
ФОРТЕПИАННОГО
ИСКУССТВА**

Части 1 и 2



А. Д. Алексеев

ИСТОРИЯ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА

Части 1 и 2

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника для студентов
музыкальных вузов*

2-е изд., дополненное

Москва «Музыка» 1988

ББК 782
А47

Алексеев А.

А 47 История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч.
Ч. 1 и 2.— 2-е изд., доп.— М.: Музыка, 1988.— 415 с.,
нот.

ISBN 5—7140—0195—8

Автор учебника впервые в советском и мировом музыкознании рассматривает развитие фортепианного искусства от истоков до современности в синтезе его важнейших компонентов — композиторского творчества, исполнительского искусства и педагогики. Первое издание выпущено в 1962 г. (ч 1) и в 1967 (ч 2) годах.

Предназначается для студентов музыкальных вузов. Может быть использован учащимися и педагогами музыкальных училищ.

А $\frac{4905000000-268}{026(01)-88}$ 71—87

ББК 782

ISBN 5—7140—0195—8

© Издательство «Музыка», 1988 г.

ОТ АВТОРА

Этот учебник возник в процессе моей многолетней исследовательской и педагогической работы. Предназначенный служить основным руководством для студентов музыкальных вузов по курсу истории фортепианного искусства, он является вместе с тем и научным трудом, освещающим развитие этого искусства от истоков до современности в синтезе деятельности композиторов, исполнителей и педагогов.

Идея такого синтеза, при выявлении ведущего значения в нем творчества композиторов, должна пронизывать и лекционный курс. Раскрытие ее следует вести на разных уровнях. Это и проявление в рассматриваемой области инструментализма основополагающих закономерностей музыкальных стилей, и функционирование искусства, его крупнейших мастеров в общественной жизни, и, наконец, интерпретация отдельных произведений.

Проблема интерпретации — центральная в курсе. Ее необходимо рассматривать в историческом и теоретическом аспектах, конкретизируя на материале прослушиваемых записей исполнения пианистов прошлого и ныне живущих. Многие из таких записей анализируются на страницах учебника. Ими, однако, нельзя ограничиваться. Важно, чтобы студент систематически знакомился и с новыми, наиболее интересными интерпретациями, и не только на классных занятиях, но и посещая с этой целью концерты и прослушивая записи дома по радио и телевидению.

Чтение курса целесообразно скоординировать с параллельным изучением студентами учебника. При таком методе оказывается возможным многое оставить на долю их самостоятельной работы (ее надо, однако, направлять и систематически проверять). Высвободившееся на занятиях время окажется возможным посвятить более глубокому освещению узловых проблем курса, прослушиванию большего количества записей, вовлечению студентов в обсуждение затронутых вопросов. Все это значительно повышает эффективность педагогической работы и способствует быстрейшему творческому развитию студентов.

Со времени опубликования первой и второй частей учебника курс истории фортепианного искусства заметно обновился, и это нашло отражение во втором издании. Оно пополнено новыми материалами, относящимися преимущественно к эпохе клавиризма,

которая за истекшие десятилетия привлекла к себе повышенное внимание исполнителей и исследователей. Углублены разделы, связанные с интерпретацией клавирных сочинений. Заново пересмотрены нотные примеры с тем, чтобы дать возможность современным исполнителям более разносторонне познакомиться с Urtext'ами старых мастеров и с последующей редакционной работой над ними музыкантов XIX—XX столетий (отдельные ремарки в приводимых примерах, заключенные в круглые скобки, принадлежат мне). Обновлен библиографический список использованных источников (некоторые вновь перенданные иностранные работы цитируются, однако, по прежним изданиям — в тех случаях, когда приводимая цитата переведена в них на русский язык более удачно).

В работе над первой и второй частями учебника в период подготовки их к изданию и перенданию я использовал ценные советы моих коллег — преподавателей Музыкально-педагогического института имени Гнесиных, Московской консерватории имени П. И. Чайковского и Ленинградской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Приношу всем им сердечную благодарность.

Часть I

ГЛАВА I.

Общественные предпосылки формирования клавирной культуры. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI—XVIII веков. Клавесин и клавикорд

История клавирно-фортепианной культуры имеет более чем пятисотлетнюю давность. В соответствии с принятой общенсторической периодизацией ее можно подразделить на несколько периодов. Первый из них простирается примерно до французской буржуазной революции 1789 года, положившей начало утверждению капитализма в экономически передовых странах Европы.

Этот период еще не был временем развития фортепианной культуры в собственном смысле слова. Он должен быть назван периодом клавирного искусства, так как в эту эпоху получило распространение несколько клавишно-струнных инструментов (клавесин, клавикорд, позднее — фортепиано), собирательное название которых было клавир.

Первые клавишно-струнные инструменты возникли в эпоху Возрождения. Это время было переломным в экономическом, политическом и культурном развитии народов Западной Европы. В странах средиземноморского бассейна, прежде всего в Италии, а затем и в других государствах начался процесс разложения феодализма и первоначального капиталистического накопления.

Развитие капиталистического производства и буржуазных отношений, вызвавшее коренной переворот во всех областях человеческой жизни, не могло не повлиять и на судьбы музыкального искусства.

Разраставшиеся еще со времен средневековья города становились не только очагами торговли и производства, но и культурными центрами. В связи с общим ростом культуры горожан в их быту все больше начала распространяться светская музыка. Значительную роль в ее развитии сыграли на первых порах цеховые организации музыкантов. Они принимали участие в общественной жизни города, в городских увеселениях и торжествах. Это бюргерское музицирование носило демократический характер.

Постепенно возвышавшаяся королевская власть, богатевшие представители новой денежной аристократии типа банкирского дома Медичи во Флоренции, а за ними и более мелкие в иерархии «сильных мира сего» широко использовали музыкальное искусство для прославления своего могущества, для

развлечения и придания своим резиденциям облика очагов гуманистической культуры. Светская музыка, подобно светской литературе, сделалась неотъемлемой частью быта знати и богачей. Кастильоне, автор трактата «Придворный» — своего рода кодекс великоцветского поведения, изданного в Италии в первой половине XVI столетия, — писал, что у того, кто не любит музыку, умственные способности явно не в порядке. Умение петь и играть на инструменте рассматривалось как проявление душевной утонченности и подлинно светского воспитания.

В XVII и XVIII веках в связи с разложением феодального строя значение городских музыкантских цехов стало постепенно падать, что вынудило подавляющее большинство музыкантов-профессионалов искать работу при дворах знати или в церквях. Борьба этих «простых» людей, среди которых было множество выдающихся талантов, против светских и культовых условностей во многих случаях являлась настоящим подвигом, так как происходила в условиях сильнейшей зависимости, иногда даже крепостной, от прихоти господ.

Существенные изменения претерпела в новых условиях церковная музыка. Религиозные войны XV—XVI столетий, служившие выражением классовой борьбы, вызывали отпадение от католической церкви — мощного оплота феодализма — некоторых европейских стран и утверждение в них протестантизма. Деятели Реформации отлично понимали ту роль, какую может сыграть музыка в их борьбе с католицизмом. Пытаясь привлечь к себе массы, они включали в песнопения интонации широко бытующих народных песен. Эти новые церковные песнопения сыграли в свое время значительную социальную роль. Вспомним об известном хорале «Бог наш оплот», названном Энгельсом Марсельезой XVI века.

Таким образом, и в быту горожан, и в среде привилегированных классов, и даже в церкви заметно усилилась роль светского, мирского начала. Необходимость воплощения новых образов светского искусства вызвала формирование новых музыкальных жанров: возникла опера, началось интенсивное развитие различных отраслей инструментального искусства.

Для рассматриваемого периода вплоть до конца XVIII века характерна поразительная разносторонность музыкантов. В те времена не было еще разделения их на композиторов, исполнителей и педагогов. Как правило, музыканты владели не одним, а несколькими инструментами*.

* Флейтист Кванц (XVIII век) в автобиографии упоминает о том, что он учился не только игре на скрипке, гобое, трубе и клавири, но «не пренебрегал» также изучением корнета, тромбона, охотничьего рога, флейты с наконечником, фагота, немецкой басовой виолы, виолы да гамба и других инструментов, «на коих на всех, — пишет он, — хороший музыкант уметь играть должен» (75, с. 552).

Разносторонность была свойственна не одним только музыкантам. Весь жизненный уклад с его традициями натурального хозяйства и еще относительно слабым развитием отдельных областей человеческих знаний предопределял значительную универсальность деятелей науки и искусства. «Герои того времени, — говорит Энгельс, — не стали еще рабами разделения труда, ограничивающее, создающее одностороннее влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников» (2, с. 347).

Можно было бы привести немало примеров этой разносторонности среди известных исторических личностей XVI—XVIII столетий: Леонардо да Винчи, Альбрехт Дюрер, М. В. Ломоносов и многие другие.

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

В народном творчестве импровизация существовала с незапамятных времен. Сказители былин, рапсоды, средневековые странствующие музыканты — все это не только исполнители, но и авторы или соавторы исполняемых произведений. Каждый из них, если он играл даже не собственное сочинение, при повторном исполнении вносил что-нибудь новое.

Искусство импровизации живет в народе еще и поныне — и у певцов и у инструменталистов. Достаточно напомнить об исполнении песен русскими народными певцами. «В песенной артели, — писала собирательница русской народной песни Е. Линева, — каждый член является исполнителем и вместе композитором... Каждый хороший певец проявляет себя в своей разработке основного мотива, и каждый подголосок носит свой особый характер, от чего удивительно выигрывает живость исполнения» (70, с. XXIV). Вспомним о глубоко самобытных и высоко развитых музыкальных поэмах — кюях казахских домбристов и аналогичных им произведениях других народов нашей страны. Каждое такое произведение имеет мелодию, вернее — определенные контуры мелодического рисунка. Но исполнители по своему ее развивают, обогащая новыми вариантами и украшениями.

В XVI—XVIII столетиях органисты и клавиристы были вынуждены часто прибегать к импровизации. Искусно симпровизировать произведение на заданную тему считалось высшим достижением исполнителя. Своеобразной формой импровизации, как мы увидим в дальнейшем, был в прежние времена и аккомпанемент.

Импровизатор рассматривался как композитор высшего типа. «Органист, — писал автор одного старинного руководства, — должен быть значительно искуснее композитора, чтобы суметь воспроизвести все что угодно экспромтом, без обдумывания, с

бесчисленными вариациями; он должен играть и тогда, когда у него нет достаточного настроения, кроме того аккорд, раз уже взятый и прозвучавший, нельзя ни вернуть обратно, ни поправить» (129, с. 624).

Импровизатор ставился бесконечно выше исполнителя, который в состоянии играть только заученные ноты. «Проповедник, заучивающий все слово в слово или вынужденный читать, и исполнитель, который всегда принужден все выучивать наизусть или ставить ноты перед носом, кажутся мне, по большей части, жалкими созданиями» (129, с. 731).

Способность импровизировать рассматривалась как искусство, которому, конечно при наличии определенных данных, можно и должно было выучиться. Обучение импровизации находилось в неразрывной связи с обучением сочинению и теории музыки.

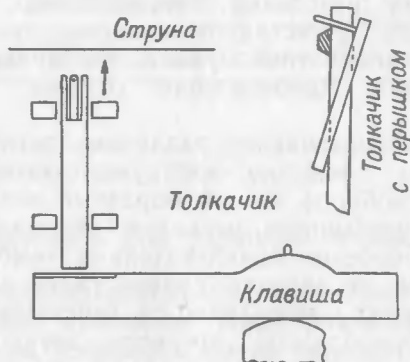
В уже цитированном выше руководстве указывается, что ученику после упражнения в импровизации хорала надо показать гармонизацию гаммы в басу — это уже будет небольшая фантазия. Постепенно подобного рода фантазии следует усложнять: изменять мелодию, применять в басу скачки, дробить крупные длительности на более мелкие, вводить украшения; затем можно перейти к модуляциям, более свободному изложению, к полифонии.

Так изучали в старину искусство импровизации, изучали годами, упорно и систематически. Еще в начале XIX столетия аббат Фоглер заставлял своих учеников К. М. Вебера и Дж. Мейербера ежедневно упражняться в импровизации.

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

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

Клавесин (от латинского слова *clavis* — ключ, отсюда название — клавиша) — инструмент клавишно-щипковый. Струна на нем приводится в колебание перышком или язычком, укрепленным на особом стерженьке — толкачике. Толкачик находится у заднего конца клавиши. При нажатии последней он поднимается вверх, вследствие чего перышко зацепляет струну и она начинает звучать.



Звук клавесина — блестящий, но относительно мало певучий и не поддающийся значительным динамическим изменениям: при игре на этом инструменте характер прикосновения к клавише и степень давления на нее мало отражаются на силе звучания.

Для того чтобы придать клавесину динамически более разнообразное звучание, мастера XVII—XVIII веков строили инструменты с двумя клавиатурами — клавиатурой *forte* и клавиатурой *piano*. Их располагали террасообразно одна над другой. На более усовершенствованных клавесинах усиление звучания достигалось также путем удвоения басов. Оно осуществлялось при помощи выдвижения специальных штифтов (наподобие фисгармонии). Этот своеобразный способ динамических изменений широко применялся в клавирном исполнительстве.

Основным динамическим оттенком при игре на клавесине было, таким образом, чередование *forte* и *piano*. Лишь очень искусные исполнители, умело используя различные клавиатуры, достигали некоторого подобия *crescendo* и *diminuendo*. Но значительного усиления и ослабления силы звука достигнуть было невозможно. На усовершенствованных клавесинах XVIII столетия, как и на органе, были специальные регистры («лютневый», «фаготовый» и другие), придававшие звуку различную тембровую окраску. Регистры эти приводились в действие или рычажками, находившимися по бокам клавиатуры, или кнопками, расположенными под клавиатурой и нажимавшимися коленями, или, наконец, педалями (таким образом, эти последние по своему назначению не имели ничего общего с педалями современного фортепиано). Для большего тембрового разнообразия на некоторых клавесинах устраивалась дополнительная — третья — клавиатура с какой-либо характерной тембровой окраской, чаще всего напоминающей лютню (так называемая

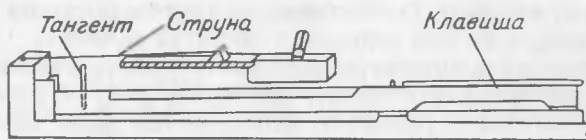
«лютневая» клавиатура). Изменение тембра инструмента при помощи различных регистров достигалось часто весьма простыми и остроумными средствами. Так, например, введение в действие «фаготового» регистра вызывалось прикосновением к струнам листа пергаментной бумаги, что придавало звучанию несколько гнусавый, дребезжащий оттенок, напоминающий тембр фюгата.

При умелом использовании различных регистров на клавесине можно было эффектно «инструментировать» исполняемые произведения и сообщать им своеобразный колорит, напоминающий звучность необычного, несколько изысканного миниатюрного оркестра. Особенно привлекательны тембры верхних регистров клавесина: то звонкие, словно удары маленьких молоточков о небольшую наковальню, то свистящие, флейтообразные. Полны своеобразной прелести звучности и низких регистров — более густые и протяжные, будто колокольные, иногда с характерным гнусавым оттенком. В средних регистрах на клавесине очень эффектные прозрачные фигурации и пассажи *martellato* (какие имеются, например, в ре-минорном концерте И. С. Баха). Они звучат четко, *quasi pizzicato*.

Неизменная принадлежность богатых домов, клавесин обычно внешне отделялся очень изящно, а иногда и роскошно. Его крыловидный, напоминающий современный рояль корпус покрывался рисунками, резьбой, инкрустациями. Одной из своеобразных особенностей некоторых клавесинов XVIII века была иная, чем на современных фортепиано, окраска клавиатуры: нижние клавиши имели черный цвет, верхние — белый. Объяснение этой любопытной окраски, характерной, между прочим, именно для инструментов XVIII века, по мнению некоторых музыковедов, надо искать в том, что темная клавиатура лучше оттеняла белизну рук клавесинисток, подобно тому как мушки на пудренном лице еще сильнее подчеркивают его белизну (этой точки зрения придерживался видный немецкий исследователь музыкальных инструментов Курт Закс).

Большие, концертного типа инструменты крыловидной формы назывались во Франции клавесином, в Италии — клавичембало или просто чембало, в Англии — арпсихордом, в Германии — флюгелем (*der Flügel* — крыло). Существовали также клавесины меньших размеров, носившие наименование эпинета во Франции и спинета в Италии (*épine* — по-французски — иголка, шип; аналогичный смысл имеет итальянское слово *spina*). В Англии эти инструменты назывались вёрджиналами (по-видимому, от английского *virginal* — девичий или от латинского *virga* — палочка, то есть толкачик). В России инструменты обоих типов назывались обычно клавесинами.

Клавикорд существенно отличался по конструкции от клавесина. Звук на нем извлекался путем касания струны металлической пластинкой, так называемым тангентом, который



имел форму трапеции и был укреплен на заднем конце клавиши.

Вследствие этого на клавикорде можно было извлекать звуки в динамическом отношении более разнообразные, чем на клавесине. На нем удавалось лучше воспроизводить *legato* и добиваться певучего исполнения мелодии. В отношении силы звука клавикорд заметно уступал клавесину. Поэтому клавикорд применяли главным образом для домашнего музицирования, а в концертах предпочитали играть на клавесине.

Для достижения более продолжительного и певучего звучания на клавикорде использовали своеобразный прием, напоминающий вибрацию на струнных инструментах *. Интересно указать на имитацию этого приема в сочинении, написанном для фортепиано, а именно в Сонате Бетховена оп. 110 (прим. 1).



Спинет (XV век)

Клавикорды имели обычно форму прямоугольных столиков. Иногда встречались клавиры в виде шкатулки, книги. Такие

* Он назывался *Bebung*, что означает в буквальном переводе — дрожание, колебание, трепет.

инструменты, конечно, были лишь предметом роскоши и служили для забавы, а не для серьезного занятия музыкой.

Старинные клавишно-струнные инструменты были вообще крайне разнообразны по своему внешнему виду и деталям устройства. Разительное различие наблюдается даже между инструментами, относящимися примерно к одному временному периоду.

К концу XVIII столетия клавесин и клавикорд почти совершенно исчезают из музыкального быта (о причинах вытеснения их фортепиано будет говориться в главе VI). Со второй половины XIX и особенно в первых десятилетиях XX века начинается возрождение этих инструментов. Оно вызвано усилением интереса к старинной музыке, стремлением к правдивому воплощению художественных замыслов ее творцов. Сперва изредка, затем все чаще клавесин и клавикорд начинают использовать в концертах, посвященных сочинениям композиторов XVII—XVIII веков. Потребность в этих инструментах приводит к тому, что их стали специально изготавливать, ориентируясь на старые модели, а иногда и реконструируя их.

Возрождение старинных инструментов и использование их в концертной практике — явление в целом прогрессивное. Исполнение сочинений Баха, Скарлатти, Куперена на клавесине и клавикорде обогащает наше представление о музыке этих композиторов, помогает выявить в ней новые красоты. Отстаивая необходимость возрождения предшественников фортепиано, некоторые современные музыканты, однако, доходят до крайностей. Видный американский специалист в области игры на клавесине и клавикорде Эрвин Бодки считает, что пианисты должны исключить из своего репертуара пьесы, написанные для этих инструментов, и предоставить их исполнение исключительно клавесинистам и клавикордистам. Это мнение безусловно ошибочно. Хотя при исполнении на фортепиано клавирные сочинения XVII—XVIII столетий в каком-то отношении проигрывают, но в то же время и заметно обогащаются. На фортепиано, правда, недостижимы те тембровые контрасты оркестрового характера, какие могут быть воспроизведены на клавесине, зато оно имеет свою собственную, чрезвычайно красочную палитру и значительно больше выразительных возможностей в области динамики. Если на фортепиано и нельзя достигнуть вибрации отдельного звука, то в целом оно обладает большей певучестью, чем клавикорд (клавесин в этом отношении заметно беднее фортепиано).

Наиболее плодотворный путь для освоения богатств и пропаганды клавирной музыки в современных условиях — исполнение ее и на старинных инструментах и на фортепиано. Это способствует взаимовлиянию пианистов и клавесинистов в области интерпретации творчества композиторов XVII—XVIII веков и более частому исполнению клавирных сочинений на концертной эстраде.

ГЛАВА II.

Влияние органной и лютневой культуры на клавирное искусство. Важнейшие клавирные школы XVI—XVII столетий. Зарождение французской клавесинной школы. Клавирная сюита. Английские вёрджиналисты

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

«Органное искусство,— писал в 1570-х годах немецкий органист Аммербах,— надо предпочесть другим, так как оно применимо не только на одном инструменте. Кто хорошо владеет им, может использовать его и на позитивах, регальях (разновидность органа.— А. А.), на вёрджиналах, клавикордах, клавишембалом, арпсихордах и других подобных инструментах» (205, с. 17).

В дальнейшем — уже в конце XVI столетия — встречаются попытки разграничить органное и клавирное искусства. Джироламо Дирута — автор одного из значительнейших органно-клавирных трактатов этого времени «Трансильванец» — противопоставлял клавиру органу как светский инструмент инструменту церковному.

Принцип размежевания этих двух инструментальных культур, намеченный Дирутой, отвечал ходу исторического развития музыкального искусства. Действительно, орган, широко распространенный в быту и еще в эпоху Возрождения использовавшийся для домашнего музицирования, постепенно все больше терял свой светский характер и становился преимущественно культовым инструментом. Клавесин, напротив, в церкви не прививался, но зато начал быстро вытеснять орган из области светской музыки.

Правда, еще в XVIII веке профессии органиста и клавириста обычно не разделялись*. Несмотря на это, в XVIII веке стили органного и клавирного искусства уже совершенно определились и размежевались (хотя и продолжали влиять друг на друга). Приемы игры на этих инструментах в глазах современников противопоставлялись один другому настолько резко, что некоторые клавесинисты (Дюфли) избегали играть на органе, боясь «испортить» себе руки.

В чем же сказалось влияние органного искусства на клавирное? Прежде всего в использовании авторами клавирных сочинений органной полифонии и монументального инструменталь-

* Луи-Клод Дакен, известный клавесинист, автор популярной «Кукушки», занимал должность второго органиста при дворе французского короля и ежегодно в течение второй четверти года (апрель — июнь) играл на органе в капелле Версаля, а остальное время — в других церквях. Органистами и клавиристами были И. С. Бах, Гендель, Рамо и многие другие известные музыканты того времени.

ного стиля (этот последний понимается, разумеется, применительно к условиям того времени, потому что монументальный органний стиль XVII века существенно отличается от монументального фортепианного стиля XIX века).

В XVII веке из всех инструментов орган считался наиболее пригодным для воспроизведения образов «высокого» искусства. Действительно, ни один инструмент не мог соперничать с органом в мощи и разнообразии звучания, ни один из них не был способен передавать так ярко чувство торжественности, возвышенности, величия. Именно в органном искусстве зародился тот монументальный стиль, который достиг наивысшего развития в сочинениях И. С. Баха. Стиль этот — параллель барокко в живописи и архитектуре — начал формироваться еще у органистов XVI столетия в произведениях, носивших обычно название *токката* (от итальянского глагола *toccare* — касаться; подразумевается касание клавишей). Предназначенные в основном для исполнения в церкви, эти сочинения, однако, не всегда имели культовый характер.

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

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

Уже в XVI веке лютисты нередко объединяли танцы парами — обычно медленный двухдольный и более подвижный трехдольный (например, павана и гальярда). Это послужило подготовительным этапом к развитию крупной инструментальной формы — сюиты. В ту же эпоху в лютневой музыке распространяются вариационные сочинения, получившие впоследствии большое распространение в клавирной литературе.

В XVI и даже в XVII столетии в произведениях для клавира широко использовались композиционные приемы, выработавшиеся в лютневом искусстве. Те многочисленные песенно-танцевальные миниатюры, которые создавались лютистами Италии, Франции, Польши и других стран, служили образцами и при сочинении клавирных пьес. Близость лютневой и клавирной музыки была в те времена настолько значительной, что нередко одни и те же произведения исполнялись и на том и на другом инструменте.

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

Большое значение для распространения клавира имело широкое внедрение в европейскую музыку практики генерал-баса, что было связано с интенсивным развитием гомофонии. В гомофонной музыке взамен равноправия голосов, как это имело место в полифонических произведениях, господствовал ведущий голос. Средние голоса были до известной степени обезличенными, а бас имел важную функцию основы гармонии, вследствие чего он получил название генерального или генерал-баса. Часто композитор выписывал лишь мелодию и бас (этот последний называли поэтому *basso continuo*, то есть непрерывный бас).

В тех случаях, когда композитор хотел более точно обозначить гармонию, он снабжал бас цифровкой (подобный генерал-бас носил название цифрованного). В отличие от голосов, дополнявшихся исполнителями, выписанные голоса назывались облигатными — обязательными.

Практика игры по генерал-басу получила широчайшее распространение в ансамблевом исполнении. Всевозможные виды аккомпанемента в XVII и XVIII столетиях основывались на искусстве импровизационного сопровождения ведущего голоса (или голосов) по генерал-басу. Роль этого аккомпанирующего баса обычно поручалась клавесину (поэтому его партию в ансамблях и оркестре часто называли просто *continuo*). Исторически вполне понятно, почему эта роль выпала клавиру, а не лютне и не органу. Клавесин значительно лучше, чем орган, сливался со звучностью основной, струнной группы ансамбля; вместе с тем он обладал большей силой и яркостью звука, чем лютня, — один клавесин мог поддерживать в оркестре звучность нескольких десятков струнных инструментов.

Клавирист, исполнявший партию *continuo*, являлся не только аккомпаниатором. Эту партию часто играл руководитель ансамбля — капельмейстер или дирижер оркестра. Таким образом, клавесин еще до того, как стал солирующим инструментом в ансамбле (то есть до появления клавесинных концертов), занимал в нем весьма важное место.

Распространение генерал-баса способствовало также тому, что клавир начали широко использовать в педагогической практике. Обучение искусству гармонизации по цифрованному и нецифрованному басу было неотъемлемой частью воспитания музыканта. Практически оно осуществлялось чаще всего на клавире.

Все это способствовало тому, что в условиях быстрого развития в музыке светского начала клавир постепенно становился ведущим инструментом, вытесняя не только лютню, но и «короля инструментов» — орган.

В истории клавирной музыки XVI—XVII столетий важную роль сыграло несколько национальных школ. Некоторые из них

не могут быть названы клавирными школами в собственном смысле, так как искусство игры на клавишных инструментах в деятельности музыкантов этих школ еще не получило значительной дифференциации и ведущая роль в ней принадлежала органу. Среди таких органно-клавирных школ в эпоху позднего Возрождения и раннего барокко особенно выделились школы испанская и итальянская.

Испания в те времена была могущественной державой, претендовавшей на мировое первенство не только в политике, но и в искусстве. Ее художественная культура блистала именами таких выдающихся мастеров, как Сервантес и Лопе де Вега, Эль Греко, Рибейра, Сурбаран и Веласкес, Моралес и Виктория.

Крупнейший представитель испанской органно-клавирной школы — Антонио де Кабесон (1510—1566). Слепой от рождения, он достиг высокого мастерства в сочинении музыки для клавишных инструментов и в игре на них. Многие годы Кабесон работал при дворе испанских королей. Его имя пользовалось известностью не только на родине, но и в Италии, Германии, Фландрии, Англии, куда он выезжал, сопровождая Филиппа II в его поездках по этим странам.

Кабесон внес значительный вклад в развитие полифонических и вариационных жанров органно-клавирной музыки. С его именем связана разработка жанра тьенто (*tiento* по-испански — осязание, ощупывание) — инструментальной пьесы в значительной мере имитационного склада, аналога итальянского ричеркара, предшественника фуги и инвенции. Вариации Кабесона (диференсиас, от испанского *diferencia* — разница, различие) считаются первыми образцами вариаций для клавишных инструментов. Они написаны на испанские, итальянские и французские темы. Отдельные вариации еще мало индивидуализированы. На протяжении цикла преобладает плавное непрерывное движение, активизирующееся попеременно в разных голосах. Общий характер музыки вариаций, как и сочинений, написанных в жанре тьенто, в большинстве случаев сосредоточенный, вызывающий ассоциации с раздумьями, погружением в духовный мир человека. При внешней сдержанности чувств они проникнуты значительной внутренней экспрессией. Для ознакомления с творчеством Кабесона можно рекомендовать записи многих его произведений испанским органистом Паулино Ортисо де Хокано*.

* На пластинке, выпущенной фирмой «Мелодия» в переписи с испанского оригинала, пьесы композитора называются органными. Некоторые из них были опубликованы в Советском Союзе в числе «Избранных клавирных сочинений» Кабесона (М., 1980). Эти разночтения объясняются тем, что, согласно практике того времени, Кабесон предназначал свои произведения для исполнения на разных инструментах — органах, клавирах, арфах, виуэлах (испанские струнно-смычковые и щипковые инструменты; некоторые из них были близки лютне и гитаре).

В середине XVI века испанскими музыкантами были созданы два очень значительных трактата: Хуаном Бермудо — «Рассуждение о музыкальных инструментах» (1555) и Томасом де Санкта Мариа * — «Искусство исполнения фантазии на клавишных инструментах, на виуэлах и на всех инструментах, применяющихся для исполнения трех, четырех и более голосов...» (1565). Бермудо и Томас, исходя из господствовавшей тогда установки на воспитание разностороннего музыканта, умеющего сочинять, исполнять и импровизировать, впервые так обстоятельно освещают и процесс обучения игре на органе и других клавишных инструментах. Свой трактат Томас начинает с изложения правил нотации и описания клавиатуры, затем переходит к вопросам исполнения, к тем эстетическим требованиям, которым оно должно удовлетворять, к положению пальцев и рук во время игры, к аппликатуре, к исполнению украшений, каденций и, наконец (во второй части), к самому сложному — обучению искусству импровизации на основе солидного изучения гармонии и контрапункта.

«Чтобы какая-либо музыка выявила присущую ей грацию и свойственный ей характер, — пишет Томас, — ее надо исполнить со всей требуемой красотой; это подымет ее до высшей [доступной ей] степени совершенства и придаст ей новую жизнь, новую привлекательность» (166, с. 30). В отношении положения пальцев дается строгое предписание — они должны быть согнутыми, подобно когтям кошачьей лапки, и от своего основания круто спускаться вниз, что придает им нужную силу; большой палец должен быть возможно более свободным, чему способствует «собранное», а не «растопыренное» положение пальцев. В отношении аппликатуры допускалась, напротив, значительная свобода. В зависимости от характера последования звуков и темпа Томас рекомендовал применять в разных вариантах либо чередование групп пальцев (например, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4 для восходящих гамм в правой руке), либо перекладывание пальцев, обычно 3-го через 4-й (в аналогичных последованиях). Встречаются примеры и современной аппликатуры гамм; но тогда она еще не стала правилом и использовалась редко (подробнее о трактатах испанских органистов см.: 166, 37, 114, 115).

Итальянская органно-клавирная школа была представлена в XVI столетии именами Андреа и Джованни Габриели, Меруло, Дируты и других. Наиболее выдающийся итальянский органист XVII века — Джироламо Фрескобальди (1583—1643). Слава его как композитора и исполнителя гремела по всей Европе. Из разных стран к нему приезжали ученики, которые затем переносили его традиции в свои национальные школы. Слушать игру Фрескобальди в собор св. Петра в

* Собственно — Томас из монастыря Санкта Мариа (37, с. 87).

Риме, где он в течение долгого времени работал органистом, собирались, согласно свидетельству современников, тридцатитысячные толпы народа. Virtuозность этого органиста настолько поражала слушателей, что о нем распространялись легенды — будто он мог играть свои сочинения руками, перевернутыми ладонями вверх.

Из сочинений Фрескобальди для органа прежде всего следует упомянуть о токкатах. В предисловии к ним автор подчеркивал импровизационный характер исполнения этой музыки; он рекомендовал ее играть свободно в отношении ритма и искать в ней прежде всего «чувства».

С исторической точки зрения интересны клавирные миниатюры Фрескобальди — те из них, которые он называл «арии для пения на чембало». В самом заглавии была предвосхищена одна из важнейших тенденций будущего развития клавирного и фортепианного искусства — пение на инструменте — задолго до того, как она сделалась ведущей в европейской музыке. Характерно, что эта тенденция была отмечена итальянским композитором. На итальянской почве уже в XVII столетии стал выявляться процесс развития певучей мелодики широкого дыхания и «очеловечивания инструментализма» (12, 170). Эта тенденция, проявившаяся еще в эпоху Возрождения, значительно усиливалась в XVII веке, особенно в Италии, о чем свидетельствует быстрое развитие итальянской оперы: на протяжении нескольких десятилетий стиль напевного речитатива первых опер Пери и Каччини эволюционировал к стилю опер Александро Скарлатти с их закругленными вокальными ариями и искусством *bel canto*.

Отметим также выдвижение во второй половине XVII столетия «поющих» инструментов — в первую очередь скрипки (творчество Корелли, расцвет деятельности скрипичных мастеров — Страдивари, Гварнери). Органное же искусство в Италии в этот период постепенно отступает на второй план.

Среди памятников итальянского органно-клавирного исполнительского и педагогического искусства эпохи Возрождения выделяется уже упоминавшийся трактат францисканского монаха Дируты «Трансильванец». Он был издан в самом конце XVI века, по-видимому, в 1593 году*.

Трактат Дируты, как это было обычно в те времена, предназначался не только для органа, но и для «перышковых» инструментов, то есть для клавесина. Он отражал многостороннюю

* До нас дошло только второе издание — 1597 года. Трактат написан в распространенной в то время форме диалога. Диалог ведется между Дирутой и неким трансильванцем — жителем области на юго-востоке Западной Европы.

Выдержки из этого и других наиболее значительных руководств XVI—XVIII столетий, посвященных игре на клавишных инструментах, см. в кн.: Алексеев А. Д. Клавирное искусство. М.—Л., 1952; Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. Киев, 1974.

деятельность музыкантов той поры. Уже из заглавия его следовало, что в нем излагались правила «интаволатуры» (итальянское название табулатуры, то есть принципов нотации) и другие сведения, необходимые для органиста. Большое внимание Дирута уделял перекладыванию для органа партий вокальных и оркестровых голосов, а также разукрашиванию хорала (так называемое колорирование его и диминуирование). Приводимый автором пример диминуций наглядно свидетельствует о тех импровизационных изменениях, которые вносили органисты в исполняемые произведения (прим. 2).

Хотя трактат итальянского монаха посвящен игре на всех клавишных инструментах, в нем уже строго разграничиваются сферы органного и клавирного исполнительства как искусства духовного и светского, которые «нельзя смешивать». Отчетливо различает автор «Трансильванца» и манеру игры на разных клавишных инструментах: если на органе клавиши нажимают, то на клавесине необходимо ударять по ним. Этого требует, по мнению Дируты, наличие на клавесине перышек и толкачиков, и, кроме того, этим путем, видимо, с помощью соответствующих движений рук «можно придать танцам больше грации» (169, с. 327).

Очагами музыкальной культуры в XVII веке были также богатые города Нидерландов. Высокой степени совершенства достигло в них производство клавишных инструментов. Клавесины работы мастеров Рюккерсов из Антверпена слыли лучшими по всей Европе не только в XVII, но и в XVIII столетии (нередко клавесины в те времена называли просто «рюккерсами», так же как позже вместо слова «рояль» иногда говорили «бехштейн»). Ценный вклад внесла в инструментальное искусство XVII века творческая деятельность выдающегося амстердамского органиста Яна Питерсзона Свелинка (1562—1621), одного из создателей органно-клавирной фуги.

Большое распространение получило органное искусство в Германии. Роль органа здесь особенно усилилась в XVII столетии, после опустошительной Тридцатилетней войны, когда страна сильно обнищала и во многих церквях функции дорогостоящего хора начали выполнять органисты. Среди немецких органистов XVII века отметим Самуэля Шейдта (1587—1654), Иоганна Якоба Фробергера (1616—1667), Иоганна Пахельбеля (1653—1706). В Германии, Швеции и Дании работал также органист Дитрих Букстехуде (1637—1707). Фробергер, музыкант широкого кругозора, много путешествовавший и с большим успехом выступавший в различных странах, способствовал распространению в Германии традиций их национальных школ. Он сыграл значительную роль в развитии сюиты.

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

В Польше крупнейшими музыкальными центрами страны были Краков и Варшава. Помимо придворных капелл в этих городах, музыкальными очагами являлись капеллы при университетах, в замках магнатов, в крупных церквях.

Значительное распространение в Польше получило органное искусство. О раннем его развитии свидетельствует такой выдающийся памятник, как органная табулатура, составленная Яном Люблинским; она возникла около 1540 года и по размерам превосходит все известные табулатуры XVI века. В этом сборнике есть народные песенно-танцевальные мелодии, обработанные для клавишных инструментов.

Носителем светской инструментальной культуры в Польше было преимущественно лютневое искусство, достигшее своего расцвета в XVI и XVII столетиях в творчестве выдающегося лютниста Длугбоя, а также других композиторов и исполнителей. В польской лютневой музыке культивировались многие танцы, обычные для западноевропейской сюиты. Вместе с тем здесь встречались также национальные польские танцы.

Наряду с лютней в польский быт постепенно входит клавир. Свидетельством распространения его в Польше может служить появление руководства, изданного Горчином в Кракове в 1647 году: «Музыкальная табулатура, или музыкальное руководство, по которому каждый, кто только будет знать *a, b, c*, сможет очень быстро научиться петь и играть по нотам на всяких инструментах, то есть на скрипке, клавикорде и других. Составлено из разных авторов для пользы молодежи».

Клавирное искусство в Польше все же никогда не играло такой роли, как искусство лютневое. Что же касается польской народной музыки, то влияние ее на европейскую клавирную культуру было несомненным. Оно проявилось в распространении польских танцев даже за пределами родины. Уже в XVIII веке был широко известен полонез. Он встречается в клавирных произведениях И. С. Баха, В. Ф. Баха и других композиторов.

Ценный вклад в клавирное искусство внесли чехи. Они еще издавна славились исключительной музыкальностью. Во время гуситских войн XV столетия чешский народ, отстаивавший свою независимость от посягательств немецкого дворянства, создал замечательные народно-духовные гимны, имевшие для того времени революционное значение. Эти гимны впоследствии оказали влияние не только на чешскую музыкальную культуру, но и на все искусство протестантизма, так как служили одним из источников хораля.

Столица Чехии Прага со времен средних веков пользовалась известностью как крупный культурный центр Европы. В XVI веке, будучи резиденцией габсбургских императоров, она имела большое политическое значение. При императоре Рудольфе II (конец XVI — начало XVII столетия) пражская придворная капелла, славившаяся на всю Европу, достигла своего расцвета.

В Праге работало тогда много знаменитых музыкантов из различных стран Европы — композиторов, органистов и клавиристов.

Тридцатилетняя война и долгий гнет немецких поработителей подорвали экономическое и культурное развитие Чехии. В XVII и XVIII столетиях страна обнищала; всякая живая прогрессивная мысль в ней преследовалась.

Непрекращавшаяся творческая работа чешского народа проявилась в те времена особенно сильно в музыке. В богатейшем песенном творчестве чехов нашли свое отражение неиссякаемый оптимизм и неугасимая вера народных масс в лучшее будущее.

В развитии чешской музыкальной культуры видную роль сыграли органисты. В XVII—XVIII столетиях они учительствовали в городах и сельских местностях, распространяя в народе музыкальные знания. Традиция народного музыкального образования сложилась в Чехии давно. Известный английский музыкант-историк Берней, описавший свои поездки по Западной Европе во второй половине XVIII столетия, сообщает, что в Чехии дети обучаются музыке не только в больших городах, но и в каждой деревне, одновременно с обучением грамоте в школе.

Среди чешских органистов особенно выделялся Богуслав Черногорский (1684—1742), создатель чешской органно-полифонической школы. В своем творчестве он основывался на интонациях народно-национальной музыки. Черногорский воспитал много органистов и клавиристов. У него учились Глюк и Тартини.

В силу благоприятных общественных условий светское инструментальное искусство получило интенсивное развитие во Франции и в Англии. Здесь раньше, чем в других странах, сформировались клавирные школы в собственном смысле слова и получили интенсивное развитие клавирные жанры, связанные с бытовой музыкой, с традициями лютневого искусства: во Франции — танцевальная сюита, в Англии — вариации.

Во Франции в XVII веке образовалось мощное абсолютистское государство; его расцвет относится к царствованию Людовика XIV (вторая половина XVII — начало XVIII столетия). Придворная жизнь, накладывавшая отпечаток и на быт дворянства, включала в себя как неотъемлемую часть светское музицирование. Большое значение приобрел в жизни французского великосветского общества танец. Об этом красноречиво свидетельствует та исключительная роль, которая отведена хореографическому искусству в творчестве Люлли — не только в его балетах, но и в операх. Вся атмосфера светского быта создавала благоприятную почву для раннего развития во Франции светской инструментальной музыки и именно танцевальных форм (сюиты).

Основателем французской клавесинной школы считается Жак Шампньон, более известный под именем Шамбоньера (1602—1672). Он выступал как клавесинист при королевском дворе; у него были связи и с буржуазными кругами. Незадолго до смерти он опубликовал свои клавесинные пьесы, пользовавшиеся еще до издания большой популярностью и распространявшиеся в рукописи. У Шамбоньера было немало учеников; наиболее выдающийся из них — Луи Куперен (1626—1661) — первый известный представитель рода Куперенов, давшего несколько поколений французских музыкантов.

Школа Шамбоньера сыграла значительную роль в формировании клавесинной сюиты, достигшей своей вершины в творчестве И. С. Баха. Зрелая «классическая» сюита конца XVII — начала XVIII столетий представляет собой цикл, основные части которого составляют две пары контрастных танцев: аллеманда — куранта и сарабанда — жига, располагающиеся именно в такой последовательности. Танцы эти различного национально-происхождения и характера.

Аллеманда — немецкий танец четырехдольного размера с небольшим затактом. «Танец для выхода» — аллеманда имела плавный неторопливый характер (*прим. 3 а*).

Куранта — итало-французского происхождения. Она отличалась от аллеманды трехдольным размером и более оживленным движением, которое все же оставалось плавным, текучим (на это указывает итальянское название танца — *corrente*, что означает — текучий). Куранта имела обычно небольшой затакт (*прим. 3 б*).

Сарабанда — самый медленный танец сюиты, испанского происхождения, чаще всего — скорбного, величавого, иногда патетического характера. Сарабанда имела трехдольный размер и обычно аккордовую структуру. Затакта в ней не было (*прим. 4*).

Последний номер цикла — жига (английского происхождения), наиболее подвижный танец сюиты. Ее «прыжковый» характер обычно передавался пунктирным ритмом и скачками в мелодии. Сочинялись жиги большей частью в трехдольном и шестидольном размерах (*прим. 5*).

Помимо этих основных танцев (которые, однако, не обязательно присутствовали во всех сюитах), циклу иногда предпосылалось вступление нетанцевального типа — прелюдия, «увертюра», токката.

В сюиту включались и другие танцы — обычно между сарабандой и жигой. Среди вставных танцев чаще всего встречались менуэт, гавот и бурре.

Менуэт — по сравнению с основными частями цикла — танец более позднего происхождения. Он распространился во Франции во второй половине XVII столетия и оттуда перешел в другие страны, став в XVIII столетии едва ли не самым популярным танцем, выразителем духа «галантного века». Его

пластика, состоявшая из церемонных поклонов и реверансов, — как бы воспроизведение «галантного» объяснения в любви — была классическим выражением стиля рококо. Танцевали менуэт «маленькими шажками» (по-французски — *menu pas*, отсюда его название). Размер менуэта — трехдольный (прим. 6).

Гавот и бурре — также танцы французского происхождения. Оба они четырехдольные и имеют затакты: гавот — две четверти, бурре — одну. Характер того и другого, особенно бурре, — активный, подвижный (прим. 7, 8).

Несмотря на композиционные приемы, способствовавшие объединению частей сюиты (общность тональности, определенная — отмеченная выше — последовательность танцев, иногда тематическое родство между ними), связи между отдельными номерами в сюите были еще относительно слабыми. Отдельные части в ней значительно более самостоятельные, чем в сонате.

В XVII столетии в связи с начавшимся процессом размежевания органного и клавирного искусства появляются руководства, посвященные специально клавесину. Показательно, что первый из известных нам трактатов этого рода — «Трактат о настройке спинета и о сравнении его звучания с вокальной музыкой» Жана Дени (1650) — написан во Франции, стране, где клавирное искусство к этому времени достигло уже значительной самостоятельности. В руководстве Дени говорится о настройке инструмента*, о посадке исполнителя, приводятся нравоучительные рассказы о могуществе музыкального искусства — об исцелении музыкой больных, о воздействии гармонии на животных.

Большое значение имеют указания Дени о необходимости использования при игре первого пальца. Они свидетельствуют о начавшихся уже в то время поисках более рациональной аппликатуры по сравнению с аппликатурой, основанной на переключивании средних пальцев.

Значительный интерес представляет руководство французского лютниста и певца Мишеля Сен-Ламбера «Клавесинные принципы»**. В этом трактате обращают на себя внимание интересные мысли по поводу методики обучения, об индивидуальном подходе к ученику, о необходимости воспитания любви к музыке, а также некоторые замечания об исполнительской практике того времени.

Английская клавирная школа зародилась еще раньше, чем французская. Формирование ее вызвано интенсивным экономическим и культурным развитием Англии в XVI веке (вспомним, что буржуазная революция здесь произошла еще в середине

* Исторический интерес представляют имеющиеся в нем упоминания о равномерной темперации, изобретение которой обычно относят к более позднему периоду.

** Точную дату его создания установить не удалось, в печати оно появилось только в 1702 году — шесть лет спустя после смерти автора.

XVII века, то есть на сто с лишним лет раньше, чем во Франции).

Еще в начале XVI века в Англии было распространено вёрджинальное искусство. К концу столетия, во времена Шекспира, возникла целая творческая школа вёрджиналистов; крупнейшие представители ее — Уильям Бёрд (1543—1623), Джон Булл (1562—1628) и Орландо Гиббонс (1583—1625). Из их произведений составлен первый опубликованный в Англии сборник клавесинных пьес (1611). Он носил название «Парфения*, или Девичьи годы первой музыки, которая была когда-либо напечатана для вёрджинала». Обложка этого сборника, воспроизведенная на рисунке, интересна, между прочим, тем, что изображает клавесинистку, применяющую аппликатуру, основанную на принципе перекладывания длинных пальцев через короткий.

Вёрджинальное искусство было настолько распространено в Англии, что, по сохранившимся сведениям, клавесины имелись даже в парикмахерских — для того, чтобы посетители могли коротать время в ожидании очереди. Широкое распространение клавирной культуры способствовало ее демократизации.

Характерно, что темы для своих вариаций английские композиторы брали часто из народной музыки. Одним из известных произведений Бёрда были вариации на популярную песенку «Насвист извозчика». Эту пьесу Антон Рубинштейн исполнял в Исторических концертах в качестве типичного образчика староанглийского вёрджинального искусства. Вариации мало контрастны. Фактура их — аккордовая, несколько грузная (прим. 9).

Высшей своей точки английский вёрджинализм достиг во второй половине XVII столетия в творчестве Генри Пёрселла (1659—1695).

Создатель английской национальной оперы (его лучшая опера — «Дидона и Эней»), выдающийся исполнитель, органист Вестминстерского аббатства, Пёрселл был также автором произведений для клавира. Он писал сюиты и отдельные пьесы для вёрджинала. Мелодии Пёрселла, связанные с народно-песенными интонациями (композитор использовал и подлинные народные темы), разукрашены мелизмами. Сохраняя демократические традиции своих предшественников, вёрджиналистов староанглийской школы, Пёрселл вместе с тем сделал многое для развития клавесинного стиля. Его изложение может служить образцом прозрачного, чисто клавесинного письма.

Своеобразный тип вариаций, распространенный в английской музыке того времени, — так называемые граунды. Как в чаконах и пассакалиях, в граундах повторялась на протяжении всей пьесы одна неизменная фигура (это был остинатный бас — отсюда и название «граунд», что по-английски

* От греческого слова «парфенос» — дева.

значит тема, основа, почва). Приводимый нами «Новый граунд» Пёрселла — превосходный образец его стиля. Эта лирическая пьеса — уже не бытовой танец, а поэтичная «картинка настроения». К ней вполне применимы слова Ромена Роллана, который, характеризуя музыку Пёрселла, сравнивал ее с тонкими и меняющимися нюансами освещения весеннего солнца сквозь туман (*прим.* 10).

Среди наиболее интересных интерпретаций пьес английских вёрджиналистов современными исполнителями следует назвать записи известной чешской клавесинистки Зузаны Ружичковой. Искусству этой талантливой артистки свойственны мужественное волевое начало и вместе с тем эмоциональное полнокровие, лирическая насыщенность. Произведения старых мастеров она играет очень разнообразно, раскрывая присущие им стилевые черты, чуждаясь какой-либо стилизации и стремясь возможно полнее выявить в них все то значительное, жизненное, что делает их близкими современному слушателю.

В нескольких пьесах Бёрда из цикла «Битва» * Ружичкова воссоздает колоритные жанровые сценки, привлекающие характеристикой лепкой образов и сочностью передачи народного колорита. Особенно яркое впечатление оставляет пьеса «Флейта и барабан», остроумно имитирующая дуэт этих двух столь контрастных инструментов.

Мастерски используя клавесинные регистры, Ружичкова создает впечатление постепенного развертывания музыкального действия в пространстве и привносит в миниатюру черты масштабной народной сцены. Активизации развития способствует великолепный ритм клавесинистки — упругий, оstinатно-устойчивый и вместе с тем нагнетательный.

Совсем в ином роде звучит под пальцами чешской артистки «Новая шотландская песня» Пёрселла. Повторяя миниатюру дважды, Ружичкова тоже несколько ее укрупняет. Но главное, что достигается этим повторением, — создание как бы двух аспектов восприятия народного напева. Когда во второй раз он предстает в новом тембровом освещении и бас исполняется не связно, как прежде, а *quasi pizzicato*, возникает впечатление, будто старинная, несколько архаическая песня озарилась светом личного отношения к ней исполнителя, восхищения неувядаемой красотой памятника народной культуры.

Эти интерпретации привлекают не только своим художественным совершенством. За ними ощущаешь определенную эстетическую позицию артиста передовой идейной направленности. Знаменательно, что Ружичкова, в детстве познавшая ужасы фашистских концлагерей, не потеряла веры в светлые, гуманистические идеалы, а стала убежденной их поборницей.

* Со всем этим интересным программно-изобразительным циклом, относящимся к концу XVI века, можно познакомиться в записи А. Любимова («Мелодия», серия «Тысяча лет музыки»).

В одном своем интервью, относящемся примерно ко времени создания описанных выше интерпретаций, на вопрос: «Какую роль призвано сыграть искусство в нашу беспокойную эпоху?» — клавесинистка ответила: «Давать людям красоту, вызывать чувство радости и полноты жизни... Задача искусства состоит не только в том, чтобы открывать непривлекательные, темные стороны жизни, но и в том, чтобы искать средство избавления от них, показывать выход из состояния безнадежности... Настоящее, большое и сильное искусство в наше время тем более необходимо, что оно является одним из немногих действенных средств от притупления чувств, которое связано с колоссальным развитием техники. В этом смысле оно является необходимой терапией для молодых людей» (122, с. 2).

Среди академических изданий английских композиторов XVI—XVII столетий выделяется многотомное собрание произведений Пёрселла. Оно было опубликовано в Англии Обществом, носящим имя этого музыканта. В последние десятилетия появились издания пёрселлевских пьес в виде Urtext'a («Альбомы Пёрселла», вышедшие в свет в Венгрии; подготовлены к печати И. Мариасси) и инструктивного типа. Среди этих последних отметим сборник под редакцией известной советской пианистки и клавесинистки Н. И. Голубовской (в ее редакции вышел также сборник пьес других английских композиторов — Бёрда, Булла, Блоу, Гиббонса и Арне). Со многими образцами сочинений старинных английских, испанских, португальских, нидерландских, немецких, итальянских и французских мастеров можно познакомиться по серии «Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XV—XVIII веков», в трех выпусках, составление и редакция Н. Копчевского (М., «Музыка», 1975—1977).

ГЛАВА III.

Искусство рококо и французский клавесинизм XVIII столетия. Клавесинная миниатюра в творчестве Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо. Исполнительские принципы французских клавесинистов и проблема интерпретации их сочинений

Развитие клавесинизма во Франции тесно связано с условиями придворного и дворянского быта. Как уже говорилось, французский абсолютизм оказал значительное влияние на искусство. Литература, живопись, скульптура, музыка и театр использовались для возвеличивания королевской власти и создания блестящего ореола вокруг «короля-солнца» (так аристократы-современники прозвали Людовика XIV). В первой половине XVIII столетия, в период царствования Людовика XV, французский абсолютизм переживал постепенный упадок. Он становился тормозом на пути общественного развития страны. Громадные средства, выкачивавшиеся королем и дворянством из третьего сословия, расходовались на роскошь и светские удовольст-

вия. Их жизненное credo метко выразила известная фраза: «После нас — хоть потоп!» В этих условиях получает распространение галантный стиль (или рококо). Он ярко отражает быт светского общества. Празднества, балы, маскарады, пасторали — таковы сюжеты, использовавшиеся особенно часто в искусстве рококо. Талантливый французский живописец этого времени Антуан Ватто создал серию картин на подобные сюжеты. «Бал под колоннадой», «Праздник в Версале», «Отплытие на остров Цитеры» (богини любви — Венеры) и многие другие.

Легкий флирт, кокетство, «галантная любовь» придавали увеселениям аристократов особую пикантность. Светская женщина была в центре внимания этих развлечений и этого искусства. О ней писали стихи, ее изображали на картинах, ей посвящали музыкальные произведения.

Для искусства рококо характерна миниатюрность форм. Художники создавали преимущественно небольшие картины, на которых фигуры людей кажутся кукольными, а обстановка игрушечной. Примечательно, что в быту светский человек окружал себя бесконечными безделушками. Даже книги и те печатались необыкновенно маленького размера.

Страсть к миниатюрному отчетливо сказалась в обильном использовании украшений. Внутренняя отделка салона, мебель, одежда были уснащены орнаментом. Один искусствовед подсчитал, что если бы развернуть и соединить воедино все бесчисленные бантики, которыми украшали свой костюм франты того времени, то получилась бы лента длиной во много десятков метров.

Живописный и лепной орнамент стиля рококо отличался ажурностью и изяществом. Особенно характерны для него украшения в виде завитков, от которых стиль и получил свое название (рококо происходит от французского слова *gouaille* — раковина).

В русле этого галантного искусства в основном развивался и французский классицизм. Его характер в значительной мере обусловливался запросами светского общества.

Чтобы яснее их представить, перенесемся мысленно во французский салон того времени с его изящной отделкой, стильной мебелью и богато разукрашенным клавесином на тонких изогнутых ножках. Разряженные дамы и галантные кавалеры в париках ведут непринужденный светский разговор. Желая развлечь гостей, хозяйка салона приглашает домашнего музыканта или какую-нибудь известную своим «талантом» любительницу «попробовать» инструмент. От исполнителя здесь не ждут искусства глубокого, исполненного значительных идей и сильных страстей. Игра клавесиниста должна, в сущности, продолжить тот же легковесный светский разговор, выраженный только языком музыкальных звуков.

Каково было отношение к искусству в аристократических

салонах, видно из стихотворения французского поэта периода расцвета стиля рококо — Дефоржа Мейярда *:

Гармонию рождает Ваши руки.
Очарованьем неземным и сладостным объят,
Смущенный, отдаю мой дух ему во власть.
Смотрю, как пальцы легкие, подобные Амуру —
О чародеи ловкие! О нежные тираны! —
Блуждают, бегают по клавишам послушным,
Летают с тысячью пленительных проказ.
Киприды дети, как они резвы и милы,
Но, чтоб похитить сердце, и без них
Довольно, чтоб их брат и мать их, торжествуя,
Царили на устах у Вас и искрились в очах** (153, с. 465).
(Перевод Е. Н. Алексеевой).

Плеяда французских клавесинистов конца XVII — начала XVIII столетия блистала такими именами, как Франсуа Куперен, Жан-Филипп Рамо, Луи Дакен, Франсуа Дандриё. В их творчестве ярко проявились важнейшие особенности стиля рококо. Вместе с тем эти музыканты нередко преодолевали господствующие эстетические требования и выходили за рамки чисто развлекательного и условного советского искусства.

Франсуа Куперен (1668—1733), прозванный современниками «великим», — крупнейший представитель музыкального рода Куперенов. Юношей, после смерти отца, он получил место органиста в церкви Сен-Жерве в Париже (должность органиста в те времена была наследственной и передавалась в семьях музыкантов от поколения к поколению). Впоследствии ему удалось стать придворным клавесинистом. В этом звании он оставался почти до самой смерти.

Куперен — автор четырех сборников клавесинных пьес, изданных в 1713, 1717, 1722 и 1730 годах, ансамблей для клавира со струнными и духовыми инструментами, а также других сочинений. Среди его пьес много пасторалей («Жнецы», «Сборщицы винограда», «Пастораль») и «женских портретов», в которых воплощены самые различные образы («Флорентинка», «Сумрачная», «Сестра Моника», «Девушка-подросток»). В них можно найти тонкие психологические черточки; недаром в предисловии к первой тетради своих пьес композитор писал, что эти «портреты» находили «довольно схожими».

Немало пьес Куперена основано на остроумных звукоподражаниях: «Будильник», «Щебетание», «Вязальщицы».

Все эти названия в значительной мере условны и нередко без ущерба для осознания смысла музыки могут быть перене-

* Стихотворение посвящено одной клавесинистке, ученице Дакена.

** Киприда — одно из имен греческой богини любви Афродиты. Ее старшим сыном был Эрос (Амур, Купидон). Младшие братья Эроса назывались Эротами или Аморетами.

сены из одной пьесы в другую. Вместе с тем нельзя не признать, что композитору нередко удавалось создавать характерные и правдивые «зарисовки с натуры».

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

Орнамент в пьесах французских клавесинистов богат и разнообразен. Стилистически он родствен живописному и лепному орнаменту рококо. Окутывая остов мелодической линии подобно плющу, обвивающемуся вокруг ствола дерева, мелизмы придают мелодии изысканность, прихотливость и «воздушность». Характерно, что именно во Франции получили значительное распространение украшения, «обвивающие» мелодическую ноту, а наиболее типичное из них — группетто — было впервые графически обозначено французским музыкантом (Шамбоньером). Широко употреблялись во французской музыке также трели, форшлаги, морденты.

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

В связи с проблемой мелодики французских клавесинистов возникает весьма важный вопрос — о связях их творчества с народной музыкой. На первый взгляд оно может показаться оторванным от народной почвы. Этот вывод, однако, был бы поспешным и ошибочным. Глубоко справедлива мысль К. А. Кузнецова, утверждавшего, что у Куперена «через аристократический тонкий наряд его клавесинных пьес пробивает себе путь музыка деревенского хора, деревенской песни, с ее структурой» (56, с. 120).

Действительно, если представить себе мелодическую линию некоторых из этих пьес без ее орнаментального убранства, мы услышим незамысловатый мотив в духе народных французских песенок.

В творчестве Куперена обнаруживаются симптомы разложения сюиты. Хотя формально композитор и объединяет свои пьесы в циклы (он называет их *ordres* — наборы), органичной связи между отдельными частями сюиты нет. Исключения в этом отношении редки. К ним может быть причислена интересная попытка объединения нескольких пьес общностью программного замысла (сюита «Юные годы», включающая пьесы: «Рождение музы», «Детство», «Девушка-подросток» и «Прелести», или цикл «Домино» из 12 пьес, рисующих образы маскарада).

Для Куперена характерны искания в области миниатюры,

отвечающие задаче воплощения различных настроений и мелкой, «ювелирной» работы над деталями, а не поиски монументальной формы, способной передать большие идейные концепции. Здесь он проявил себя художником, стоящим на эстетических позициях рококо.

Однако, если в отношении выбора типа клавесинного произведения у Куперена проявляется тенденция к отходу от крупных форм (сюиты), то все же его миниатюра более развита и крупнее по масштабам, чем отдельные части сюитного цикла XVII века. Особенно новым и важным с точки зрения процессов будущего развития инструментального искусства было создание Купереном контрастности внутри отдельного произведения (форма рондо), что резко отличает его творчество от сочинений Шамбоньера. Правда, контрастность у Куперена еще сравнительно невелика. «Припевы» и «куплеты» в его пьесах далеко не столь контрастны, как в рондо венских классиков. Кроме того, музыка Куперена значительно больше связана с танцем, являясь еще в этом отношении скорее «сюитной», чем «сонатной». Однако важный шаг в направлении подготовки стиля классицизма конца XVIII столетия, в частности циклической сонаты (в первую очередь некоторых типов последних ее частей), Купереном уже сделан.

Жан-Филипп Рамо (1683—1764) — представитель более позднего поколения французских клавесинистов, и хотя его клавирное творчество хронологически совпадает с купереновским, в нем по сравнению с этим последним есть новые черты. Новое у Рамо определяется, по-видимому, в первую очередь несколько иным характером его творческой деятельности, чем у Куперена, и прежде всего тем, что в первый период своей жизни — в годы создания клавирных сочинений — он был связан с иными общественными кругами.

Рамо родился в семье музыканта. В юности он работал скрипачом в оперной труппе, с которой ездил по Италии, затем был органистом в различных городах Франции. Параллельно Рамо занимался творчеством; он создал, среди других сочинений, для клавесина немало пьес и ряд ансамблей. Важно отметить, что Рамо, кроме того, писал в эти годы музыку для такого демократического жанра, как ярмарочные комедии. Эта музыка была им частично использована в клавесинных пьесах (возможно, как предполагает Т. Н. Ливанова, в известном «Тамбурине» и «Крестьянке»)*.

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

Широкий музыкальный кругозор, творческая работа в различных жанрах — от оперы до французской ярмарочной коме-

* В свою очередь некоторые из собственных клавесинных пьес были использованы композитором в операх.

дии, многосторонний исполнительский опыт органиста, клавесиниста и скрипача — все это отразилось в клавирном искусстве Рамо. Некоторыми своими гранями оно тесно примыкает к творчеству Ф. Куперена. Имеется немало пьес этих композиторов, стилистически чрезвычайно близких друг к другу. Несомненно, что два выдающихся современника не избежали взаимовлияния.

Во многих сочинениях Рамо, однако, ощущается стремление к меньшей прихотливости и орнаментальной разукрашенности мелодического рисунка, к более свободной трактовке танцевальных форм, к более развитой и виртуозной фактуре. Так, в Жиге e-moll, написанной в форме рондо, скрадываются жанрово-танцевальные черты и предвосхищается певучий стиль композиторов-сентименталистов середины XVIII столетия (Л. Годовский при обработке этой жиги превратил ее даже в «Элегию»). В ней характерны и чувствительные обороты мелодии, и меньшее количество украшений, и сопровождение, напоминающее популярные в более поздний период «альбертиевы басы» — разложенные аккорды, названные по имени итальянского композитора первой половины XVIII столетия Альберти, который начал их широко применять (прим. 11).

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

При передаче образа страстной порывистой «Цыганки» Рамо пользуется также не характерными для стиля рококо фигурациями в виде ломаных арпеджио (прим. 13).

Необычная фактура применяется Рамо в пьесе «Вихри», где арпеджио, исполняемое попеременно двумя руками, захватывает диапазон в несколько октав (прим. 14).

Среди пьес других клавесинистов французской школы первой половины XVIII столетия особой популярностью пользуется «Кукушка» Дакена — действительно очень талантливое произведение, мастерски созданное на основе одного мотива — «кукования» кукушки. Значительный художественный интерес представляют некоторые пьесы Дандриё («Дудочки» и другие). Среди его сочинений обращает на себя внимание рондо «Страждущая» (или «Воздыхающая»), написанное в сугубо чувствительных тонах и свидетельствующее об усилении во французском клавесинизме к середине столетия тенденций сентиментализма (прим. 15).

Подытожим кратко характерные особенности стиля французской клавесинной музыки периода рококо в том виде, как они проявились в творчестве лучших ее представителей.

Мы видим, что, несмотря на стилистическую ясность и определенность, музыка эта таит в себе противоречия.

Отдавая дань условной тематике рококо, французские кла-

весинисты в лучших своих произведениях создают элементы жизненно правдивого искусства, намечая в известной мере жанрово-изобразительное и лирико-психологическое направление в музыке.

Мелодика клавесинного рококо — главное выразительное начало этой музыки — несмотря на модный орнаментальный узор, обнаруживает связи с живительным родником народного творчества и в известной мере предваряет музыкальный язык классиков конца XVIII столетия.

Отражая типичные черты искусства рококо: изысканность, утонченность, тяготение к миниатюре, к сглаживанию «острых углов», клавесинная миниатюра-рондо вместе с тем подготавливает контрастность, динамичность и монументальность классической сонаты.

Вне этой противоречивости нельзя понять, почему лучшее из наследия французских клавесинистов продолжает нас привлекать еще и теперь — исполнителей и слушателей, живущих совершенно другими эстетическими идеалами.

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

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

Отметим на основе этих трактатов и других доступных нам источников важнейшие черты исполнительского и педагогического искусства французских клавесинистов первой половины XVIII столетия и остановимся на некоторых проблемах, возникающих при интерпретации их сочинений.

Характерно прежде всего то внимание, которое уделялось внешнему виду исполнителя за инструментом. Слушателям не должно было казаться, что игра на клавесине — серьезное занятие, так как труд, по понятиям светского человека, — удел слуги, «простого народа». «За клавесином, — учит в своем руководстве Куперен, — надо сидеть непринужденно; взгляд не должен быть ни пристально сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо смотреть на общество так, как будто ничем не занят» (141, с. 5—6). Куперен предосте-

регает от подчеркивания такта во время игры движением головы, корпуса или ногой. По его мнению, это не только ненужная привычка, мешающая слушателю и исполнителю. Это не прилично. Чтобы «избавиться от гримас» во время игры, он рекомендует в процессе упражнения поглядывать на себя в зеркало, которое предлагает ставить на попирт клавесина.

Вся эта «галантность» поведения исполнителя, напоминающая традиционную улыбку балерин в классическом балете, — весьма характерная черта исполнительского искусства эпохи рококо.

Одной из важнейших задач клавесиниста было умение тонко, со вкусом исполнять в мелодии орнаментику. В XVII веке разукрашивание мелодии в значительной мере осуществлялось исполнителем. «В выборе украшений, — писал в своем руководстве Сен-Ламбер, — предоставляется полная свобода. В разучиваемых пьесах можно играть украшения даже в тех местах, где они не показаны. Можно выкинуть имеющиеся в пьесах украшения, если их найдут неподходящими, и заменить другими по своему выбору» (190, с. 124). С течением времени отношение к импровизационным изменениям мелизмов стало иным. Развитие тонкого изощренного мастерства, при котором мельчайшие орнаментальные детали приобретали большое значение и служили показателем «истинного вкуса» музыканта, сковывало импровизационное начало в исполнительском искусстве. Судя по некоторым высказываниям Куперена, уже в его время во французской клавесинной школе импровизация начала постепенно вырождаться. Ей стали противопоставлять исполнительское искусство, основанное на тщательном разучивании заранее написанных и во всех деталях обдуманых сочинений. Особенно непримиримо выступает Куперен против импровизационных изменений украшений в своих произведениях. В предисловии к третьей тетради клавесинных пьес он с поразительной настойчивостью, даже в несколько раздраженном тоне, столь несвойственном его литературному стилю, настаивает на необходимости буквального выполнения всех деталей текста, так как иначе, говорит он, его пьесы не произведут должного впечатления на людей, обладающих настоящим вкусом.

Эти слова одного из крупнейших клавиристов своего времени не утратили значения и по сегодняшний день. О них следует помнить каждому пианисту, играющему пьесы старинных мастеров.

По сравнению с музыкантами других национальных школ французские клавесинисты дают более точные правила расшифровки орнамента. В этом нельзя не усмотреть влияния рационализма, свойственного французской культуре, который порождал стремление к ясности и подчинению художественного творчества строго установленным логическим закономерностям.

Знакомство с практикой расшифровки мелизмов французскими клавесинистами важно потому, что она в значительной

мере определяла собой принципы исполнения украшений и в других национальных школах. Такие, например, указания Куперена, как исполнение трели с верхней вспомогательной или форшлага за счет последующей длительности, разделялись большинством музыкантов первой половины XVIII века.

Приводим некоторые образцы мелизмов Ф. Куперена и их расшифровки согласно указаниям, сделанным композитором (прим. 16) *.

Ограниченные в отношении динамической палитры особенностями инструмента, французские клавесинисты, по-видимому, стремились компенсировать однообразие динамики разнообразием тембра. Можно предположить, что, подобно современным исполнителям на клавесине, они меняли краски при повторениях припевов рондо или усиливали контрасты между куплетами и припевами, используя имеющиеся в их распоряжении тембры. Умелое применение различных регистров (лютневого, фаготового и других), несомненно, придает клавесинным произведениям большую характеристичность и яркость. В качестве примера регистровки клавесинной миниатюры современными исполнителями рассмотрим трактовку известной пьесы Куперена «Жнецы» Зузаной Ружичковой (прим. 17).

Все рефрены, за исключением третьего, ею исполняются *forte*. Лирический характер двух первых куплетов выявляется иной, более светлой окраской звучности. Контраст между рефреном и третьим куплетом, вершинным в звуковысотном отношении, подчеркнут исполнением его октавой выше и серебристым тембром звучания. Таким образом, регистровка находится в соответствии с общей линией развития куплетов, намеченной композитором, к «тихой» кульминации в третьем куплете и усиливает рельефность противопоставления двух образных сфер — танцев «групповых» и «индивидуализированных» (этому же способствует ритмика — очень определенная в рефренах и с элементами *rubato* в куплетах).

Используя богатые динамические возможности фортепиано, пианист должен неустанно заботиться о красочности исполнения, так как добиться ее особенно трудно. Для обогащения звуковой палитры надо умело пользоваться динамикой и педалями. Не всякая педаль и не всякая динамика способствуют усилению красочности исполнения. Иногда эти выразительные средства могут вызывать и обратный эффект. Для того чтобы достигнуть тембрового разнообразия, следует пользоваться контрастными педальными красками и так называемой «террасообразной» динамикой. Под контрастными педальными красками подразумевается не непрерывное употребление пе-

* *Aspiration* и *Suspension* — своеобразные приемы исполнения Ф. Куперена. В первом случае звуки выдерживались короче их длительности, во втором они извлекались с некоторой оттяжкой.

дали, а чередование построений беспедальных (или почти беспедальных) и педализируемых густо. В построениях, которые должны звучать очень прозрачно, приходится порой использовать самые легкие нажатия педали. Значение такого рода педализации для передачи на фортепиано клавишных пьес подчеркнута Н. И. Голубовской в ее предисловии к сочинениям английских вёрджиналистов. «Особо важную роль при исполнении клавишных произведений, — указывается в нем, — приобретает владение тонкими градациями глубины нажатия педали. Неполная, иногда еле нажатая педаль сохраняет полифоническую прозрачность, смягчая сухость тона» (32, с. 4).

Принцип «террасообразной» динамики заключается в преимущественном использовании контрастных сопоставлений градаций силы звучности. Это не означает, конечно, того, что исключается применение иных динамических оттенков. Речь идет лишь о том, что определяющим принципом является контрастность, а не плавность перехода от одной силы звучности к другой. В пределах же одного какого-нибудь отрезка динамической шкалы, например, в пределах *piano* или *forte*, могут и должны употребляться незначительные *diminuendo* и *crescendo*.

Многие композиторы той эпохи писали для клавирина медленные певучие пьесы. У Куперена и других французских клавиристов таких сочинений найдется немало. Характерно, что в пьесах, требовавших звучности *legato*, клавиристы рекомендовали добиваться возможно большей связности игры. Куперен в подобных случаях предлагал иногда пользоваться подменой пальцев на одной клавише.

Вполне естественно, что при существующих на современном фортепиано больших возможностях исполнения *legato* мы должны воплотить в жизнь пожелания клавиристов и в нужных случаях, где этого требует характер музыки, стремиться достигнуть максимальной связности, певучести звука.

Именно в таком плане исполняет пьесы Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо пианистка Элен Боскí (запись чешской фирмы «Супрафон»). Они предстают во всем очаровании их художественной утонченности и при этом без специального подчеркивания элементов манерности, церемонной этикетности, свойственной искусству стиля рококо. Подобно Ружичковой, Боски концентрирует свое внимание прежде всего на выявлении эмоционального содержания пьес, богатства запечатленных в них оттенков чувств. При этом пианистка в известной мере воспроизводит тембро-динамические особенности звучания клавирина, но, используя выразительные возможности фортепиано, придает развитию музыкальных мыслей большую интонационную изменчивость и выразительность. Характерным примером может служить трактовка Сарабанды Ф. Куперена h-moll. Автор назвал ее «Единственная», выразив этим, по-видимому, свое особое отношение к запечатленному в ней образу. В галерее «женских портретов» французских клавиристов Сарабанда выделяется

необычной напряженностью эмоциональной сферы, силой сдерживаемого, но готового вырваться наружу драматического чувства, озаряемого порой светом задушевного лирического высказывания. Пьеса привлекает выразительностью своего мелоса, интонационное содержание которого выпукло оттенено колоритными, смелыми для того времени гармоническими оборотами.

Передать на клавесине все богатство музыки миниатюры в полной мере не представляется возможным. В самом деле: как добиться на нем нужной вокально-речевой гибкости произнесения мелодии, требующей постоянных изменений силы звучания (задача усложняется еще и обилием мелизмов, которые должны органично слиться с основными звуками мелодии) (прим. 18)?

Как соотносить эту динамически изменчивую мелодическую линию с сопровождающими ее голосами, служащими то мягким фоном, то, подобно басу во втором такте, выходящими на первый план? Как выявить поэтическую прелесть VI низкой ступени в четвертом и пятом тактах, тончайший эффект «перелива» гармонии из низкого регистра в верхний, когда она предстает совсем в ином красочном освещении, вызванном в значительной мере особенно интенсивным «свечением» мелодического звука?

На фортепиано эти задачи вполне разрешимы. Исполнение Боски может служить тому подтверждением. В самый ответственный момент — при воплощении «тихой» кульминации (второй и третий такты примера 18 б) внимание слушателя привлекает не только особая мягкость звучания арпеджированного минорного сектаккорда, его мелодического голоса, но и небольшое замедление темпа. В воображении словно всплывают дорогие воспоминания, которые хочется вновь пережить. Отметим и исполнение уменьшенного септаккорда в начале следующего такта. Уменьшенный септаккорд, нещадно «эксплуатировавшийся» композиторами-романтиками, во времена Куперена звучал еще свежо. Первое и единственное его появление в пьесе должно было производить впечатление гармонической необычности. Именно так и услышала его пианистка. Она придает ему немного приглушенную окраску и этим внезапным затенением эмоционального колорита подготавливает восприятие дальнейшего порывисто-драматического развития музыки.

Для передачи таких тонких оттенков чувств, требующих гибких тембро-динамических изменений звука, выразительные средства фортепиано оказываются необходимыми в еще большей мере, чем при исполнении первого раздела пьесы.

Большое значение при интерпретации клавесинных миниатюр имеет тонкая передача исполнителем танцевальной метроритмики, придающей многим пьесам, еще не утратившим связи с танцем, особое очарование и подлинную жизненность. Не случайно в трактатах французских клавесинистов есть указания

именно на этот тип исполнительского метроритма — упругий, активный. Такого рода танцевальным началом пронизано исполнение Вандой Ландовской «Тамбурина» Рамо и многих других пьес клавесинистов.

Отметим некоторые характерные принципы французских клавесинистов в двигательной области.

Виртуозность их по сравнению с виртуозностью современных им клавиристов других национальных школ — И. С. Баха, Скарлатти — была относительно ограниченного типа. Они использовали лишь мелкую пальцевую технику и притом преимущественно технику позиционную, то есть пассажи и фигуры в пределах позиции руки без подкладывания первого пальца. Но в области пальцевой техники французские клавесинисты достигали поразительного совершенства. По свидетельству Сен-Ламбера, парижские виртуозы отличались настолько развитой «самостоятельностью» пальцев, что могли одинаково свободно исполнять трели любыми пальцами.

Методические принципы французских клавесинистов, лежавшие в основе воспитания двигательных навыков, отчетливее всего сформулированы Рамо в уже упоминавшемся его педагогическом труде. В целом эта система взглядов была для того времени прогрессивной.

Среди наиболее передовых установок Рамо необходимо отметить отстаивание им громадных возможностей развития человеком своих природных задатков при условии упорной, целенаправленной и осознанной работы. «Конечно, не у всех способности одинаковы, — писал Рамо. — Однако, если только нет никакого особого недостатка, мешающего нормальным движениям пальцев, возможность развития их до той степени совершенства, чтобы наша игра могла нравиться, зависит исключительно от нас самих, и я осмелюсь утверждать, что усидчивая и направленная по верному пути работа, необходимые усилия и некоторое время неминуемо выправят пальцы, даже наименее одаренные... Кто рискнет положиться лишь на природные способности? Как можно надеяться их обнаружить, не предприняв необходимой предварительной работы для их выявления? И чему тогда можно будет приписать достигнутый успех, как не этой именно работе?» (186, с. XXXV). Эти слова передового деятеля буржуазной культуры в период ее формирования, проникнутые непоколебимой уверенностью в силу человеческого разума, в возможность преодоления значительных трудностей, резко контрастируют с измышлениями некоторых современных буржуазных ученых, пропагандирующих фаталистическую предопределенность развития способностей человека его врожденными задатками.

Одним из плодотворнейших принципов клавесинной методики в двигательной области была неустанная борьба с вредными мышечными напряжениями. Необходимость свободы двигательного аппарата при игре неоднократно

но подчеркивалась Купереном. Много об этом говорит и Рамо. Большую ценность представляют его замечания о необходимости сохранения гибкости запястья при игре. «Эта гибкость, — замечает он, — распространяется тогда и на пальцы, делая их совершенно свободными и придавая им нужную легкость» (186, с. XXXVI).

Важно также использование Рамо новых аппликатурных приемов, а именно: подкладывания первого пальца, что связано, несомненно, с появлением в его сочинениях более развитой фактуры.

Было распространено мнение, что этот прием «изобрел» И. С. Бах. Оно пошло с легкой руки Ф. Э. Баха, который высказал его в своем методическом труде. Между тем есть достаточные основания к тому, чтобы не приписывать это нововведение одному И. С. Баху. Оно начало распространяться в различных национальных школах, причем во Франции, вероятно, даже раньше, чем в Германии. По крайней мере, уже упоминавшийся Дени, автор трактата о настройке спинета (напомним, что трактат был издан еще в 1650 году), рекомендовал широко употреблять все пальцы. «Когда я начинал учиться, — писал он, — педагоги придерживались правила, что при игре нельзя пользоваться большим пальцем правой руки; однако впоследствии я убедился, что если бы человек имел даже столько рук, сколько у Бриарея (гигант из античной мифологии, у которого было сто рук и пятьдесят голов. — А. А.), — их все равно применяли бы все при игре, даже если бы на клавиатуре и не было столько клавиш» (143, с. 37).

Есть основания полагать, что в первой половине XVIII века большой палец стали широко применять и некоторые итальянские клавиристы. Д. Скарлатти, по воспоминаниям современников, говорил, что не видит причины, почему бы не употреблять при игре все десять пальцев, если природа дала их человеку. Эти слова, по-видимому, следует понимать как совет использовать подкладывание первого пальца. С 30-х годов XVIII столетия новый принцип аппликатуры, называемый «итальянским», стал распространяться и в Англии. Если признать, что Скарлатти действительно применял подкладывание большого пальца, то вполне вероятно, что именно он и занес в Англию этот аппликатурный прием.

Подкладывание первого пальца — нововведение громадной важности. Оно быстро двинуло вперед развитие клавирной техники. Вместе с тем этот прием, облегчив преодоление многих технических трудностей, как обычно бывает в таких случаях, в свою очередь оказал влияние на развитие клавирной фактуры, способствуя ее последующему усложнению. Примененные вначале наиболее выдающимися виртуозами своего времени новые аппликатурные принципы начали постепенно распространяться и среди рядовых исполнителей. Понадобилось, однако еще несколько десятилетий, чтобы они окончательно закрепи-

лись в практике. На протяжении всего XVIII столетия наряду с подкладыванием первого пальца широко употреблялась еще старинная аппликатура, основанная на переключении средних пальцев. Даже на исходе столетия Д. Г. Тюрк — один из авторитетных фортепианных педагогов — писал в своем руководстве, что не осмеливается отбросить эту аппликатуру, несмотря на то что разрешил бы пользоваться ею только в редких случаях. Лишь в XIX веке принцип подкладывания первого пальца прочно утверждается в фортепианной педагогике. Что же касается приема переключивания пальцев, то он не исчезает совсем из практики. Его используют при игре двойных нот, в полифонии, в некоторых пассажах (см., например, Этюд Шопена a-moll op. 10).

Наряду с этими принципами, не утратившими своего прогрессивного значения для всей последующей истории пианистической культуры, у Рамо есть высказывания исторически переходящие, но весьма типичные для того времени. Он считал, например, что такие сложные и тонко организованные психологические явления, как процесс упражнения, можно свести «к простой механике». В этом сказались ограниченность научного мышления XVIII века, присущая даже наиболее выдающимся мыслителям того времени — философам-материалистам. «Материализм прошлого [XVIII. — А. А.] века, — писал Энгельс, — был преимущественно механическим, потому что из всех естественных наук к тому времени достигла известной законченности только механика... В глазах материалистов XVIII века человек был машиной так же, как животное в глазах Декарта. Это применение исключительно масштаба механики к процессам химического и органического характера, — в области которых механические законы хотя и продолжают действовать, но отступают на задний план перед другими, более высокими законами, — составляет первую своеобразную, но неизбежную тогда ограниченность классического французского материализма» (3, с. 286).

Стремясь исключить по возможности движения руки, Рамо говорит, что она должна быть «как бы мертвой» и служить лишь для того, чтобы «поддерживать прикрепленные к ней пальцы и перемещать их в те места клавиатуры, которых они не могут достигнуть сами» (186, с. XXXVI).

После «постановки» пальцев на клавиатуре Рамо предлагает приступить к игре упражнений — к «Первому уроку». Этот «Первый урок» не что иное, как последовательность из пяти звуков: *до, ре, ми, фа, соль*. Автор рекомендует учить его вначале каждой рукой отдельно, затем «всевозможными способами, пока не почувствуешь, что руки приобрели такой навык, что уже нечего больше опасаться нарушения правильности их движений» (186, с. XXXVII).

С точки зрения советских педагогов, приведенные принципы Рамо не выдерживают критики. Не говоря уже об ошибочности

сведения упражнений к «простой механике», неправильно стремиться к тому, чтобы рука была как бы «мертвой», нецелесообразно сразу начинать с упражнений типа «Первого урока» Рамо.

Однако для своего времени эта система двигательных принципов была передовой. Она отражала прогрессивные тенденции к внедрению в педагогическое искусство научного метода мышления и к рационализации процесса технического воспитания ученика. Она была связана с практикой клавесинного исполнения, основывающегося на использовании мелкой пальцевой техники в пределах относительно незначительного диапазона инструмента.

Произведения французских клавесинистов, некогда весьма популярные, уже к концу XVIII столетия перестали занимать сколько-нибудь значительное место в исполнительском и педагогическом репертуаре. Возрождение этой музыки во Франции началось в последних десятилетиях прошлого века. Оно объяснялось в известной мере развитием эстетско-стилизаторских тенденций, но во многом и здоровым стремлением передовых музыкантов к развитию национальных классических традиций.

Интерес к произведениям французских клавесинистов XVIII века проявляли и русские музыканты. Напомним об исполнении произведений Куперена и Рамо Антоном Рубинштейном в его Исторических концертах. Замечательным образчиком самобытной трактовки клавесинной миниатюры может служить исполнение «Кукушки» Дакена Рахманиновым. В отличие от некоторых пианистов, придающих этой пьесе элегически-томный характер, гениальный пианист заостряет присущие ей черты изящного юмора и жизнерадостного задора. Значительную роль в создании такого образа играет остроумная деталь — сильная ритмическая «оттяжка» короткого звука в мотиве «кукования».

Среди советских исполнителей произведений французских клавесинистов отметим Е. Бекман-Щербину, Н. Голубовскую, Г. Когана, М. Неменову-Луниц, Н. Перельмана. Г. Коган также способствовал пропаганде клавесинного наследия своими лекциями и статьями.

Существует издание академического типа полного собрания сочинений Ф. Куперена, сделанное группой французских музыковедов во главе с Морисом Коши (Париж, 1932—1933, и сочинений Рамо под редакцией К. Сен-Санса (Париж, 1895—1918).

Представление о первом издании пьес Ф. Куперена дает четырехтомник его клавесинных произведений, выпущенный в Будапеште в 1969—1971 годах венгерским пианистом и клавесинистом И. Гатом. Аналогичным типом издания является том полного собрания сочинений для клавесина Рамо, опубликованный в 1972 году издательством «Музыка» (редактор Л. Рощина, вступительная статья В. Брянцевой). Большое количест-

во пьес Ф. Куперена, Рамо и других французских клавесинистов, снабженных подробными ремарками о характере их исполнения, содержится в трех сборниках, составленных А. Юровским (М., 1935, 1937).

ГЛАВА IV.

Новые стилевые черты в итальянской музыке конца XVII—первой половины XVIII столетия. Д. Скарлатти; его сонаты и их интерпретация

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

Как явление новой буржуазной культуры выступает и итальянская клавесинная школа XVIII столетия. Развитие ее связано с именами Доменико Скарлатти, Франческо Дуранте и других клавесинистов. Произведения этих композиторов имеют родственные стилевые черты, но масштабы дарования их авторов весьма различны. В исторической перспективе итальянские современники и сподвижники Д. Скарлатти кажутся не более как «исторической оправой» его творчества. Поэтому задерживаться на их характеристике мы не будем и прямо перейдем к центральной фигуре итальянской клавесинной школы — Скарлатти.

Доменико Скарлатти (1685—1757), сын знаменитого оперного композитора Алессандро Скарлатти, родился в Неаполе.

Учился он у отца, Бернардо Пасквини и Франческо Гаспарини. Уже в юности Скарлатти пользовался известностью как клавесинист. Его игра, по свидетельству одного английского органиста, производила ошеломляющее впечатление, казалось, будто за инструментом сидела «тысяча чертей». Молодой итальянский виртуоз успешно состязался с Генделем; по утверждению некоторых современников, он превзошел последнего в искусстве игры на клавесине, хотя на органе пальма первенства осталась за «знаменитым саксонцем».

Вторую половину жизни Скарлатти прожил вне пределов Италии, работая придворным клавесинистом вначале в Португалии, затем в Испании. У него были талантливые ученики, среди которых особенно выделился испанский композитор Антонио Солер (1729—1783), автор интересных сонат для клавишных инструментов.

Важнейшая часть творческого наследия Скарлатти — клавирные сонаты. Он писал эти сочинения на протяжении всей

жизни. Первый их сборник, опубликованный в 1738 году, снабжен предисловием. «Читатель, — говорится в нем, — кто бы ты ни был — дилетант или профессионал, не жди в этих композициях глубокого замысла; это лишь затейливая музыкальная шутка, цель которой — воспитать в тебе уверенность в игре на клавичембало. Не корыстные намерения и тщеславие... вынудили меня опубликовать их. Быть может, они будут тебе приятны, и тогда я охотно удовлетворю новые просьбы и постараюсь угодить тебе сочинениями еще более легкого и разнообразного стиля. Итак, подойди к этим произведениям как человек, а не как критик, и ты увеличишь свое удовольствие... Будь счастлив!»

В этих строках заметен «галантный» стиль — сведение серьезного творческого труда к «затейливой шутке». Но не следует понимать их в прямом смысле. Произведения Скарлатти отнюдь не только «шутки», и сам автор, разумеется, хорошо это осознавал. Здесь проявилась скорее условность литературного стиля, за пределы которого композитору нелегко было выйти — ведь он носил как-никак звание придворного музыканта. Содержание же и форма в сочинениях Скарлатти представляют значительную новизну по сравнению с искусством рококо.

Связанная с итальянскими и испанскими народными истоками, музыка многих сочинений Скарлатти пронизана солнцем, радостным восприятием жизни, полна юношеского задора. В ней много светлого юмора, лишённого какой-либо горечи, иронии. При всей своей «задористости» она полна большой душевной теплоты.

Указанные черты роднят сонаты Скарлатти с такими передовыми явлениями итальянской культуры, как опера-буфф и комедии Гольдони. Подобно этим жанрам итальянского искусства, творчество Скарлатти служило выражением в специфической форме демократической идеологии, развившейся в общественной жизни Италии XVIII столетия в связи с растущим влиянием буржуазии.

Богатые виртуозными находками, появляющимися словно экспромтом, произведения Скарлатти были подготовлены сочинениями импровизационно-прелюдийного типа композиторов итальянской органно-клавирной школы предшествующего периода. На их родство указывает и наличие в произведениях великого клавесиниста полифонических моментов: имитаций, канонов и других. Среди сонат Скарлатти есть и полифонические сочинения в подлинном смысле слова, например так называемая «Кошачья fuga». Темой ее как будто послужили звуки, возникшие оттого, что кошка прошла по клавишам (прим. 19).

Виртуозные черты сонат Скарлатти связаны с педагогическим назначением этих сочинений. Сам автор объединил изданные им сонаты названием «Упражнения» («Essercizi») и, как свидетельствует цитированное предисловие, видел в них средст-

во для приобретения «уверенности при игре на клавичембало». Органично сочетающие технические задания с высокохудожественным содержанием, эти пьесы принадлежат к наиболее ранним образцам так называемого художественного этюда. Скарлатти не был одинок в своих опытах: ими занимались в те времена и другие итальянские клавесинисты, например Дуранте, который называл свои сочинения *Studio*.

Зрелые сонаты Скарлатти становятся все более и более контрастными, в них возникает несколько тем, различающихся по характеру, фактуре и в тональном отношении (иногда, как и в классической сонате, эти тональные сопоставления подчиняются тонико-доминантовым отношениям).

Для того чтобы оценить значение Скарлатти в формировании сонатного *allegro*, достаточно познакомиться с такими образцами его сонат, как *C-dur*'ная (прим. 20).

В этой Сонате есть уже отчетливое членение на три раздела: экспозицию; разработку и репризу.

Экспозиция содержит главную и побочную партии, контрастирующие в тональном отношении (типичное для классической сонаты сопоставление: в экспозиции — тоника — доминанта, в репризе — тоника — тоника). Разработка контрастирует с крайними частями своим драматическим характером. В ней используется материал экспозиции.

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

Впервые на парное сочетание сонат указал американский клавесинист и музыковед Ралф Кёркпатрик, автор наиболее значительной монографии о жизни и творческой деятельности итальянского мастера (167) (Кёркпатрик создал также полный каталог всех его 555 клавирных сонат* и опубликовал их в виде факсимильного издания).

Проблема цикличности скарлаттиевских сонат всесторонне изучена пианистом и музыковедом Ю. П. Петровым. Советский исследователь выявил многосторонние связи парных сочинений композитора в отношении их метроритма, темпа, тональностей, интонационно-тематического содержания, структуры, жанровых особенностей (88). Обнаружилось, что Скарлатти объединял сонаты по принципу тонального сходства (общности тоник, например минорную с одноименной мажорной), по контрастности в размере и темпе (чаще всего двухдольные, менее подвижные, с трехдольными в более оживленном движении). Единству пар-

* По этому общепринятому каталогу дана нумерация сонат и в данном учебнике.

ных сонат способствуют также тонко разработанные между ними тематические связи. Нередко такая связь дана лишь в виде намека, как это можно обнаружить при сопоставлении начальных мотивов упоминавшейся Сонаты C-dur (пример 20 а) и предшествующей ей Сонаты c-moll (пример 20 г). А иногда тематизм второй сонаты подготавливается тематизмом предшествующего ей сочинения совершенно явно (см. две h-moll'ные сонаты, К. 376 и К. 377). Установление разнообразных черт тематического сходства между парными сонатами представит интересную задачу для каждого исполнителя, который захочет сыграть сонаты в виде пар, намеченных автором (для обнаружения этих пар целесообразно воспользоваться каким-либо изданием Urtext'a, где сонаты расположены именно в такой последовательности). Следует, однако, иметь в виду, что черты цикличности в сонатах Скарлатти все же выражены не настолько отчетливо, чтобы группировка их по какому-либо иному принципу представлялась художественно неоправданной. Такие группировки бывали удачными в программах клавесинистов и пианистов в прошлые времена. Нет сомнения, что поиски в этом направлении могут оказаться плодотворными и в будущем.

Сонаты Скарлатти выделяются свежестью, нередко остротой мелодического и гармонического языка. Как и в пьесах французских клавесинистов, в них используется много украшений. Но если у Куперена орнамент придает мелодии изысканную прихотливость, то у Скарлатти он обычно усиливает шутивно-зазорный тон музыки, подчеркивает характерные места в мелодии и гармонии (сильные доли, опорные точки), придает музыкальной линии конструктивную ясность. Ввиду этого и отбор мелизмов специфичен. Скарлатти применяет не столько украшения типа группетто, сколько форшлагги и трели. Указанные художественные задачи требуют соответствующего исполнения мелизмов: их надо играть «упруго», темпераментно, с типичным для итальянцев *brio* («с огоньком»).

Относительно расшифровки украшений в своих сонатах Скарлатти не оставил никаких указаний. Спорным у него является иногда вопрос об исполнении трели: следует ли ее играть с верхней вспомогательной или с главной ноты? Судя по различным источникам, в Италии в XVII веке трель расшифровывали с главной ноты, но уже в трактатах 20-х годов XVIII столетия ее предписывают играть по французскому образцу — с верхней вспомогательной. Имеются сведения, однако, что вопреки теории в первой половине XVIII столетия в Италии играли трель с главной ноты (свидетельство Тартини).

Таким образом, как и в других спорных вопросах орнаментики, при исполнении сонат Скарлатти следует всегда исходить из характера самой музыки. Иногда трель с верхней вспомогательной звучит больше в стиле Скарлатти, усиливая свойственный его музыке юмор, например в начале Сонаты C-dur

(прим. 20), но во многих случаях естественнее начинать ее с главной ноты.

От украшений, носивших название аччаккатура *, ведут свое происхождение терпкие, смелые для своего времени гармонии Скарлатти. Некоторые из них предвосхищают остродиссонирующие созвучия музыки XX века и порой даже близки к кластерам (прим. 21).

В такого рода гармонических «дерзостях» чувствуется сочный и колоритный язык художника-новатора, смело обновлявшего существовавшие традиции и признававшего, как сам он говорил, «смысл музыки» высшим критерием.

Большой интерес вызывает фактура скарлаттиевских сонат. На фоне современных им клавирных произведений она выделяется своей виртуозностью и во многом пролагает путь развитию фортепианного письма эпохи классицизма конца XVIII — начала XIX столетия. От нее тянутся нити и к творчеству композиторов последующего времени — Мендельсона, Листа, Бартока, Прокофьева. Скарлатти обращался к самым разнообразным видам клавирно-фортепианного изложения — пятипальцевым фигурам; последованиям из разложенных секунд, терций и других интервалов; гаммам, арпеджио, «цепочкам» терций, секст, октав, репетициям. При этом все перечисленные виды фактуры характерны для партий обеих рук и нередко даются в имитационном изложении, что типично для композиторского мышления эпохи барокко (прим. 22).

Особенно сильно Скарлатти развил в своих сочинениях технику скачков — «перекрестных», а также в партиях одной руки (см. прим. 23 и 24 — из сонат A-dur К. 113 и G-dur К. 477).

Скачки способствуют выявлению энергии, блеска, размаха, свойственных многим сочинениям Скарлатти, свидетельствуют о стремлении композитора вырваться за пределы узких рамок традиционного диапазона клавишных пьес того времени.

Среди некоторой части исполнителей еще бытует односторонний интерес к музыке Скарлатти: его наследие привлекает их прежде всего с точки зрения различных виртуозных эффектов, которыми оно так богато. Иногда и педагоги обращаются к сочинениям итальянского мастера лишь с целью воспитания определенных качеств, недостающих ученикам, и, по существу, рассматривают его творчество с чисто инструктивной точки зрения.

Такое отношение к Скарлатти глубоко ошибочно. В действительности это один из выдающихся классиков, сочинения ко-

* Аччаккатура (от ит. *acciaccare* — давить, раздавливать) представляет собой неприготовленное задержание в виде секунды к аккордовому звуку. Аччаккатура берется одновременно с этим звуком и затем быстро отпускается. Обозначается она в виде мелкой нотки или косой черточкой между звуками аккорда.

того являются не только исключительно полезной школой пианизма, но и заключают в себе самобытный, богатый мир художественных образов. Сонаты Скарлатти надо изучать систематически еще в учебных заведениях, знакомить ученика с различными их типами. Тогда молодой исполнитель сможет по-настоящему оценить всю многогранность искусства великого итальянского композитора: сочность народного колорита, изумительную даже для современного слуха смелость гармонического языка, изящество и виртуозный блеск, поэтичность лирики, черты подлинного драматизма и героики.

Творчество Скарлатти привлекло к себе внимание крупнейших пианистов прошлого, в том числе Листа, Таузига, Антона Рубинштейна, Есиповой, Бартока. Подлинному его возрождению в концертной практике, как и многих других полузабытых страниц клавирной музыки эпохи барокко, в значительной мере способствовала выдающаяся польская клавесинистка Ванда Ландовска. Ее исполнительская деятельность, начавшаяся еще на рубеже XIX—XX столетий и продолжавшаяся более полувека, отличалась исключительной интенсивностью и яркостью художественных достижений. Можно без преувеличения сказать, что именно Ландовска впервые в своем исполнении так многогранно представила скарлаттиевское клавирное наследие, выявила в нем те его грани, которые находились прежде в тени. Большой интерес в этом отношении представляет трактовка клавесинисткой одного из наиболее известных сочинений композитора — Сонаты E-dur K. 380 (*прим. 25*).

Исполняя Сонату, Ландовска исходит из определенной программы: сияющее утро, издали доносится цоканье подков, звон серебряных удилов и шпор, великолепная процессия приближается, проходит мимо и удаляется. Программа эта придумана самой клавесинисткой и не опирается на какие-либо указания композитора. Но она вполне допустима и помогает, как нам кажется, глубже раскрыть образ пьесы.

Исполнение Ландовской отличается мужественностью и широтой дыхания. Уже вначале клавесинистка сопоставляет не двутакты, как некоторые пианисты, а четырехтакты. Такая планировка естественнее раскрывает логику развития и поэтому представляется более оправданной, чем воспроизведение эффекта эха.

Энергичное исполнение аккордов подчеркивает усиление звучности при подходе ко второй теме. Нарастание напряжения здесь несомненно отвечает авторскому замыслу, что следует не только из уплотнения фактуры, но и из обострения гармонического языка. Таким образом, Ландовска очень продуманно создает единую линию нарастания ко второй теме, которая звучит в ее исполнении торжественно, как кульминация экспозиции. Созданию этого впечатления способствуют чеканный ритм и сдержанный темп (в соответствии с избранной программой клавесинистка играет всю Сонату в неторопливом движении).

Динамично исполняется начало второй части — разработочный раздел. В нем раскрываются черты подлинного драматизма. Усилению мужественного начала способствует мощное звучание аккордов в партии левой руки.

Большое эмоциональное напряжение, достигнутое в разработочном разделе, находит выход во второй теме, проходящей в *H-dur* (начало репризы). Этим подчеркивается главная кульминация пьесы.

Исполнение клавесинистки выявляет формирование в сонатах Скарлатти нового образа, еще не типичного для клавирной музыки того времени, но впоследствии все чаще привлекавшего к себе внимание композиторов и исполнителей, — образа массового шествия, в котором важная выразительная роль принадлежит длительным и сильным нагнетаниям динамики к кульминациям. Не случайно во второй половине XIX и в первых десятилетиях XX века приобрел популярность Марш Бетховена, написанный для пьесы Коцебу «Афинские развалины» (его играли в различных фортепианных транскрипциях Антон Рубинштейн, Гофман, Рахманинов и другие пианисты). В XX веке мощные динамические нарастания стали одним из излюбленных средств выразительности и широко применяются в произведениях самых различных жанров.

Глубокое постижение Вандой Ландовской новаций Скарлатти в развитии образной сферы клавирной музыки резко выделяет ее понимание Сонаты *E-dur* среди обычных интерпретаций этого сочинения в духе традиций искусства рококо. Характерным примером такой трактовки может служить запись французского пианиста Раффи Петросяна. Он играет Сонату изящно и непринужденно, легким, звонким звуком. Форма ее, однако, мельчится частыми эхообразными чередованиями *f* и *p*, ритмическими и динамическими «округлениями» фраз, сглаживанием всех кульминаций, в том числе главной. Исполнение Петросяна, хотя и обладает известными художественными достоинствами, не воссоздает в должной мере логику авторской мысли и в действительности оказывается значительно менее объективным, чем трактовка польской клавесинистки, кажущаяся недостаточно искушенным слушателям чрезмерно субъективной.

Среди лучших исполнений сонат Скарлатти на фортепиано выделяем интерпретации их крупнейшим итальянским пианистом нашего времени Артуро Бенедетти Микеланджели. Они привлекают чутким постижением музыки композитора, поэтичным воссозданием ее образов. Очаровательной грацией проникнуто исполнение Сонаты *d-moll* К. 9, принадлежащее к числу наибольших достижений пианиста.

Мастерски владеющий фортепианной техникой, Бенедетти Микеланджели не стремится выдвинуть в произведениях Скарлатти виртуозный элемент на первый план, не увлекается быстрыми темпами, а нередко даже «притормаживает» движение.

Благодаря тонкому ощущению пианистом пластического начала и владению гибким, «живым» ритмом эти «оттяжки» придают исполнению больше выразительности.

Запоминающиеся трактовки сонат итальянского композитора создал Эмиль Гидельс. В них впечатляют энергия исполнения, упругий, захватывающий слушателей ритм, разнообразный, «точеный» звук. Превосходным образцом искусства Гидельса может служить исполнение уже упоминавшейся Сонаты C-dur. Четкие, вспыхивающие словно искорки трели и форшлаги в теме главной партии ярко передают блеск и юмор музыки. Характерное для Гидельса стремление к широким линиям развития сказалось в объединении всей экспозиции путем последовательного нарастания энергии исполнения от главной партии к побочной и в пределах последней к заключительному построению. Это находится в полном соответствии с логикой музыкального развития, с постепенным расширением амплитуды движения восьмых.

В отличие от многих пианистов, использующих в разработке чередование *f* и *p*, Гидельс играет всю ее насыщенным звуком. Это придает ей большую цельность и рельефнее оттеняет ее драматический характер.

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

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

В последние десятилетия в исполнительской практике возрос интерес к Urtext'ам сочинений Скарлатти. Ознакомлению с ним призваны служить, помимо упоминавшегося собрания Кёркпатрика, еще некоторые издания. Отметим среди них «200 сонат» Скарлатти, опубликованные в Венгрии (подготовил к печати Г. Балла, Будапешт, 1977—1979). Сочинения расположены здесь в хронологической последовательности согласно

каталогу Кёркпатрика и дают возможность наглядно проследить осуществление композитором принципа их парной группировки.

ГЛАВА V.

И. С. Бах; его клавирное творчество. Бах — исполнитель и педагог. Проблема интерпретации баховских сочинений. Зарубежные и советские пианисты — исполнители Баха. Клавирное искусство Г. Генделя. Проблемы интерпретации музыки эпохи барокко

В истории каждого искусства есть периоды великих творческих обобщений и создания тех высших культурных ценностей, в которых искания многих предшествующих художников получают наиболее яркое воплощение. Подобные периоды — своего рода вершины на пути прогрессивного развития человечества. С них легче обзрывается пройденное и открываются перспективные дальнейшего движения.

Творчество этих этапных периодов получает широкое распространение, выходит за пределы своего времени, за границы своей страны и приобретает значение мирового искусства. Это оказывается возможным потому, что творчество подобного рода питается передовыми демократическими идеями, рожденными исторически прогрессивными социальными движениями; потому, что оно возникает на основе лучших традиций национальной культуры и связано с передовыми традициями мирового искусства; потому, наконец, что оно приобщает к вечно живительному источнику — народной музыке.

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

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

Внешне скромная жизнь Баха была в действительности большим творческим подвигом. Живя в условиях отсталой Германии, преодолевая сопротивление косной среды церковных мракобесов, постоянно третировавших и унижавших его, он мужественно боролся за развитие передовой национальной культуры.

Экономическое развитие страны со времен Реформации при-

вело к политической раздробленности и приобрело провинциальный мелкобуржуазный характер. К концу XVIII века, по словам Энгельса, «крестьяне, ремесленники и предприниматели страдали вдвойне — от паразитического правительства и от плохого состояния дел. Дворянство и князья находили, что, хотя они и выжимали все соки из своих подчиненных, их доходы не могли поспевать за их растущими расходами. Все было скверно, и во всей стране господствовало общее недовольство» (4, с. 561).

Отдушиной для немецкого народа в эти тяжелые времена было искусство. Его лучшие представители боролись за развитие новой буржуазной идеологии. Если XVI век был расцветом немецкой живописи, временем Альбрехта Дюрера, Гольбейнов, Лукаса Кранаха и других художников немецкого Возрождения, то с первой половины XVIII века начинается расцвет немецкой музыки, а со второй — классический период немецкой литературы.

В XVII—XVIII столетиях музыкальное искусство достигло в Германии значительного развития. В творчестве наиболее передовых композиторов оно отразило умонастроения широких кругов немецкого народа, его страдания и веру в лучшее будущее, никогда, даже в самые тяжелые времена, не умирающую в народе. Не могло оно не отразить и новой, рождающейся с таким трудом, буржуазной идеологии.

В первой половине XVIII столетия все это с наибольшей силой выразило искусство И. С. Баха. Глубоко и органично связанное с народно-национальной основой, оно раскрыло в специфической форме сложные противоречивые явления немецкой действительности той эпохи.

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

В творчестве Баха получили воплощение многие из тех же особенностей национального характера, что и в произведениях немецких живописцев эпохи Возрождения. В выявлении глубинных пластов немецкой культуры Бах часто оказывается ближе к великим мастерам немецкой живописи XVI века, чем к современным ему немецким живописцам, художникам, менее значительным по масштабу.

Образы баховского творчества охватывают поразительно широкую идейно-эмоциональную сферу. Многие из них близки

образам современных ему композиторов. Но даже и здесь всегда можно уловить специфические черточки, присущие именно этому автору. Другие же образы по своей художественной значительности особенно сильно возвышаются над всей современной и предшествующей Баху музыкой. Они связаны с большими идейными замыслами, вырастающими у Баха до подлинно философских музыкальных концепций. Это передача глубоких человеческих чувств — радости, торжества, ликования и особенно драматизма — от скорбных дум-монологов до высочайшего трагедийного пафоса.

Специфический характер баховских драматических эмоций можно было бы уподобить глубоким переживаниям сильной мужественной души. Но это как бы те страдания, которые были когда-то пережиты, и первая принесенная ими боль несколько притупилась. Они воспринимаются не только «сердцем» и «нервами», как в первый момент потрясшего нас переживания; они глубоко осознаны всем нашим существом, о них много и мучительно долго думали.

Особенности баховского искусства неоднократно пытались выразить различные исследователи и интерпретаторы его произведений. Они подчеркивали характерную для него «скрытую силу», энергию, которая для своего выявления словно нуждается в преодолении какого-то препятствия, и потому «освобождение» ее производит на слушателя особо сильное впечатление. Т. Н. Ливанова отмечает наличие в баховской патетике противоречия между «предельным напряжением чувства и особого рода спокойствием» (69, с. 11).

Имеющее в этом случае место противоречие представляет собой одно из частных проявлений основного противоречия всего баховского творчества — противоречия между богатством нового идейно-эмоционального содержания и старыми формами его выражения. Противоречие это характерно для многих крупных композиторов, но для Баха оно особенно типично ввиду специфических условий его времени, периода постепенной ломки старого феодального мира — и в жизни и в искусстве — и развития нового мира — буржуазного.

Стремление композитора воплотить в своем творчестве новые идеи приводило его к необходимости громадных новшеств в области средств выразительности. Оно породило как естественное следствие максимальное использование всех ресурсов старых форм. В пределах стиля своего времени Бах довел до высшей точки язык полифонии и такие важнейшие формы, как fuga и сюита (мы подчеркиваем, что это было сделано Бахом в пределах стилевых особенностей его времени: и полифония и сюита получили развитие у последующих композиторов, но уже на иной стилистической основе, — напомним, например, о полифонических произведениях народно-подголосочного склада русских композиторов и о программных сюитах XIX века). Бах развил старые формы в наи-

более передовом направлении и подготовил внутри их элементы нового стиля. Вместе с тем он проницательно угадал рождающийся новый тип развития — сонатно-симфонический — и сделал важный шаг в формировании новых жанров, создав первые образцы клавирного концерта.

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

Стремление видеть в клавире (а позднее в фортепиано) некий универсальный инструмент характерно для нескольких периодов в истории пианизма. Эта тенденция проявилась после Баха у Бетховена, Листа, у русских классиков — Балакирева, Мусоргского, Чайковского. Каждая из этих последовательных фаз «универсальной» трактовки инструмента вносила нечто новое и обогащала фортепианный стиль. Бах отличается от последующих композиторов тем, что если все они, за исключением отчасти Бетховена, имели дело с уже сложившимся инструментом, то Бах писал в известной мере для некоего идеального инструмента, в котором как бы сливались лучше качества современных ему клавишных инструментов. Таким синтетическим инструментом в значительной степени оказалось фортепиано. Действительно, клавирные сочинения Баха в целом лучше звучат на рояле, хотя некоторые из них при исполнении на клавесине обогащаются в звуковом отношении.

«Универсальность» клавирного творчества Баха позволяет считать его сочинения одним из первых образцов собственно фортепианного искусства*.

* Сам Бах не удовлетворялся современными ему клавирами. Не удовлетворяли его и ранние конструкции фортепиано. Более усовершенствованные инструменты молоточковой механики мастера Зильбермана, с которыми он познакомился незадолго до смерти, вызвали у него одобрительный отзыв.

По меткому замечанию Римского-Корсакова, «контрапункт был поэтическим языком» Баха (95, с. 89). Полифонией пронизаны все сочинения композитора.

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

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

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

В большинстве своем они написаны с педагогической целью и могут рассматриваться как своего рода прогрессивная школа обучения полифонии от начального этапа до высшего. Эта своеобразная школа благодаря художественной содержательности образов и полифоническому мастерству представляет громадную ценность и является одним из важных и обязательных разделов педагогического репертуара в области полифонии.

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

Более значительны по содержанию и развиты в полифоническом отношении «Маленькие прелюдии и фуги». Произведения эти написаны Бахом в разное время. Только впоследствии, и не им самим, они были объединены в сборник, содержащий 18 маленьких прелюдий (в первом разделе — 12, во втором — 6) и несколько фуг. Прелюдии Баха — чудесные миниатюры, которые вводят ученика в мир типичных образов композитора. Здесь мы встречаемся и с пьесами в духе органных импровизаций (№ 2 из 12), и с, задушевыми лирическими произведениями, и с сочинениями, написанными в прозрачном и блестящем клавесинном стиле (№ 8 из 12). Среди прелюдий некоторые имеют гомофонный склад, например, № 3 из 12 (есть сведения, что она написана для лютни), но большинство пьес — полифонические.

Вторая ступень баховской школы полифонии — 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций (трехголосные инвенции

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

Бах предпослал этим сочинениям обширное и весьма содержательное заглавие, которое в последующие времена почему-то опускалось редакторами и издателями: «Чистосердечное наставление для любителей клавира, особенно же для жаждущих на нем обучаться, в котором ясно излагается, каким путем можно обучиться: 1) не только чисто играть в два голоса, но также при дальнейшем прогрессе, 2) правильно и хорошо обращаться с тремя облигатными партиями, при этом одновременно приобрести хорошую *inventiones* и научиться самому хорошо ее выполнять, главным же образом, приобрести манеру игры *capabile*, а также солидную предварительную подготовку для композиции» (160, с. XIII).

Слово инвенция применялось в те времена в смысле — изобретение, открытие, что соответствует буквальному его латинскому значению. Так, Кунау, автор известных в свое время клавирных сонат «Свежие клавирные плоды», писал в предисловии, что позаботился в них «о всяких инвенциях» (имелись в виду различные нововведения по сравнению с обычными сюитами).

Как свидетельствует приведенное заглавие баховского сборника, автор употребил название инвенции в аналогичном смысле. Он словно подчеркнул им, что его сочинения — своего рода творческие опыты в полифонии для приобщения учеников к этому стилю.

Инвенции Баха богаты и разнообразны по содержанию. Многие из них напоминают соответствующие им по тональности прелюдии и фуги «Хорошо темперированного клавира». Первая двухголосная инвенция — плавная, текучая — подобно C-dur'ной прелюдии и фуге I тома, представляет собой как бы введение в сборник. Имеющие немало общего инвенции и фуги G-dur полны блеска и задора. Трехголосная инвенция f-moll — один из значительнейших образцов скорбных дум-монологов великого мастера — вызывает в памяти такие глубокие по содержанию произведения, как фуги f-moll и h-moll из I тома. Небезынтересно отметить, что темы некоторых одноименных по тональности инвенций и сочинений из «Хорошо темперированного клавира» имеют интонационную общность (прим. 26).

Постоянно стремившийся к новому в искусстве, Бах, видимо, искал в инвенциях новые пути развития полифонического искусства (обращаем внимание на очень знаменательное указание в заглавии сборника о предназначении его для «любителей клавира»). Не порывая с полифонией как основным

принципом мышления, Бах вместе с тем попытался придать полифоническим сочинениям более свободный характер. Он отказался во многих инвенциях от обычного квинтового ответа и ввел октавные имитации. Особенно же характерно затушевывание им в некоторых случаях полифонического смысла второй темы. Так, в *h-moll'*ной двухголосной инвенции нижний голос воспринимается скорее как прозрачное сопровождение изящной танцевальной мелодии верхнего голоса и неискушенный слушатель, вероятно, и не скажет, что перед ним двойная fuga. Одним из типичных приемов этого затушевывания полифонической природы нижнего голоса, используемым Бахом и в других инвенциях, было начало баса с тонического звука, не имеющего тематического значения.

Новое отношение к полифонии сочетается в инвенциях и с характерными тенденциями в области формы, предвосхищающими будущее сонатно-симфоническое развитие. В этом смысле следует отметить появляющиеся кое-где элементы типичной для классической сонаты тематической и тональной контрастности. Так, в *c-moll'*ной двухголосной инвенции каждый из ее канонических голосов имеет в себе фазу «второй темы», контрастирующий своим светлым характером «романтической мечты» с образом «первой темы» (прим. 27).

Третья ступень клавирной полифонической школы Баха — «Хорошо темперированный клавир». Этот сборник был закончен в 1722 году. Полное его заглавие: «Хорошо темперированный клавир, или Прелюдии и фуги, расположенные по всем тонам и полутонам, использующие как терции мажорные *Ut* [то есть *C*], *Re*, *Mi*, так и минорные *Re*, *Mi*, *Fa*. Написаны для пользы и употребления жадной до учения музыки молодежи, особенно же для препровождения времени тех, кто уже искусен в этой области» (161, с. V).

В 1744 году появились «24 новые прелюдии и фуги», которые обычно называются второй частью «Хорошо темперированного клавира». Этот сборник включает в себя прелюдии и фуги, написанные в разное время. В него вошли и юношеские, вновь переработанные сочинения, относящиеся к более раннему периоду, чем I том.

Одно из величайших созданий музыкального искусства, «Хорошо темперированный клавир» — своего рода энциклопедия художественных образов Баха. Мы встречаем в нем много произведений светлого характера, то празднично-ликующих (Прелюдия *D-dur* из II тома, с ее фанфарной тематикой), то шутивно-задорных (Fuga *B-dur* из I тома). Этим сочинениям противостоят замечательные образцы баховского искусства драматического плана: пьесы, напоминающие небольшие лирико-драматические поэмы (Прелюдия *es-moll* из I тома), и глубочайшие философского характера скорбные монологи-размышления (Fuga *cis-moll* из I тома).

В «Хорошо темперированном клавире» с наибольшей полно-

той нашел свое воплощение принцип певучей трактовки клавира. Характерно, что А. Рубинштейн, великий «певец» на фортепиано, отметил в своих высказываниях о цикле Баха мелодическое богатство и певучесть пьес сборника. О Прелюдии *fis-moll* из II тома он говорил, например, что она «может служить образцом бесконечной мелодии, термина, выдуманного в последнее время, но применяемого менее удачно и верно, чем бы он мог быть применен к настоящему прелюду» (60, с. 15) — *прим.* 28.

В Фуге *es-moll* Рубинштейн подчеркивал сродство с русской народной музыкой. «Она так мелодична, — говорил он про это сочинение, — что ее можно было бы пропеть...» (60, с. 13) — *прим.* 29.

В некоторых произведениях «Хорошо темперированного клавира» проявляется жанровое начало. Иногда заметны связи с бытовавшими в эту эпоху танцами (например, в Прелюдии *D-dur* из II тома — с жигой). Порой чувствуется влияние оркестровой и камерно-ансамблевой музыки (Прелюдия *g-moll* из II тома напоминает оперную увертюру, Прелюдия *e-moll* из I тома — медленную часть сонаты для скрипки или флейты с клавесином).

Среди прелюдий «Хорошо темперированного клавира» есть произведения гомофонные и полифонические, написанные в свободном имитационном стиле и даже включающие в себя фугу (*Es-dur*'ная Прелюдия из I тома). Большинство фуг — трех- и четырехголосные, одна — *e-moll*'ная из I тома — двухголосная, две из того же тома — *cis-moll*'ная и *b-moll*'ная — пятиголосные.

Крайне разнообразны по своему характеру, по тематическому материалу и развитию фуги «Хорошо темперированного клавира» более однотипны по изложению, чем прелюдии. Даже самые значительные из них по масштабу написаны в камерном плане.

Одним из нововведений Баха в его сборнике было соединение прелюдии и фуги в одно целое. В предшествовавшей музыке такого рода связи носили менее устойчивый характер. Часто записывалась только фуга и предполагалось, что прелюдия будет симпровизирована исполнителем. Вводя точно зафиксированную «облигатную» прелюдию, Бах выступил за ограничение импровизационной стихии и порождаемого ею произвола исполнителей. Характерно, что, подобно Куперену, Бах стремился ограничить вольности исполнителей в отношении орнаментики. Однако он пошел несколько иным путем. Если Куперен предпослал своим сочинениям таблицу расшифровки украшений и настаивал на точном соблюдении предписываемых правил, то Бах предпочитал значительную часть мелизмов выписывать прямо нотами как составную часть мелодии. Этим он даже навлек на себя упреки некоторых современников, которые обвинили его в том, что он делает таким образом непонятными свои мелодии. Однако путь Баха оказался отвечающим творче-

ской практике, которая постепенно начинала все больше отказываться как от самих мелизмов, так и от обозначения их условными знаками.

Типы связей прелюдий и фуг различны. Композитор объединяет иногда схожие, иногда контрастные сочинения. Некоторые прелюдии по своему замыслу задуманы как «введение» в художественно более значительную фугу. Другие по своему «удельному весу» могут поспорить с фугой.

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

Как и большинство произведений Баха, «Хорошо темперированный клавир» не был издан при жизни автора. Полное собрание сочинений композитора начало выходить лишь в издании «Баховского общества», основанного в 1850 году. Редакторы этого издания ставили перед собой задачу напечатать возможно более точно авторский текст. Так как Бах имел обыкновенные переделывать и исправлять свои сочинения, то некоторые из них сохранились в нескольких вариантах. Редакторы тщательно сличали различные автографы и опубликовали тот, который сочли окончательным. В примечаниях же были указаны разночтения по другим источникам. При изучении авторского текста все эти сноски надо учитывать, так как некоторые из них могут содержать более убедительные варианты, чем основной напечатанный текст*.

Баховские автографы не имеют почти никаких указаний интерпретационного характера (их нет поэтому и в издании «Баховского общества»). Большинство имеющихся в современных изданиях оттенков исполнения, лиги, аппликатура и педаль — все это внесено последующими редакторами, причем далеко не всегда удачно.

Первым редактором «Хорошо темперированного клавира», снабдившим его текст важнейшими обозначениями интерпретационного характера, был К. Черни (эта редакция вышла в свет в 1837 году). Аналогичным образом Черни отредактировал мно-

* В 1951 году в Гёттингене основан специальный институт, начавший выпускать новое полное собрание сочинений И. С. Баха, в котором различные рукописные версии учитываются в еще большем их количестве.

гие другие сочинения Баха. Для своего времени это было делом очень важным, ответившим потребности в освоении наследия великого композитора широкими кругами музыкантов, в использовании его школы обучения полифоническому искусству учащейся молодежи.

Вскоре, однако, редакции Черни стали подвергаться серьезной критике. Тщательное изучение рукописного наследия Баха (преимущественно Ф. Кроллем в 1860-х и Г. Бишофом в 1880-х годах) выявило в них немало текстовых неточностей (примером может служить добавление октавы в конце Прелюдии В-dur I тома). В связи с происходившими в искусстве стилевыми изменениями и все большим изучением исполнителями и музыковедами сочинений Баха возникали несогласия и с интерпретацией их Черни. Она заслужила справедливые упреки в том, что нередко содержание произведений, особенно наиболее значительных, было раскрыто недостаточно глубоко. Исходя, несомненно, из лучших побуждений, стремясь сделать творчество Баха доступным широким кругам музыкантов, Черни трактовал многое в нем с позиций модного в музыкальном искусстве 1830-х годов салонно-виртуозного направления, что находилось в противоречии с характером исполняемого. Так, к примеру, интонационно обостренной, проникнутой большим эмоциональным напряжением теме Фуги g-moll I тома были навязаны черты задорно-пикантной шутливости (*прим.* 30).

Во второй половине XIX и в первых десятилетиях XX века появились многие новые редакции «Хорошо темперированного клавира», в том числе выполненные такими крупнейшими музыкантами, как К. Таузиг, Ф. Бузони, Э. д'Альбер, Б. Барток*. Основываясь на изданиях с тщательно выверенным авторским текстом, редакторы стремились нащупать пути и к верному истолкованию музыки композитора, исходя из достижений современной им бахианы. Наиболее значительные результаты в этом направлении были достигнуты Бузони («Хорошо темперированный клавир» в его редакции опубликован в нескольких тетрадах, первая из них увидела свет в 1894 году). Итальянский пианист снабдил свою редакцию развернутыми комментариями, которые не только раскрывают понимание им стиля Баха, но и приобретают значение целой школы развития высшего мастерства фортепианной игры. Бузони выказал себя ярким противником истолкования музыки композитора в духе распространенных тогда резко контрастных манер интерпретации — эпигонско-романтической, изобилующей «вилочками» и гибкими изменениями ритмики, что придавало исполнению порой чрезмерно «прочувствованный» характер, и консервативно-академической, «объективизированной», лишенной живого и непосредственного отклика интерпретатора на эмоциональное

* См. о них в кн.: Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения (77).

содержание произведения. Исполнение Баха, считает Бузони, должно быть «прежде всего крупным по плану..., широким и крепким, скорее более жестким, чем слишком мягким» (44, с. X). В трактовках многих прелюдий и фуг ощущаются связи с традициями большого романтического искусства, преимущественно Листа, пафос чувств, сдерживаемых и регулируемых высоким интеллектом мастера-зодчего. Клавирные сочинения Баха воспринимались Бузони в значительной мере сквозь призму органного искусства. Отсюда — приверженность к монументальному воссозданию музыкальных образов, ступенчатой, «террасообразной» динамике, красочным тембровым контрастам.

Редакция Бузони явилась значительным вкладом в историю исполнения баховских сочинений. Она способствовала распространению более глубоких воззрений на истолкование творчества композитора. В этой редакции были, однако, и свои негативные черты. Недооцененным оказалось певучее начало, роль которого в синтетическом клавирном стиле Баха очень значительна. Неправомерной следует признать попытку чрезмерно расширительного толкования «Хорошо темперированного клавира» как высшей школы фортепианной игры и использование в связи с этим некоторых прелюдий в качестве этюдов на различные виды техники, например преобразование Прелюдии C-dur I тома в этюд на выработку «крепкого» *staccato* (прим. 31).

Многие баховские сочинения были опубликованы в редакции Бруно Муджеллини (1871—1912). В своих трактовках прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» он, как и Бузони, выявляет себя приверженцем романтической традиции, однако в преломлении ее выказывает значительный интерес не только к органному искусству, но и к вокальному, в связи с чем чаще использует *legato*, кантабилную манеру интонирования. Вот, например, как в отличие от Бузони он трактует тему Фуги g-moll из I тома (прим. 32).

Редакция Муджеллини удачно обобщила многие достижения в области интерпретации Баха исполнителями XIX — начала XX века. Это обстоятельство и удобство использования ее в педагогической практике обеспечило ей длительную жизнь. В настоящее время все более остро ощущается потребность в новых редакциях «Хорошо темперированного клавира» и других сочинений его автора, отражающих передовые тенденции современной бахианы.

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

Значительную долю клавирного наследия Баха составляют сюиты. Среди 23 клавирных сюит композитора наиболее известны шесть французских, шесть английских и шесть партит. Партиты были напечатаны Бахом под названием: «Klavierübung». Они начали появляться по одной с 1726 года. В 1731 году Бах соединил шесть партит и издал их как I часть «Klavierübung»; в 1735 году он издал II часть сборника, в которую включил сюиту с Увертюрой во французском стиле и «Итальянский концерт». Название «Klavierübung» («Упражнение для клавира») следует понимать, конечно, в духе «Упражнений» Скарлатти и «Этюд» Дуранте, а не в буквальном смысле.

Среди сюит Баха менее сложны Французские (название дано после смерти композитора, по-видимому, потому, что в них усматривали связь с французской музыкой). Они открываются аллемандой и состоят из нескольких небольших по размеру танцевальных пьес; основой цикла служат, как и обычно в сюитах, аллеманда, куранта, сарабанда и жига.

Написанные позже Английские сюиты и особенно партиты при сопоставлении с Французскими сюитами позволяют выявить характерную эволюцию баховского сюитного цикла. Если у французских клавесинистов сюита постепенно распадается на отдельные миниатюры, то у Баха, напротив, наблюдается стремление развить крупную циклическую форму. Сравнивая более ранние (Французские) сюиты с последующими, легко обнаружить, что Бах, во-первых, развивает отдельные части цикла, во-вторых, несколько иначе его трактует. Он начинает Английские сюиты и партиты не с аллеманды, а с прелюдии, фантазии, токкаты, увертюры или симфонии. Эти пьесы по своему удельному весу занимают важнейшее место в цикле, тем самым как бы предвосхищая роль будущего сонатного *allegro* в сонатно-симфоническом цикле. С точки зрения подготовки сонатной формы знаменательно, что у Баха эти начальные пьесы сюиты — нетанцевального характера и заключают в себе контрастные образы. Необходимо, конечно, помнить, что нетанцевальное начало здесь иное, чем в сонате, иные и методы контрастных сопоставлений и развития музыкального материала. Но сама тенденция поисков нового, то направление, в котором работает творческая мысль композитора, весьма показательны.

По своему содержанию сюиты Баха отличаются от современных им произведений этого типа большей глубиной и контрастностью образов. В общих чертах в них сохраняется связь с типичными танцевальными формулами. Во многих пьесах заметно стремление к насыщению ткани полифонией. Очень значительны некоторые медленные части, преимущественно сарабанды, — лирико-философские центры цикла.

Клавирное искусство Баха вобрало в себя многое от других национальных школ. Присматриваясь к творчеству иностранных мастеров, композитор верно подмечал в нем новое и про-

грессивное. Характерно, что в итальянском искусстве внимание Баха привлек рождавшийся там новый жанр — концерт и, шире говоря, принцип концертности, за которым великий музыкант правильно разгадал будущее.

Баховские концерты для клавира имеют большое художественное и историческое значение. В них особенно ярко сказалась трактовка клавира как концертно-виртуозного инструмента и стремление к развитию сонатной формы.

Бах долго работал в области концертного жанра. Сперва он тщательно изучал скрипичные концерты итальянских мастеров и перекладывал их для клавира (преимущественно концерты Вивальди). Затем он начал писать сам концерты для скрипки и делать их переложения, наконец, перешел к работе над собственно клавирами концертами.

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

К числу наиболее значительных и зрелых принадлежит *d-moll*'ный Концерт для клавира с сопровождением. На примере этого произведения можно проследить характерные особенности клавирного концерта в период его зарождения. Концерт Баха *d-moll* сильно отличается от фортепианных концертов ранних венских классиков. Это еще в известной мере ансамбль, так как партия солиста в нем не так уж сильно выделяется по сравнению с партиями сопровождающих инструментов — I и II скрипок, альтов и *continuo*. В Концерте нет оркестровой экспозиции — солист вступает одновременно с другими инструменталистами, нет столь резкого, как в концертах последующего времени, разделения на *solo* и *tutti*. В *tutti* клавир продолжает играть наряду с другими инструментами. Однако многие черты классического концерта предвосхищаются в этом сочинении уже довольно отчетливо.

В Концерте три части. Первая часть, наиболее активная, действенная, контрастнее других. При наличии полифонических методов развития и связей с формой рондо в первой части намечаются уже черты сонатного *allegro*. В ней можно выделить как бы экспозицию, небольшую середину, заканчивающуюся виртуозной каденцией солиста, и репризу с кодой, повторяющей материал начала концерта. В «экспозиции» два раздела. Первый включает в себе контрастные чередования *tutti* и *solo*. Характер этого раздела активный, драматичный, тематизм его яркий, подлинно концертный, фактура монументальная. Второй раздел, как бы побочная партия, совершенно иного типа (прим. 33).

Вторая часть Концерта — выразительное *Lamento*. Это яркий пример баховских патетических образов, которым, как отмеча-

лось выше, свойственно сочетание предельного напряжения чувства и особого рода спокойствия. Финал, как и в концертах венских классиков, подвижный, менее «серьезный» по характеру, чем первая часть, заключает в себе жанрово-танцевальные элементы. Тематически он родствен первой части.

К концертам с оркестром приближается «Итальянский концерт» (собственно «Концерт в итальянском вкусе»). Это сочинение — образец стильного и вместе с тем самобытного претворения Бахом современного ему итальянского искусства. Написанный в светлых, жизнерадостных тонах (за исключением средней части — грустного лирического монолога), «Итальянский концерт» отличается смелым для того времени сочетанием различных тем-образов, красочно противопоставляемых как *tutti* и *solo* (прим. 34, 35).

Во времена Баха такие контрасты передавались попеременным использованием различных клавиатур клавесина. В настоящее время при их воспроизведении на фортепиано важно помнить о необходимости использования не только динамических, но и красочных возможностей инструмента.

Из циклических произведений Баха надо отметить также «Каприччио на отъезд любимого брата», представляющее собой, в сущности, старинную сонату (в понимании XVII века — как цикл пьес нетанцевального характера). По-видимому, непосредственным образцом для этого сочинения послужили незадолго перед тем написанные сонаты Куна под названием «Библейские истории».

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

Новое содержание клавирных произведений и новая — «универсальная» — трактовка инструмента способствовали значительному обогащению баховского инструментального письма. Фактура клавирных сочинений композитора имеет индивидуальные черты и вместе с тем подготавливает стиль изложения последующего времени.

Ткань клавирных сочинений Баха почти всегда полифонична. Даже в произведениях, не носящих явно выраженного полифонического характера, у Баха сильно активизированы отдельные голоса. Это достигается различными путями, в частности использованием принципа так называемой дополняющей ритмики, при котором движение попеременно переходит из одного голоса в другой. Примером подобного рода фактуры может служить Аллеманда из Французской сюиты с-toll (прим. 3а).

У Баха нередко встречается так называемая скрытая полифония (прим. 3б).

Полифоничность фактуры Баха проявляется также в малой дифференциации видов изложения пар-

тий правой и левой руки. Для Баха благодаря систематическому применению имитационного письма типично постоянное перемещение одних и тех же фигураций из одной руки в другую. При этом композитор не останавливается перед тем, что фигурация, хорошо «укладывающаяся» в пальцы в одной руке, становится менее удобной, когда она перемещается в другую руку, как, например, в Прелюдии *fis-moll* из I тома (*прим.* 37).

Во второй половине XVIII столетия на смену полифоническим фактурным приемам приходят новые. Однако значительный опыт, накопленный в этой области музыкальной практики, не пропал бесследно. Иногда у последующих композиторов можно встретить старые приемы изложения в их непосредственном виде, например имитационное перемещение фигураций из одной руки в другую (*прим.* 38).

Фактура сочинений Баха отразила многое из тех рождающихся тенденций, которые впоследствии воплотились в типичные формулы фортепианного письма. Можно сказать больше: в клавирном письме Баха уже содержатся некоторые основные приемы фортепианного изложения последующего времени.

Не имея возможности останавливаться с исчерпывающей полнотой на этой проблеме, отметим лишь некоторые существенные моменты.

Уделяя много внимания «пению на клавире», Бах, естественно, отразил это в своей фактуре. Особый интерес представляет изложение мелодии на фоне фигураций в партии левой руки (*прим.* 39).

Мерное колыхание аккомпанемента в Прелюдии *e-moll* противостоит капризной изменчивости и импульсивности мелодии. В этом есть нечто предвосхищающее ноктюрны Шопена элегического плана.

В Концерте *d-moll* широко использовано распределение аккордов между двумя руками (техника *martellato*), впоследствии применявшаяся многими композиторами (*прим.* 40).

Заканчивая обзор клавирного искусства Баха, необходимо также сказать несколько слов об исполнительской и педагогической деятельности этого музыканта.

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

Очень важные данные относительно исполнительского искусства Баха содержит приведенное выше заглавие к сборнику инвенций. Судя по нему, Бах обращал большое внимание на певучесть исполнения (напомним, что он предназначал эти

произведения главным образом для обучения игре (*cantabile*).

Заглавие сборника подчеркивает также типическую особенность педагогики той эпохи — неразрывность обучения игре на инструменте и композиции. Обучение это начиналось у Баха с изучения генерал-баса, после чего он задавал ученикам писать хоралы, а затем фуги.

Во время урока Бах, как и другие выдающиеся педагоги-исполнители, много играл. Одними из самых счастливых часов моей жизни, — вспоминал его ученик Гербер, — я считаю те, в которые Бах, делая вид, что не расположен заниматься со мной, садился за один из своих превосходных инструментов и «так часы обращал в минуты» (121, с. 159). По утверждению Гербера, его учитель переиграл ему таким образом I часть «Хорошо темперированного клавира» не менее трех раз.

Среди многочисленных учеников Баха наиболее известны, помимо его сыновей — Филиппа Эмануэля и Вильгельма Фридемана, — композиторы и исполнители Иоганн Людвиг Кребс, Иоганн Филипп Кирнбергер, Иоганн Христиан Киттль.

Богатство идей и специфичность выразительных средств баховского творчества ставят перед его интерпретаторами задачи громадной сложности. Пианист, стремящийся стать правдивым и глубоким истолкователем сущности баховского искусства, а не его внешней формы, должен долго и настойчиво изучать сочинения великого музыканта — не только клавирные, но и вокально-хоровые, органные и другие. Чтобы хорошо играть Баха, этого, однако, недостаточно. Как и при исполнении других художественно значительных произведений, необходима зрелость интеллекта, содержательность натуры исполнителя. Подобные качества требуются в особенности для исполнения медленных драматических сочинений Баха — некоторых фуг, сарабанд из сюит, средних частей концертов. Задача пианиста — передать величие этой музыки, ее возвышенность, благородство и вместе с тем сохранить простоту, сдержанность чувств. Встречающиеся при исполнении такого рода произведений излишняя чувствительность, как и преувеличенная сухость, «академичность» интерпретации, одинаково недопустимы. Важно, чтобы слушатели испытывали ощущение полноты выявления исполнителем чувств и в то же время — наличие властного сдерживающего начала, не позволяющего эмоциям «захлестнуть» исполнителя. Чем ярче выражены эти противоречивые начала, чем более ощущается между ними внутренняя борьба при органичном их художественном единстве, тем более исполнение выявляет сущность эмоций, типичных для баховской драматической музыки.

При исполнении сочинений Баха пианист сталкивается с некоторыми специфическими трудностями. Одна из них — это

почти полное отсутствие каких-либо авторских указаний относительно характера интерпретации — обозначений темпа, фразировки, динамики, не говоря уже об аппликатуре. Правда, существует большое количество изданий, в которых редакторы предлагают ту или иную трактовку сочинения. Но, как мы видели, даже лучшим из них исполнитель не должен всецело доверять. Путем тщательной сверки текста, глубокого изучения произведения и различных редакций следует составить собственный план интерпретации.

Естественно задать вопрос: должен ли исполнитель в процессе работы полагаться лишь на собственную интуицию или он может руководствоваться и какими-нибудь объективными историко-стилистическими критериями?

Как и всякий процесс художественного творчества, — а создание исполнительского замысла именно таким и является, — интуиция должна сочетаться с логическим осмыслением творимого, со знанием некоторых стилистических закономерностей интерпретации тех или иных произведений. Так, при составлении плана интерпретации баховского сочинения необходимо принимать во внимание некоторые специфические особенности полифонических средств выразительности. Рассмотрим данную проблему на примере интерпретации фуги, где эти принципы проявляются с особой отчетливостью.

Естественно, что план интерпретации должен выявлять возможно лучше содержание музыкальных мыслей произведения, а также логику их развития. Несмотря на большое разнообразие у Баха форм фуги, они имеют все же некоторые общие черты. Очевидно, можно говорить и о некоем типе интерпретации сочинений подобного рода, помня, конечно, что в «типовой план» необходимо вносить те или иные, и часто очень существенные, поправки, в зависимости от конкретного содержания произведения.

В общем, можно сказать, что чем более тематичен тот или иной голос, тем ярче его надо выявлять. Наиболее значительное в ткани сочинения должно вырисовываться, однако, как бы «само собой» — путем смыслового, а не формального акцента. Иными словами, динамика, тембр, фразировка, как и везде, должны быть следствием, а не самоцелью. Иногда в отношении выразительности с темой может соперничать и яркое противосложение.

При сочетании двух голосов в каждом из них необходимо сохранять его индивидуальность, его логику развития. Это достигается прежде всего при помощи соответствующей динамики и звуковой окраски отдельных голосов.

Относительная плотность или разреженность ткани также имеет в произведениях Баха выразительное значение. Обычно в кульминационных местах у Баха густота ткани сочетается с тематической насыщенностью. Это стретные узлы, моменты наибольшего эмоционального подъема. Чаше

всего они встречаются в репризе, это способствует драматизации формы (см. g-moll'ную Фугу из I тома, где прием стреттного проведения широко использован и в отношении степени «напряженности» стретт соблюдена линия последовательной динамизации к концу произведения).

Таким образом, динамика в баховских полифонических сочинениях в известной мере определяется плотностью ткани. Что этим же критерием руководствовались и исполнители времен Баха, видно из тех приемов, какими они пользовались для воспроизведения динамических оттенков на органе и клавесине, то есть на инструментах с заранее установленной силой звучания каждого единичного звука. Приемы эти заключались в уплотнении ткани путем октавных удвоений звуков.

Некоторые современные музыканты предлагают делать удвоения и при исполнении клавирных сочинений на фортепиано. Упомянувшийся американский специалист по старинным клавишным инструментам Эрвин Бодки даже приводит образец такого рода «транскрипции» Фуги g-moll из I тома «Хорошо темперированного клавира». Эта практика, однако, не получила распространения, и, думается, не случайно. Пианисту следует использовать выразительные средства своего инструмента, а не механически воспроизводить приемы игры на клавесине. Имея возможность достигнуть бесконечного разнообразия звуковых характеристик темы, он сможет этим путем более тонко выявить содержание произведения, чем удвоениями, которые нередко придают исполнению тяжеловесность и вязкость.

Ввиду отсутствия авторских указаний большую трудность при исполнении сочинений Баха представляет фразировка. Для некоторых западноевропейских музыковедов характерно отстаивание принципа инструментальной фразировки при исполнении Баха. Швейцер, например, указывает: «Вообще, как правило, каждая тема и каждый пассаж у Баха должны так расчленяться, будто они исполняются на смычковом инструменте» (121, с. 269). Предлагаемая Швейцером фразировка фуг Баха полна мелких штрихов и отличается большой дробностью (прим. 41).

Приведенная фразировка представляется мало отвечающей характеру музыки.

Исходя из практики советских мастеров пианизма, можно сказать, что их интерпретации баховских мелодий и тем протяжного склада присуща часто вокальная фразировка, основанная на широком дыхании, на объединении отдельных мотивов и фраз единой линией.

В темах протяжного склада широкая фразировка, объединяющая отдельные мотивы, не исключает, разумеется, членения внутри фраз. Эти цезуры, однако, имеют «внутренний» характер. Они отличаются не «глубоким дыханием» — не снятием руки с клавиатуры, — а чуть заметными динамическими и ритмическими отклонениями (прим. 42).

Значительные трудности в баховских произведениях может представить исполнение украшений. В «Нотной тетради» Вильгельма Фридемана Бах привел таблицу расшифровки наиболее употребительных мелизмов (*прим.* 43).

Необходимо помнить, конечно, что эта таблица — примерная. На практике у Баха могут встретиться и некоторые изменения в расшифровке тех или иных украшений, а также мелизмов нового типа.

Трель, помимо указанного способа, Бах обозначал еще при помощи *tr* и волнистой линии. Все эти знаки, как правило, следует расшифровывать с верхней вспомогательной, хотя в этом отношении у Баха иногда могут встретиться и исключения. В педагогической практике такое исключение мы бы допустили, например, в двухголосной инвенции *d-moll*, при исполнении трели в басовом голосе. Если ученики играют здесь трель с верхней вспомогательной, слушатели часто воспринимают в качестве основы гармонии звук *фа*, а не *ми* (*прим.* 44).

В тех случаях, когда трель стоит над нотой, после которой следует новый мотив, перед этим последним надо сделать на главной ноте трели небольшую остановку с тем, чтобы не затухать начала мотива (*см. прим.* 44б).

Характер исполнения украшений у Баха, как и у других композиторов, определяется тем контекстом, в котором они встречаются. В сочинениях энергичного характера трели обычно исполняются звонко, блестяще. В пьесах лирических, написанных в «клавикордном» стиле, иногда уместно представить себе трель как еле слышное биение, как пульсацию главной ноты. Такого рода трель встречается, например, в теме *fis-moll'*ной Фуги из I тома.

Украшения, выписанные маленькими нотками, а также форшлаги исполняются у Баха за счет последующей длительности. Темп их в зависимости от характера музыки должен быть более или менее быстрым. Ввиду еще не установившегося во времена Баха точного способа расшифровки длительности ноты с точкой некоторые его сочинения должны быть прочитаны иначе, чем они записаны. Например, в Куранте из Французской сюиты *Es-dur* бас надо играть так, как указано на нижней строчке (*прим.* 45).

Необходимо сказать несколько слов о темпах баховских сочинений. Сохранились сведения, что сам он, когда дирижировал, любил брать темп очень подвижный и весьма твердо выдерживал его в течение исполнения произведения. К сожалению, это свидетельство мало о чем говорит, так как степень быстроты темпа оно не выявляет.

Существует мнение, что в старину темпы были вообще менее подвижными, чем в настоящее время. Подобное утверждение, однако, вряд ли соответствует действительности, во всяком случае, оно не подтверждается теми, правда, единичного порядка, объективными критериями, на основании которых

можно судить о темпах исполнения некоторых старинных произведений. Речь идет об интересных сведениях, приводимых флейтистом Кванцем в его трактате об исполнении танцевальной музыки (1752). Ценность этих данных в том, что они основываются не на словесных терминах (быстро, медленно), а на измерении темпа в минутах. Переведя указания Кванца на современный метроном, получаем, например, для жиги на $\frac{6}{8}$ целый такт — 80.

О темпе исполнения старинных сочинений, в том числе и баховских, можно иногда судить на основании имеющих в них украшений. Обильная орнаментика, как правило, указывает на более сдержанный темп.

Произведения Баха входили в репертуар всех крупнейших пианистов. Бетховен воспитывался на «Хорошо темперированном клавире». Прелюдии и фуги Баха были «настойной книгой» Шопена, который тщательно изучал их и играл при подготовке к концертам. Много сделал для пропаганды Баха Лист, создавший фортепианные обработки его органных произведений. Впоследствии по стопам Листа пошли и другие пианисты, писавшие обработки баховских сочинений. Среди них надо отметить превосходные обработки Бузони хоральных прелюдий, токкат и фуг, а также известную Чакону (свободная обработка Чаконы из партиты для скрипки *solo*).

Большое значение для освоения и пропаганды баховского наследия имела деятельность русских музыкантов. Укажем на ценнейшие высказывания о Бахе критиков и теоретиков — Одоевского, Серова, Стасова, Танеева и других.

Еще в начале 1820-х годов в Петербурге давались органные концерты из произведений немецкого мастера, что тогда было явлением крайне редким (И. Черлицким — органистом и автором первых опубликованных обработок для фортепиано органных сочинений Баха). Впоследствии в распространении баховского наследия большую роль сыграли Антон Рубинштейн, В. Сафонов, С. Танеев, А. Зилоти.

В XX веке развитию высокой культуры интерпретации Баха в нашей стране способствовали мастера пианизма следующих поколений, педагоги консерваторий. В их классах некоторые наиболее одаренные ученики проходили и подготавливали к выпуску весь «Хорошо темперированный клавир». Среди таких учеников, будущих известных музыкантов, можно назвать С. Фейнберга, Т. Николаеву (класс А. Гольденвейзера) и М. Юдину (класс Л. Николаева). Весь «Хорошо темперированный клавир» играли Г. Нейгауз и его ученик С. Рихтер.

В трактовках Баха Фейнбергом и Юдиной ощутимы связи с традициями романтического исполнительства. У первого из них они преломлены в духе экспрессивных тенденций русской музыки предреволюционного времени, скрябинской ее ветви.

Особенно явно это обнаруживается в ритмике, необычно гибкой, импульсивной, кажущейся порой чрезмерно свободной для Баха, но вместе с тем придающей его творческим высказываниям характер импровизационности и тем воплощающей одну из важных стилистических черт музыкального искусства эпохи барокко. Обостренно чутко Фейнберг слышал и воссоздавал интонационную природу баховского мелоса, те альтерационные изменения звуков, которые сообщают ему специфическую упругость и эмоциональное напряжение. Все это тонко передавалось выразительными средствами фортепиано — инструмента, способного, как казалось, когда слушали Фейнберга, в полной мере вместить в себя весь богатый мир клавирной музыки великого полифониста.

Запись пианистом 48 прелюдий и фуг свидетельствует о том, что ему были близки самые различные сферы баховских образов. С подкупающей свободой исполняются пьесы светлые, полные жизнерадостной виртуозности, типа Прелюдии D-dur I тома. Глубины мысли и чувства раскрываются в таких драматичных, философски значительных творениях, как пятиголосная Фуга *cis-moll*. В интерпретации этого сочинения с особой отчетливостью проявилось искусство интонационного развертывания тематизма, которым Фейнберг владел в высокой мере. Он фиксирует внимание слушателей вначале на развитии скорбной «темы креста», приводящем в самом низком ее проведении к экспрессивной кульминации, а затем, в заключительной волне эмоционального подъема, на все большем утверждении третьей темы Фуги, как бы символизирующей пробуждение волевого начала, активизацию человеческого духа.

Романтическая традиция в исполнении сочинений Баха Юдиной вначале обнаруживала связь с их органной трактовкой Бузони, а также с хоровым искусством композитора. Исполнению пианистки были присущи монументальность, волево начало и значительная экспрессия, проявлявшаяся, однако, не столько в импульсивной манере интонирования, как у Фейнберга, сколько в заострении контрастных сопоставлений разделов формы и динамики. Особенно сильное впечатление это производило при воссоздании наиболее масштабных композиций, таких, как «Хроматическая фантазия и фуга», Концерт *d-moll*.

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

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

ния линий голосов. Все это находилось в связи с распространением в музыкальном искусстве XX века классических принципов мышления — в широком их понимании, а также в конкретно-стилевом претворении путем возрождения художественных традиций доромантических эпох.

Примером такой интерпретации может служить исполнение Баха С. Рихтером. В записи пианистом прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» преобладает объективное начало. Создается впечатление последовательного рассмотрения творений великого мастера большим, умудренным опытом артистом, способным сразу же охватить их в целом и деталях, а затем столь же целостно и вместе с тем детализированно воплотить в звуках. Очень органично, с превосходным «чувством перспективы» Рихтер осуществляет развитие тематизма. Подкупает великолепное ощущение пластического начала исполняемой музыки, что придает ей, особенно в сочинениях танцевального характера, большую жизненность.

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

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

Уже в молодости, в конце 1950-х и в начале 1960-х годов, Гульд поразил слушателей Западной Европы и Советского Союза зрелостью интеллекта и мастерства. Исполнение им «Гольдберг-вариаций», Шестой партиты и Трехголосных инвенций стало событием, новым словом в интерпретации сочинений

Баха. Оно выделилось своей оригинальностью и некоторым казалось чрезмерно субъективным. В действительности же это было лишь непривычное, но объективно верное и глубокое истолкование текста композитора. Интерпретацией этих сочинений Гульд убедительно выявил синтетичность клавирного стиля Баха и показал, какие интересные перспективы открываются перед исполнителем, идущим таким путем. С исключительной полнотой пианистом было воплощено и многообразие баховского творчества в целом. Это достигалось на редкость органичным сочетанием властно захватывающего слушателей ритма, чуткого интонирования всех голосов ткани, рельефной, словно резцом высеченной, артикуляции и разнообразной, то плавной, то контрастной, но всегда исходящей из живого ощущения музыки динамики.

Такой органичности Гульд достигал не всегда. В дальнейшем, на протяжении своего творческого пути он часто экспериментировал и порой, вступая на путь чрезмерного субъективизма, трактовал баховские образы очень однобоко, что вело к обеднению их художественного содержания. Примером может служить запись Фуги *cis-moll* I тома «Хорошо темперированного клавира». В ней резко выдвинуты на первый план ритмические и динамические средства выразительности, а интонационное содержание, напротив, затенено. Уже в первой теме оказались невыявленными интонационные тяготения между звуками уменьшенной кварты, имеющие важнейшее значение для воплощения образа страдания и передачи новаций Баха в плане обострения музыкального языка альтерациями (у Гульда *си-диез* звучит не как вводный тон, а как *до-бикар*) *. Соответственно протекает и все последующее интонационное развитие фуги, в результате чего слушатель воспринимает в большей мере ее конструкцию, чем живую плоть музыки.

Завершая характеристику Гульда как интерпретатора Баха, отметим одно из наибольших достижений пианиста — высокохудожественное воплощение того основополагающего свойства музыки композитора, о котором шла речь в начале главы, — противоречия между «пределным напряжением чувства и особого рода спокойствием». Примечательно в этом отношении исполнение в циклических произведениях медленных частей лирико-философского характера. Благодаря способности остро экспрессивно переживать музыку и обладанию вместе с тем поистине «железной», властвующей над сферой чувств волей Гульду удавалось выявлять в этих частях скрытую борьбу противоположных начал — сосредоточенных, внутренне очень активных поисков человеческого духа к раскрепощению жизненных сил и тенденций, тормозящих их свободное развитие.

* Понимание сути интонационных новшеств композитора очень важно для исполнителя. См. о них в ст. Тюлин Ю. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников — Сов. музыка, 1935, № 3.

Выразительным примером может служить трактовка средней части «Итальянского концерта». Гульд играет ее медленнее, чем многие другие пианисты, скорее в характере *Adagio*, чем *Andante*. Но темп этот представляется очень органичным, и внимание неотрывно следует за исполняемым от первого до последнего звука.

У некоторых пианистов сопровождение предстает как однородное в красочном отношении последование терций, перемежающихся с репетициями басового звука *ре*. Гульд резко расчленяет эти фактурные пласты. Ровно и коротко постукивающие басы — словно удары молоточка в пустом помещении — создают впечатление душевной застылости. Надстраивающиеся над басом средние голоса звучат не столь безжизненно. В них ощутимо движение интонационной энергии, правда слабое, но уже «согревающее» их эмоциональным теплом. И наконец, с появлением мелодии начинает звучать открытое, «совсем живое» высказывание человеческой души (*прим.* 46).

Благодаря этой мастерской темброво-динамической планировке пластов ткани особенно рельефно раскрывается образный смысл контрастного противопоставления сил, раскрепощающих и сковывающих духовный мир человека. Более отчетливо выявляется и интересный, новаторский для своего времени замысел воплощения остиной образности — в виде средней части концерта для одного инструмента (в исполнении Гульда отчетливо слышится не только противопоставление «солиста» сопровождению, но и в самом сопровождении как бы раскрывается его ансамблевая природа).

Если в начале второй части особенно обращают на себя внимание эффекты фортепианной «инструментовки», то в дальнейшем все больше захватывает ритмоинтонационная сторона исполнения. Гульд очень экономно и тонко использует возможность «связного» *rubato*. Скорость движения от начала до конца продолжает оставаться неизменной. Все же по мере развертывания музыкального повествования мелодический голос развивается более свободно, распевно. Вместе с тем выразительная роль *ostinato* (в двух ее проявлениях — сковывающем и стимулирующем) все время дает о себе знать, поддерживая состояние внутренней напряженности музыки.

Георг Фридрих Гендель (1685—1759) был выдающимся исполнителем на клавишных инструментах. Особенно славился Гендель своими импровизациями. В исполнении экспромтом таких сложнейших полифонических форм, как двойная фуга, он, по воспоминаниям современников, не знал себе равных. Гендель имел обыкновение импровизировать на клавире в своих операх во время дирижирования ими. С органичными импровизациями он выступал с громадным успехом во время концертов в Англии.

Концерты, организовывавшиеся Генделем, были новым явлением в музыкальной жизни того времени. Они предназначались не для придворной аудитории, а для широких кругов слушателей. Композитор исполнял свои оратории и в промежутках между ними органно-клавирные концерты. «Когда Гендель приступал к игре, — вспоминает современник, — воцарялась тишина, все сидели, затаив дыхание, и казалось, замирала сама жизнь... Обычно Гендель начинал свободной прелюдией, длинной и торжественной, с полной и густой гармонической тканью; ...прелюдия была понятной и давала впечатление великой простоты. Затем шел концерт, исполнявшийся Генделем с таким умом, уверенностью и огнем, что никто не мог с ним сравниться. Его удивительное владение инструментом, величие и благородство стиля, полнота гармоний оркестра, контрастирующая с выразительными соло органа, продолжительные каденции, поддерживавшие ухо в приятном ожидании, производили замечательное впечатление» (97, с. 54).

Возникшие в новых условиях музыкальной практики, органно-клавирные сочинения Генделя — в основном концерты — произведения новые и по своему стилю. Как справедливо указывает Р. И. Грубер, их новизна прежде всего в том, что «Гендель вывел орган из культовых рамок, широко и многообразно использовал его в светском плане, сохранив его свойства массового воздействия» (33, с. 87).

Концерты Генделя, как и его оратории, отличаются мужественной простотой, эпической широтой, фресковой манерой письма крупным планом. Один из лучших генделевских органно-клавирных концертов — Первый, *g-moll'*ный — чаще других исполняется на эстраде и в педагогической практике. Этот Концерт начинается торжественным вступлением, после которого идет быстрая часть активного характера. Небольшое *Adagio* в виде скорбно-патетической интерлюдии солиста связывает первую часть с подвижным энергичным финалом. По сравнению с *d-moll'*ным Концертом Баха партия солиста в этом и других концертах Генделя менее развита. В некоторых местах она только намечена в виде цифрованного баса. Рассчитанная на импровизационные дополнения солистом, она требует при исполнении в условиях настоящего времени значительной текстовой доработки.

Всего у Генделя 20 органно-клавирных концертов. Многие из них представляют собой переложения оркестровых концертов и иных произведений композитора.

Значительную часть клавирного наследия Генделя составляют сюиты. Первый сборник этих сочинений, включающий восемь сюит, был опубликован в 1720 году. Второй сборник (девять сюит) напечатан в 1733 году. Состав его более пестрый, и подбор пьес представляется до известной степени случайным. Объясняется это тем, что сам Гендель не предназначал его к опубликованию и сборник был издан без ведома автора.

Помимо этих двух клавирных сборников, у Генделя есть еще сочинения в виде сюит и отдельных фрагментов из сюит. В 1735 году были опубликованы шесть его фуг для органа или клавира (некоторые из них написаны в излюбленной композитором форме двойной фуги).

Исторический интерес представляют обработки некоторых отрывков из опер Генделя, сделанные его учеником Бабелем. Это один из первых образцов оперных транскрипций для клавира. Они дают представление о существовавшей в то время практике подобного рода переложений.

В сюитах Генделя мы встречаемся не только с традиционными для этого жанра танцами, но и с пьесами, напоминающими по характеру сонаты Скарлатти, и с фугами. В некоторых сюитах танцевальные номера полностью отсутствуют; эти циклы представляют собой, наподобие концертов Генделя, чередование *Adagio* и *Allegro*. Обращает на себя внимание довольно частое использование Генделем в сюитах вариационной формы (варьированные арии, сарабанды, гавоты, чаконы), что, вероятно, было в известной мере данью традициям вёрджинального искусства. На связь с английской клавиsinной музыкой кое-где как бы намекнул и сам композитор: для одного своего вариационного цикла — Чаконы с 62 вариациями — он использовал тему, варьировавшуюся Пёрселлом. Мелодия эта, правда, несколько изменена композитором, в результате чего она приобрела монументальный, «генделевский» отпечаток; однако родство обеих тем несомненно (*прим.* 47).

Стремление Генделя к ясному гомофонно-гармоническому стилю, проявляющееся во многих его клавирных пьесах, потребовало и новых форм изложения. Достаточно ознакомиться хотя бы с приведенными ниже примерами генделевского клавирного письма из упоминавшейся Чаконы с 62 вариациями, чтобы заметить большую новизну его для того времени (*прим.* 48).

В целом по своему художественному содержанию генделевское органно-клавирное наследие значительно уступает баховскому. Однако и у Генделя есть в этой области немало превосходных произведений: Пассакалия *g-moll*, Сарабанда с вариациями *d-moll*, Фуга из *f-moll*’ной сюиты, Ария *B-dur*, на тему которой Брамс написал вариации, и многое другое. Пользуется известностью Ария с вариациями из сюиты *E-dur*, иногда называемая «Гармонический кузнец» (ее мелодия, по преданию, не вполне, впрочем, достоверному, услышана композитором от одного кузнеца).

Полное собрание сочинений немецкого мастера с тщательно выверенным текстом было опубликовано во второй половине XIX и в начале XX века Генделевским обществом (редактор Ф. Кризандер). На основе этого издания в Советском Союзе вышло в свет собрание избранных клавирных произведений

Генделя в трех томах (редакция, комментарии и вступительная статья Л. Ройзмана; М., 1959—1961).

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

При последующих переизданиях сочинений старых мастеров редакторы стремились по возможности уточнить намерения автора путем соответствующей «ретуши» нотного текста и дополнения его исполнительскими ремарками, пытаясь тем самым приблизить музыку прошлого к современности. На протяжении второй половины XIX и первых десятилетий XX века тенденция к возможно большей конкретизации трактовок музыки композитора редакторами все усиливалась, приобретая иногда характер неправомерно вольного отношения к переиздаваемым сочинениям. Примером может служить редакция Сонаты А-дур Парадизи В. Ниманом в составленном им «для практического использования» сборнике «Старые мастера игры на клавире» (изд. Петерса, Лейпциг). В своей трактовке Ниман явно следовал предшествующей редакции Л. Кёлера (см. серию «Мастера клавирина» из «Коллекции Литольфа», вып. I—II, Брауншвейг). Но при этом он расшифровал некоторые украшения непосредственно в нотном тексте, досочинил казавшиеся ему недописанными голоса и еще больше детализировал оттенки исполнения (ср. *прим.* 52 а и 52 б), не оговорив всего этого и лишив таким образом исполнителя возможности познакомиться с записью Сонаты автором. Предложенная Ниманом редакция, очевидно, казалась ему более удачной по сравнению с кёлеровской. В действительности она утяжелила ткань сочинения и в какой-то мере затушевала черты изящества, свойственные музыке.

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

Таким образом, после полосы активного вмешательства редакторов в Urtext'ы композиторов эпохи классицизма, приводившего порой к усложнению записи сочинений, наблюдается в известной мере возврат к прежней простоте. Но это уже простота иная, возникшая на более высоком уровне исторического развития и сохраняющая в диалектически снятом виде нечто ценное от попыток редакторов XIX — первой половины XX века выявления в музыке прошлого выразительности, созвучной новому времени. Важно, чтобы именно в таком плане традиция интерпретации клавирных сочинений продолжала жить и в современном исполнительстве, чтобы простота выражения в игре пианистов и клавесинистов была одухотворенной, основанной на тонком выявлении интонационной природы музыки. Об этом тем более надо проявить заботу, что опасность подмены подлинно художественной простоты интонационной безликостью, а то и сухостью, надуманностью исполнения вполне реальна и эти негативные явления, к сожалению, наблюдаются в наше время даже у концертирующих артистов.

Современным пианистам практически почти не приходится заниматься корректированием нотного текста композиторов эпохи классицизма и что-либо в нем дополнять, так как в отношении очень многих сочинений эта работа уже проделана опытными редакторами и с нею можно ознакомиться по существующим нотным изданиям. Однако есть проблема, вызывающая необходимость особенно пристального вникания интерпретатора в Urtext'ы старых мастеров с целью уточнения авторского замысла. Это проблема воспроизведения многочисленных мелизмов, являющихся важным составным элементом музыкальной ткани произведений того времени. Решению ее, правда, в известной мере могут помочь расшифровки мелизмов, сделанные редакторами. Но для подлинно художественного исполнения необходимо, чтобы интерпретаторы клавирных сочинений сами были достаточно осведомлены об особенностях этих видов условной нотной записи.

Каждому пианисту следует внимательно изучить таблицы орнаментов И. С. Баха, Ф. Куперена и других композиторов, ознакомиться со специальными работами о мелизмах. Некоторые основные сведения в этой области содержит очерк «Орнамент в старинной музыке» в Хрестоматии «Из истории фортепианной педагогики» (5). Среди наиболее капитальных трудов в области музыкальной орнаментики следует в первую очередь назвать исследование А. Бейшлага, имеющееся в русском переводе (133).

При исполнении мелизмов необходимо учитывать существовавшие предписания по их расшифровке, например о том, что в XVIII веке трель рекомендовали начинать с верхней вспомогательной, а звуки, выписанные мелкими нотами, играть за счет длительности последующих долгих звуков. Но использовать эти предписания надо творчески, помня о том, что они могут слу-

жить лишь общими ориентирами и в каждом конкретном случае следует исходить из выразительного значения того или иного мелизма. Так, в начале Прелюдии *g-moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» трель на g^2 призвана сообщить этому звуку больше распевности (возможна ассоциация с исполнением его на струнном инструменте с использованием постепенно усиливающейся вибрации). В Сонате же С-dur Скарлатти (прим. 20) короткие трели в теме главной партии должны подчеркнуть остроту и блеск звучания. Отсюда — резкое различие в исполнении трелей в этих сочинениях по характеру пульсации, артикуляции, динамики, тембра.

Для понимания природы мелизмов современному пианисту важно знать, что в процессе исторического развития они все более утрачивали свою орнаментальную функцию и становились сгустками мелодической энергии, концентрацией многих выразительных интонаций мелоса, благодаря чему оказался закономерным переход композиторов к фиксации этих интонаций не стереотипными знаковыми формулами, а непосредственно нотными длительностями. Психологическая установка в процессе интерпретации на слышание мелизмов именно в таком интонационно концентрированном плане как участков активного развития мелодии способствует общему повышению выразительности исполнения, приданию ему более действенного характера.

История интерпретации клавирных сочинений свидетельствует о том, что многие пианисты в поисках возможно более стильной их трактовки стремились воспроизводить атмосферу музицирования на тех инструментах, для которых они были написаны, в основном — на клавишине. Некоторые исполнители считали необходимым ориентироваться также на выразительные возможности органа, определявшего в значительной мере характер мышления композиторов в сфере творчества для клавишных инструментов. Следствием всего этого явилось распространение тенденции к использованию плоскостной (террасообразной) динамики, чередования оттенков *forte* — *piano* (эффекты эха) при повторении одного и того же построения, имитаций тембров органной и клавишной регистров.

Такого рода исполнительская практика была закономерной на определенном этапе исторического развития, способствовала обогащению искусства интерпретации, поднятию его на новый, более высокий уровень. Но она сопровождалась и своими теневыми явлениями, например попытками механического перенесения приемов клавишной регистровки на фортепиано (вспомним соответствующие рекомендации Э. Бодки). Отрицательную роль, сковывавшую творческую мысль пианистов, сыграло и нормативное следование традициям клавишного и органного исполнительства. Не учитывалось то обстоятельство, что сами эти традиции еще в эпоху позднего музыкального барокко

заметно обновлялись. В творчестве Ф. Куперена, Д. Скарлатти, Г. Ф. Генделя и И. С. Баха уже обнаруживается прорастание стилевых тенденций сентиментализма и классицизма конца XVIII — начала XIX столетий. Многие в их клавирных сочинениях воспринимается и как смелые прозрения в сферу выразительных свойств нового инструмента, начинавшего свой путь в искусстве, — фортепиано. Естественно, что современный исполнитель не должен проходить мимо этих новаторских тенденций в сочинениях старых мастеров. Ему надо исходить не из неких нормативных представлений, образовавшихся вследствие недостаточного творческого отношения к традициям интерпретации, а из живого ощущения самой музыки, из анализа объективного содержания художественных образов произведения и выразительных средств, использованных композитором для его воплощения. Высокие образцы такого исполнения — сонаты Скарлатти Ландовской, «Итальянского концерта» Гульдом — были описаны выше. Они могут служить примером для других пианистов и помочь им в исканиях собственных трактовок сочинений старых мастеров.

ГЛАВА VI.

Эстетические воззрения западноевропейских просветителей XVIII века. Развитие сонатно-симфонического мышления и подготовка музыкального классицизма конца XVIII столетия. Новые эстетические принципы в музыкально-исполнительском искусстве

Французская буржуазная революция 1789 года нанесла сокрушительный удар старому строю и явилась важной вехой исторического развития. От нее принято считать начало «новой истории», первый период которой знаменуется победой и утверждением капитализма в ряде европейских стран.

Классовая борьба, повсеместно разгоравшаяся в Западной Европе на протяжении XVIII века, достигла особенной силы во Франции. Идеологи французской буржуазии «просвещали головы для приближавшейся революции... Никаких внешних авторитетов какого бы то ни было рода они не признавали. Религия, понимание природы, общество, государственный строй — все было подвергнуто самой беспощадной критике...» (1, с. 16).

Просветители резко бичевали абсолютизм, культуру светского общества, нравы его представителей. «Люди, с которыми говоришь, — писал Руссо в романе „Юлия, или Новая Элоиза“, — отнюдь не общаются с тобою; чувства их не исходят от сердца, знания не коренятся в их уме, речи не отражают их мыслей. Видишь только внешность... „Поступай, как поступают все“ — вот первое правило здешней житейской мудрости. „Так принято, а так не принято“ — подобные суждения непреложны» (101, с. 192, 205).

Просветители призывали к естественности в искусстве, к правдивости чувств, верности природе. «Мы взываем, мы умоляем, мы кричим, мы стонем, мы плачем, мы смеемся от души. Не надо остроумия, не надо эпитграмм, не надо изысканных мыслей; все это слишком далеко от простой природы», — восклицает Дидро (35, с. 115).

При общей своей прогрессивности для той эпохи идеалы просветителей XVIII века были исторически ограниченными, что обнаружилось и в области искусства. В художественных произведениях они приводили нередко к идеализации патриархально-буржуазных отношений и ко многим сентиментальным преувеличениям. Обильные чувствительные излияния прекрасных героев буржуазного романа XVIII века, потоки умильных слез, которые они проливали по всяким незначительным поводам, изображения сентиментальных девушек, прижимающих к груди голубка, были в действительности далеки от естественности выражения, хотя в свое время и казались многим правдивыми.

Необходимо, однако, заметить, что под влиянием эстетических воззрений идеологов буржуазии — и, разумеется, не только французских, но и в каждой стране своих национальных просветителей — формировались и более ценные художественные направления. Так, в музыкальном искусстве новые эстетические идеалы оказали несомненное влияние на классиков конца XVIII столетия, которые во многих отношениях и явились их выразителями.

Развивавшееся под знаком новых эстетических идей музыкальное искусство сделало на протяжении XVIII века значительный шаг на пути углубления и расширения сферы реализма. Особенно большое значение во второй половине XVIII века приобрела проблема передачи музыкой человеческих чувств. Правда, и в музыке имели место сентименталистские преувеличения. Однако большая творческая работа, проделанная композиторами в области передачи внутреннего мира человеческих чувств, все же не прошла бесследно. Результат ее с особенной силой сказался в творчестве классиков конца XVIII — начала XIX столетия. Можно смело утверждать, что без этого подготовительного этапа трудно представить появление психологически столь правдивых и глубоких образов Бетховена или Моцарта. Классики преодолели чувствительные преувеличения сентименталистов и сумели отобрать из субъективных переживаний объективно наиболее ценное и общезначимое. Лучшие сочинения их отличаются искренностью (прямая речь «от сердца к сердцу») и вместе с тем строгим отбором эмоций интеллектом взыскательного художника.

Впоследствии некоторые музыканты пытались представить инструментальное творчество венских классиков как явление «чистого» искусства, отрешенного от окружающего мира. Эта точка зрения была ошибочной. Опровержением ее может слу-

жить не только сама музыка, в которой чужому слушателю открывается очень многое в умонастроении и чувствовании людей конца XVIII — начала XIX столетия, но и высказывания ее авторов. Моцарт, к примеру, говорил, что не способен выражать свои чувства и мысли в стихах или краках, так как он не поэт и не художник. Но он может это сделать с помощью звуков, потому что он музыкант. Даже свои инструментальные сочинения композитор иногда задумывал как воплощение определенных человеческих характеров. В одном из писем он признается, что сочинил *Andante un poco Adagio* Сонаты C-dur (K. 309*) «в стиле» своей ученицы Розы Кангабих, и при этом характеризует ее как «очень хорошенькую, милую девушку», которая «для своих лет очень разумна и солидна; она серьезна, говорит немного, но приветливо и привлекательно» (158, I, с. 439—440).

Разумеется, не следует искать в музыке классиков XVIII столетия непременно «портретного сходства» с тем или иным конкретным лицом. Однако можно говорить о том, что в их творчестве нашел свое отражение идейно-эмоциональный мир современных им людей и что в их произведениях были запечатлены типические образы людей того времени. Одним из ярких героев оперной музыки Моцарта был Фигаро — характерный тип «нового человека», противопоставляемый старому феодально-аристократическому миру. Этот образ выписан Моцартом очень индивидуально; вместе с тем он не теряет черт социально характерного типа. Бесспорно, что образы, схожие с Фигаро, нашли свое воплощение и в инструментальных сочинениях композитора.

Громадной важности завоеванием XVIII века было формирование сонатно-симфонического мышления, которое только и могло «выразить бурный драматизм эпохи, коллизию мыслей и чувствований и поднять музыку на еще более высокий уровень идейности, дать более глубокий анализ человеческого сердца» (12, с. 196). Говоря об интенсивном развитии на протяжении XVIII века сонатной формы, следует подчеркнуть, что это было прежде всего утверждение нового типа музыкального мышления. В основе фуги и танцев сюиты обычно лежит какой-либо один образ-тема. Сонатно-симфоническое мышление конца XVII. века оперирует контрастными сопоставлениями нескольких образов, которым вместе с тем свойственно внутреннее единство. В наиболее зрелых сонатах *Allegro* основано на борьбе контрастных начал.

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

* Номер дан, как это принято в настоящее время, по «Хронологическо-тематическому указателю всех сочинений В. А. Моцарта», составленному австрийским музыковедом Людвигом Кёхелем.

шое значение имела проблема мелодики, вокруг которой на протяжении всего XVIII столетия разгоралась страстная борьба. Передовые музыканты второй половины века стремились к обновлению мелоса интонациями современной им музыкальной речи. Благодаря этому профессиональное музыкальное искусство начало особенно интенсивно впитывать «рожденный в недрах быта и семейных традиций лиризм», «мелодику сердечную и волнующую», а затем, к концу столетия, — музыку «народного революционного энтузиазма» (Б. В. Асафьев). В этой борьбе за новые интонации передовые музыканты искали опору в национальной народно-бытовой музыке.

Борьба идейных направлений в XVIII веке не могла не коснуться и исполнительского искусства. Она проявилась в соперничестве двух направлений — приверженцев «переживания» и «представления» исполнителя во время публичного выступления. Особенно горячо проходила полемика по этим вопросам в театральном искусстве. В противовес рассудочной игре актеров «галантного» стиля сентименталисты требовали, чтобы артист «переживал» роль на сцене, чтобы он «трогал сердца зрителей».

Увлечение «переживанием» у актеров этого направления доходило порой до крайних пределов. В одном труде конца XVIII века — «Врач для актеров и певцов» — критикуется «игра чувством» за то, что она сильно расшатывает здоровье актеров. Вследствие этой манеры игры, говорит автор, большинство артистов умирает в расцвете сил (особенно часто это бывает с артистками), те же, кто доживает до преклонных лет, выглядят хилыми и болезненными. А некоторые артисты настолько входили в роль, особенно когда изображали пережитое ими самими несчастье (например, измену возлюбленного), что лишали себя жизни на сцене. Возможно, в этой книге и преувеличивается положение дела, но во всяком случае появление подобных высказываний весьма характерно.

Проблема «представления» — «переживания» была животрепещущей и в музыкальном искусстве. Сентименталисты требовали, чтобы клавирист умел переноситься в аффекты исполняемых сочинений, чтобы он обладал способностью растрогать слушателя, чтобы его исполнение шло «от сердца».

Передовые представители исполнительского искусства конца XVIII века отошли от некоторых преувеличений сентименталистов, сохранив вместе с тем лучшие качества их искусства.

Борьба за обновление мелодики связана с усилением тенденции «пения на клавире». Человеческий голос объявляется наиболее совершенным инструментом, а вокальное исполнение — образцом для инструменталистов. «Голос служит к произнесению тонов, и инструменты вымышлены единственно для подражания голосу и для награждения недостатка в тех людях, которые от природы не имеют сего дарования», — писал автор

одного из музыкально-педагогических руководств того времени.

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

Для развития исполнительского искусства на протяжении XVIII века характерно ограничение импровизационного начала. Это сказалось в протестах композиторов против изменения в их сочинениях орнаментики и в стремлении авторов более точно обозначать оттенки исполнения (в XVII и в первой половине XVIII столетия в нотах не было почти никаких ремарок исполнительского характера). Борьба композиторов против импровизационной исполнительской стихии особенно обострилась к концу XVIII века, в период расцвета музыкального классицизма. Ярким примером в этом отношении могут служить выпады Глюка против вольностей певцов в его операх: «Более или менее длинная остановка на той или иной ноте, изменение темпа, слишком большой подъем силы голоса, некстати сделанная аподжигатура, трель, пассаж, рулада могут в такой опере, как моя, разрушить целую сцену, а в обыкновенной опере ничего не испортить и даже украсить» (75, с. 350).

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

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

Изобретение фортепиано приписывается флорентийскому мастеру Бартоломео Кристофори, сконструировавшему в 1709 году «чембало с *piano* и *forte*». Название это неточно передает новизну выразительных возможностей изобретенного инст-

румента, так как более усовершенствованные клавесины с двумя мануалами (клавиатурами) также могли воспроизводить динамические контрасты *forte* — *piano*. Новый инструмент надо было бы назвать скорее «клавесином с *crescendo* и *diminuendo*». Однако данное Кристофори название сохранилось, и изобретенная им разновидность клавишного инструмента с тех пор именовалась фортепиано.

Инструмент Кристофори имел основные элементы механики современного фортепиано — молоточковый механизм и демпферы. Впоследствии этим же мастером была сконструирована и левая «педаль» (функции ее, правда, выполняла не педаль, как теперь, а ручная кнопка, но сущность механизма была аналогична современному). Вскоре после Кристофори и, возможно, независимо от него фортепиано было сконструировано и в других странах. Это свидетельствует о появлении повсеместно тенденции к обновлению клавишного инструментария, приближению его к новым потребностям музыкальной практики. Однако на первых порах фортепиано было еще недостаточно усовершенствованным инструментом, и широкое распространение оно получило несколько позднее — к концу столетия.

Таковы были важнейшие закономерности развития клавирного искусства во второй половине XVIII века. Перейдем к более подробной характеристике отмеченных явлений в связи с конкретными условиями развития клавирной культуры в разных странах.

ГЛАВА VII.

Развитие клавирно-фортепианной культуры во Франции и в Италии во второй половине XVIII века. Чешские пианисты и композиторы. Сыновья И. С. Баха. Ф. Э. Бах и его трактат. Ранние венские классики. Фортепианное творчество Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Моцарт-пианист

Блестящий расцвет французского клавесинизма сменился быстрым его упадком во второй половине XVIII столетия. Того мощного развития инструментального искусства, перерастающего из клавесинного в фортепианное, какое наблюдалось в Германии и Австрии, Франция не знала. Французский музыкальный классицизм представлен и качественно и количественно значительно скромнее. Но все же и он дал произведения, имеющие художественную ценность.

Среди представителей французского классицизма надо назвать в первую очередь Этьена Мегюля (1763—1817).

В 1780-е годы он написал несколько фортепианных сонат. Наиболее известная из них, *A-dur*'ная, напоминает сонаты Моцарта и является превосходным образцом раннего фортепианного стиля (*прим.* 49).

Интересно отметить развитие в творчестве Мегюля героической тематики, особенно в сонатах, появившихся непосредст-

венно перед революцией (ор. 2, 1788). В качестве примера укажем на первую тему I части Сонаты C-dur (прим. 50).

Революционная тематика нашла отражение в некоторых фортепианных сочинениях французских композиторов. Так, «гражданин Ф.-А. Лемьер» опубликовал два «национальных поурри» под названием «Революция 10 августа» и «Революция 9 термидора». Среди фортепианных сочинений, связанных с идеями революции, более известен вариационный цикл Жерве Куперена на тему «Ça ira» (1790). Знаменитая песня французских патриотов находит развитие в виртуозных вариациях, проникнутых стремительностью и энергией (прим. 51).

Много нового вносит в клавирное искусство поколение следующих за Д. Скарлатти итальянских музыкантов: Б. Галуппи, П. Д. Парадизи, Д. Чимароза. Их творчество основано уже на совершенно иных принципах и может считаться стилистически отличным от итальянского клавиризма первой половины столетия. Вместе с тем оно продолжает в целом линию нового инструментального искусства, развивая его хотя и не так смело, как Скарлатти, но зато более разносторонне. Эти музыканты были в основном оперными композиторами. Работая в области клавирной музыки, они переносили многое из оперного жанра в свои клавирные сочинения и тем самым способствовали формированию классического инструментального стиля в ином отношении, чем Скарлатти. Это имело важные исторические последствия, так как именно благодаря разносторонней подготовительной работе стиль музыкального классицизма вообрал в себя лучшие достижения искусства XVIII века.

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

Ранние образцы сонатного творчества итальянских композиторов этого поколения носят еще отпечаток переходного периода. Примером может служить интересная D-dur'ная четырехчастная соната Бальдассаре Галуппи (1706—1785). Первая часть ее — поэтичное Adagio — в духе медленных частей скрипичных сонат того времени. Вторая часть написана в стиле жизнерадостных и виртуозных сонат Скарлатти. За нею следует необычная для клавирной сонаты часть, напоминающая торжественный оперный марш. Контрастные сопоставления в нем двух начал, образующие основу развития музыкального материала, монументальное аккордовое письмо и широкое использование различных регистров инструмента сближают эту часть с произведениями зрелого фортепианного стиля. Заканчивается Соната жиггой. Таким образом, в сочинении есть признаки старинной скрипичной сонаты, или трио-сонаты, сонаты скарлаттиевского типа, оперы и сюиты.

Галуппи был превосходным клавиристом. Один из современников отмечает то впечатление, которое производили его

выступления в придворных концертах в Петербурге, где Галуппи некоторое время работал: «Когда при дворе слушались камерные концерты, проводившиеся каждую среду в послеобеденное время в антикамере апартаментов императрицы, какой приятной новостью явилась особенная манера игры на клавесине этого великого художника и ревностная аккуратность в исполнении его композиций».

Большой интерес представляет клавирное творчество Пьетро Доменико Парадизи (1707—1791), особенно его Соната A-dur. Произведение это в двух частях. Первая — уже довольно развитое сонатное allegro, вторая — быстрый финал моторного характера типа «вечного движения» — *regretium mobile* (эта часть неоднократно издавалась отдельно под названием Токкаты A-dur). В Сонате Парадизи есть удивительные для того времени находки. Ее начало явно перекликается со стилем Шуберта и Мендельсона, хотя написана Соната была еще до рождения Моцарта (она издана в числе 12 сонат в 1754 году) — *прим.* 52 а.

Наиболее популярен из всей этой плеяды итальянских композиторов Доменико Чимароза (1749—1801). Автор известной комической оперы «Тайный брак», Чимароза создал также несколько десятков клавирных сонат. Относительно несложные по фактуре, одночастные, они напоминают нередко сонатины. Произведения эти получили распространение в педагогическом репертуаре детской музыкальной школы. Некоторые из них, как, например, Соната B-dur, — своего рода маленькие шедевры (*прим.* 53).

Сонаты Чимарозы еще не содержат вполне типического для классической сонатной формы членения на партии, и в этом отношении написанные ранее их сонаты Парадизи могут показаться более зрелыми. Но мелодико-гармонический язык и фактура сочинений Чимарозы уже во многих отношениях типичны для классицизма. Характер музыки требует от исполнения блеска и наряду с этим певучести.

Возможно, что клавирное творчество Чимарозы испытало известное влияние венского классицизма. Еще с большей вероятностью это можно предположить в отношении представителей итальянской школы следующего поколения. Их искусство — параллель творчеству Моцарта и Гайдна.

Из произведений раннего-итальянского классицизма особенно отметим G-dur'ную сонату Дж. Б. Грациоли. Соната эта в трех частях. Первая — лирическая, кантиленного склада, с мелодикой широкого дыхания (*прим.* 54).

Вторая — Adagio, написанное в чувствительном стиле. Третья — изящный менуэт.

Резкий стилевой перелом, обозначившийся в итальянской клавирной литературе, проявился и в области исполнительского и педагогического искусства. Характерным памятником в этом отношении может служить руководство итальянского компози-

тора и исполнителя Винченцо Манфредини, вышедшее в 1775 году. В 1805 году оно было переведено на русский язык композитором С. Дегтяревым под названием «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке». В нем примечательно внимание, уделяемое «певучей игре», и предпочтение, оказываемое фортепиано перед клавесином. «Кантабиле...» — пишет Манфредини, — изъясняет музыку протяжную, но тяжелую для инструментов клависных, потому что не можно на клависах долгого продержания звука сохранить, как равно не можно сделать чрезвычайно сильного и слабейшего выражения там, где над нотами или под нотами находятся сии слова: *forte*, *piano*, которые называются оттенкою светлою и темною музыки. На клавесинах с молотками и сурдинами (то есть фортепиано. — А. А.), ежели они хорошо сделаны, хотя не весьма совершенно, но сколько-нибудь лучше, можно выразить помянутые *forte*, *piano* и прочее» * (74, с. 40).

Клавирное искусство итальянских музыкантов второй половины XVIII века представляет для нас значительный интерес не только благодаря своей художественной ценности, но и потому, что оно сыграло известную роль в формировании русского раннеклассического стиля. Некоторые из этих музыкантов были приглашены в Петербург для постановки своих опер и пробыли в нем долгое время. Работая при дворе, они занимались, помимо сочинения музыки, исполнительской и педагогической деятельностью. У этих итальянских музыкантов учились некоторые выдающиеся русские композиторы и пианисты.

Видные деятели в области клавирно-фортепианного искусства были среди чехов. Ввиду тяжелых условий жизни на родине они нередко уезжали в поисках работы в другие страны и там поселялись на долгие годы. Попадая в новые национальные условия, они все же обычно не теряли связи с родным искусством и привносили свои «чешские интонации» в музыкальную культуру других стран.

Чешские музыканты сыграли немалую роль в развитии сонатно-симфонического мышления, в подготовке искусства классицизма (мангеймская школа симфонистов, среди которых было немало чехов). Чех Иржи (Георг) Бенда, выдающийся мастер зингшпиля и мелодрамы, был также автором большого количества инструментальных сочинений, которые подготавливали творчество венских классиков.

Творчеству чешских музыкантов свойственна светлая лирика, мягкая и задушевная. Близкое духу чешской народной песенности, из которой оно, безусловно, и черпало в значительной мере свою самобытную свежесть и поэтичность, искусство это оказало несомненное влияние на многих европейских композиторов. Особенно отчетливо оно сказалось на Шуберте, что и неудивительно, так как представители чешского искусства

* Текст дан в русском переводе 1805 года.

были тесно связаны с венской культурой (многие из них даже жили в Вене). Именно в их окружении и формировалось дарование молодого Шуберта.

Наибольшей известностью среди чешских музыкантов того времени пользовались Франц Ксавер Душек, Леопольд Кожелух, Ян Ладислав Дусик, Ян Воржишек, Вацлав Ян Томашек, Иосиф Гелинек. Расцвет деятельности большинства из них относится уже к XIX веку, и поэтому она не будет рассматриваться в данной главе. Остановимся только на двух представителях старшего поколения этих композиторов и пианистов — Кожелухе и Дусике, хронологически еще связанных с периодом клавирного искусства.

Старший из них, Леопольд Кожелух (1747—1818), был учеником Франтишека Ксавера Душека (1731—1799), видного чешского пианиста и композитора. Кожелух работал в Вене, где приобрел известность как композитор и педагог. После смерти Моцарта он получил должность придворного композитора.

Имя Кожелуха пользовалось в свое время популярностью. Примечательно, что в «Карманной книжке для любителей музыки на 1796 год», изданной в Петербурге, жизнеописание этого композитора приводится наряду с биографиями наиболее знаменитых музыкантов того времени. Кожелух, говорится в этой книге, «в Германии и Англии любим более прочих, ныне существующих сочинителей». Хотя это утверждение, видимо, преувеличено, однако известное основание оно все же имело.

Кожелух написал много различных произведений, в том числе симфоний, квартетов, фортепианных концертов и сонат. Представляя несомненный исторический интерес с точки зрения формирования пианизма XIX столетия, некоторые его сочинения не утратили своего художественного значения и до настоящего времени. Характерным примером могут служить его вариации *As-dur* из Сонаты оп. 18 (*прим.* 55).

Произведение это столь ново по стилю, что может быть смело отнесено к первым десятилетиям XIX века. Между тем написано оно около 1778 года, в период, когда Моцарт вступал лишь в свой зрелый творческий период. Даже беглое ознакомление с Вариациями Кожелуха позволяет сделать вывод о предварении в его произведениях некоторых черт стиля Шуберта, а отчасти и Вебера.

Ян Ладислав Дусик (искаженная на французский лад его фамилия произносилась обычно Дюссек) — наиболее известный из этой плеяды чешских музыкантов. Его сочинения часто исполнялись, а сам он слыл одним из лучших мировых пианистов. Дусик может быть отнесен к типу «странствующих виртуозов», который становился все более характерным для западноевропейской музыкальной культуры в связи с новыми общественными условиями деятельности музыканта. Жизнь подобных артистов обычно носила несколько авантюрный харак-

тер и не была чужда духу буржуазного делячества. Она протекала в концертных путешествиях с более или менее длительным пребыванием там, где им удавалось найти выгодные условия работы.

Дусик родился в 1760 году в небольшом чешском городке Чаславе в семье органиста. Уже девяти лет он прекрасно импровизировал. По окончании Пражского университета Дусик некоторое время работал в Бельгии и Голландии органистом и педагогом, затем отправился в Гамбург, где завершил свое музыкальное образование под руководством Ф. Э. Баха. После этого Дусик предпринял ряд концертных поездок, в том числе в Петербург, жил некоторое время во Франции, а потом в Англии. Здесь он занялся музыкально-предпринимательской деятельностью, но потерпел банкротство и, спасаясь от кредиторов, вынужден был вернуться на континент. Умер Дусик в 1812 году.

О Дусике сохранилось немало воспоминаний, рисующих его облик человека и художника. «Тонкость чувства и восхитительная выразительность его игры и его мелодических пассажей, — писал о нем известный пианист Ф. Калькбреннер, — сделали его образцом изящества» (163, с. 20). Калькбреннер упоминает также о том, что чешский пианист во время исполнения почти все время пользовался фортепианной педалью.

Эти и некоторые другие отзывы характеризуют Дусика как пианиста-лирика. Его игра отличалась специфическим качеством звучания, которое было порождено использованием педалей — в те времена нового и еще далеко не всеми оцененного выразительного средства. Несомненно, что применение педали проводило резкую грань с прежним клавесинно-клавикордным стилем исполнения. Оно сообщало звучанию инструмента несравненно большую певучесть, создавало множество новых выразительных возможностей. Естественно, что пианисты, впервые начавшие широко использовать педаль, — такие, как Фильд и Дусик, — производили на слушателей совершенно особое впечатление. Они вошли в историю как первые «певцы на фортепиано», предшественники Шопена.

В фортепианных произведениях чешского музыканта особенно удачны лирические места. Именно они могли оказать наибольшее влияние на творчество Шуберта (*прим.* 56).

Интересно отметить у Дусика тяготение к программности: у него есть сонаты под названием «Возвращение в Париж», «Прощание с Клементи», «Охота», «Гармоническая элегия».

Среди миниатюр Дусика приобрела в свое время популярность пьеса «La consolation» («Утешение»). Она может служить характерным образчиком стиля его творчества. В этой пьесе, посвященной смерти покровителя композитора, принца Фердинанда Прусского, напрасно было бы искать драматизм. Общий характер ее — нежная лирика, иногда несколько напоминающая Моцарта (*прим.* 57).

В настоящее время из сочинений Дусика в педагогической практике используются преимущественно его сонатины.

Начавшая формироваться в XVIII веке, чешская фортепианная школа достигла своего высшего развития в следующем столетии в лице Б. Сметаны и А. Дворжака. Творчество этих выдающихся композиторов отличается большой самобытностью и художественной ценностью, что предопределяется прежде всего органичной связью с народным искусством своей родины. Высоко оценивая заслуги западнославянских классиков, мы не должны, однако, забывать и о более скромной, но плодотворной деятельности их предшественников, о которой шла речь в этой главе.

Быструю эволюцию немецкой клавирной школы в сторону классицизма можно отчетливо проследить на творчестве сыновей И. С. Баха.

Искусство старшего из них — Вильгельма Фридемана (1710—1784) — особенно тесно связано с традициями отца, с органно-полифоническим стилем. В клавирных сочинениях Фридемана есть нечто от искусства барокко. Для творчества этого музыканта особенно характерны фантазии и каприччо импровизационного плана, в которых широко используется полифония. Фридеман был выдающимся органистом-импровизатором. «Когда он играл на органе, — вспоминает один из современников, — меня охватывал священный трепет. На клавире все было миловидным, на органе — величественным и торжественным» (149, с. 36).

Иным было искусство Иоганна Христиана Баха (1735—1782). Правда, и у него есть связи с творчеством Себастьяна Баха. Однако преобладающими у младшего Баха были новые стилистические тенденции. Для него характерна работа уже не в области полифонии и не деятельность органиста (хотя он и служил некоторое время органистом Миланского собора в Италии). Он пользовался прежде всего известностью как превосходный пианист, как оперный композитор и автор фортепианных сонат и концертов.

Сонатам Иоганна Христиана свойствен ясный мелодичный стиль, обнаруживающий порой родство со «сладостной» ариозностью итальянской оперы, типичная для раннего классицизма форма и прозрачная фактура с альбертиниевыми басами. В некоторых его произведениях заметна близость к сочинениям Моцарта (прим. 58).

Из всех сыновей Иоганна Себастьяна Баха наибольшую роль в развитии клавирного искусства сыграл Карл Филипп Эмануэль (1714—1788). И как композитор, и как исполнитель, и как педагог, автор знаменитого руководства «Опыт об истинном искусстве игры на клавире», он пользовался громадной популярностью среди современников. Его произведения и методический труд были подлинной школой для музыкантов конца XVIII — начала XIX столетий. Гайдн говорил, что он

многим обязан сочинениям Филиппа Эмануэля, которые тщательно изучал. Моцарт видел в Ф. Э. Бахе отца музыкантов своего времени. Бетховен учился по его «Опыту» и обучал по нему своих учеников.

Филипп Эмануэль получил превосходное музыкальное воспитание под руководством отца и юридическое образование в университете. Около тридцати лет он проработал клавесинистом в тяжелой обстановке солдафонского режима — при дворе прусского короля Фридриха II. Последний период своей творческой деятельности Филипп Эмануэль жил в Гамбурге, где руководил музыкальной жизнью города и выступал как клавесинист в организованных им концертах.

Значительную часть клавирного творчества Ф. Э. Баха составляют сонаты. Он писал их на протяжении всей жизни. Первый сборник его сонат (так называемые «пруссские», посвящены прусскому королю Фридриху II) был издан еще в 1742 году, последний — за год до смерти, в 1787 году. Эта область творчества Ф. Э. Баха — как бы серия опытов в жанре предклассической сонаты, в которых композитор иногда приближается к стилю ранних венских классиков. В сочинениях Ф. Э. Баха порой чувствуется влияние Скарлатти и французских клавесинистов. В медленных частях его сонат проявляются черты сентиментализма. В этом отношении весьма характерно *fis-moll'*ное *Poco adagio* из *A-dur'*ной Сонаты (1765), с его выразительной певучей мелодией, сотканной из чувствительных «вздохов»-задержаний.

Это *Adagio* — один из лучших образцов лирики Ф. Э. Баха; оно содержит в себе много подлинной поэзии, родственной даже таким выдающимся образцам творчества классиков, как средняя часть *A-dur'*ного Концерта Моцарта (*прим.* 59).

Примечательная особенность этой части — ее импровизационный характер. Он ощущается и в изобилии разнообразных ритмических фигур, создающих впечатление «выписанного» *rubato*, и в неожиданных, словно пришедших «вдруг» смелых гармонических оборотах, и в модуляционных отклонениях, и в пассажах типа вставных каденций, возникших словно «под пальцами» во время игры и развернувшихся в пышную звуковую гирлянду из одного фигурационного «завитка» (особенно интересна в этом отношении каденция, родившаяся из мелодически-фигурационного эмбриона *ля, ми-диез, фа-диез*, отмеченного нами в нотах крестиками) (*прим.* 60).

Подобными средствами композитор создает ощущение непосредственности высказывания эмоций, что было так характерно для искусства сентименталистов.

В некоторых сочинениях Ф. Э. Баха чувствительная лирика уступает место поэзии мятежных буйных страстей. Музыка этих сочинений вызывает в памяти образы немецкой литературы периода «бури и натиска» — художественного течения, отразившего на немецкой почве приближение социальных «бурь

и натисков» конца XVIII столетия. Течение это сосуществовало с «чувствительным» направлением, представляя как бы другую его сторону. Оба они нередко ярко проявлялись в творчестве одного и того же художника. Так было в области литературы у раннего Гёте; его два «антипода» — «Гёц фон Берлихинген» (вторая обработка) и «Страдания молодого Вертера» — появились почти в одно и то же время (1773 и 1774 годы).

Нечто подобное наблюдалось и в области музыкального искусства у Ф. Э. Баха. Двумя годами ранее Adagio fis-moll им была написана одна из наиболее известных его сонат — f-moll'ная. Первая ее часть — предвосхищение в клавирной литературе настроений «бури и натиска» и героико-драматических образов Бетховена (прим. 61).

Творческая работа Филиппа Эмануэля оказалась весьма плодотворной с исторической точки зрения и явилась важным этапом на пути формирования классического стиля. Уже в 1740-х годах он создал сонаты в трехчастной форме, наметив основные функции и характер будущего классического сонатного цикла.

Помимо сонат, Ф. Э. Бах писал и другие сочинения для клавира — миниатюры, фантазии, вариации, рондо. Он создал также более полусотни клавирных концертов.

Как уже указывалось, Филипп Эмануэль был выдающимся исполнителем. Современники говорили, что он «мастер в любом стиле», что его исполнению присущи и виртуозность, и блеск, и темперамент. Однако больше всего Ф. Э. Бах поражал выразительностью своей игры, поэтичным исполнением певучих Adagio и Andante. Ни один клавирист, говорили про него, еще не вкладывал в свой инструмент столько души. «Когда ему нужно исполнить в медленных и патетических местах выдержанную ноту, он владеет искусством извлекать из своего инструмента трепетные звуки скорби и жалобы, что можно воспроизвести лишь на клавикордах и что доступно, пожалуй, лишь ему одному» (201, с. 39).

Свой богатый опыт в области клавирного искусства Ф. Э. Бах изложил в упоминавшемся методическом руководстве. Эту работу нельзя рассматривать как обобщение только личного опыта одного музыканта. Она представляет собой выдающийся памятник всей клавирно-исполнительской теории и практики середины XVIII столетия. Ф. Э. Бах опирался не только на традиции немецкого клавирного искусства. У него, так же как у других музыкантов, стоявших у порога искусства классицизма второй половины XVIII столетия, было стремление к синтезу лучших достижений различных национальных школ. Эта весьма характерная для эстетической мысли и творческой практики тенденция должна быть особенно подчеркнута, так как она указывает то направление, в котором подготовлялся новый классический стиль.

«Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (I часть — 1753, II — 1762) можно до известной степени считать сводкой основных знаний, которыми должен был обладать клавирист того времени. Помимо проблем исполнения, автор рассматривает правила гармонии, цифровки баса, дает советы относительно импровизации «свободной фантазии».

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

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

Ф. Э. Бах придавал громадное значение «пению на инструменте». Он подчеркивал, что технические трудности можно преодолеть усиленным упражнением и что в действительности они не требуют такой затраты труда, как певучая мелодия. Прообразом исполнения кантилены на клавире для него было пение. Он предлагал не упускать возможности «послушать искусных певцов, так как от них научишься мысленно петь (разрядка моя. — А. А.) [исполняемое на клавире]» (131, с. 81—83, 85).

Признавая в целом большое прогрессивное значение «Опыта» Баха, не следует, разумеется, игнорировать историческую ограниченность некоторых высказанных в нем мыслей. Так, в настоящее время кажется наивным требование автора, чтобы клавирист во время игры передавал мимикой содержание исполняемой музыки.

Окончательная кристаллизация музыкального классицизма произошла в творчестве И. Гайдна и В. А. Моцарта. Эти художники синтезировали передовые творческие тенденции своих

предшественников, подготовлявших в течение нескольких десятилетий рождение нового стиля.

Музыкальная культура Вены, где в основном протекало творчество Моцарта и Гайдна, представляла собой особенно благоприятную почву для создания такого рода синтетического искусства. В этом крупном музыкальном центре скрещивались самые разнообразные творческие направления и национальные школы. Здесь сказывалось влияние славянской культуры — особенно чешской. Большое распространение получила и итальянская музыка — преимущественно опера, имевшая в Вене своих видных представителей.

Характерной особенностью музыкальной жизни Вены было значительное развитие народно-бытового искусства. Наряду с операми и произведениями, исполняемыми в музыкальных собраниях («академиях») для «избранных», были широко распространены народные песни и танцы. Знаменитый венский вальс приобрел всемирную известность. Мелодичная, полная жизненности и оптимизма, эта музыка звучала повсюду в городе и его окрестностях. Она глубоко проникла в сознание венских классиков и оплодотворила их музыкальное творчество.

Обратимся к проблеме взаимосвязи народного и профессионального искусства. И у Гайдна и у Моцарта мы найдем органичное взаимопроникновение этих начал. Оба композитора обладали колоссальным профессиональным мастерством и замечательной музыкальной эрудицией. И Гайдн и Моцарт широко включали интонации бытующей музыки в свои произведения. Оба они творили прежде всего для народа. В этом смысле их бесспорно можно причислить к последователям просветителей-демократов XVIII века. Вынужденные создавать свои произведения часто по заказам аристократов, находясь от них в прямой зависимости, порой весьма унижительной, венские классики умели оставаться художниками народными.

Выявляя прочные связи с музыкой важнейших национальных школ Европы, венские классики опирались на традиции своего национального искусства. В произведениях Моцарта можно, правда, ощутить влияния итальянской кантилены. Вместе с тем нельзя считать мелодику Моцарта «мозаичной», видеть в ней те или иные «итальянизмы» как некие механические включения. Богатейший мелодический язык Моцарта немислимо понять без учета громадной творческой работы, проделанной немецкими композиторами в период расцвета сентиментализма, вне учета прогрессивного воздействия венской народной музыки.

Синтезирующие тенденции в клавирном творчестве ранних венских классиков следует понимать не только как взаимооплодотворение музыки народной и «ученой» и как претворение иноземного искусства при опоре на собственные

национальные традиции. Можно было бы показать, что их искусство — обобщение опыта музыкантов различных стилей (рококо, сентиментализма), творческой работы композиторов в различных жанрах — не только клавирной музыки, но и оперы, и ансамблево-оркестровой музыки, и т. д. Развивать анализ синтезирующих тенденций стиля ранних венских классиков можно было бы еще значительно больше. Ограничимся, однако, сказанным и перейдем к краткой характеристике того нового, что вносит их искусство в клавирную литературу.

Как уже говорилось, в творчестве ранних венских классиков нашли свое выражение идейно-эмоциональный мир и типические образы современных им людей. Для этих композиторов не характерен еще бетховенский «герой» — народный трибун или раздираемый противоречиями «гений» романтиков. Герой Моцарта и Гайдна, однако, — уже человек нового времени, порвавший со средневековой идеологией, оптимистически смотрящий в будущее, наделенный богатым миром чувствований (особенно у Моцарта). Он не лишен иногда черт «галантности», а порой (чаще у Гайдна) буржуазной патриархальности.

Крупнейшим завоеванием венских классиков было овладение более глубоким и универсальным методом раскрытия действительности — раскрытия ее в развитии, в столкновении контрастных начал при достижении в то же время художественной завершенности, единства замысла целого. При обзоре творчества предшествующего времени мы стремились показать, как постепенно формировался новый тип развития. Было отмечено, что в сюите этот принцип осуществлялся преимущественно путем контрастов между частями цикла. У Куперена заметно стремление к динамике развития внутри отдельной части сюиты, но оно было еще робким, в нем чувствовалась постоянная «оглядка» на исходную музыкальную мысль. Смелее пошел в этом направлении Д. Скарлатти. Что касается творчества Ф. Э. Баха, то в нем контрастность еще не всегда сочеталась с единством художественного целого.

Утверждая новый принцип мышления, ранние венские классики типизируют его в определенных формах высказывания, в основном в форме сонаты с ее характерными противопоставлениями (обычно: первая часть, наиболее контрастная; медленная, более однородная, средняя часть лирического плана; «уравновешивающий» в эмоциональном отношении, насыщенный народно-жанровыми элементами финал). Первая часть имеет симметричную форму: экспозицию, разработку и репризу. Этому типу развития у классиков подчиняются и симфония, и квартет, и соната, и концерт.

Установление классической формы сонаты сыграло громадную роль в последующем развитии музыкального искусства.

Она оказалась весьма жизненной и сохранилась вплоть до настоящего времени как одна из основных. Причина подобной устойчивости еще не исследована с должной глубиной; возможно, что объяснение этому следует искать в том, что соната способна в большей мере, чем другие формы, отражать диалектику развития реального мира.

Зрелые сонаты и концерты ранних классиков основаны на сопоставлении контрастных тем-образов. Эти произведения можно уподобить в известной мере миниатюрным драматическим пьесам, в которых каждая тема — отдельное действующее лицо, причем нередко — пьесам именно того времени, написанным по правилам драматургии классицизма, когда каждый образ мыслится без сколько-нибудь значительного развития характера. Темы сонат Гайдна или Моцарта обычно не переосмысливаются коренным образом в процессе развития, как во многих произведениях последующих композиторов. У ранних венских классиков одна тема уступает место другому «действующему лицу» — другой теме. Однако все эти «персонажи» — не «случайные встречи». Они участники одного «сценического действия» и подобраны так, чтобы лучше оттенять друг друга и дать драматургу-композитору возможность сделать это «действие» содержательным, интересным и логически обоснованным.

Не следует думать, что творчество Моцарта и Гайдна вполне соответствует нормам эстетики классицизма. Полное жизни, оно чуждо каким-либо извне навязанным канонам. И в нем отнюдь не следует искать буквальной аналогии с драматическими произведениями или картинами художников-классицистов. В частности, у ранних венских классиков можно обнаружить не только контрасты внутри отдельных образов, но и развитие некоторых тем-характеристик на протяжении сочинения, что подготавливает принципы музыкальной драматургии последующих композиторов (см., например, контрастную главную партию Сонаты Моцарта с-moll и выросшую из ее второго элемента побочную партию).

В связи с характерным кругом образов и определенным типом развития у венских классиков устанавливается и новая трактовка инструмента, новые виды клавирного письма. В сущности, даже ранние сонаты Гайдна и Моцарта, не говоря о зрелых, — произведения фортепианные, хотя мы и находим в них обозначения «для клавесина или фортепиано». Таким образом, с творчеством ранних классиков кончается пора собственно клавирного искусства и начинается период фортепианной музыки в настоящем смысле слова.

К зрелому периоду деятельности Гайдна и Моцарта фортепиано стало уже настолько усовершенствованным инструментом, что оно привлекло к себе широкое внимание. Австрия была одним из крупнейших центров инструментального производства. Фортепиано так называемой венской механики

(наиболее известные мастера ее — Штейн и Штрейхер) получило значительное распространение в Европе. Оно отличалось от современных роялей меньшей певучестью звука. Клавиатура на этих инструментах была более легкой.

Фортепианное письмо ранних венских классиков выделяется прозрачностью, и в этом отношении оно еще связано с традициями клавесинного стиля. Ему не свойственно монументальное аккордовое изложение, быстрые последования октав, двойных нот, то есть так называемая крупная техника.

В отличие от полифонического изложения (типа письма И. С. Баха) фактура раннего классицизма характеризуется заметно выраженной дифференциацией партий отдельных рук. Как правило, мелодия излагается в правой руке в диапазоне первой-второй октавы. В партии правой руки обычно сосредоточиваются также фигурации. Эти последние используются наиболее часто в связующих и разработочных местах произведения.

Довольно значительное место в мелодической линии у венских классиков занимают мелизмы — трели, форшлаги, группетто, морденты.

Ни Гайдн, ни Моцарт не оставили нам, за исключением отдельных примеров, расшифровок своих украшений. Поэтому в их сочинениях в этом отношении встречаются спорные моменты.

Трель почти все современные венским классикам руководства, вплоть до фортепианной школы Гуммеля (1828), предписывают исполнять с верхней вспомогательной. После Гуммеля в теории устанавливается современный способ расшифровки трели — с главной ноты. Трудно предположить, чтобы гуммелевский принцип исполнения этого украшения получил так быстро повсеместное распространение, если бы не был заранее подготовлен практикой. Поэтому при расшифровке трели у венских классиков представляется отнюдь не обязательным во всех случаях придерживаться догматически старинного правила исполнения ее с верхней вспомогательной. Это подтверждается некоторыми местами в их сочинениях, где бесспорно более уместен современный способ исполнения трели. Так, трель из вариаций Моцарта на французскую песенку (*прим.* 62) надо несомненно играть с главной ноты. Если ее сыграть с верхней вспомогательной, то образуются явные, неприятно звучащие параллельные октавы. Начинать трель со звука *до* естественнее еще и потому, что он тематический.

Долгие трели, особенно в каденционных оборотах, лучше исполнять с верхней вспомогательной ноты.

Форшлаги у ранних венских классиков встречаются короткие и долгие. Долгий форшлаг Моцарт и Гайдн обычно выписывали целиком.

В отношении звуков, обозначенных мелкими нотами, до конца XVIII столетия в теории, в общем, сохранялось старое

правило, по которому их следовало расшифровывать за счет последующей длительности. Однако от этого правила стали, по-видимому, настолько часто отклоняться, что в клавирной школе И. Рельштаба (1790) это было даже специально отмечено (*прим.* 63).

Поэтому при исполнении сочинений венских классиков вряд ли целесообразно во всех случаях играть мелкие ноты за счет длительности последующих звуков.

При расшифровке форшлагов следует помнить, что венские классики широко употребляли условный вид записи этих украшений (*прим.* 64).

Указанный способ обозначения держался всего несколько десятилетий. И. С. Бах еще его не применял. Им пользовались лишь Гайдн, Моцарт, отчасти Бетховен и Вебер, а также современные им композиторы. Впоследствии этот способ условной записи отмирает.

Группетто у венских классиков часто употреблялось при пунктированном ритме между восьмой с точкой и шестнадцатой (см. среднюю часть Сонаты Моцарта F-dur, K. 332). Исполнение группетто в этих случаях см. в *прим.* 65.

Таким образом, при расшифровке украшений у ранних венских классиков не следует догматически придерживаться старинных принципов, применяемых к баховским произведениям. Вместе с тем в сочинениях этих авторов нельзя безоговорочно пользоваться более современными принципами расшифровки мелизмов, установившимися примерно со времен романтизма.

Венские классики часто выписывали мелизмы обычными нотами. Очень характерно для Гайдна и Моцарта использование мелизмов в качестве основы фигураций.

Постепенное формирование фортепианной фигурации отражало процесс мелодического и ладогармонического развития в европейской музыке. У ранних венских классиков в связи с характером их мелоса мелодическая фигурация строится на основе мажорной и минорной гаммы с использованием орнаментальных оборотов, типичных для мелодики XVIII века. Весьма обычны для Моцарта и Гайдна мелодические фигурации в виде цепочки из форшлагов (*прим.* 66). Используемый Моцартом в начале финала F-dur'ной сонаты пассаж не что иное, как цепочка группетто, расположенных по звукам тонического аккорда (*прим.* 67). Многие фигурации можно рассматривать как составленные из различных орнаментальных формул.

Гармоническая фигурация венских классиков, в соответствии с их гармоническим письмом, состоит преимущественно из арпеджио простейших аккордов, главным образом трехзвучий и доминантсептаккордов.

Партия левой руки, достигающая, как уже говорилось, в сочинениях венских классиков значительного обособления, выполняет обыкновенно функцию сопровождения. Как и в

партии правой руки, в ней вырабатываются определенные типы изложения — своего рода фактурные формулы.

Весьма употребительный вид сопровождения у Моцарта и Гайдна — повторение отдельных звуков, двузвучий и аккордов. Повторения одного звука носят название барабанных басов. Они нередко применяются в быстрых сочинениях, где подчеркивают активный характер музыки (*прим.* 68).

Встречаются повторения в виде ломаных октав — так называемые маркизовы басы (*прим.* 69).

Наконец, весьма распространены альбертиевы басы. У ранних венских классиков альбертиевы фигурации обычно применяются в местах спокойного характера (Моцарт, Соната G-dur) или задорно-шутливого (Гайдн, Соната C-dur), а не бурного драматического, как у Бетховена.

Даже этот краткий обзор фактуры ранних венских классиков свидетельствует о том, что и в данной области у них проявляется тенденция к типизации, к установлению характерных и ясно очерченных творческих принципов в применении выразительных средств.

Установленные Моцартом и Гайдном типы изложения постепенно видоизменялись и обогащались, но в своих основных чертах обнаружили большую жизнеспособность и проявились даже в фактуре композиторов XX века.

Ранние венские классики, особенно Моцарт, подробнее, чем их предшественники, обозначали оттенки исполнения. Наряду с динамикой они указывали и характер артикуляции. Необходимо учитывать, что при расстановке лиг в фортепианных сочинениях эти композиторы исходили из практики игры на смычковых инструментах. Например, в мелодии главной партии Сонаты Моцарта F-dur лиги отнюдь не должны нарушать единство фразы — исполнение их как бы воспроизводит смену смычка на скрипке (*прим.* 70).

Указывая на это обстоятельство в своей содержательной монографии «Интерпретация Моцарта» (Вена, 1957), Ева и Пауль Бадур-Скода справедливо отмечают, что обозначенные автором лиги выявляют волнообразное строение мелодии и содержащееся в ней танцевальное начало. Поэтому было бы недопустимо «исправлять» лиги такого рода, объединяя всю фразу одной линией, как делают некоторые редакторы.

До сих пор мы говорили суммарно о стиле ранних венских классиков. Остановимся теперь на индивидуальных чертах фортепианного творчества Гайдна и Моцарта и на характеристике их деятельности в области фортепианного искусства.

Франц Йозеф Гайдн (1732—1809) не был выдающимся пианистом-виртуозом, хотя, несомненно, хорошо владел инструментом. Его фортепианные сочинения занимают в истории музыкальной культуры более скромное место, чем симфонии и квартеты. Там не менее вклад великого классика в фортепианную литературу весьма значителен.

В сонатах Гайдна полно отразился мир образов, присущий композитору. Подобно симфониям и квартетам Гайдна, его фортепианные сочинения подкупают душевной цельностью, оптимизмом, неиссякаемым чувством юмора.

Гайдн создал более пятидесяти фортепианных сонат. Он писал их на протяжении почти сорока лет. Естественно, что сонатное творчество не могло не отразить эволюции стиля композитора. Эта эволюция выявляет направление художественных исканий Гайдна, а вместе с тем и развитие передового фортепианного искусства на протяжении последних десятилетий XVIII века.

Обращает на себя внимание, что в более поздних сонатах Гайдн все реже использует галантную тематику. Менуэт — основной носитель традиций рококо в гайдновских сонатах (в симфониях и квартетах Гайдна менуэт нередко имеет черты народного танца) — почти совершенно исчезает из цикла, и его место занимают *Adagio* и другие части нетанцевального характера. Значительно сокращается количество украшений. Параллельно с этим изменяется и фактура. От прозрачного раннефортепианного письма композитор переходит к стилю изложения зрелого классицизма.

Из сонат Гайдна среднего периода особенно выделяется группа сочинений, изданных в 1780 году. Среди них отметим *C-dur*ную, особенно первую ее часть, полную типично гайдновского задора и юмора (*прим.* 71).

В ту же группу входит Соната *cis-moll*, с ее серьезной по характеру I частью *Moderato* и изящным *Scherzando* (II ч.). Лучшая соната среди изданных в 1780 году — популярная *D-dur*ная. Первая часть этого сочинения полна блеска и энергии (*прим.* 72).

Сонату отличают яркость тематического материала и исключительная цельность. Это качество в значительной мере обусловливается единством ритмического пульса (восьмые), пронизывающего все *Allegro*, и общностью тематического материала различных построений.

В Сонате *D-dur* все части примерно равнозначимы в художественном отношении. Вторая часть цикла — *Largo e sostenuto* — одна из лучших медленных частей сонат Гайдна. Ее благородная патетика связана еще в известной мере с музыкой сарабанд баховского времени. Вместе с тем в ней нельзя не видеть подготовительного этапа к *Adagio* и *Largo* Бетховена.

Наконец, третья часть — один из ярких образцов финалов гайдновских сонат. Ее задорно-шутливый, изящный характер заключает в себе нечто глубоко народное, идущее от безыскусных народных танцев; примечательна авторская ремарка: *innocentemente* (то есть невинно, наивно), встречающаяся, кстати говоря, не раз в фортепианных сонатах Гайдна и весьма типичная для творчества этого композитора.

Среди поздних гайдновских сонат особенно выделяется Es-dur'ная (последняя). Многими своими чертами она близка сочинениям Бетховена зрелого стиля: характером мелодики, энергией метро-ритма и динамики, монументальностью фактуры, оркестральностью. В некоторых местах ясно слышатся как бы группы различных инструментов (*прим.* 73).

Эта соната интересна также предвосхищением некоторых романтических черт. Обращает на себя внимание, например, красочное сопоставление тональностей первой и второй частей: Es-dur — E-dur.

Среди лучших современных интерпретаторов музыки Гайдна назовем Святослава Рихтера. Превосходным образцом его искусства может служить исполнение последней сонаты, записанное на пластинке.

Рихтер играет ее очень цельно, на широком дыхании. При этом он необыкновенно рельефно, со свойственным ему даром выявления характерного, раскрывает индивидуальные особенности каждой темы, каждого образа.

Обращает на себя внимание богатство красочной палитры пианиста: соната звучит у него как бы исполненная оркестром. Некоторые из тем «инструментованы» настолько ярко, что их окраска надолго остается в памяти. Отметим, например, скерцозную тему в верхнем регистре, звучащую блестяще, с особым «металлическим» призвуком.

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

Вольфганг Амадей (собственно — Иоанн Христом Теофил [Амадей] Сигизмунд Вольфганг) Моцарт (1756—1791) мог создавать столь же солнечно-радостные произведения, как Гайдн. Примерами подобного рода изобилуют его фортепианные сонаты и другие сочинения. Но это — лишь одна сфера творчества великого классика. Другая, где он значительно выше Гайдна, — область лирико-поэтическая, «познавание безграничного мира чувствований» (Б. В. Асафьев). При всей ясности своего ума, трезвости и логичности мышления, Моцарт — всегда поэт, поэт лирический, сообщающий своим творениям какой-то особый, сердечный, ласкающий оттенок. В самой личности Моцарта было много этой чудесной внутренней теплоты и обаяния. Мужественный человек и художник, он привлекал к себе душевной чистостью и мягкостью характера.

Исследователи справедливо отмечают постоянные «касания» Моцартом сферы любовной лирики. У Асафьева есть глубоко правильная мысль, что «Моцарт движется к психологическому реализму через художественное познавание реальной-

шего чувства любви» (12, с. 207). Эта мысль, думается, в значительной степени объясняет причину жизненности музыки Моцарта, причину ее столь сильного и длительного властвования над сердцами потомков и, в частности, такого горячего отклика на нее Чайковского — великого художника-реалиста, «певца любви» и музыканта-психолога.

Наиболее характерна для творчества Моцарта та область любовной лирики, которая была воплощена в образе Керубино. Чистота первой любви, неясные юношеские грезы о счастье, первый трепет неопытного сердца — все это запечатлено в произведениях Моцарта с поразительной силой.

Лирико-поэтическое обобщение, выступающее во многих фортепианных произведениях композитора как новое качество, отличающее их от гайдновских сочинений, осуществляется обычно наиболее непосредственно и действенно через мелодию. Моцарт — один из ярчайших мелодистов. Он говорил, что мелодия — «сущность музыки». Музыканта, способного сочинять красивые мелодии, он однажды в шутку сравнил с «благородным конем», а композитора, владеющего лишь контрапунктом, — «с потрепанной почтовой клячей»* (158, I, с. 819). У Гайдна рельефность образов его сонат часто достигается в первую очередь при помощи ритма, динамики, регистровых сопоставлений. У Моцарта же при использовании всех этих выразительных средств обычно появляется прелестная мелодия, ярко врезающаяся благодаря своей особой интонационно-эмоциональной обобщенности в память.

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

Большинство сонат Моцарта написано в типичном для раннего классицизма трехчастном цикле. Иногда композитор делает от него отклонения: так, в A-dur'ной Сонате первая часть — вариации, а не сонатное allegro, в c-moll'ной — сонатному allegro предпослана фантазия. Сонаты C-dur (K. 309) и D-dur (K. 311), созданные под влиянием мангеймских впечатлений, задуманы в более широком плане, с элементами симфонизма и динамики оркестровых сочинений мангеймцев. A-dur'ная соната связана с пребыванием в Париже. Ее последняя часть — знаменитое Rondo alla turca — написана в стиле условной экзотики французских комических опер того времени.

Особое место среди сонат Моцарта занимает c-moll'ная. Предваряющая ее Фантазия выделяется творческой смелостью

* Сам Моцарт, как об этом свидетельствуют его сочинения, был выдающимся мастером полифонии.

и глубиной содержащихся в ней образов — то скорбно-патетических, полных сдержанной силы, то светлых, лирических, то исполненных страстного порыва. С первой же мысли Фантазии мы видим стремление композитора вырваться за пределы типичных стилистических закономерностей раннеклассической сонаты. Характерно, что в этих новаторских исканиях Моцарт опирается отчасти на традиции Баховского искусства — наиболее глубокого и драматического из всего предшествующего музыкального наследия (обращает на себя, в частности, внимание указывающееся некоторыми исследователями сходство интонаций приведенной темы с темой g-moll'ной фуги Баха из I тома «Хорошо темперированного клавира») (прим. 74).

Фантазия c-moll на многие годы опережает развитие фортепианной музыки. Представляя собой по музыкальному языку произведение уже зрелого классицизма, она вместе с тем пророчески указывает пути к поэме-фантазии композиторов XIX века. С этой последней Фантазию Моцарта сближает развитие музыкальных мыслей, определяющееся не логическими принципами закономерностей классицизма, а свободным течением поэтической идеи, которая здесь вырастает до конкретности почти программного замысла. Характерны в ней и некоторые образы: первой темы, полной глубокого лирического самоуглубления, и второй, напоминающей образы светлых романтических грез.

Фортепианных концертов у Моцарта 27. Из них 25 написаны для одного клавира с оркестром, 1 — для двух и 1 — для трех клавиров с сопровождением. Эти сочинения — важная веха в истории концертного жанра. Моцарт — создатель классического типа фортепианного концерта. Его концерты — уже не ансамбль с более развитой партией солиста, как у Баха, а произведения, основанные на контрастном сопоставлении солирующего инструмента и остальной оркестровой массы. Контрастность подчеркивается наличием двух экспозиций (первой — оркестровой и второй — с участием солиста), оркестровых *tutti*, во время которых солист не играет, и виртуозным развитием фортепианной партии, кульминация которого приходится на каденцию. В те времена каденции импровизировались. Обычно их бывало две — в конце первой и в конце третьей части. Сохранившиеся каденции Моцарта к некоторым собственным концертам, по свидетельству современников, представляют собой облегченные варианты для учеников, не дающие полного представления о виртуозных каденциях, которые импровизировал сам автор. В настоящее время при исполнении концертов Моцарта — в тех случаях, когда композитор не оставил собственных каденций, — нередко пользуются каденциями, написанными его учеником Гуммелем*.

* Отметим, например, отличную каденцию Гуммеля к c-moll'ному Концерту Моцарта.

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

Каденции эти, встречающиеся в концертах и других инструментальных произведениях, доставляли немало мучений неопытным исполнителям, неискушенным в импровизации. «Одна исполнительница, — читаем мы в фортепианной школе Мильхмейера (конец XVIII столетия), — покраснела, бедная, до кончиков пальцев, когда подошла к злополучной каденции, и этим достаточно ясно показала слушателям, что она не способна на изобретение и что ее воображение не может подсказать ей ни малейшей мысли. После того как все инструменты уже за несколько тактов вперед подготовили каденцию и слушатели в глубокой тишине ждали достойную одобрения каденцию, они были горько разочарованы, услышав простую трель, которую перепуганная исполнительница в довершение всего и сыграла то плохо» (179, с. 44).

Во избежание подобных явлений многие неопытные исполнители и любители, не имевшие дара к импровизации, выучивали каденции заранее. «К счастью для начинающих и учителей, которые должны писать каденции для своих учеников, — отмечал Мильхмейер, — близится конец горячки каденций, и это вполне разумно. Я слышал в концертных залах больших артистов, которые по целых десять минут играли каденции. Я спрашиваю каждого здравомыслящего человека — разве подобные каденции, на которых исполнитель собирается пребывать, кажется, целую вечность, не заставляют слушателя забыть и главные мысли композитора, и произведение, и все, что было сыграно перед этим?» (179, с. 44).

Слова Мильхмейера оправдались. Постепенно в связи со стремлением композиторов обуздать импровизационные изменения текста исполнителями вставные каденции начали изгоняться из концертов. Первый шаг в этом направлении был сделан Бетховеном, написавшим в своем Пятом фортепианном концерте всю каденцию полностью нотами.

Среди концертов Моцарта особенно известны три: A-dur'ный № 23, c-moll'ный № 24 и d-moll'ный № 20, написанные в период расцвета его творчества (середина 1780-х годов). Характер этих сочинений различен. A-dur'ный концерт — светлый, «весенний». Два других концерта — драматические; подобно Сонате c-moll, они полны смелых предвосхищений после-

дующих стилей. В с-moll'ном концерте, как и в Сонате той же тональности, Моцарт отказывается от обычного для него светлого финала: конец произведения написан в суровых, драматических тонах. С-moll'ный и d-moll'ный концерты — наиболее «бетховенские» из всех моцартовских концертов. Характерно, что Бетховен больше всего ценил именно их, а d-moll'ный концерт даже исполнял публично (он сыграл его на вечере, устроенном в пользу вдовы Моцарта) *.

Среди концертов Моцарта отметим также превосходный Es-dur'ный № 22 с виртуозной первой частью и замечательным по глубине Andante, а также Концерт C-dur № 25, из которого Чайковский использовал одну тему для мелодии пасторали в «Пиковой даме» (дуэт Прилепы и Миловзора).

Помимо сонат и концертов, Моцарт писал вариации, фантазии, рондо и другие сочинения для фортепиано.

Моцарт сыграл большую историческую роль не только как композитор, но и как выдающийся исполнитель на клавишных инструментах. Он очень любил орган, называл его «королем инструментов» и говорил, что играть на нем — «его страсть». Однако Моцарт-исполнитель прославился главным образом игрой на клавире.

Исполнительским искусством Моцарт стал овладевать с самых ранних лет. Известно поразительно быстрое творческое созревание маленького вундеркинда. В четыре года он уже играл легкие пьески и начал сочинять, а в шесть-семь лет — ко времени своих первых концертных поездок — поражал профессиональными умениями взрослого музыканта. Он писал довольно сложные сочинения (сонаты), импровизировал, прекрасно играл на клавире, свободно читал с листа и аккомпанировал.

Руководил занятиями мальчика его отец — Леопольд Моцарт, композитор и капельмейстер, автор популярного в свое время руководства по игре на скрипке (оно было переведено в 1804 году на русский язык под названием «Основательное скрипичное училище»).

Исполнительская деятельность Моцарта началась с шестилетнего возраста, когда отец первый раз повез его в концертную поездку в Мюнхен и Вену. Вскоре после этого Моцарт совершил большое турне по Европе: Франции, Англии, Германии и другим странам, — прославившее его как маленькое музыкальное чудо. И в дальнейшем Моцарт много выступал в различных городах Европы, всегда с громадным успехом. Последняя большая концертная поездка Моцарта состоялась за два года до смерти, в 1789 году; он выступал в Берлине и других немецких городах. Особенно большую творческую радость ему принесли концерты в Праге, в 1787 году, — они вылились в подлинный триумф его искусства.

* К этому Концерту Бетховен написал каденцию.

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

Зависимость от прихоти знати, обычно интересовавшейся преимущественно виртуозными трелями какой-нибудь итальянской певицы, часто создавали в таких «академиях» тягостную обстановку для настоящих артистов-художников. Однако еще более тяжелыми, иногда крайне унижительными были условия выступлений в салонах влиятельных вельмож, где Моцарту, как и другим исполнителям, приходилось постоянно играть, так как от этого в значительной степени зависела вся его артистическая судьба. Сколько горьких переживаний было связано у Моцарта с выступлениями в салонах аристократов! Приведем только одну выдержку из его путевых писем, где он описывает свое посещение салона герцогини де Шабо во время поисков работы в Париже. «Я должен был полчаса ждать в большой неотопливаемой ледяной комнате, — писал Моцарт. — Наконец пришла герцогиня Шабо и очень вежливо попросила меня поиграть, хотя ни один из ее клавиров не был в надлежащем порядке. Я сказал, что охотно выполнил бы ее просьбу, но, к сожалению, лишен этой возможности, так как не чувствую своих пальцев от холода, и попросил ее хоть на минутку провести меня в комнату с камином. „О да, мсье, вы совершенно правы“, — был весь ответ. После этого она села опять и добрый час рисовала в обществе других господ, которые сидели вокруг большого стола. Я имел честь ждать целый час. Окна и двери были открыты; у меня не только руки замерзли, я продрог всем своим существом. У меня разболелась голова... Наконец, чтобы закончить с этим, я сыграл на ужасном отвратительном фортепиано. Что меня, однако, больше всего разозлило, это то, что ни мадам, ни господа ни на минуту не прерывали своего рисования, и я должен был, таким образом, играть для кресел, столов и стен. От всех этих так неудачно сложившихся обстоятельств у меня лопнуло терпение; я начал фишеровские вариации и на половине бросил. Тогда раздалось много похвал. Я же сказал то, что надо было сказать, а именно, что этим клавиром я не могу оказать много чести, и мне хотелось бы выбрать другой день, когда будет лучший инструмент. Она, однако, не уступила, и я должен был ждать еще полчаса, пока придет ее муж. Последний зато подсел ко мне и слушал со всей

внимательностью. А я забыл при этом и холод, и головную боль, и играл, несмотря на убогий инструмент, так, как я могу играть, когда я в духе. Дайте мне лучший инструмент в Европе, но, если меня слушают люди непонимающие, люди, которые не хотят ничего понять и которые не чувствуют со мною того, что я играю,— я потеряю всю радость...» (193, с. 190—191).

Такова была неприглядная действительность жизни исполнителя того времени. Особенно трудно было мириться с ней музыканту, в котором, как в Моцарте, уже был силен дух гордого презрения к этике дворянского общества.

Сам Моцарт считал свою исполнительскую деятельность по сравнению с композиторской «побочным делом», хотя и без ложной скромности признавался, что эта «побочная» профессия отнюдь не была его слабой стороной. Для своего времени Моцарт может считаться бесспорно одним из самых выдающихся представителей клавирно-исполнительской культуры. Его слава как замечательного пианиста упрочилась после состязания с такими видными виртуозами, как Клементи и Геслер.

Состязание Моцарта с Клементи происходило в Вене, при дворе австрийского императора. Оно представляет интерес с точки зрения требований, предъявлявшихся тогда пианисту. Моцарт и Клементи должны были играть свои сочинения, импровизировать и разбирать с листа рукописные, неразборчиво написанные ноты (в те времена, когда печатных изданий было немного, педагоги специально тренировали своих учеников в читке с листа рукописных нот).

Историческое значение исполнительской деятельности Моцарта заключается в том, что он ярче, чем кто-либо другой в области пианистического искусства, выявил передовые художественные идеи своего времени, синтезировал лучшие творческие достижения ряда направлений в исполнительском искусстве XVIII века и создал на основе этого новый стиль клавирно-фортепианного исполнения — стиль раннеклассический.

В игре Моцарта органично сливались лучшие качества галантного и чувствительного стиля. Она отличалась изяществом, отчетливостью и вместе с тем проникновенным исполнением певучих мелодий. Как говорил Гайдн, «она шла от сердца». Эту синтетическую природу исполнительского искусства Моцарта метко выразил Клементи, который, вспоминая о состязании с венским пианистом, сказал: «Я до тех пор не слышал никого, кто бы играл так одухотворенно и с такой грацией» (158, I, с. 726) (разрядка моя. — А. А.). Особенно поразило Клементи исполнение Моцартом *Adagio* и импровизация им вариаций.

Сочетая лучшие достижения предшествующих стилей, Моцарт, однако, отошел от их крайностей. Он отрицал преувели-

ченную эмоциональность исполнителей-сентименталистов, их «выразительную мимику» и чрезмерное *rubato*. Нашедшие свое яркое выражение у Ф. Э. Баха, эти стилистические черты, как часто бывает в таких случаях, приобретали у его эпигонов карикатурную форму.

Противопоставляя себя исполнителям подобного рода, Моцарт писал в одном из писем: «... я не делаю никаких гримас и все же, по его утверждению (Штейна — фортепианного мастера. — А. А.), так выразительно играю на его инструментах, как никто еще до меня не играл. Все они удивляются, что я всегда точно соблюдаю такт. Они не могут себе представить *tempo rubato* в Adagio, при котором левая рука об этом ничего не знает; у них она поддается правой» (193, с. 96). Иными словами, Моцарт считал необходимым, чтобы левая рука как бы поддерживала ритмический пульс произведения. Интересно, что несколько десятилетий спустя примерно то же говорил Шопен — «пусть ваша левая рука будет дирижером».

Моцарт отрицал субъективистские вольности исполнителя, проявляющиеся как в импровизационном изменении авторского текста, так и в привнесении в сочинение чуждого ему характера. Он видел задачу исполнителя в том, чтобы сыграть произведение в надлежащем темпе, все ноты, форшлаги и т. п. передать, как написано, с надлежащим выражением и вкусом.

Моцарт относился также крайне отрицательно к излишне быстрым темпам. «Ни на что Моцарт не жаловался так сильно, — замечают современники, — как на порчу его сочинений при публичном исполнении, главным образом путем преувеличения темпа». Гораздо легче, говорил Моцарт, сыграть пьесу быстро, чем медленно: «В быстром темпе можно не ударить нескольких звуков и этого никто не заметит. Но что же в этом хорошего? При быстрой игре можно изменять как в правой, так и в левой руке, и этого никто не увидит и не услышит. Но разве это хорошо?» (158, II, с. 158).

Не следует думать, что Моцарт не обладал значительной техникой. Напротив, он был первоклассным виртуозом. Его виртуозность так изумляла современников, что казалась им даже нечеловеческой, каким-то колдовством. Однажды в Италии слушатели просили двенадцатилетнего Моцарта снять с пальца перстень, так как решили, что именно в нем таится сила искусства пианиста.

Владея столь значительной виртуозностью, Моцарт, однако, никогда не превращал её в самоцель и не стремился специально «блеснуть» ею. Напротив, ему причиняло страдание то, что от него обычно ждали прежде всего виртуозности.

Подобно своим предшественникам, Моцарт был гениальным импровизатором. О его импровизациях сохранились восторженные отзывы. «Если бы мне суждено было просить у бога земных радостей, — говорил один из его современников, — это было бы послушать еще раз Моцарта, фантазирующего на

клавире; кто его не слышал, тот не может даже отдаленно представить себе, чего он мог достигнуть» (158, II, с. 154). Другой современник, сообщая о концерте Моцарта в Праге, писал: «К концу академии Моцарт фантазировал на фортепиано добрых полчаса и возбудил этим энтузиазм восхищенных чехов до крайнего предела, так что вынужден был, понуждаемый бурными одобрениями, которые ему высказывали, снова сесть за клавир. Поток этой новой фантазии оказал еще более сильное действие; в результате воспламененные слушатели третий раз осадили его просьбами. Моцарт появился, и глубокое удовлетворение всеобщим восторженным признанием его творческих достижений исходило из всего его существа. С еще большим подъемом начал он в третий раз; еще никто так не играл. Вдруг среди гробовой тишины громкий голос из партера крикнул: „Из Фигаро!“ — на что Моцарт экспромтом сыграл дюжину интереснейших и искуснейших вариаций на мотив любимой арии „Мальчик резвый“. Он кончил эти удивительные творения среди бушующего восторга слушателей» (158, II, с. 155).

Импровизации Моцарта носили совершенно иной характер, чем импровизации Ф. Э. Баха. Представитель классицизма, Моцарт и в импровизации стремился к ясности, логичности мысли. «Свободная фантазия» — излюбленный вид импровизации музыкантов направления Ф. Э. Баха — была для него нехарактерной. Он импровизировал в определенной форме, например, как видно из только что приведенного отзыва, в форме вариаций.

Утверждая новый исполнительский стиль, Моцарт выступал против регрессивных течений в фортепианном искусстве своего времени. Он боролся с вырождающимися тенденциями сентиментализма, терявшими свое некогда передовое значение. Он боролся, с другой стороны, и против внешней виртуозности. В противовес этим направлениям Моцарт закладывал основы классического стиля исполнения, представителям которого свойственно стремление к правдивой передаче авторского замысла, к простоте и благородству трактовки, к максимальной ясности воспроизведения мельчайших деталей. Последующие пианисты постепенно обогащали этот стиль, вносили в него новые черты, соответствующие духу своего времени.

На протяжении XIX и XX веков борьба передовых пианистов за подлинно моцартовскую исполнительскую традицию велась в основном во имя наилучшей интерпретации сочинений периода раннего классицизма и прежде всего, конечно, самого Моцарта. О характере творчества Моцарта много спорили. В соответствии с различными точками зрения уславливались и различные манеры интерпретации его произведений. Иногда в них подчеркивали «галантные» черты и делали его сочинения некими музейными экспонатами, в которых оказывалось вытравленным жизненное содержание. Другие исполнители впа-

дали в излишне эмоциональный тон, либо наделяя Моцарта чертами сентиментализма, либо превращая его в «маленького Бетховена».

Одним из лучших интерпретаторов Моцарта справедливо считается выдающийся немецкий пианист Вальтер Гизекинг. В его исполнении творчество великого классика раскрылось с большой полнотой, производя на слушателей глубокое впечатление богатством своего художественного содержания. К числу наиболее значительных достижений пианиста следует отнести запись Концерта d-moll, особенно его I части. Гизекинг играет ее крупным планом, с большим размахом. В ней Моцарт предстает мужественным и волевым художником-симфонистом.

С исключительным мастерством Гизекинг исполняет пассажи Моцарта. Под его пальцами они рассыпаются, словно перлы. Пианист тонко раскрывает их красоту и в то же время не впадает в демонстрацию своей виртуозности. Великолепным образцом «жемчужной» игры может служить исполнение I части C-dur'ного концерта Моцарта.

Тонко, с большим изяществом Гизекинг играет лирические темы. Порой он сообщает своему звуку особую «серебристую» окраску, видимо стремясь передать характер тембра старинных фортепиано. При исполнении этих тем пианисту, однако, иногда не хватает теплоты чувства.

Примером глубоко одухотворенного исполнения Моцарта может служить интерпретация его C-dur'ной Сонаты (K. 330) В. Клиберном на Конкурсе им. Чайковского в 1958 году. Здесь ярко раскрылись свойственные игре молодого американского пианиста сила лирического проникновения в образы сочинения, умение передать слушателю свою любовь к исполняемой музыке, восхищение ее красотой. Эти качества, столь важные для интерпретатора Моцарта, дали возможность артисту воплотить глубокую человечность и высокую поэзию искусства великого классика. В исполнении Клиберна это музыка, действительно сближающая и облагораживающая человеческие души, излучающая много тепла, ласки, света. И в то же время — музыка, весь эмоциональный строй которой проникнут благородством вкуса и представляет собой высокохудожественное обобщение мира человеческих переживаний.

Уже в I части Сонаты поражает тонкое воплощение интонационного богатства мелодики сочинения, способность выявить всю гамму передаваемых ею чувств — то радостных, с оттенком юмора, шаловливого задора и очаровательного кокетства, то грустных, на мгновение затуманивающих общий светлый колорит. Особенно ярко эти качества сказываются в средней части Сонаты. Клиберн играет ее медленнее многих других пианистов, скорее *Poco adagio*, чем *Andante*, с большой экспрессией передавая развитие мелодической мысли и рельефно выявляя полифонические элементы ткани. Относительная медленность темпа не создает, однако, впечатления статики —

настолько велика интенсивность лирического переживания Клиберном исполняемого.

В сдержанном темпе пианист играет и финал. Ритмическое «торможение» и подчеркнутые динамические контрасты — своего рода сопоставление *solo* и *tutti* — выявляют в музыке черты мужественности, волевое начало. Этим путем полнее раскрывается контрастность цикла и многогранность творческого облика композитора.

Передовая советская традиция исполнения Моцарта опирается прежде всего на богатый опыт интерпретации его сочинений лучшими русскими музыкантами. В России Моцарта ценили и любили с давних пор. Почитателем творчества венского композитора был Глинка, написавший в юности вариации на тему Моцарта. Пламенным пропагандистом Моцарта был Серов. Широко известно восторженное отношение к Моцарту Чайковского, передавшего любовь к нему своему ученику Танееву — замечательному интерпретатору моцартовских сочинений. Исключительное по своей стильности, поэтичности и жизненности танеевское исполнение произведений Моцарта представляло как бы связующее звено в передаче традиции толкования его творчества русскими классиками советским пианистам. Характерно, что именно крупнейшие мастера советского пианизма старшего поколения — К. Н. Игумнов и А. Б. Гольденвейзер, много общавшиеся с Танеевым, и являются одними из наиболее значительных истолкователей Моцарта в советское время. Свой многолетний опыт изучения великого венского классика А. Б. Гольденвейзер зафиксировал в редакциях его сонат и концертов.

Заслуживает внимания немецкое издание сонат под редакцией К. Мартинсена и В. Вайсмана, ставящее своей целью, как сообщается в предисловии, «создание аутентичного нотного текста, восстанавливающего со всей ясностью стиль Моцарта». По существу, это издание Urtext'a с минимальными и оговоренными редакторами дополнениями интерпретационного характера (достаточными для опытного исполнителя, но иногда слишком эскизными для учащихся).

Часть II

ГЛАВА I.

Фортепианная культура Западной Европы в конце XVIII — первой половине XIX века. Деятельность виртуозов. Лондонская школа; М. Клементи и его ученики; Д. Фильд. Венская школа; И. Гуммель

Французская революция 1789—1794 годов открыла новую страницу истории — эпоху капитализма. Противоречия буржуазных отношений, уже давно заявившие о себе, обнаруживались теперь с большей силой. Все острее проявлялись они и в искусстве.

Ширившееся освободительное движение, неоднократно вспыхивавшее революциями, способствовало демократизации художественной культуры. Произведения литературы, музыки, живописи обогащались образами народа, великого участника грандиозных социальных бурь. Усилившаяся борьба против его угнетателей вызывала страстное стремление к раскрепощению человеческой личности, утверждению ее индивидуального самосознания.

На судьбах художественной культуры сказывались и отрицательные, уродливые проявления буржуазного строя. В первую очередь — давящая власть золота, вызывавшая безудержную погоню за наживой. Заражая искусство «золотой лихорадкой», капитализм низводил его до забавы пресыщенных жизнью богачей.

В эпоху капитализма к искусству приобщаются более широкие, демократические круги людей. Оно дает им богатую духовную пищу, помогает находить ответы на многие жизненные вопросы и бороться за свои идеалы. Эта передовая общественная среда способствовала росту музыкально-просветительного движения и демократических тенденций в творчестве композиторов.

«Потребителем» искусства становится также новая, «денежная» аристократия. И не только потребителем, но и богатым, влиятельным заказчиком. Художественные вкусы этой среды были невзыскательны. Можно привести тому немало свидетельств из литературы, мемуаров и прессы первых десятилетий XIX века. Вот одно из них: «Концерты посещаются только для времяпрепровождения и развлечения... Думать, чувствовать, да, пожалуй, еще опечалиться, этого никто ни за что не хочет, поэтому — „веселите нас!“». Стоит только взглянуть на то, как в пестрой толпе женщин, завитых, зятянутых, намазанных,

в перьях и лентах, окруженных франтами со взглядами аркадских барашков, все стремятся перещеголять друг друга блеском нарядов, тончайшим искусством галантности и кокетства, чтобы совершенно отчаяться в том, что здесь может быть место для подлинного искусства» (136, с. 286—287).

Эти люди тоже ждали новых произведений, но не глубоких, содержательных, а развлекающих, услаждающих душу. Так наряду с основным направлением большого демократического искусства развивалось искусство салонное, внешне блестящее, но неглубокое, скользящее по поверхности жизни.

Соответственно происходило все более резкое размежевание деятелей художественной культуры. В первой половине XIX века выделилась плеяда передовых музыкантов-демократов, борцов за гуманистические идеалы, за развитие подлинного, высокого искусства. Их волновала судьба родной национальной культуры, они стремились способствовать ее расцвету. Многие из них стали выдающимися музыкантами-просветителями. Вся жизнь их была творческим подвигом. Страдая от непонимания, зависти, порой находясь в трудном материальном положении, они продолжали до конца своих дней бороться за высокие идеалы в искусстве. Вклад этих музыкантов в культуру был высоко оценен человечеством. Имена Бетховена, Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шумана, Шопена, Берлиоза, Листа теперь известны людям всех стран мира.

Антиподами передовых музыкантов были композиторы и виртуозы, часто не лишённые значительной одаренности, но преследовавшие в искусстве совсем иные цели. Поставив перед собой задачу — добиться прежде всего жизненного благополучия и славы, они хотели приспособиться к вкусам влиятельных и богатых общественных кругов. Своего рода рафинированные из мира музыки, «дельцы от искусства», они наводняли нотный рынок салонными пьесами, подчиняли свой исполнительский талант моде. Подобно художнику из гоголевского «Портрета», они постепенно утрачивали способность создавать что-нибудь значительное в искусстве. В свое время такие музыканты нередко пользовались известностью, но слава их оказалась недолговечной.

К этим двум полярным группам в той или иной степени тяготели остальные музыканты. Некоторые из них стремились идти по пути своих великих современников и развивать передовое направление искусства. Другие, не задаваясь большими художественными целями, тихо плыли по течению реки жизни, приставая то к одному, то к другому ее берегу в зависимости от того, какой из них казался им более привлекательным.

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

Причины такого повышенного интереса к фортепиано легко объяснимы. Своей способностью воспроизводить бесчисленные оттенки звука от мощнейшего *ff* до легчайшего *pp*, певучие мелодии, сложную гармонию и полифонию, своими виртуозными качествами инструмент оказался чрезвычайно подходящим для воплощения основного круга образов европейской музыки того времени. Возможность относительно полно передавать содержание оперных, вокально-хоровых, симфонических — словом, всех сочинений, написанных для других инструментов и человеческого голоса, сделали фортепиано незаменимым для музыкально-просветительских и учебных целей. Музыкантов-любителей оно привлекало еще и тем, что на нем сравнительно легко было овладеть начальными навыками игры и исполнять нетрудные сочинения.

Фортепиано, наконец, обладало способностью многогранно воплощать индивидуальное начало человеческой личности, что было важно для художника новой эпохи. Исполнитель на этом инструменте не зависел ни от аккомпаниатора, как певец или скрипач, ни от оркестрантов, как дирижер. Вспомним слова А. Рубинштейна о том, что фортепиано представляет «драгоценную» возможность «индивидуального на нем исполнения» (99, с. 71).

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

благодаря полноте звука своеобразную прелесть и гармоническое благозвучие» (156, с. 454—455).

Впоследствии начали выдвигаться и парижские мастера. Один из них, С. Эрар, изобрел в 1821 году двойную педаль. Это усовершенствование сделало возможным извлекать повторно звуки, не опуская клавиши до самого верха, что сильно облегчало исполнение.

Особенно важным усовершенствованием инструмента было изобретение демпферной педали (правой). Оно приписывается А. Бейеру (1781). В 1782 году Дж. Бродвуд взял патент на изобретение левой педали, а в следующем году — на совместное использование обеих педалей.

Демпферная педаль преобразила фактуру сочинений, тембр инструмента, технику игры на нем. Возможность выдерживания звуков, после того как палец снимается с клавиши, создала предпосылки для одновременного звучания всех регистров, невиданного до той поры насыщения фона фигурациями, аккордами и другими видами фактуры, способствовала полифонизации ткани. Расширение объема звукового поля, удаление баса от мелодии обогатили ее обертонами, что придало ей большую певучесть и одушевленность. С помощью правой и левой педали стало возможным лучше имитировать тембры некоторых инструментов и воспроизводить многие другие колористические эффекты.

К началу XIX века в концертной практике окончательно закрепились большие крыловидные фортепиано. В домашних условиях использовались чаще прямоугольные фортепиано. Встречались инструменты в виде лиры, секретеров, чайных и обеденных столов. Ради экономии места конструировали фортепиано со стоячим крыловидным корпусом, так называемые жи р а ф ы. Впоследствии их вытеснили значительно более практичные в быту пианино.

Как известно, успешность развития любой из областей музыкального искусства во многом зависит от деятельности композиторов и исполнителей. Наибольший вклад в развитие инструментальной литературы обычно вносят музыканты, объединяющие в своем лице композитора и исполнителя-виртуоза. История искусства дает немало тому примеров; достаточно назвать имена Моцарта, Бетховена, Шопена, Листа, Рахманинова.

На рубеже XVIII—XIX столетий для судеб фортепианной музыки в этом отношении складывается благоприятная ситуация. Искусство импровизации еще не исчезает из концертной практики, хотя и утрачивает свое былое значение. Сочетание в одном лице композитора и исполнителя продолжает оставаться типичным для музыканта того времени, однако интерес к чисто исполнительскому мастерству заметно повышается. Характерной фигурой для того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже виртуоз-композитор (этот оттенок существен, так как у мно-

гих музыкантов виртуозное начало становится преобладающим и оказывает решающее воздействие на их творчество).

Среди виртуозов того времени были серьезные музыканты, ставившие в своей композиторской и исполнительской деятельности подлинно художественные задачи. Немало встречалось и виртуозов салонного направления, занимавшихся писанием и исполнением блестящих, незначительных по содержанию пьесок со всякого рода эффектными пианистическими трудностями.

Мастерство фортепианных виртуозов начала века находилось на очень высоком уровне. Во многом оно основывалось еще на принципах музыкального классицизма, проявлявшихся в ясности, логичности исполнения, отточенности мельчайших деталей, чеканности ритмики.

Все больше входил в моду «блестящий стиль» игры. Карл Черни дал ему следующую характеристику: «Чрезвычайно ясный, подчеркнутый и сильный удар, благодаря чему звук становится исключительно отчетливым... Свободное владение высшими степенями беглости, соединенной всегда с возможно большей отчетливостью... Абсолютная чистота, даже в труднейших местах. Чистота, правда, необходимое условие каждого стиля исполнения. Однако при „блестящем стиле“ ее особенно трудно достигнуть, так как сам способ извлечения звука, особенно при скачках и прочих трудностях, требует значительно большей броскости и так как любая фальшивая нота при этом способе исполнения в десять раз больше режет слух» (142, III, с. 59).

Сочинения, написанные в «блестящем стиле» (всевозможные variations brillants, rondeaux brillants и прочие «бриллиантовые» пьесы), как правило, содержали большое количество «жемчужных» или «бисерных» пассажей. «Жемчужная игра» («jeu perlé») требовала особых приемов. Черни рекомендовал использовать движения, напоминающие подмену пальцев во время быстрых репетиций, когда «каждый палец своим мягким кончиком как бы царапает или щиплет клавишу» (142, III, с. 19—20).

Наряду с блестящими пассажами виртуозы начала XIX века все смелее вводили в свои сочинения октавные и терцовые пассажи, аккордовые последования, скачки, трели. В построениях, требовавших силы и блеска звучания, иногда использовался прием распределения звуков между двумя руками. В последующие десятилетия он приобрел широчайшее распространение.

Некоторые виртуозы, тяготевшие к зарождавшемуся тогда романтизму, уделяли большое внимание педали. Они разрабатывали фактуру, способствовавшую певучему звучанию мелодии на фоне гармонического сопровождения, и начали использовать педаль, еще, правда, осторожно, для воспроизведения различных звукообразительных эффектов.

Развитие капитализма создавало благоприятную почву для

концертной деятельности. Наряду с концертами, устраивавшимися по пригласительным билетам для знати, а затем и для новой, «денежной» аристократии, все больше входили в практику публичные платные концерты, рассчитанные на довольно широкую аудиторию слушателей.

Оживление экономических и культурных связей внутри страны и между странами создало необходимые условия для концертных поездок на длительное время и значительные расстояния. Многие певцы и инструменталисты стали вести жизнь «странствующих артистов». Иногда, если в какой-нибудь стране их искусство встречало особенно хороший прием, они оставались в ней на многие годы.

В крупнейших европейских городах, где интенсивно развивалась концертная жизнь и чаще оседали известные артисты, постепенно возникали центры музыкально-исполнительской культуры. К важнейшим из них на рубеже XVIII—XIX веков принадлежали Лондон и Вена. Здесь сформировались лондонская и венская школы фортепианного искусства.

Первая из них основана итальянским композитором и виртуозом Муцио Клементи (1752—1832). Он родился в Риме и уже в детстве проявил музыкальное дарование: мальчику не было и девяти лет, когда он выдержал испытание на звание органиста. С четырнадцатилетнего возраста Клементи жил в Англии, где завершил свое образование и вскоре выдвинулся как исполнитель, композитор и педагог. Он стал также известным фабрикантом фортепиано и нотоиздателем.

Клементи принадлежал к крупнейшим виртуозам своего времени. «Его техника, — пишет французский пианист XIX столетия А. Ф. Мармонтель, — отличалась удивительной точностью; рука была неподвижной; лишь пальцы — гибкие, подвижные, независимые, несравненной ровности — извлекали из клавиш звуки гармонические, полные неизъяснимой прелести. Никто не исполнял с таким идеальным совершенством произведения Баха, Генделя, Мартини, Марчелло, Скарлатти; ясность его игры и присущее ей разнообразие оттенков тонко выявляли все детали этих прекрасных фугированных пьес» (176, с. 48). Современники особо отмечали необыкновенную виртуозность пианиста, в частности блестящее исполнение терцовых пассажей.

Клементи создал более ста сонат (из них значительная часть написана для фортепиано), много инструктивных пьес и другие сочинения*. Сонатное творчество Клементи — самостоятельное направление в фортепианной литературе конца XVIII — начала XIX столетия. В нем не было того богатства музыкального содержания, как в сочинениях Гайдна, Моцарта и Бетховена, оно значительно менее насыщено в лирическом отноше-

* В том числе симфонии. Некоторые из них А. Казелла опубликовал в своей редакции.

нии. Но в свое время Клементи сыграл немалую роль в развитии сонаты и в разработке виртуозной фортепианной фактуры. Его влияние чувствуется в некоторых произведениях венских классиков, например в Третьей и Шестнадцатой сонатах Бетховена. В свою очередь Клементи испытал воздействие своих великих современников.

В поздних сочинениях лондонского виртуоза сказались в умеренной форме программно-романтические тенденции (Соната «Покинутая Дидона»).

Лучшие сонаты Клементи не утратили своего художественного значения и до нашего времени. С некоторыми из них можно ознакомиться по записям крупных пианистов (Эмиля Гилельса, Владимира Горовица). В педагогическом репертуаре получили распространение сонатины композитора.

В сонатах Клементи нередко встречаются разнообразные последования октав, терций, секст. Его виртуозный стиль был новаторским для своего времени. Об этом свидетельствуют приводимые ниже образцы из первой опубликованной композитором Сонаты C-dur op. 2 (она была издана в 1773 году, еще до появления первых сонат Моцарта) * — прим. 75.

Клементи — крупнейший фортепианный педагог конца XVIII — начала XIX столетия. Его учениками были многие пианисты, в том числе такие известные, как Крамер, Фильд, Бергер, Кленгель. В практике преподавания пианистов лондонской школы в значительной мере сформировались методические принципы, получившие широчайшее распространение в фортепианной педагогике.

Клементи и его ученики стремились к развитию полного «концертного» звука и рельефной «перспективы» при воспроизведении элементов ткани сочинения, что особенно заметно проявлялось в кантиленных пьесах и в полифонии. Исключительно большое внимание уделялось проблеме виртуозного мастерства.

Основой для формирования техники ученика служили упражнения и этюды. На них стремились прежде всего развить силу, ровность, «независимость» и беглость пальцев. Движений кисти, использования веса и давления руки считали необходимым избегать **. Пальцы рекомендовали держать таким образом, чтобы они как бы превращались в маленькие молоточки.

Начинали обучение с пятипальцевых упражнений. Ученик должен был поставить руку на пять клавиш, правую — в одной октаве, левую — в другой, и затем медленно и

* Этот виртуозный стиль представляется тем более смелым, что Клементи использовал его не только в сольных, но и в ансамблевых сочинениях: согласно новейшим исследованиям, под названием фортепианных сонат op. 2 были в действительности опубликованы фортепианные партии камерно-ансамблевых сонат композитора (отсюда некоторая эскизность фактуры).

** В этом сказалось влияние методических принципов эпохи клавиризма.

громко, высоко поднимая пальцы, выстукивать соответствующие звуки. После пятипальцевых упражнений изучали трели, двойные ноты, октавы и другие технические формулы. Играть эти упражнения надо было долго и систематично. С помощью их тренировались не только ученики, но и виртуозы.

К наиболее ранним выдающимся образцам инструктивных этюдов относится сборник Клементи «Ступень к Парнасу» («Gradus ad Parnassum», первая часть опубликована в 1817 году). Он включал фуги, каноны, скерцо, каприччио, «драматическую сценку» и много этюдов. Именно они и получили распространение в педагогической практике (в настоящее время обычно пользуются сборником из двадцати девяти избранных этюдов под редакцией К. Таузига).

Этюды Клементи предназначены в первую очередь для выработки чеканной пальцевой техники позиционного типа. В основу их положены разнообразные пальцевые последования, обычно многократно повторяемые — на одном месте или секвенционно, в неизменном или варьированном виде, иногда с добавлением выдержанных звуков. Нередко встречаются задания на укрепление 4-го и 5-го пальцев, на развитие техники двойных нот. Многие этюды длинные и требуют от исполнителя значительной выносливости.

Среди старших учеников Клементи выделялся Иоганн Баптист Крамер (1771—1858). Бетховен его ценил более других виртуозов. Родом из Мангейма, Крамер почти всю жизнь прожил в Англии. В его игре проявлялись черты классицизма. Она отличалась ясностью, благородной простотой. Вместе с тем ей была свойственна лирическая теплота. Современники с восторгом говорили о необычайно тонком исполнении пианистом *Adagio*. Крамер был превосходным импровизатором. Как истый классик, он импровизировал в «серьезном стиле» так, будто исполнял заранее написанные и разученные сочинения.

Крамер писал фортепианные сонаты, концерты, камерные ансамбли. Известны его этюды, до сих пор постоянно использующиеся в педагогическом репертуаре. Впервые они были опубликованы автором в виде пятой части его «Большой фортепианной школы». Включенные в нее восемьдесят четыре этюда Крамер впоследствии дополнил новыми произведениями. В настоящее время обычно пользуются сборником «60 избранных этюдов» под редакцией Г. Бюлова.

По своему стилю этюды Крамера близки этюдам Клементи. Основное внимание в них также уделяется выработке пальцевой техники. Немало встречается заданий на двойные ноты. Этюды Крамера несколько содержательнее в музыкальном отношении и мелодичнее этюдов сборника «Ступень к Парнасу». По сравнению со своим учителем Крамер больше использует фактуру, требующую быстрых растяжений и сжатий руки,

а также постоянных изменений положения кисти во время игры.

Крамер был известен и как нотоиздатель. До сих пор существует фирма, носящая его имя.

Лирические тенденции, наметившиеся в искусстве Крамера, получили дальнейшее развитие в сочинениях и исполнении ирландца Джона Фильда (1782—1837). Одним из первых в истории фортепианного искусства он начал применять сопровождение с глубокими басами, дававшими возможность длительно выдерживать педаль, «окутывать» ею звуки мелодии и окрашивать их обертонами. Эти новые приемы изложения Фильд использовал уже в своих юношеских сонатах ор. 1, написанных на рубеже XVIII—XIX столетий. В последовавших за ними произведениях возникают еще более смелые для того времени звуковые эффекты: на одной педали смешиваются различные гармонии. Представление о педализации Фильда дают следующие примеры из его Сонаты и второй части Первого концерта (надо иметь в виду, что на старинных инструментах, менее полнозвучных, чем современные, можно было использовать более продолжительную педаль) — *прим.* 76.

Певучесть фильдовского пианизма в полной мере раскрылась в ноктюрнах. Введя этот жанр в фортепианную литературу, композитор начал его разрабатывать. Ноктюрны Фильда быстро приобрели известность. В течение нескольких десятилетий они принадлежали к числу любимейших пьес фортепианного репертуара. Эти пьесы сыграли немаловажную роль в формировании и дальнейшем развитии фортепианной романтической миниатюры.

В свое время пользовались успехом и концерты Фильда — виртуозные, мелодически насыщенные произведения. Роль оркестра в них очень скромна и сводится преимущественно к сопровождению солиста. Фильд был одним из лучших пианистов своего времени. Его исполнение выделялось поэтичностью, проникновенным лиризмом, неслыханной певучестью звука. Он славился также исключительно развитой пальцевой техникой, мастерством «жемчужной игры». Современников поражала филигранная законченность его техники. «Я много слышал хороших пианистов на своем веку, — вспоминает один современник, — но такой продуманной, прочувствованной, с таким воздушным, кружевным изяществом обработки не встречал... Когда, например, Фильд играл гамму или пассаж *diminuendo*, слушатель чувствовал, что каждый звук слабее предшествующего в точной пропорции, которую, казалось, можно определить математически» (38, с. 707).

Свои юношеские годы Фильд провел в Англии и в поездках с Клементи на континент. В 1802 году он вместе с учителем приехал в Россию и нашел здесь вторую родину. О значении его деятельности для русской музыкальной культуры пойдет речь далее.

Внеся в мировое фортепианное искусство много ценного, школа Клементи вместе с тем способствовала развитию некоторых отрицательных явлений, особенно — в области методов преподавания. Все возраставшее в Европе увлечение виртуозностью вызвало чрезмерное внимание к техническим проблемам в ущерб художественным. Менее талантливые последователи Клементи, его эпигоны, довели разработанные им принципы работы над пианистическим мастерством до абсурда. Ученика буквально истязали технической муштрой. Часами он должен был долбить бесконечные упражнения. Изучение их превращалось в чисто механический процесс. Проблему тренировки стремились разрешить не качеством, а количеством работы. Когда педагог задавал ученикам упражнения, он определял необходимое количество их повторений. Если ученик не мог хорошо сыграть те или иные пассажи, ему предписывали повторить их снова определенное количество раз. Это казалось самым простым и естественным выходом из положения.

В результате такого нерационального метода работы у пианистов уходило на тренировку за инструментом очень много времени. Не только желавшие стать виртуозами, но и те, кто уже пользовался на этом поприще известностью, устанавливали для себя очень большую норму ежедневной игры — шесть, семь, восемь часов. Недоиграть нескольких часов считалось недопустимым — их восполняли на следующий день. В концертных поездках, во время езды в карете упражнялись на немой клавиатуре. Некоторые пианисты-педагоги пользовались этим приспособлением даже в часы занятий с учениками.

Бурное развитие виртуозной техники настоятельно требовало использования во время игры движений всех частей руки, участия корпуса, применения веса. Многие же педагоги учили по старинке, заставляли играть «одними пальцами». Более того, начали изобретать всевозможные механические приспособления для «рационализации» процесса упражнения.

В 1816 году И. Б. Ложье (1777—1846) опубликовал в Лондоне описание своего патента на хиропласт (название происходит от слов *chiro* — рука и *placé* — место). Этот аппарат предназначался для придания руке «правильной постановки». Он состоял из двух подвижных медных пластин с прорезьями для пальцев — «пальцеставов», укрепленных на клавиатуре. Кроме того, имелись две горизонтальные планки — «кистеставы», привинченные перед клавиатурой. Между ними надлежало просовывать руки, с тем чтобы обеспечить им требуемое положение по высоте.

Ложье открыл в Лондоне специальное учебное заведение, в котором преподавание велось с помощью хиропласта на основе метода группового обучения. Дети, в числе от шестнадцати до двадцати четырех человек, под руководством педагога два раза в неделю одновременно играли специальные упражнения (написаны они были с таким расчетом, чтобы ученики различной степени подвижности могли упражняться совместно). В учебном заведении проводились также и индивидуальные занятия, но им отводилась второстепенная роль.

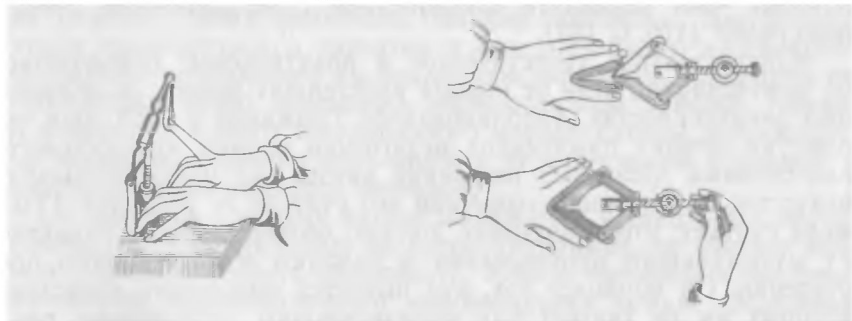
Ложье рекламировал свое предприятие. Для его пропаганды он даже

организовал специальный «Хиροпластклуб». Метод обучения держался в секрете, проникнуть в который, впрочем, можно было каждому, кто пожелал бы заплатить сто гиней. Предприятие Ложье поддерживали такие крупные авторитеты, как Клементи и Крамер. Ученик Ложье Штёпель организовал в Берлине и некоторых других городах учебные заведения по типу лондонского. В 1825 году он выпустил большую методическую работу, где подробно изложил систему своего учителя. В конце 30-х годов были сделаны попытки организации такого рода учебных заведений в Петербурге.

Хиροпласт послужил толчком для изобретения других механических приспособлений. Пианист Ф Калькбреннер, бывший одно время пайщиком предприятия Ложье, изготовил аппарат рукостав (guide-mains). В горизонтальном положении перед клавиатурой укреплялась планка, на которую во время игры пятипальцевых упражнений надлежало опираться запястья. Тем самым достигалась требуемая «постановка», а также исключалась возможность использования веса руки и давления ее на клавиши.

Пианист А. Герц сконструировал аппарат для укрепления пальцев — дактилион (от греческого дактилиос — кольцо, перстень). Он состоял из десяти колец, надевавшихся, подобно обручальным, во время упражнения на пальцы. Кольца с помощью специальных пружинок прикреплялись к планке, навешивавшейся над клавиатурой. Для нажатия клавиши требовалось несколько растянуть пружинку и тем преодолеть добавочное сопротивление.

Фортепианный фабрикант Казимир Мартин предложил использовать для развития пальцев, их растяжения, «уравнения» по силе и придания им «независимости», набор приспособлений — хирогимнаст (гимнастика пальцев). Представление об этом изобретении могут дать приведенные рисунки. Ловкий предприниматель, Мартин усиленно рекламировал свой хирогимнаст. В брошюре, где говорится о его назначении и употреблении, приведено множество хвалебных отзывов крупных виртуозов и педагогов.



История всех этих механических приспособлений отразила типические явления капитализировавшейся Европы — увлечение машиной и техническими изобретениями, страсть к наживе и способность предприимчивых дельцов превращать обучение музыке в доходную статью. Попытки использования аппаратов отчетливо выявили самые отрицательные черты фортепианной педагогики того времени — отрыв технического обучения от художественного воспитания и сведение процесса упражнения к чисто механической тренировке.

Среди виртуозов венской школы большую известность приобрел Иоганн (Ян) Непомук Гуммель (1778—1837). В детстве он два года занимался с Моцартом и уже с десяти лет начал совершать концертные поездки. Выступал он во многих странах, в том числе и в России.

Гуммель преклонялся перед Моцартом и стремился следовать традициям его искусства, что носило нередко эпигонский характер. В своих сочинениях — фортепианном септете, фортепианных концертах a-moll и h-moll, в сонатах и различных пьесах он выступает как представитель классицизма, отдавший умеренную дань романтическим тенденциям. Ясные по форме, мелодичные и эффектно написанные в пианистическом отношении, лучшие сочинения композитора и сейчас могут вызвать художественный интерес. В свое время они имели значение для подготовки фортепианного стиля Шопена. Об этом можно судить по следующему примеру из Концерта a-moll (прим. 77).

Исполнение Гуммеля отличалось ясностью, логичностью развития, тонкой соразмерностью целого и деталей. Блестящий виртуоз, он был одним из выдающихся мастеров «жемчужной игры». Во многих отзывах современников — особенно русских, находившихся под обаянием поэтической игры Фильда, — Гуммель предстает как исполнитель несколько суховатый. Такое впечатление отчасти складывалось, видимо, из-за весьма скупой педализации пианиста.

Гуммель славился своими импровизациями. Подобно Крамеру, он проявлял себя в них последователем классических идеалов. Очень характерен в этом смысле отзыв Мармонтеля, вспоминавшего о Гуммеле как о «чудесном» импровизаторе, который «мог управлять вдохновением с несравненным совершенством» (176, с. 182).

«Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепиальной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности», опубликованное Гуммелем в 1828 году, — один из лучших памятников педагогики времен музыкального классицизма. Основные воззрения автора на исполнительское искусство близки высказываниям его учителя — Моцарта. Гуммель считает, что исполнение должно соответствовать характеру музыкального произведения и каждого его отдельного построения. Он порицает тех, кто пытается возместить качества, которых им не хватает для выразительного исполнения, различными внешними приемами: искривлением корпуса, поднятием рук, постоянным, до «звона в ушах» употреблением педали, надоедливо частым произвольным растягиванием темпа, чрезмерным насыщением певучих фраз украшениями, за которыми едва можно узнать мелодию и характер произведения. Стремясь к единству целого и боясь, что оно может быть разрушено изменениями темпа, Гуммель, однако, не требует метрономически точного его выдерживания. Иногда, говорит он, в *Allegro* можно и немного замедлить темп.

Прогрессивно осуждение автором господствовавшей в его время многочасовой механической тренировки и стремление активизировать внимание упражняющегося. Многие, пишет Гуммель, «придерживаются ошибочного взгляда, будто для достижения цели им необходимо играть шесть-семь часов. Я, од-

нако, берусь утверждать, что если работать систематично, ежедневно и внимательно, то трех часов будет вполне достаточно; всякое упражнение сверх этого времени притупляет и приводит скорее к механическому, а отнюдь не к одухотворенному исполнению».

Заслуживает внимания, в каких выражениях выдающийся мастер «жемчужной игры» говорит о развитии пальцевой техники. «Стать полностью господином своих пальцев», считает Гуммель, необходимо, чтобы «овладеть всеми видами туше». Достигнуть цели «можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев, вплоть до самых их кончиков (подчеркнуто нами. — А. А.)... Если исполнитель приобретет это тончайшее внутреннее ощущение и ему станут доступны все виды туше, это не только начинает оказывать воздействие на его слух, но через него постепенно влияет и на чувство, которое становится чище и тоньше» (156, с. XI, 427).

Приведенные высказывания Гуммеля, идущие вразрез с господствовавшей в ту эпоху педагогической теорией и практикой, не утратили своего значения и для нашего времени. До сих пор еще учащиеся нередко подменяют механической тренировкой пальцев достижение определенных звуковых результатов. И сейчас еще многие усиленно трудятся над укреплением своих пальцев (даже физически сильные юноши!), вместо того чтобы позаботиться о развитии в них тончайшего внутреннего ощущения, придающего им подлинную свободу и делающего их способными чутко передавать разнообразные оттенки звука. В результате такого неправильного метода работы формируются пианисты с крепко «сделанным» аппаратом, но с бедной и нивелированной палитрой звучания.

В «Школе» Гуммеля нашли выражение и некоторые противоречия его методических взглядов (например, он считает возможным использовать хиропласт). Можно говорить и об ограниченности художественного мировоззрения автора эстетикой классицизма и неспособности оценить передовые явления рождающегося романтизма. Это особенно ясно сказалось в отношении Гуммеля к педали, которую он рекомендует применять «как можно реже», считая, что вершины славы достигаются и «без этого, не имеющего никакой цены, средства» (156, с. 452).

Среди венских виртуозов пользовались известностью также А. Эберль, И. Вёльфль, И. Гелинек. Первый из них обладал наибольшим исполнительским и композиторским дарованием. В манере его игры и сочинения музыки чувствовалось влияние Моцарта. Некоторые произведения Эберля даже вначале появились под именем его великого современника. Вёльфль изумлял своей виртуозностью, но в художественном отношении его исполнение не представляло интереса. Гелинек слыл модным учителем музыки в домах венских аристократов и в большом

количестве писал вариационные сочинения блестящего салонного характера. В настоящее время имена этих музыкантов забыты. О них вспоминают обычно лишь в биографиях Бетховена, когда заходит речь о его венском окружении.

ГЛАВА II.

Л. ван Бетховен. Его исполнительская деятельность. Черты стиля и жанры фортепианного творчества. Интерпретация бетховенских сочинений

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

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

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

Бетховен был выдающимся виртуозом. Его игра, однако, мало походила на искусство модных венских пианистов. В ней не было галантного изящества и филигранной отточенности. Не блистал Бетховен и мастерством «жемчужной игры». Он относился к этой модной манере исполнения скептически, считая, что в музыке «подчас бывают желательны и другие драгоценности» (162, с. 214).

Виртуозность гениального музыканта можно сравнить с искусством фрески. Исполнение его отличалось широтой и размахом. Оно было проникнуто мужественной энергией и стихийной силой. Фортепиано под пальцами Бетховена превращалось в маленький оркестр, некоторые пассажи производили впечатление могучих потоков, лавин звучностей.

Представление о виртуозности Бетховена и путях, которыми он ее развивал, могут дать упражнения, содержащиеся в его нотных тетрадах и книгах эскизов. Наряду с освоением общеупотребительных технических формул он тренировался в извлечении мощного *ff* (обращает на себя внимание смелая для того времени аппликатура — сдвоенные 3-й и 4-й пальцы) *, в достижении последовательного нарастания и ослабления силы звука, в быстрых перемещениях руки. Значительное место занимают упражнения для развития навыков игры *legato* и певучих мелодий. Интересно использование «скользящей» аппликатуры, в те годы еще не имевшей такого распространения, как в наше время (*прим. 78*) **.

Приведенные упражнения позволяют сделать вывод, что Бетховен не разделял господствующей доктрины о необходимости игры «одними пальцами» и что он придавал большое значение целостным движениям руки, использованию ее силы и веса. Слишком смелые для своего времени, эти двигательные принципы не смогли получить в те годы распространения. В какой-то мере их, по-видимому, все же восприняли некоторые пианисты венской школы, прежде всего ученик Бетховена Карл Черни, который в свою очередь мог передать их своим многочисленным ученикам.

Игра Бетховена захватывала богатством художественного содержания. «Она была одухотворенной, величественной, — пишет Черни, — в высшей степени полна чувства, романтики, особенно в *Adagio*. Его исполнение, как и его произведения, были звуковыми картинами высшего рода, рассчитанными только на воздействие в целом» (142, III, с. 72).

В ранний и средний периоды жизни Бетховен придерживался в своем исполнении классически выдержанного темпа. Ф. Рис ***, учившийся у Бетховена в период создания «Героической» и «Аппассионаты», говорил, что его учитель играл свои произведения «большой частью строго в такт, лишь изредка меняя темп» (Рис, в частности, упоминает об интересной особенности исполнения Бетховена — сдерживании им темпа в момент нарастания звучности, что производило сильное впечатление). В последующее время и в сочинениях, и в исполне-

* В первом из приведенных упражнений есть ремарка Бетховена: «Все эти ноты брать одновременно 3-м и 4-м пальцами» (речь идет о басах).

** Об упражнениях Бетховена см. в статье Н. Фишмана «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике» (113).

*** Фердинанд Рис (1784—1838) — немецкий пианист, дирижер и композитор. Концертировал во многих странах, в том числе в России.

нии Бетховен относился к единству темпа менее строго. А. Шиндлер, общавшийся с композитором в поздний период его жизни, пишет, что за немногим исключением все слышанное им от Бетховена было «свободно от всяких оков метра» и исполнялось «tempo rubato в подлинном смысле слова» (178, с. 113).

Современники восторгались певучестью игры Бетховена. Они вспоминали о том, как при исполнении Четвертого концерта в 1808 году автор «поистине пел на своем инструменте» *Andante* (178, с. 83).

Творческое начало, присущее исполнению Бетховена, с особой силой проявилось в его гениальных импровизациях. Один из последних и наиболее выдающихся представителей музыкантов типа композитора-импровизатора, Бетховен видел в искусстве импровизации высшее мерило подлинной виртуозности. «Давно известно, — говорил он, — что величайшие пианисты были и величайшими композиторами; но как они играли? Не так, как теперешние пианисты, которые только и делают, что прокатывают по клавиатуре вверх и вниз заученные пассажи, пуч-пуч-пуч — что это? Ничего! Когда играли настоящие фортепианные виртуозы, это было нечто связанное, цельное; можно было подумать, что исполняется записанное, хорошо отделанное произведение. Вот что значит играть на фортепиано, все остальное — не имеет никакой цены!» (198, J.VI, с. 432).

Сохранились свидетельства о необычайно сильном воздействии бетховенских импровизаций. Чешский музыкант Томашек, слышавший Бетховена в Праге в 1798 году, был настолько потрясен его игрой и особенно «смелой разработкой фантазии» на заданную тему, что несколько дней не мог притронуться к инструменту. Во время концертов в Берлине, рассказывают очевидцы, Бетховен так импровизировал, что многие слушатели разразились громкими рыданиями. Ученица Бетховена Доротея Эртман* вспоминала: когда ее постигло большое горе — она потеряла последнего ребенка, — утешение ей смог дать лишь Бетховен своей импровизацией.

Бетховену приходилось неоднократно соревноваться с венскими и приезжими пианистами. Это не были обычные в те времена состязания виртуозов. Столкнулись два разных, враждебных друг другу художественных направления. В мир изысканной и лощеной культуры венских салонов, словно порыв свежего ветра, ворвалось новое искусство — демократическое и бунтарское. Бессильные противостоять могучему таланту, некоторые противники Бетховена пытались опорочить его, говорили, что у него нет настоящей школы, хорошего вкуса.

* Доротея Эртман, урожденная Грауман (1781—1849) — немецкая пианистка, превосходная исполнительница бетховенских произведений. Ей посвящена Соната A-dur op. 101.

Особенно серьезным противником Бетховена казался пианист и композитор Даниэль Штейбельт (1765—1823), сумевший снискать себе значительную известность. В действительности это был второстепенный музыкант, типичный «делец от искусства», человек авантюристического склада, не брезгавший денежными спекуляциями и обманом издателей*. Ни сочинения, ни игра Штейбельта не отличались серьезными художественными достоинствами. Он стремился поразить слушателей блеском и различными эффектами. Его «коньком» были раскаты тремоло на педали. Он ввел их во многие свои произведения, в том числе в пьесу «Гроза», пользовавшуюся некоторое время популярностью.

Встреча со Штейбельтом закончилась триумфом Бетховена. Произошло это следующим образом. Как-то в одном из венских дворцов после выступления Штейбельта с «импровизацией» попросили показать свое искусство и Бетховена. Он схватил лежавшую на пульте виолончельную партию квинтета Штейбельта, перевернул ее вверх ногами и, сыграв одним пальцем несколько звуков, начал на них импровизировать. Бетховен, конечно, быстро доказал свое превосходство, и уничтоженный соперник должен был ретироваться с поля битвы.

От искусства Бетховена-пианиста берет начало новое направление в истории исполнения фортепианной музыки. Могучий дух виртуоза-творца, широта его художественных концепций, громадный размах в их воплощении, фресковая манера лепки образов — все эти артистические качества, впервые ярко выявившиеся у Бетховена, стали характерными и для некоторых крупнейших пианистов последующего времени во главе с Ф. Листом и А. Рубинштейном. Рожденное и питавшееся передовыми освободительными идеями, это направление «бури и натиска» принадлежит к числу самых замечательных явлений фортепианной культуры XIX века.

Бетховен писал для фортепиано много, на протяжении всей жизни. В центре его творчества находится образ сильной, волевой и духовно богатой человеческой личности. Герой Бетховена привлекает тем, что могучая индивидуальность его самосознания никогда не переходит в индивидуалистичность мировоззрения, свойственного многим сильным людям периода господства буржуазных отношений. Это герой-демократ. Он не противопоставляет свои интересы народным.

Известно высказывание композитора: «Судьбу должно хва-

* Он зарабатывал деньги также тем, что выступал в концертных поездках с женой, игравшей на тамбурине. Светские дамы, очарованные этим невиданным ансамблем, спешили к Штейбельтам — брать уроки игры на тамбурине и приобрести у них полюбившийся им инструмент (чета виртуозов возила с собой на эти случаи целую повозку тамбуринов).

тать за горло. Ей не удастся согнуть меня» (98, с. 23). В лаконичной и образной форме оно раскрывает самое существо личности Бетховена и его музыки — дух борьбы, утверждение несокрушимости воли человека, его бесстрашия и стойкости.

Интерес композитора к образу судьбы вызван, конечно, не только личной трагедией — недугом, грозившим привести к полной утрате слуха. В бетховенском творчестве этот образ приобретает более обобщенный смысл. Он воспринимается как воплощение стихийных сил, становящихся преградой на пути достижения человеком его цели. Стихийное начало не следует понимать лишь как олицетворение природных явлений. В этой художественно опосредованной форме выразилось мрачное могущество новых социальных сил, неумолимо и жестоко игравших человеческими судьбами.

Борьба в сочинениях Бетховена — нередко процесс внутренний, психологический. Творческая мысль музыканта-диалектика раскрывала противоречия не только между человеком и окружающей его действительностью, но и в нем самом. Этим композитор способствовал развитию психологического направления в искусстве XIX века.

Музыка Бетховена насыщена замечательными лирическими образами. Они выделяются глубиной, значительностью художественной мысли — особенно в *Adagio* и *Largo*. Эти части бетховенских симфоний и сонат воспринимаются как раздумья о сложных вопросах жизни, о судьбах человеческого бытия.

Бетховенская лирика открыла путь новому восприятию природы, по которому пошли многие музыканты XIX столетия. В отличие от рационалистического воспроизведения ее образов, свойственного многим музыкантам, поэтам и живописцам XVII—XVIII веков, Бетховен вслед за Руссо и писателями-сентименталистами воплощает ее лирически. По сравнению со своими предшественниками он несказанно одухотворяет природу, очеловечивает ее. Один современник говорил, что не знал человека, который бы так нежно, как Бетховен, любил цветы, облака, природу; казалось, он живет ею. Эту влюбленность в природу, ощущение ее облагораживающего, целительного воздействия на человека композитор передал и своей музыкой.

Бетховенским сочинениям присуща большая внутренняя динамика. Ее ощущаешь буквально с первых же тактов Первой сонаты (*прим.* 79).

Приведенная нами главная партия сонатного *allegro* основана на последовательном эмоциональном нагнетании. Напряжение нарастает уже во втором двутакте (мелодический разбег к более высокому и диссонирующему звуку, доминантовая гармония вместо тонической). Последующее «сжатие» двутактов в однотактные мотивы и временное «отступление» мелодии с завоеванных вершин вызывают представление о торможении и накоплении энергии. Тем большее впечатление

создает прорыв ее в кульминации (7-й такт). Усилению напряжения способствует обострение внутреннего конфликта между интонациями стремления и успокоения, намеченного уже в первом двутакте. Эти приемы динамизации очень типичны для Бетховена.

Динамичность музыки композитора становится особенно ощутимой при сопоставлении близких по характеру образов Бетховена и его предшественников. Сравним главную партию Первой сонаты с началом Сонаты *f-moll* Ф. Э. Баха (см. пример 61). При всем сходстве тематических ячеек развитие их оказывается качественно иным. Музыка Ф. Э. Баха несравненно менее динамична: во втором двутакте восходящая мелодическая волна не претерпевает никакого изменения по сравнению с первым, отсутствует мотивное «сжатие»; хотя в 6-м такте и достигается более высокая кульминация, но развитие не имеет характера прорыва энергии — музыка приобретает лирический и даже «галантный» оттенок.

В последующем творчестве Бетховена описанные принципы динамизации проявляются еще отчетливее — в главной партии Пятой сонаты, во вступлении к «Патетической» и в других произведениях.

Одно из важнейших средств динамизации музыки для Бетховена — метроритм. Уже ранние классики нередко использовали ритмическую пульсацию для повышения «жизненного тонуса» своих сочинений. В музыке Бетховена ритмический пульс становится более напряженным. Его страстное биение усиливает эмоциональный накал произведений взволнованного, драматического характера. Оно придает их музыке особую действенность и упругость. Даже паузы благодаря этой пульсации становятся более напряженными и многозначительными (главная партия Пятой сонаты). Бетховен усиливает роль ритмического пульса и в лирической музыке, повышая тем самым ее внутреннее напряжение (начало Пятнадцатой сонаты).

Ромен Роллан образно сказал об «Аппассионате»: «пламенный поток в гранитном русле» (96, с. 171). Этим «гранитным руслом» в сочинениях композитора нередко становится именно метроритм.

Динамика бетховенской музыки обостряется и рельефнее выявляется авторскими оттенками исполнения. Ими подчеркнуты контрасты, «прорывы» волевого начала. Постепенные нарастания звучности Бетховен нередко заменял акцентами. В его сочинениях встречаются многочисленные и весьма разные по характеру акценты: $>$, *sf*, *sfp*, *fp*, *ffp*.

Наряду со ступенчатой динамикой композитор применял постепенные усиления и ослабления звучности. У него можно найти построения, где одним лишь длительным и сильным *staccato* создается большое эмоциональное нагнетание: вспомним в Тридцать первой сонате последовательность *G-dur*'ных аккордов, подводящих ко второй фуге.

Бетховен проявил себя замечательным мастером в области фортепианной фактуры. Используя приемы изложения предшествующей музыки, он обогащал их и часто в связи с новым содержанием своего искусства коренным образом переосмысливал. Трансформация традиционных фактурных формул шла прежде всего по линии их динамизации. Уже в финале Первой сонаты по-новому использованы альбертиевы басы. Им придан характер «кипящей фигурации» (у Моцарта они служили мягким, спокойным фоном для лирических мелодий). Созданию внутреннего напряжения музыки способствует и энергичная переборка фигураций из среднего регистра в низкий (*прим. 80а*). Постепенно Бетховен расширял диапазон звуков, охватываемых альбертиевыми басами, не только путем перемещения фигурации вверх и вниз по клавиатуре, но и увеличения позиции руки в пределах разложенного аккорда (у Моцарта это обычно квинта, у Бетховена — октава, а в поздних сочинениях иногда и большие интервалы: см. *прим. 80б*).

В отличие от Моцарта Бетховен нередко придавал альбертиевым фигурациям массивность, раскладывая аккорды не полностью, а частично (*прим. 83в*).

«Барабанные» басы приобретают в некоторых сочинениях Бетховена характер взволнованной пульсации («Аппассионата»). Трелями порой выражается душевное смятение (в той же сонате). Очень своеобразно композитор применяет их с целью создания трепетно вибрирующего фона (вторая часть Тридцать второй сонаты).

Используя опыт виртуозов своего времени, прежде всего лондонской школы, Бетховен разрабатывает концертный фортепианный стиль. Достаточно ясное представление об этом может дать Пятый концерт. При сравнении его с концертами Моцарта легко обнаружить, что Бетховен идет по линии развития насыщенных полнозвучных видов изложения. В его фактуре значительное место отведено крупной технике. Подобно Клементи, он применяет октавы, терции и другие двойные ноты в виде последований, иногда довольно протяженных. Важным с точки зрения дальнейшей эволюции концертного пианизма было развитие техники игры *martellato*. Такие построения, как репризное проведение начальной каденции в Пятом концерте, можно считать непосредственным истоком листовских приемов распределения пассажей и октав между двумя руками (*прим. 81а*).

В области пальцевой техники новым по сравнению с фактурой ранних классиков было введение насыщенных, массивных пассажей. Такие пассажи в исполнении автора вывали представление о лавине звучностей. Обычно эти последования имеют позиционно-ступенчатое строение, основой которого служат звуки трезвучий (*прим. 81б*).

Плотность, монументальность фактуры сочетаются у Бетховена с насыщением ткани «воздухом», созданием «звуковой ат-

мосферы». Наличие этих полярных тенденций, преобладание то одной из них, то другой приводит к резким контрастам, типичным для стиля композитора. Передача воздушной среды особенно характерна для лирических образов Бетховена. Возможно, в них нашла отражение его любовь к природе, впечатления от широких просторов полей и бездонных глубин неба. Во всяком случае, эти ассоциации легко возникают, когда слушаешь многие страницы бетховенских произведений, например *Adagio* Пятого концерта (*прим. 81в*).

Бетховен — один из первых композиторов, оценивших богатейшие выразительные возможности правой педали. Он применял ее, подобно Фильду, для создания лирических образов, насыщенных «воздухом» и основанных на охвате почти всего диапазона инструмента (примером их может служить только что упоминавшееся *Adagio*). В творчестве Бетховена встречаются и случаи необычайно смелого для своего времени использования «смешивающей» педали (речитатив в Семнадцатой сонате, кода первой части «Аппассионаты»).

Фортепианные сочинения Бетховена обладают своеобразной красочностью. Она достигается не только педальными эффектами, но и использованием оркестровых приемов письма. Нередко встречается перемещение мотивов и фраз из одного регистра в другой, что вызывает представление о попеременном использовании различных групп инструментов. Так, уже в Первой сонате связующая партия начинается проведением темы главной партии в иной темброво-регистровой «инструментовке». Чаше, чем его предшественники, Бетховен воспроизводил различные оркестровые тембры, особенно духовых инструментов: валторны, фagота и других.

Бетховен — величайший строитель крупной формы. На примере краткого разбора «Аппассионаты» мы покажем, как из небольшой темы он создает монументальную циклическую композицию. Этот пример поможет нам также проиллюстрировать метод бетховенского сквозного монотематического развития и мастерское использование приемов фортепианного изложения для достижения разнообразных художественных целей.

Вершина фортепианного творчества Бетховена зрелого периода, Соната *f-moll* ор. 57 была написана в 1804—1805 годах. Подобно предшествовавшей ей Третьей симфонии, она воплощает титанический образ мужественного героя-борца. Ему противопоставлена враждебная человеку стихия «судьбы». В Сонате есть и другой конфликт — «внутренний». Он заключается в раздвоенности образа самого героя. Оба эти конфликта взаимосвязаны. В результате их разрешения Бетховен как бы подводит слушателя к мудрому, психологически правдивому выводу: лишь в преодолении собственных противоречий обретается внутренняя сила, способствующая успеху в жизненной борьбе.

Уже первая фраза главной партии (*прим. 82а*) воспринимается как образ, сочетающий в себе контрастные душевные состояния: решительность, волевое самоутверждение — и колебание, неуверенность. Первый элемент воплощается типичной для героических тем Бетховена мелодией, основанной на звуках разложенного трезвучия. Интересна ее фортепианная «инструментовка». Автор использует унисон на расстоянии двух октав. Появление «воздушной прослойки» явно ощутимо на слух. В этом легко убедиться, если сыграть ту же тему с октавным интервалом между голосами: она звучит беднее, «прозаичнее», свойственный ей героизм в значительной мере утрачивается (сравним *прим. 82а, б и в*).

Во втором элементе темы наряду с остро диссонирующей гармонией важная экспрессивная роль принадлежит трели. Это один из примеров нового использования Бетховеном орнамента. Вибрация мелодических звуков усиливает ощущение трепетности, неуверенности.

Появление «мотива судьбы» колоритно подчеркнуто регистровым контрастом: в большой октаве тема звучит мрачно, зловеще.

Интересно, что уже в пределах главной партии не только экспонируются основные действующие силы и раскрывается их взаимная противоречивость, но и намечается путь последующего развития. Вычленив второй элемент «темы героя» и противопоставляя его «мотиву судьбы», автор создает впечатление торможения и последующего прорыва интонаций стремления. Это вызывает представление о наличии в «теме героя» огромного волевого потенциала.

Последующий раздел экспозиции, обычно именуемый связующей партией, представляет собой новый этап борьбы. Словно под влиянием взрыва волевого начала в главной партии первый элемент «темы героя» динамизируется. Используемая фактура — характерный образец полнозвучного аккордового письма Бетховена (его новизна особенно бросается в глаза при сопоставлении с фортепианным изложением ранних венских классиков). Энергия «наступательного порыва» в цепи аккордов усиливается излюбленным приемом композитора — синкопированием (*прим. 83а*). Необычайно возрастает и активность «мотива судьбы»: он трансформируется в непрерывную взволнованную пульсацию (опять интереснейшее переосмысление фактурных формул предшествующей литературы — репетиций и «барабанных» басов!). Временное «подавление» первой темы выразительно передается «мятущимся» характером ее второго элемента (*прим. 83б*).

Тема побочной партии, родственная главной, звучит светло и героично. Она близка кругу песен времен Французской революции. Пульсирующее движение восьмых составляет лишь фон, напоминающий о «грозовой» атмосфере сонаты. Типично для Бетховена насыщенное изложение мелодии: она проходит

октавами в полнозвучном среднем регистре. Ее характеру соответствует массивное сопровождение «уплотненных» альбертиевых басов (прим. 83в). Самое примечательное в нем — истинно бетховенский динамизм, рождающийся от энергии ритмической пульсации.

В заключительной партии накал борьбы усиливается. Фигурационное движение становится стремительнее (восьмые сменяются шестнадцатыми). В волнах «кипящих» альбертиевых фигураций слышатся интонации второго элемента первой темы, звучащие страстно, возбужденно и настойчиво. Им противопоставлены яростно врывающиеся «мотивы судьбы», динамизированные «разбегом» восьмых по восходящему уменьшенному септаккорду (прим. 84).

Разработка — повторение на новой, более высокой ступени основных фаз борьбы, происходившей в экспозиции. Оба эти раздела сонатной формы примерно равны по длительности. В разработке, однако, контрасты эмоциональных сфер обострены, что повышает интенсивность развития по сравнению с экспозицией. Кульминация разработки — высшая точка всего предшествующего развития.

Среди важнейших преобразований тематического материала в разработке отметим начальное проведение первой темы в тональности E-dur, смягчающее ее героические черты и вносящее оттенок пасторальности. Используя красочные контрасты регистров, композитор воспроизводит оркестровые тембры — как бы переключки инструментов деревянной и медной групп (прим. 85а).

В пианистическом отношении интересен подход к кульминации, завершающей разработку. Это образец раннего применения в фортепианной музыке *martellato* для достижения максимальной силы звука в пассажах. Характерно, что на протяжении предшествующего развития автор не использовал этого приема и прибегает к нему к моменту интенсивнейшего эмоционального нагнетания (прим. 85б).

Реприза динамизирована. В ней сразу же привлекает внимание насыщение главной партии непрерывным пульсом восьмых.

В коде — второй разработке — с особой силой проявилось виртуозное начало. По примеру концертов в нее введена каденция. Это усиливает динамичность развития к концу первой части. Каденция завершается уже упоминавшимся эффектом: созданием «звукового облака» и постепенным «замиранием» вдали «мотивов судьбы»*. Исчезновение их, однако, оказывается мнимым. Словно собрав все силы, «мотив судьбы» звучит с небывалой мощью (прим. 86).

* На современных фортепиано в этом построении следует применять полупедадь.

Как видим, Бетховен подчеркивает кульминационное для первой части проведение мотива не только новыми приемами изложения, но, что особенно интересно, и драматургическими средствами: силу воздействия этого страшного «удара судьбы» усиливает его внезапность после кажущегося успокоения.

Мы не будем с той же степенью подробности анализировать *Andante* и финал сонаты. Отметим лишь, что в них автор продолжает развитие тематического материала *Allegro*. В *Andante* начальная интонация мелодии связывает тему вариаций со вторым элементом главной темы *Allegro*. Он возникает преображенным, словно обретшим в процессе борьбы внутреннюю силу. В этом своем виде второй элемент темы сближается по характеру с первым. В финале Бетховен воссоздает оба элемента в новом единстве: теперь они не противопоставляются друг другу, а сливаются в одну монолитную и упругую волну (прим. 87).

Трансформация темы как бы придает ей новые силы — она становится импульсом для развертывания бурлящего фигурационного движения, пронизывающего финал. Звучащие порой грозные возгласы «мотива судьбы» не в силах остановить этот стремительно мчащийся «поток в гранитном русле». Торжество человеческой воли и героического начала утверждает титаническое *Presto* — последнее звено в цепи длительных преобразований исходной темы сонаты.

Необычайный размах финала, мятежный дух его музыки и появление в конце образа массового героического действия создают представление об отзвуках в «Аппассионате» современной Бетховену революционной действительности.

Обратимся к рассмотрению отдельных жанров бетховенского творчества. Важнейшую часть его фортепианного наследия составляют тридцать две сонаты. Композитор много писал в циклической сонатной форме (в жанрах симфонии, концерта, сольных и камерно-ансамблевых произведений). Она соответствовала его стремлениям воплотить разнообразие жизненных явлений в их взаимной связи и внутренней динамике. Важна интенсивная разработка Бетховеном приемов сквозного развития — не только в пределах сонатного *allegro*, но и на протяжении всего цикла. Это придало фортепианной сонате большую динамичность и цельность.

В некоторых сонатах заметно стремление к сокращению количества частей, в других сохранена многочастная структура, но введены необычные для сонаты жанры: ариозо, марш, fuga, изменен привычный порядок частей и т. д.

Очень важным было насыщение фортепианной сонаты песенностью. Это способствовало демократизации жанра и отвечало характерной для того времени тенденции к усилению лирического начала. Интонационное происхождение песенных тем Бетховена различно. Исследователи устанавливают их

связь с музыкальным фольклором — немецким, австрийским, западнославянским, русским и других народов.

Проникновение в сонатный цикл песенности вызвало его существенную трансформацию. После создания «Патетической» Бетховен настойчиво искал новые решения первой части сонаты — в лирическом плане. Это привело не только к появлению лирических сонатных *allegro* (Девятая и Десятая сонаты), но и к замене в начале цикла быстрых частей спокойными и медленными: в Двенадцатой сонате — *Andante con variazioni*, в Тринадцатой — *Andante*, в Четырнадцатой — *Adagio sostenuto*. Изменение привычного облика цикла в двух последних случаях было даже подчеркнуто авторской ремаркой: «*Sonata quasi una Fantasia*». Во второй из сонат *op. 27 — cis-moll*, этой гениальной инструментальной трагедии, решение проблемы цикла имело новаторский характер. Начав сочинение прямо с *Adagio*, поместив после него небольшое *Allegretto* и затем непосредственно перейдя к финалу, автор нашел лаконичную и чрезвычайно выразительную форму для воплощения трех душевных состояний: в первой части — скорбного одиночества, во второй — минутного просветления, в третьей — отчаяния и гнева от несбывшихся надежд.

Особенно велико значение песенности в поздних сонатах. Ею проникнута первая часть Сонаты *A-dur op. 101*. Выразительнейшее, глубоко скорбное ариозо введено в финал Тридцать первой сонаты. Наконец, в Тридцать второй сонате заключительная часть — Ариетта. Знаменательно, что песенной мелодией — темой Ариетты — завершается эта последняя фортепианная соната величайшего мастера сонатного жанра.

Одним из интересных путей развития сонаты Бетховена было обогащение ее полифоническими формами. Композитор применял их для воплощения различных образов. Так, в последней части Сонаты *A-dur op. 101* красочно и многопланово развивается тема народно-жанрового характера. В связи с этим финалом Ю. А. Кремлев справедливо говорит, что опыты обращения Бетховена к полифонии «имели своей основой попытки расширения старых форм фуги, наполнения их новым поэтически-образным содержанием, а главное — попытки разработки народной песенности». «Как и Глинка, — замечает Кремлев, — Бетховен стремился к слиянию песенности с контрапунктом, и, надо думать, именно эти его стремления явились одной из причин любви к позднему Бетховену со стороны русских музыкантов» (54, с. 272).

В Сонате *As-dur op. 110* использование полифонических форм имеет другой образный смысл. Введение в финал двух фуг — вторая написана на обращенную тему первой — создает выразительный контраст между эмоционально «открытым» выражением чувства (ариозные построения) и состоянием глубокой интеллектуальной сосредоточенности (фуги). Эти страницы — потрясающее свидетельство трагических переживаний мо-

гучего творческого духа, один из величайших образцов воплощения музыкой сложнейших психологических процессов. Монументальной фугой Бетховен завершает грандиозную Двадцать девятую сонату B-dur op. 106 (Grosse Sonate für das Hammerklavier *).

С именем Бетховена связана разработка в фортепианной сонате принципа программности. Правда, лишь одна соната имеет сюжетную канву — Двадцать шестая op. 81^a, названная автором «характеристической». Однако и во многих других сочинениях этого жанра программный замысел ощутим достаточно отчетливо. Иногда на него намекает сам композитор подзаголовком («Патетическая», «Похоронный марш на смерть героя» — в Двенадцатой сонате op. 26) или в своих высказываниях **. Некоторые сонаты имеют настолько явные черты программности, что этим сочинениям впоследствии были даны названия («Пасторальная», «Аврора», «Аппассионата» и другие). Элементы программности возникали в те годы и в сонатах многих других композиторов. Но никто из них не оказал такого сильного влияния на развитие программной романтической сонаты, как Бетховен. Напомним, что одно из лучших среди этих сочинений — Соната b-moll Шопена — имеет своим прообразом бетховенскую Сонату с похоронным маршем.

Бетховен написал пять фортепианных концертов (не считая юношеских и Тройного концерта для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром) и Концертную фантазию для фортепиано, хора и оркестра. Следуя проложенному Моцартом пути, он в еще большей мере, чем его предшественник, с и м ф о н и з и р о в а л концертный жанр и резко выявил ведущую роль солиста. Среди приемов, подчеркивающих значение фортепианной партии, отметим необычное начало двух последних концертов: Четвертого — непосредственно с *solo* пианиста, Пятого — с виртуозной каденции, возникающей после одного лишь аккорда оркестрового *tutti*. Эти сочинения подготовили появление концертных *allegro* романтиков с одной экспозицией.

Бетховен создал для фортепиано свыше двух десятков вариационных произведений. В ранних циклах господствует фак-

* Подзаголовок, конечно, не следует понимать так, будто автор мыслил возможным исполнение предшествующих сонат на клавесине и клавикорде (в автографах сонат op. 101, 109 и 110 есть пометка, что они также написаны для Hammerklavier). Иногда Бетховен, обозначая характер музыки общепринятыми итальянскими словами, давал их перевод на немецкий. Б. Л. Яворский справедливо обращал внимание на эти случаи, так как они проливают свет на понимание композитором смысла музыкальных терминов. Так, во второй части Сонаты op. 81a *Andante* переведено: «in gehender Bewegung», то есть: «В движении шагом».

** Так, содержание сонат d-moll и «Аппассионаты» автор связывал с образами «Бури» Шекспира. В основе первой из них лежал «план», предложенный Бетховену одной дамой через издателя Гофмейстера.

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

В вариационных сочинениях Бетховена сказалась свойственная его стилю динамика развития. Особенно заметна она в Тридцати двух вариациях с-moll на собственную тему (1806). Создание этого выдающегося произведения знаменует начало симфонизации жанра фортепианных вариаций.

Бетховен написал около шестидесяти небольших фортепианных пьес — багателей, экосезов, лендлеров, менуэтов и других. Работа над этими миниатюрами не вызвала у композитора большого творческого интереса. Но сколько чудесной музыки содержат многие из них!

Сочинения Бетховена выдвигают перед интерпретатором чрезвычайно многообразные задачи. Едва ли не самая сложная из них — воплощение эмоционального богатства музыки композитора в присущих ей логически стройных формах выражения, сочетание горячего накала, лирической непосредственности чувства с мастерством и волей художника-зодчего. Решение этой задачи необходимо, конечно, для исполнения не только бетховенских сочинений. Но при интерпретации их она выдвигается на первый план и должна находиться в центре внимания исполнителя. Практика концертирующих пианистов прошлого и настоящего дает примеры самых различных трактовок Бетховена с точки зрения сочетания эмоционального и рационального начала. Обычно в исполнении преобладает одно из них. В этом нет беды, если другое начало не подавляется и ясно ощущается слушателем. В таких случаях говорят о большей или меньшей свободе или строгости интерпретации, о преобладании в ней черт романтизма или классицизма, но она все же может остаться стильной, соответствующей духу творчества композитора. Кстати сказать, как свидетельствуют приводившиеся материалы, в исполнении самого автора, по-видимому, преобладало эмоциональное начало.

Исполнение сочинений Бетховена требует убедительного воплощения динамизма его музыки. Для некоторых исполнителей решение этой задачи ограничивается в основном воспроизведением оттенков, стоящих в нотах. Необходимо помнить, однако, что та или иная авторская ремарка представляет собой выражение внутренних закономерностей музыкального развития. Именно их важно в первую очередь осо-

знать, иначе многое в произведении может остаться непонятным, в том числе и подлинная сущность бетховенского динамизма. Примеры такого непонимания встречаются в редакциях сочинений композитора. Так, Ламбд в начале Первой сонаты добавляет «вилочку» (*crescendo*), что противоречит осуществлению замысла Бетховена — накоплению энергии и прорыву ее в кульминации 7-го такта (см. *прим.* 79).

Сосредоточивая свое внимание на внутренней логике мысли композитора, исполнитель, конечно, не должен пренебрегать авторскими ремарками. Их надо тщательно продумать. Более того, полезно специально на примере многих сочинений Бетховена изучать принципы, лежащие в основе его динамических обозначений.

Громадное значение при исполнении бетховенской музыки имеет метроритм. Его организующую роль необходимо осознать в произведениях не только мужественного, волевого характера, но и в лирических, скерцозных. Примером может служить Десятая соната. В начальном мотиве первой части следует чуть отметить звук *си* на первой доле такта (*прим.* 88а).

Если же опорным станет звук *соль*, как это нередко приходится слышать, то музыка во многом утратит свое обаяние, в частности пропадет тонкий эффект синкопированного баса.

Скерцозный финал начинается тремя ритмически однородными мотивами (*пример 88 б*). Нередко их играют одинаково и в метрическом отношении. Между тем каждый мотив обладает своей индивидуальной метрической характеристикой: в первом на сильную долю приходится последняя нота, в третьем — первая, во втором все звуки находятся на слабых долях такта. Воплощение этой игры метроритма придает музыке живость и задор*.

Выявлению организующей роли метроритма в произведениях Бетховена способствует ощущение исполнителем ритмической пульсации. Важно представить ее себе не только как заполнение определенной временной единицы тем или иным количеством «биений», но и «услышать» их характер — это будет способствовать более выразительному исполнению. Необходимо помнить о том, что ритмический пульс должен быть «живым» (потому-то мы и используем понятие — пульс!), а не механически-метрономным. В зависимости от характера музыки пульс может и должен несколько изменяться.

Существенная задача исполнителя — выявление богатой красочности сочинений Бетховена. Мы уже говорили, что композитор использует тембры оркестровые и специфически фортепианные. Искусным сочетанием тех и других во многих сонатах, концертах, вариационных циклах можно достигнуть большего разнообразия звучания. Важно, однако, помнить, что

* Эти и аналогичные примеры см. в редакции бетховенских сонат А. Б. Гольденвейзера.

при всей красочности бетховенских сочинений тембровая сторона не может служить в них исходным моментом для определения характера исполнения того или иного построения (как в некоторых произведениях более поздних стилей). Тембровая окраска способствует раскрытию драматургического замысла, индивидуализации тем и рельефному выявлению их развития. Исполнителю сочинения Бетховена интересно и поучительно сопоставить различные проведения основной темы, осознать изменение ее выразительного смысла, а в связи с этим и особенностей звучания. Это поможет найти нужную тембровую окраску для каждого проведения темы в связи с драматургией сочинения.

Хотя Бетховен скоро приобрел известность, многие его сочинения долгое время казались настолько сложными и непонятными, что их почти никто не исполнял. На протяжении всего XIX столетия велась борьба за признание творчества композитора.

Первым его великим пропагандистом был Лист. Стремясь показать все богатство художественного наследия гениального музыканта, он отважился на смелый шаг: начал играть на фортепиано его симфонии, тогда еще новинки, редко звучавшие в концертах. Лист стремился проложить путь к пониманию поздних сонат, казавшихся загадочными «сфинксами». Шедевром его исполнительского искусства была Соната *cis-moll*.

Большое значение для распространения творчества Бетховена и раскрытия великой ценности его наследия имела исполнительская деятельность А. Рубинштейна. Он систематически играл сочинения композитора. В свои «Исторические концерты» пианист включил восемь сонат, в курс лекций «Истории литературы фортепианной музыки» — все тридцать две. Воспоминания современников свидетельствуют о вдохновенном, необычайно ярком исполнении Рубинштейном бетховенских сочинений.

Пропаганде Бетховена много сил отдал Ганс Бюлов, замечательный интерпретатор глубоких, философских сочинений композитора. Бюлов давал концерты, в которых исполнял все пять поздних сонат. Стремясь к тому, чтобы некоторые малоизвестные сочинения лучше запечатлелись в сознании слушателя, он иногда повторял их дважды. Среди таких «бисов» была Соната *op. 106*.

Со второй половины XIX века произведения Бетховена входят в репертуар всех пианистов. Среди интерпретаторов творчества композитора, помимо названных, славились Эуген д'Альбер, Фредерик Ламбонд, Конрад Анзорге. Творчество Бетховена нашло выдающихся истолкователей и пропагандистов в лице многих русских дореволюционных пианистов начиная с братьев Рубинштейнов, М. Балакирева и А. Есиновой. Исключительно многообразна советская исполнительская бетховениана. Нет буквально ни одного крупного советского пианиста,

для которого работа над бетховенской музыкой не была бы важным разделом его творческой деятельности. С. Фейнберг, Т. Николаева и некоторые другие исполняли циклы из всех сонат композитора.

Среди трактовок сочинений Бетховена пианистами последних поколений значительный интерес представляет исполнение австрийского музыканта Артура Шнабеля. Им записаны тридцать две сонаты и пять концертов композитора. Шнабелю был близок широкий круг бетховенской музыки. Многие ее лирические образцы от безыскусственных песенных тем до глубочайших *Adagio* в исполнении пианиста надолго остаются в памяти. Он владел даром подлинных лириков играть медленные части в непривычно протяженных темпах, ни на секунду не теряя силы воздействия на аудиторию. Чем более неторопливым становилось движение, тем сильнее захватывала слушателя красота музыки. Хотелось все больше ею наслаждаться, вновь слушать пленительно мягкий, певучий звук пианиста, пластику его выразительной фразировки. К сильнейшим художественным впечатлениям от игры Шнабеля можно отнести исполнение им ор. III, особенно второй части. У тех, кому довелось слышать ее в концертной обстановке, — запись не дает полного представления о том, как эта музыка в действительности звучала у Шнабеля, — конечно, осталась в памяти поразительная одухотворенность исполнения, его внутренняя значительность и непосредственность выражения чувств. Казалось, будто проникаешь в самые глубины бетховенского сердца, испытывавшего безмерные страдания, но оставшегося открытым свету жизни. В тайниках своего одиночества оно освещалось этим светом, разгоравшимся все ярче и, наконец, ослепительно вспыхивавшим, подобно солнцу, восходящему из-за горизонта и возвещающему победу над мраком ночи.

Шнабель превосходно воплощал и энергию бетховенской музыки. Если в медленных частях он любил сдерживать темп, то в быстрых, напротив, играл нередко быстрее обычного. В пассажах движение порой становилось стремительнее (пример — вторая часть Сонаты *Fis-dur*), оно словно вырывалось из оков метра, радостно ощущая свою свободу. Этим темповым «приливам» сопутствовали «отливы», сохранявшие необходимое ритмическое равновесие. В целом жизненность отдельных построений и тонкая отделка деталей сочеталась с превосходным чувством формы. Шнабелю была доступна и драматическая сфера музыки Бетховена. Героические образы производили в его исполнении не столь сильное впечатление.

Совсем по-иному играет Бетховена Святослав Рихтер. Ему также близок широкий диапазон образов композитора. Но особенно впечатляет в игре этого замечательного артиста воплощение духа бетховенской пламенности, титанической страстности. Рихтер, как мало кто из современных пианистов, умеет «снимать» всякого рода исполнительские штампы, накаплива-

ющиеся на сочинениях великих мастеров. Он и Бетховена очищает от консервативных догм корректно уравновешенного, «метричного» исполнения классиков. Делает он это порой очень заостренно, но всегда смело, убежденно и с редким артистизмом. В результате такого «прочтения» бетховенские сочинения обретают необычайную жизненность. Между эпохой их создания и исполнения как бы преодолевается временная дистанция.

Так играет Рихтер «Аппассионату» (запись концертного исполнения 1960 года). На протяжении всей первой части он ярко выявляет борьбу импульсов стремления и торможения. Порывы пламенной души отличаются исключительной «взрывчатостью». Они резко контрастируют с предшествующим эмоциональным состоянием своим страстным, возбужденным характером. Даже знающих музыку Сонаты, вновь, словно при первом ее слушании, захватывает энергия «вторжения» пассажа в главной партии, «лавины» аккордов в связующей, начала заключительной партии, e-moll'ного проведения темы в разработке и завершающего раздела коды. Импульсивности развития первой темы противопоставляется ритмическая устойчивость «мотива судьбы». Она ощутима уже в главной партии, в характерном «притормаживании» движения восьмых. Еще больше трактовка пульса как сдерживающего начала подчеркнута в связующей партии. Важным фактором торможения для пианиста служат ферматы, длительно им выдерживаемые и создающие «напряжение ожидания». Наибольшая «оттяжка» возникает, естественно, в коде перед заключительными ударами «мотива судьбы».

Сдерживаемые в первой части силы стремления с удвоенной энергией прорываются в финале. Рихтер играет его в очень быстром темпе на едином дыхании, делая лишь краткую передышку перед репризой. Потоки фигураций создают впечатлительные бушующих стихий. Эмоциональный накал достигает своего апогея в заключительном Presto. Последний нисходящий пассаж обрушивается вниз словно громады вод могучего водопада.

Нечто близкое исполнению Рихтера слышится в игре другого выдающегося пианиста — Эмиля Гилельса. Это прежде всего умение видеть и передать масштабность бетховенского искусства, его внутреннюю силу и динамику. В этой общности сказались черты, типичные вообще для советских интерпретаторов Бетховена, в высокой степени присущие и педагогу, воспитавшему обоих пианистов, — Г. Г. Нейгаузу.

В исполнении Гилельсом бетховенских сочинений вместе с тем рельефно ощутима его собственная артистическая индивидуальность. Бетховенская энергия раскрывается им как могучая, непреклонно заявляющая о своей несокрушимости сила. Это впечатление складывается прежде всего благодаря воздействию волевого, властно захватывающего слушателя ритма.

Большое значение имеет и редкое по совершенству мастерство пианиста, не допускающее нежелательных «случайностей» и вызывающее чувство прочности той внутренней основы, на которой воздвигается все художественное сооружение.

Наиболее полное представление о Гилельсе — интерпретаторе Бетховена, пожалуй, дает исполненный им цикл бетховенских концертов. По записям можно проследить, как многогранно воплощает пианист мир образов великого симфониста. Временной промежуток, разделяющий создание Первого и Пятого концертов, сравнительно небольшой. Но он оказался достаточным, чтобы в стиле композитора произошли существенные изменения. Гилельс мастерски их передает. Ранние концерты он играет во многом иначе, чем концерты зрелого периода.

В Первом концерте тонко выявляется преемственность с искусством Моцарта. Это сказывается в филигранном исполнении некоторых тем, в особой чеканности и изяществе многих пассажей. Но уже и здесь то и дело ощущаешь могучий бетховенский дух. Еще яднее он проявляется в исполнении Третьего и Пятого концертов.

Концерты Бетховена в интерпретации Гилельса предстают как высокие образцы музыкального классицизма. Пианисту удается достигнуть редкой гармонии в выявлении художественного содержания этих произведений. Образы мужественные, драматические, героические органически сочетаются с образами лирическими или оживленно-задорными. Великолепно ощущение целого, исключительно ясно переданы детали, все «контуры» мелодических линий. Привлекает благородная простота исполнения, как правило, особенно трудно достижимая в лирике.

Значительный вклад в исполнительскую бетховениану внес А. Б. Гольденвейзер своими редакциями фортепианных сочинений композитора. Особенно ценна вторая редакция сонат (1955—1959). К ее достоинствам относится прежде всего точное воспроизведение авторского текста. Это не всегда имеет место даже в лучших редакциях. Редакторы то подправляют авторские лиги, которые, по их мнению, небрежно поставлены (так поступал и Гольденвейзер в первой своей редакции сонат), то выписывают скрытый голос (такие случаи кое-где встречаются в редакциях Бюлова). Некоторые же редакторы не останавливались перед тем, чтобы «модернизировать» авторский текст добавлением к нему многих нот (см. редакцию д'Альбера концертов Бетховена). Поскольку все эти изменения текста не оговорены, исполнитель остается в неведении, что играет не так, как написано автором.

К числу достоинств редакции Гольденвейзера относятся обстоятельные и очень содержательные комментарии, в которых говорится о характере музыки и об исполнении каждой сонаты.

Своеобразная форма редакций — так называемые «озвученные пособия» (пленки или грампластинки). Словесные поясне-

ния в них сопровождаются исполнением. Несколько таких интересных пособий, созданных в Музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, посвящены отдельным сонатам Бетховена (авторы — М. И. Гринберг, Т. Д. Гутман, А. Л. Иохелес, Б. Л. Кременштейн, В. Ю. Тиличев).

В 1948 году звуками «Аппassionаты» открылся Всемирный конгресс деятелей культуры в защиту мира. Этот факт — свидетельство широчайшего признания гуманизма бетховенского искусства. Родившееся в эпоху бурь Французской революции, оно с громадной силой отразило передовые идеалы своей эпохи, идеалы, далеко не осуществленные после свержения феодального строя и отнюдь не сводившиеся к буржуазно ограниченному пониманию великих идей свободы, равенства и братства. В этом более глубоком и демократичном воплощении чаяний и стремлений народных масс, пробужденных штурмом Бастилии, — первопричина жизненности бетховенской музыки.

Творчество Бетховена — громадный резервуар художественных идей, из которого щедро черпали последующие поколения композиторов. Оно имело исключительно важное значение для разработки в фортепианной литературе многих образов: героической личности, народных масс, стихийных социальных и природных сил, внутреннего мира человека, лирического восприятия природы. Бетховенские сочинения дали очень мощные импульсы для симфонизации жанров фортепианной музыки, способствовали утверждению приемов развития, основанных на борьбе конфликтных начал, и формированию принципа монотематизма. Пианизм Бетховена наметил новые пути оркестральной трактовки инструмента и произведения с помощью педали специфически фортепианных эфффектов звучания.

ГЛАВА III.

Передовые творческие тенденции в фортепианной музыке первой половины XIX века. Чешские композиторы и пианисты. Фортепианное искусство австрийских и немецких музыкантов. Ф. Шуберт. К. М. Вебер. Ф. Мендельсон

На протяжении 20—40-х годов XIX столетия в странах Западной Европы продолжается интенсивное развитие передового, демократического направления фортепианного искусства. Творчество его лучших представителей запечатлевает идейно-эмоциональный мир современников, чутко отражает прогрессивные общественные стремления.

Идеалы раскрепощения человеческой личности, рожденные передовой идеологией эпохи, находят широкое и многогранное претворение в искусстве. Наряду с воплощением образов мужественной силы, воли, героической борьбы, особенно привлекавших композиторов в периоды общественного подъема, усили-

вается интерес к лирической сфере чувств. Музыка этого времени — богатейший мир лирических эмоций, захватывающих своей поэтичностью, подлинной человечностью и жизненной правдивостью.

Развитие лирического направления шло по линии психологического углубления образов, раскрытия все более тонких оттенков чувств и сложных душевных коллизий. Возник также новый жанр пьес — лирические пейзажи. Проникая в сферу танцевальной музыки, лирическое начало вносило в нее черты поэмности и психологической характеристики.

В любой из областей инструментальной музыки — фортепианной, скрипичной, виолончельной — всегда сосуществовали две тенденции. Одна из них — обогащение сферы искусства того или иного инструмента образами и выразительными средствами смежных областей музыкального творчества и исполнительства. Другая — раскрытие специфики художественных возможностей инструмента. Обе эти тенденции весьма важны. Одностороннее преобладание одной из них в течение длительного времени может привести к отрицательным последствиям — творческой изоляции данного вида инструментального искусства или утрате им самостоятельного лица.

Наряду с постепенным выявлением индивидуальных свойств фортепиано, о чем уже шла речь выше, в фортепианной музыке начала XIX века шел процесс плодотворного воздействия на нее симфонических, песенно-романсных и оперных жанров. При рассмотрении фортепианного творчества Бетховена мы уже говорили о связях его с симфоническим и песенным искусством. В сочинениях последующих композиторов эти связи раскрываются еще полнее, особенно с вокальной музыкой. «Пение на фортепиано» и воспроизведение всего многообразия жанров вокального исполнительства — песенного, хорового, ариозного и других — становится в центре внимания авторов инструментальной музыки и ее интерпретаторов.

На протяжении первой половины XIX века происходит много существенных изменений в жанрах фортепианной музыки. Стремление к передаче интимных чувств способствовало быстрому развитию лирической фортепианной миниатюры. Подобно лирическим стихотворениям поэтов, эти пьесы нередко становились своего рода страничками дневника, запечатлевавшими тончайшие, сокровенные переживания автора. Большинство лирических миниатюр имело певучий характер. Это были «песни без слов», романсы, ноктюрны, колыбельные, баркаролы. Миниатюры нередко объединялись в циклы.

Интенсивно развивались новые жанры крупной формы — фантазии, баллады и другие. В них наглядно проявились богатые возможности программного метода творчества, полу-

чившего в те времена распространение. Стремясь к воплощению поэтической идеи, положенной в основу сочинения, композиторы находили интереснейшие решения проблемы формы. В большинстве случаев использовалась свободно трактованная структура сонатного аллегро, обогащенная приемами вариационного, песенного и полифонического развития. Творческий интерес к синтезу различных форм, который, как мы видели, проявлял уже Бетховен, становится типичным для многих композиторов XIX века. Широко используется сквозное развитие. Окончательно кристаллизуется принцип монотематизма.

Новые идеи обогащают жанры сонаты и концерта, существенно изменяя их образный строй и форму. Некоторые композиторы, продолжая линию, наметившуюся в творчестве Бетховена, сжимают цикл до одностанного. Существовала и противоположная тенденция — сохранения обычного количества частей и даже их увеличения.

В своем развитии передовое искусство первой половины XIX столетия испытало сильное влияние идей романтизма. Для многих музыкантов, поэтов, живописцев того времени он стал знаменем борьбы за подлинную правду в искусстве против всевозможных канонов и штампов, которые фетишизировали эпигоны классицизма. Творчество тех, кто сам себя именовал или кого именуют романтиками, не всегда может быть ограничено рамками романтизма. Оно обычно содержит в себе немало реалистических черт. Именно в таком плане следует рассматривать и творчество крупнейших композиторов первой половины XIX века.

Зарождение лирического направления фортепианного искусства связано с именами не только Филда, но и некоторых других музыкантов. В первой части нашей «Истории» уже шла речь о деятельности Кожелуха и Дусика, о формировании в их творчестве нового типа лирики, воспринимаемой в настоящее время как предвосхищение песенности Шуберта. В еще большей мере ее элементы проявились в сочинениях последующих чешских композиторов — Томашека и Воржишека.

Вацлав Ян Томашек (1774—1850) — широко образованный пражский музыкант, близкий к кругам «будителей», передовых деятелей чешского национального Возрождения. Он пользовался известностью не только как композитор, но и как превосходный фортепианный педагог. Среди его учеников-пианистов были крупные виртуозы — Александр Дрейшок (1818—1869) * и Юлиус Шульгоф (1825—1898).

В творческом наследии Томашека выделяются семь тетра-

* А. Дрейшок был приглашен А. Рубинштейном в Петербургскую консерваторию и некоторое время состоял в числе ее профессоров.

дей «Эклог» *, пятнадцать рапсодий и три дифирамба. Вводя эти необычные для того времени названия, автор хотел подчеркнуть новизну своих творческих намерений. «Эти, вскоре ставшие очень любимыми, музыкальные поэмы [Tonpdichtungen], — писал он в „Автобиографии“, — представляют собой род пасторалей прежнего времени... Мне представлялась жизнь пастушеского народа, простая, но, как и у всяких других людей, полная различных событий» (198, J.V, с. 327—328). «Эклоги, — добавляет композитор, — требуют простого, но очень сердечного [gemütlichen] ** исполнения» (198, J.V, с. 328).

Эклоги Томашека действительно отличаются по содержанию от галантных пасторалей века «парика с косичкой». В пьесах чешского композитора заметно стремление к передаче простых человеческих чувств и народной песенности.

Творческую работу над фортепианной миниатюрой продолжил ученик Томашека — даровитый, безвременно скончавшийся Ян Вацлав (Гуго) Воржишек (1791—1825). Уже его ранние сочинения — двенадцать рапсодий удостоились одобрения Бетховена. Опубликованные чешским композитором в 1822 году шесть экспромтов — непосредственные предшественники шубертовских пьес этого жанра. Приводим характерный образец музыки Воржишека из его Первого экспромта оп. 7 (прим. 89).

Сравнивая две линии начального развития лирико-романтической миниатюры — одну, представленную Фильдом, другую — Томашеком и Воржишеком, приходишь к следующему выводу: если в пьесах ирландского композитора раньше проявился романтический колорит и выявились новые певучие возможности инструмента, то в фортепианной лирике чешских композиторов получили большее развитие народно-песенные элементы.

Выдающаяся роль в обогащении инструментального искусства песенностью принадлежит Францу Шуберту (1797—1828). Игре на фортепиано композитор научился почти самостоятельно, преимущественно во время «чтения» музыкальной литературы и домашнего музицирования. Современники говорили о нем как о хорошем пианисте камерного плана и превосходном аккомпаниаторе.

Облик Шуберта-пианиста ясно выступает в его фортепианном творчестве. Оно имеет камерный характер, лишь в редких случаях заметно стремление автора к концертным формам высказывания. Тесная связь композитора с бытовым музицированием привела к созданию множества танцевальных миниатюр и сочинений для фортепиано в четыре руки.

Шуберт сыграл заметную роль в развитии фортепиан-

* Эклога — один из жанров «пастушеской» поэзии в античной литературе.

** Обозначение gemütlichen (сердечный, приятный, уютный) впоследствии любил использовать Шуман для характеристики своих лирических образов.

ной миниатюры. Хотя он и имел на этом пути предшественников, но никому из них не удалось создать пьес столь же значительных по художественному содержанию. И не случайно даже сочинения некогда популярного Фильда оказались вскоре оттесненными на задний план творчеством корифеев романтизма, а пьесы Шуберта, при жизни автора известные лишь узкому кругу лиц, с течением времени получали все большее распространение и до сих пор не утратили своей свежести.

На примере творчества Шуберта ясно прослеживается развитие фортепианной миниатюры из бытовой музыки. Импровизации композитором танцев, под звуки которых веселились его друзья в венских кабаках, послужили основой для серий многочисленных вальсов, немецких танцев, лендлеров, экосезов и галопов. Особенно часто Шуберт обращался к «королю» венских танцев — вальсу.

Танцы Шуберта иногда напоминают миниатюрные народно-жанровые сценки. Многие представляют собой как бы музыкальные «портреты» отдельных танцоров. Именно в этих пьесах наиболее отчетливо ощущаешь перерастание бытового танца в лирическую миниатюру. Стремление воплотить в танцевальной музыке человеческие чувства было подчеркнуто автором в названии ор. 50 — «Сентиментальные вальсы».

Новым этапом работы Шуберта над фортепианной пьесой были его восемь экспромтов ор. 90 и ор. 142 (1827) * и «Шесть музыкальных моментов» ор. 94 (1828; некоторые исследователи полагают, что № 3 и 6 возникли несколько раньше). В этих пьесах продолжает сохраняться связь с народно-бытовой музыкой, но уже о прикладном характере их не может быть и речи.

По сравнению с вальсами музыкальные моменты и особенно экспромты — сочинения более развитые по форме и фактуре. В некоторых экспромтах даже намечаются черты романтической поэмы. Так, в Первом, с-мол'ном, синтезируются черты вариаций, сонаты и рондо, что позволяет считать пьесу предшественницей баллад Шопена (эти сочинения предваряет и развитие в экспромте повествовательного элемента).

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

* Название, по-видимому, дано издателем Гаслингером (оно написано им карандашом на автографе первой пьесы), возможно, по примеру Воржишека. Вторая серия пьес, ор. 142, была названа экспромтами уже самим автором (151, с. 285).

Многие пьесы Шуберта проникнуты песенностью. Для понимания особенностей песенно-инструментального стиля композитора присмотримся внимательнее к Первому экспромту. По сравнению с сочинениями, написанными в стиле классицизма, это совсем иное творческое явление. Различия ясно обнаруживаются уже в тематическом материале. Вместо упругой и контрастной темы, свойственной главным партиям классических сонат, в основу Экспромта положена плавная, лирически насыщенная песенная мелодия. Ей свойственна большая распевность, проявляющаяся уже в первой интонации (именно в этом следует видеть смысл повторения звука *re* — прим. 90 а).

Принцип распевания, а не разработки, как в классической сонате, лежит и в основе развития темы. Автор использует преимущественно мелодико-гармоническое и фактурное варьирование. Связь с песенными жанрами подчеркнута чередованием «сольных запевов» и «хоровых ответов». Среди вариантов темы отметим проведение ее в тональности *As-dur* (прим. 90 б). Оно отличается особой певучестью, чему способствует расширение интервалов затакта, еще большее «распевание» опорного звука мелодии и использование плавного сопровождения в виде альбертиевых басов. Этот вариант темы вновь появляется в репризе в *g-moll*, что придает форме Экспромта черты свободно трактованного сонатного *allegro*.

В развитии тематического материала пьесы важную роль играет гармония. Шуберт делает решительный шаг по пути утверждения нового принципа гармонического мышления — мажоро-минорной системы, начавшей формироваться еще в музыке XVIII века. Типичное для композитора «колебание» одноименного мажора и минора, нередко возникающее в его сочинениях в виде чередования ладотональных преобразований фразы, развернуто в Первом экспромте до сопоставления минорного и мажорного вариантов темы как исходного и конечного этапа ее развития.

Гармония способствует «распеванию» темы Экспромта и красочному ее обогащению. В этом легко убедиться по первым же вариациям. Пожалуй, не так легко обнаруживается еще одна важная функция гармонии — усиление эмоционального напряжения музыки. Оно достигается не только последовательным введением все более диссонирующих созвучий. Очень существенно также создание внутреннего противоречия между стремлением вырваться из минора в сферу мажора и невозможностью это сделать. Противоречие обостряется на протяжении первых проведений темы, частично разрешается в побочной партии, с еще большей силой выявляется в последующем развитии и, наконец, находит полное разрешение к концу пьесы.

Песенность проникает и в произведения Шуберта крупных форм. Наиболее непосредственно это ощутимо в Фантазии

C-dur op. 15 (1822), написанной композитором на тему собственной песни «Скиталец».

Фантазия — одна из интересных попыток трансформации классической сонаты и поисков нового решения проблемы монументального фортепианного произведения. Подобно Бетховену, Шуберт стремится к тесному сближению отдельных частей сонатного цикла и делает новые шаги в этом направлении. Он осуществляет непрерывный переход не только между средними частями и финалом, но и между первой и второй частями. В Фантазии еще отчетливее, чем в сонатах Бетховена, проявляется сквозное монотематическое развитие. Используя для темы второй части — Adagio — фразу из «Скитальца», Шуберт мастерски трансформирует этот скорбный напев, придавая ему характер то мужественный, волевой (главная тема первой части, тема фугато финала), то мечтательно-лирический (вторая тема первой части), то скерцозно-танцевальный (главная тема третьей части — Presto).

Очень плодотворной была работа Шуберта над лирической фортепианной сонатой. Продолжая линию, наметившуюся уже в творчестве Моцарта, Дусика, Бетховена и некоторых других композиторов, он создает новую — песенно-танцевальную разновидность жанра. Сочинения этого типа лишены острой конфликтности, столкновения и борьбы контрастных начал. В основе их лежит раскрытие мира лирических чувств. Шуберт обладал способностью так глубоко проникать в эту сферу, что мог оставаться в ней длительное время, не ощущая потребности ее покидать и не вызывая этого желания у слушателей. Ярчайшее лирическое и мелодическое дарование давало композитору возможность на песенно-танцевальной основе возводить капитальные сонатные циклы.

Многие сонаты Шуберта обладают выдающимися художественными достоинствами: a-moll op. 42, D-dur op. 53, A-dur op. 120, B-dur и другие. Соната B-dur, написанная в 1828 году, за два месяца до кончины композитора, может быть названа венцом его фортепианного творчества. Пожалуй, ни в одной из сонат Шуберта песенное начало еще не выразило таких богатств эмоционального мира человека.

Первая часть — как бы лирический монолог.словно из глубин «памяти сердца» рождается чудесная светлая мелодия. Лишь на мгновение мрачно звучащая трель в басу, словно тревожащее душу предчувствие, нарушает мерное течение лирического повествования (*прим. 91 а*).

Пение все ширится, становится более полноводным, торжествующим. Но вот характер лирического повествования меняется, приобретает оттенок грусти — это побочная партия (*прим. 91 б*). Эмоциональный контраст с предшествующим развитием, как нередко у Шуберта, подчеркнут красочным тональным соотношением: B-dur — fis-moll. Смелое и свежо звучащее, оно естественно объясняется закономерностями типичной

для творчества Шуберта системы мажоро-минорного гармонического мышления: *fis-moll* — одноименный минор к VI низкой ступени *B-dur*. Восприятие тональности побочной партии подготовлено появлением в среднем разделе главной партии тональности *Ges-dur*.

Таким образом, обе основные темы сонатного *allegro* песенно-лирические. Контрасты чувств, выраженные в них, получают развитие на протяжении всей первой части. Среди самых впечатляющих мест разработки выделяются опять-таки лирические построения. Одно из них — драматический центр всего сонатного *allegro*.

Во второй части — *Andante sostenuto* — как и в первой, господствует певучая лирика. Но Шуберт создает здесь лирический образ иного типа, чем предыдущие. Это вносит в цикл необходимый контраст (см. *прим. 91 а, б, в*).

Существенно отличаясь по характеру от тем первой части, главная тема *Andante* воспринимается, однако, как продолжение начатого повествования. Автор еще больше углубляется в душевный мир. Создается впечатление, что накопивавшиеся в первой части мрачные предчувствия теперь сбываются: перед слушателем разворачивается скорбная исповедь, в которой рассказывается о каких-то трагических событиях. Вторая часть — лирико-психологическая и драматическая кульминация цикла.

В среднем разделе *Andante* наступает эмоциональный перелом. Новая тема (опять лирическая!), проникнутая мужественным волевым началом, как бы символизирует пробуждение человеческой души, преодоление чувства подавленности. В третьей и четвертой частях, написанных в оживленном движении, скерцозном и танцевальном, утверждается жизненное начало. В обеих этих частях наиболее отчетливо ошутим народный элемент.

Так, в Сонате постепенно происходит перерастание интимной лирики в образы, напоминающие жанровые сценки. Нечто подобное уже имело место в инструментальных циклах классиков. Шуберт внес в эту концепцию развития новые черты. Он усилил роль лирического элемента, придал первым темам характер монолога, «высказывания автора». Углубление в мир личных душевных переживаний наложило на сонату своеобразный отпечаток, свойственный многим сочинениям романтиков. Этими своими чертами она подготавливала психологическую линию сонатного творчества Шумана.

Заслуживает внимания фортепианное сопровождение к песням-романсам Шуберта. Во многих из них средствами инструментального письма тонко воплощены образы внешнего и внутреннего мира людей (вспомним фортепианные партии «Лесного царя», «Куда?», «Форели», «Маргариты за прялкой», «Двойника» и другие). В сопровождениях к песням-романсам более всего проявилась творческая изобретательность автора в области фортепианной фактуры. Они послужили одним из важных

источников формирования характеристических, программно-образительных приемов фортепианного письма, развитых впоследствии Шуманом, Мусоргским и другими композиторами.

Музыка Шуберта выдвигает перед пианистом немало сложных художественных задач. Важнейшая из них — передача лирического содержания образов композитора. Предельная искренность высказывания должна сочетаться с большой эмоциональной наполненностью, способностью воплотить многие и глубокие человеческие переживания. Чтобы хорошо, по-настоящему правдиво играть Шуберта, исполнителю надо много пережить, а вместе с тем не утратить и непосредственной свежести восприятия, чистого, овеянного романтикой взгляда на мир, свойственного молодости. Сочетание этих качеств встречается нечасто. Вероятно, поэтому и настоящие шубертианцы-исполнители относительно редки.

Сочинения композитора требуют высокого развития искусства пения на фортепиано. Задача осложняется тем, что лирические построения в них нередко изложены приемами классического письма. Для выражения новой по содержанию романтической эмоции, порой как бы прорывающей старые формы выражения, требуется совершенное пальцевое *legato*, владение различными степенями «нагрузки» руки, умение тонко дифференцировать звучность мелодии и сопровождения.

Воплощение шубертовской лирики вызывает необходимость внимательного отношения к принципам песенного развития мелодики. Важно отдать себе отчет в том, как оно происходит, какую роль при этом играют фактурные приемы. Напомним о необходимости неустанного вслушивания в богатейшую гармонию композитора, расцветивающую тематическое развитие, а иногда и придающую ему большую интенсивность.

Одна из проблем, возникающих при исполнении некоторых сочинений Шуберта, — преодоление в них «божественных длинот». «Длинноты» — понятие в достаточной мере относительное. Нетрудно убедиться, что сочинения, кажущиеся в рядовом исполнении растянутыми, часто не производят этого впечатления, когда слушаешь выдающегося интерпретатора шубертовского творчества. Анализируя игру такого мастера, приходишь к выводу, что впечатления компактности формы он достигает умением раскрыть и донести до слушателей все новые эмоциональные оттенки, возникающие по мере развития музыкального повествования. Благодаря этому остаешься до конца исполнения захваченным чудесным миром шубертовского искусства. Имеет, конечно, громадное значение и непосредственное обаяние игры артиста: когда слушаешь сочинения такого композитора, как Шуберт, отсутствие у пианиста лирической теплоты нельзя ничем компенсировать.

Одним из лучших интерпретаторов Шуберта был Артур Шнабель. Соната В-dur в его передаче — образец тончайшего

проникновения в музыку композитора. Уже внешний вид пианиста на эстраде, запомнившийся со времени приезда его в Москву в 30-х годах, соответствовал исполняемому сочинению. Шнабель сидел необычно — откинувшись на спинку стула. Казалось, он в интимной обстановке, дома собирается музицировать. Просто и строго звучало у него начало Сонаты. Но вскоре, с середины главной партии, лирическое чувство начало расцветать. Мелодия ширилась; сперва «плотная», хоральная, она становилась «теплее», ее звуки начинали «светиться» изнутри. Уже в репризном разделе главной партии возникала насыщенная полнокровная кульминация. В побочной партии артист словно давал себя увлечь нахлынувшим на него чувствам. Исполнение приобретало все большую взволнованность, наряду с усилением звучности ускорялся темп. Так же свободно и непринужденно разворачивалось последующее исполнение первой части. Не стремясь ничего «навязывать» слушателю, артист увлекал его в чистый мир шубертовского искусства и языком звуков заставлял говорить сами чувства.

В *Andante* Шнабель мастерски раскрывал противоречие между мелодией, проникнутой скорбными, стремящимися вырваться наружу интонациями душевной боли, и сдерживающим их порывы остинатным сопровождением. Мужественно и красочно звучала тема «пробуждения» в середине *Andante*. Но едва ли не самым выразительным моментом исполнения второй части было появление в конце мажора. Он воспринимался как освобождение души от тягости страдания, как очищение ее в светлых струях целительного источника.

В третьей части и финале пианист давал необычайно рельефные характеристики всем темам. Запомнилась серебристо-сверкающая звучность начала скерцо, упругие синкопы *Trio*, гулкие педали октав *соль* финала и многое другое. Яркая образность и ритмическая активность сочетались с тонкостью и изяществом исполнения. Артист как бы окутывал и эти части атмосферой лиризма, что придавало всей Сонате большее эмоциональное единство.

Интерпретация Шнабеля — образец стильного и одухотворенного исполнения музыки Шуберта. В концертной практике встречаются примеры и совсем другого по характеру, но также высокохудожественного воссоздания образов композитора. Напомним о трактовке музыкальных моментов и экспромтов Владимиром Софроницким в поздний период его деятельности. Пианист глубоко и убедительно раскрывал драматические стороны таланта Шуберта. Тонус музыки становился мужественным, волевым. Резкие звуковые контрасты, сильные акценты, рельефное выявление басовых голосов придавали исполнению суровый характер.

Первый экспромт приобретал облик драматической поэмы. Начальная октава *соль* звучала как могучий призыв. В нем слышалось нечто бетховенски властное, императивное. Экспози-

ционное проведение главной темы, очень контрастное по динамике, приводило к мощному и грозному звучанию «хоровых» построений. Полное успокоение не наступало и в As-dur'ном проведении темы (в 40-е годы Софроницкий играл ее, как и весь Экспромт, мягче, лиричнее). Ощущение душевного напряжения передавалось энергичной пульсацией сопровождения. Зарождавшаяся в экспозиционном разделе, она приобретала особенно важную выразительную роль в дальнейшем развитии, становилась все более настойчивой, взволнованной, создавала ощущение тревожности. В конце пьесы пульс восьмых постепенно замирал. Но мучившее душу беспокойство не исчезало.

Закономерно ли такое исполнение? Находится ли оно в соответствии с образом сочинения? Ответить на эти вопросы нелегко. С точки зрения распространенных представлений о стиле Шуберта Софроницкий играл чрезмерно субъективно. Но вот что интересно. Близкий по характеру тип интерпретации многих сочинений, в том числе и Шуберта, встречается у некоторых самых выдающихся исполнителей (среди них надо назвать Рахманинова). Отказываясь от привычных трактовок и резко заостряя некоторые черты в творчестве композитора, они тем самым как бы освещают его с новой стороны, выявляют в нем нечто, остававшееся до тех пор скрытым от взоров многих. И случается, что некоторые из этих находок, оказываясь жизненными, распространяются в исполнительской практике. Будя мысль и помогая преодолевать штампы, они способствуют его дальнейшему развитию.

В настоящее время благодаря деятельности исследователей и исполнителей все больше раскрываются историческое значение и художественная ценность творческого наследия композитора. Шуберт глубже, чем кто-либо из его современников, проник в искусство народной песенности и раскрыл его богатейшие возможности для развития инструментальной музыки. Реализуя их в собственном творчестве, он стал одним из создателей фортепианной миниатюры, автором наиболее значительных в художественном отношении ранних ее образцов. Вслед за Бетховеном, еще полнее и в новом плане, Шуберт выявил возможности использования песенности в сочинениях крупной формы. На этой основе возникли его сонаты и Фантазия C-dur. Фантазия — одна из важных вех на пути становления крупных романтических форм, сочинение с уже вполне сложившимися приемами монотематического развития.

Среди немецких музыкантов первой четверти XIX века выделяется Карл Мария Вебер (1786—1826). Детство будущего композитора прошло в странствиях по городам Германии и Австрии — его отец был театральным антрепренер, мать — певица. Как вспоминает Вебер в автобиографии, основан «сильной, отчетливой и характеристичной» игры на форте-

пиано он был обязан педагогу И. П. Хейшкею (203, с. 7). Композиции он учился у Михаэля Гайдна (брата великого венского классика) и аббата Фоглера, который обучал юношу также искусству импровизации. По завершении своего образования Вебер работал в Бреславле, Праге, Дрездене и других городах музыкальным руководителем и дирижером оперных театров. С большим успехом он выступал также как пианист. Его игра отличалась не только блеском и виртуозным мастерством, но и эмоциональной яркостью. По воспоминаниям современников, он «околдовал» слушателей; казалось, будто от его исполнения исходила «магнетическая сила».

Вебер был разносторонним музыкантом — композитором, дирижером, пианистом, критиком. Его деятельность имела прогрессивную, демократическую направленность. Создатель немецкой народно-романтической оперы, автор патриотических песен «Лиры и меча», он и в других сочинениях выступал как подлинно национальный художник.

Творческая индивидуальность Вебера особенно полно выявилась в его операх и прежде всего в лучшей из них — «Вольном стрелке». Именно здесь наиболее отчетливо воплотились характерные черты его искусства: использование народно-бытового элемента, сочетание мрачной пәтетики (сцена в Волчьей долине) и светлой лирики (образ Агаты), красочность музыкального языка, оперное письмо «крупным штрихом». Эти черты свойственны и инструментальным сочинениям композитора. Примечательно, что некоторые его фортепианные пьесы были связаны вначале с оперными замыслами. Из незаконченной оперы «Альсидор» на сюжет «Тысячи и одной ночи» возникли «Приглашение к танцу», «Блестящее рондо» и «Блестящий полонез» E-dur.

«Романтика ужасов», производившая некогда в сочинениях Вебера большое впечатление, в настоящее время кажется уже несколько наивной и риторичной. Более жизненными оказались народно-бытовые образы. Светлые, привлекающие непосредственным и радостным восприятием мира, они связаны преимущественно с танцевальной музыкой, в первую очередь с вальсом.

Одним из первых Вебер начал разрабатывать новый музыкальный жанр, получивший впоследствии распространение в литературе XIX столетия, — концертные пьесы виртуозного характера. К этому роду сочинений относятся: «Приглашение к танцу», «Momento cariccioso», «Блестящее рондо» и два полонеза.

Виртуозный стиль Вебера — переходный этап от фортепианного письма периода классицизма к фактуре листовского пианизма. Наряду с гаммообразными и арпеджиообразными пассажами в сочинениях композитора применяются аккорды и октавы, исполняющиеся в быстром темпе, двойные ноты, скачки. Блестящие, «жемчужные» пассажи сочетаются с чеканной

токатностью и бравурой крупного концертного плана, чисто фортепианные эффекты — с оркестровым звучанием. Вебер нередко использовал аккорды в пределах децимы. Это объяснялось не только исключительно большими размерами его рук, но и общей тенденцией к расширению позиции руки в фигурациях и аккордах, наметившейся в фортепианном искусстве начала XIX века.

Среди пьес композитора наиболее известно «Приглашение к танцу» (1819) — первый выдающийся образец концертного произведения, в котором выявились черты психологизации танца, танца-поэмы. Особенно ясно они сказались в развернутом вступлении к пьесе. Эти черты ощутимы и в последующем развитии музыки: в непрерывно сменяющих друг друга контрастных танцевальных эпизодах слышится продолжение линии лирического повествования, начатого во вступлении. Оканчивается пьеса небольшим заключением, в котором звучат отголоски вступления*. Приводим вступление к пьесе (прим. 92 а).

Новая трактовка танца сочетается в пьесе с яркостью художественных образов. «Приглашение к танцу» — музыкальная картинка, словно выхваченная из самой действительности. Если вспомнить, какое значение имел вальс в быту того времени, становится понятным исключительный успех пьесы. Она вызвала интерес и у любителей, и у профессионалов. Берлиоз, Глинка и другие музыканты сделали ее переложение для оркестра.

Тенденции, намеченные в «Приглашении к танцу», получили развитие в фортепианном творчестве многих композиторов — вспомним «Карнавал» Шумана, Вальс-фантазию Глинки, «Мейфисто-вальс» Листа.

Новым для своего времени было и «Momento capriccioso» (1808) — блестящая концертная пьеса, выдержанная преимущественно в октавно-аккордовой фактуре (прим. 92 б). Пробразом ее послужили оркестровые скерцо. В свою очередь она явилась одной из первых токкат нового типа, основанных, в отличие от баховских, на непрерывном моторном движении. От «Momento capriccioso» тянутся нити к Токкате Шумана, Этюду C-dur А. Рубинштейна и другим сочинениям виртуозной музыки XIX века.

Вебера привлекал жанр концерта. Композитор создал немало произведений этого жанра для различных инструментов,

* Сам композитор следующим образом излагал содержание произведения: «Интродукция: первое приближение танцора (такты 1—5), уклончивый ответ дамы (5—9). Его настоятельное приглашение (9—13)... Ее согласие (13—16). Завязывается разговор. Он начинает (17—19), она отвечает (19—21), он продолжает с повышенным выражением (21—23), она теплее вторит (23—25). Теперь пора танцевать! Его прямое приглашение (25—27), ее ответ (27—29), они становятся рядом (29—31), готовятся и ожидают танца (31—35). — Танец. (Во время танца вновь завязывается разговор, приводящий к взаимному признанию в любви). — Заключение: его благодарность. Ее ответ. Они уходят. Тишина» (164, с. 238).

в том числе три для фортепиано с оркестром. Лучшее из них — «Концертштюк» f-moll (1821). Это первый значительный образец романтического концерта. В основе его лежит программный замысел. Вначале композитор хотел создать трехчастный цикл наподобие бетховенской сонаты op. 81^a: Allegro — разлука. Adagio — жалоба, Finale — свидание, ликование. Впоследствии замысел несколько изменился*.

Отдавая дань романтизму, Вебер избрал для своего произведения средневековый сюжет. Однако ничего ретроспективного в «Концертштюке» нет. Напротив, объективно в его содержании можно уловить прямую связь с современной ему действительностью — периодом многолетних наполеоновских войн. Тема разлуки, вызванной военными событиями, и супружеской верности стала в те годы особенно жизненной. Отклик на нее Вебера лишний раз подчеркивает чуткость композитора к проблемам, волновавшим его современников.

В «Концертштюке» автор сделал смелый шаг — отказался от двух экспозиций и вместо первой — оркестровой — ввел большое фортепианное вступление (Larghetto). Его задумчиво-грустная тема необычна своим изложением, имитирующим оркестровое письмо (прим. 93 а).

В дальнейшем мелодия все более украшается орнаментом и начинает походить на колоратуры оперной арии.

Главная тема Allegro appassionato — типично веберовский образ мрачной патетики. Важную выразительную роль в нем играет излюбленная композитором гармония уменьшенного септаккорда (прим. 93 б). С главной темой Allegro контрастирует тема побочной партии — светлая, лирическая, расцвеченная кружевом фортепианных пассажей. Разработка заменена небольшим связующим построением. В репризе отсутствует побочная партия. В целом первая часть может рассматриваться как весьма свободно трактованное концертное allegro.

Необычен для концертного жанра следующий раздел произведения. В связи с программным замыслом традиционная медленная часть заменена оркестровым эпизодом — маршем (солист лишь один раз врывается блестящим октавным *glissando*).

* Как и в «Приглашении к танцу», автор устно сообщил программу «Концертштюка». Вот она: «Владелица замка сидит на террасе. Она с тоской смотрит вдаль. Рыцарь уже несколько лет в Палестине. Придется ли ей его увидеть? Было много кровопролитных битв. Никакой вести о нем, который для нее — всё. Тщетны ее молитвы. Ей мерещатся ужасы. Он лежит на поле брани, покинутый своими, окровавленный. „Ах, если бы я, по крайней мере, могла быть там и умереть вместе с ним!“». Измученная, она лишается чувств. Чу! Что это слышится вдали? Что сверкает на солнце у лесной опушки? Что подвигается все ближе и ближе? Статные рыцари и оруженосцы — все со знаками креста, и развещающиеся знамена, и ликование народа, и там — он! Восторг объятий! Какие порывы любви, какое безграничное, неопишное счастье! Как сладостно журчанье волн и веяние ветра, на тысячу голосов прославляющее торжество верной любви» (204, с. 311—312).

Основанный на эффекте постепенного приближения, красочно инструментованный, он производит впечатление небольшой оперной сценки. Это оркестровое интермеццо непосредственно переходит в финал. Своим светлым, ликующим характером и изящной скерцозностью заключительная часть предваряет финалы концертов Мендельсона.

«Концертштюк» оказал влияние на развитие инструментальной литературы. Он подготовил появление концертов Листа. Не случайно великий венгерский музыкант высоко ценил это сочинение и пропагандировал его в своей исполнительской деятельности.

Для знакомства с «Концертштюком» можно рекомендовать превосходную его запись Григорием Гинзбургом. Пианист мастерски воплощает образы сочинения и типические черты стиля композитора. Гинзбургу удается сочетать простоту и лирическую непосредственность (темы вступления и побочной партии) с романтической патетикой (главная партия) и виртуозным блеском («жемчужные» пассажи в первой части, «сверкающие» октавы и аккорды в финале).

Среди ~~четырёх фортепианных сонат~~ Вебера нет таких новаторских сочинений, как «Концертштюк», хотя и в них романтические черты сказались достаточно отчетливо. Они проявились в характерных образах, в более свободной трактовке закономерностей сонатной формы (например, в первой части Сонаты C-dur реприза начинается в тональности Es-dur). Сонатам Вебера присуща картинность, особенно Второй — As-dur и Третьей — d-moll. Первая часть Сонаты As-dur выделяется своим поэтичным красочным колоритом. Популярна последняя часть Сонаты C-dur, иногда именуемая «Perpetuum mobile» (сам Вебер называл этот финал «L'infatigable», то есть «Неутомимый»). Рондо нередко исполняется отдельно от других частей сонаты. Брамс и Чайковский создали его обработки; фигурационное движение в них передано левой руке. Пианистически эффектна обработка Годовского.

Вебер написал восемь вариационных циклов для фортепиано. В одном из лучших сочинений этого жанра — Вариациях на украинскую тему (1815) явно обнаруживаются черты свободных, или романтических вариаций. Темой произведения послужила песня «Прекрасная Минка», более известная под названием «Ехал козак за Дунай». Эта песня наряду с некоторыми ~~русскими~~ песнями получила распространение в Западной Европе в годы окончания наполеоновских войн. В Вариациях Вебера тема подвергается значительному изменению. Вероятно, не случайно музыка приобретает постепенно все более мужественный характер и размах: композитор, по-видимому, стремился воплотить в своем произведении русское начало, таким, каким оно представлялось на Западе в героический период освободительной борьбы ~~русского~~ народа.

Итоги творческой работы Вебера в области фортепианной

музыки были плодотворны. Наметившиеся в его сочинениях связи с романтической оперой, тяготение к программности, к поэтизации народно-бытового искусства обогащали фортепианную литературу и способствовали ее дальнейшему расцвету. Своим «Концертштюком» композитор показал пример смелого преобразования концертного жанра в духе эстетики романтизма, «Приглашением к танцу» наметил пути психологизации танцевальной музыки.

Одним из крупнейших деятелей немецкой музыкальной культуры второй четверти XIX века был Феликс Мендельсон-Бартольди (1809—1847). Он принадлежал к числу передовых музыкантов-просветителей своего времени. Ему были чужды и ненавистны рутинная, мещанская тупость, попытки низвести музыку до пустой салонной болтовни. Он стремился воспитывать любовь к серьезному искусству, к творчеству великих мастеров. Его интенсивная концертная деятельность способствовала подъему немецкой музыкальной культуры. Руководя лейпцигским Гевандхаузом, Мендельсон добился блестящего расцвета этой концертной организации. В 1843 году он основал в Лейпциге первую немецкую консерваторию.

Мендельсон был выдающимся исполнителем. Фортепианной игре он учился у Людвига Бергера (1777—1839). Тонкий мастер фортепиано, превосходный пианист клементиевской школы, Бергер способствовал быстрому виртуозному развитию своего ученика. С девятилетнего возраста Мендельсон начал выступать публично. Когда Феликсу исполнилось двенадцать лет, Цельтер — учитель по композиции — привел его к Гёте, и тот часами слушал игру талантливого мальчика (обычно это были импровизации, исполнение фуг Баха или еще каких-нибудь произведений).

По мере художественного развития молодого музыканта постепенно складывались его просветительские воззрения. Одновременно у него усиливалось отрицательное отношение к искусству модных салонных виртуозов. «Зачем я буду по тридцать раз слушать вариации Герца, — говорил Мендельсон. — Они доставляют мне так же мало удовольствия, как канатные плясуны и прыгуны; смотря на последних, испытываешь по крайней мере варварское удовлетворение оттого, что, хотя и боишься все время, как бы они не свернули себе шею, с ними этого все-таки не случается, фортепианные же прыгуны даже не рискуют своей жизнью, а лишь нашими ушами, в чем я не хочу принимать никакого участия» (207, с. 105).

Под управлением Мендельсона систематически звучали выдающиеся произведения мировой симфонической и хоровой литературы. Выступая как пианист, он играл, помимо собственных сочинений, произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Вебера и других крупных композиторов. Особенно отмечали его

исполнение Четвертого концерта Бетховена (в 1832 году Мендельсон познакомил с ним парижских слушателей, для которых сочинение оказалось новинкой). Среди заново открытых им произведений классиков был Концерт для трех клавиров Баха (исполнен по рукописи в 1835 году Мендельсоном, Мошелесом и Кларой Вик).

Игра Мендельсона, по свидетельству современников, отличалась «изумительной законченностью и выдержкой, точностью и силой» (207, с. 104). Но не это в ней было главным. Она приковывала внимание прежде всего своей редкой одухотворенностью: «Инструмент забывался, воспринималась лишь интерпретация сочинения — Мендельсон играл, правда, только значительную музыку. Это было музыкальное откровение, обращение духа к духу» (207, с. 104).

Творческое наследие композитора включает концерты, сонаты, вариации, фантазии, каприччио, прелюдии и фуги, этюды, лирические пьесы и другие сочинения. Если Шуберту была свойственна преимущественно камерная трактовка инструмента, а Веберу — концертная, то в творчестве Мендельсона получили развитие обе эти линии инструментального искусства.

Среди камерных пьес композитора выделяются «Песни без слов» (восемь тетрадей, по шесть номеров в каждой; помимо того, он написал еще некоторое количество пьес, близких им по жанру). «Песни» быстро завоевали популярность и получили распространение. Они удовлетворяли насущную потребность музыкантов-любителей в произведениях доступных, относительно несложных по фактуре, разносторонне и поэтично воплощающих художественные идеалы и мир чувств человека их среды.

В «Песнях без слов» преобладает спокойная созерцательная лирика. Встречаются пьесы оживленного характера, разнообразно преломляющие черты скерцозности. Некоторые «песни» — миниатюрные жанровые сценки. Иногда в них настолько осязатим программный элемент, что им впоследствии были даны названия, прочно за ними закрепившиеся: «Охотничья песня», «Траурный марш», «Весенняя песня», «Прялка» (сам автор предпослал заглавия только пяти пьесам: «Дуэту», «Народной песне» и трем «Венецианским гондольерам»).

В одном из писем, относящемся к началу 1830-х годов, времени возникновения первых тетрадей пьес, Мендельсон писал: «Мы [то есть немцы] не проснулись и не уснули» (207, с. 100). Эти слова великолепно передают мироощущение, которым проникнуты «Песни без слов». При всем разнообразии своего содержания, они все же не затрагивают многих важных областей эмоциональной сферы, типичных для передового романтического искусства. Им чужды образы героини, дух бунтарства, столкновения конфликтных сил. В некоторых пьесах, правда, сказалось чувство романтической неудовлетворенности, свидетельств-

вующее о «неуснувших» жизненных силах. Оно выражается то в трепетном порыве (№ 10, h-moll) и сумрачной встревоженности души (№ 17, a-moll), то в грустном томлении по светлому идеалу (№ 46, g-moll).

Нередко приходится слышать, что в «Песнях без слов» есть налет сентиментальности. Этот упрек не лишен основания. Действительно, Мендельсон, при всей своей антипатии к филистерству, не мог до конца преодолеть его влияния. Даже поверхностное ознакомление с жизнью Германии 1830-х годов прошлого века дает представление о том, до каких гипертрофированных размеров в ней доходил культ патриархальности, семейного уюта, какими потоками чувствительных рассуждений и описаний душевных переживаний наполнялись страницы книг, писем, дневников. На этом фоне сентиментализм Мендельсона представляется даже умеренным. Благодаря трезвости взгляда на жизнь и классической направленности творческой мысли композитору удалось во многих сочинениях преодолеть господствующие тенденции и воспроизвести художественные эмоции в «очищенном», облагороженном виде.

Сочинения типа «песен без слов» встречаются и у предшественников Мендельсона. Но именно в его творчестве происходит окончательное формирование этого жанра романтической миниатюры. Большинству «песен» композитора свойственна напевная мелодия, интонационно связанная с немецкой бюргерской песенностью. Помимо одноголосного проведения мелодии, встречается изложение, напоминающее вокальные дуэты, струнные квартеты и иные ансамбли (*прим. 94*).

Пьесы просты по форме. Как правило, в них один образ. Многие имеют вступление, заключение и «отыгрыши» инструментального характера. Это усиливает сходство пьес с вокальными песнями-романсами.

Свои концертные сочинения Мендельсон нередко писал в модном «блестящем стиле». Лучшие из них, однако, настолько превысили уровень салонно-виртуозной музыки того времени, что сохранились в репертуаре пианистов до наших дней. Это прежде всего два фортепианных концерта: Первый — g-moll (1831), Второй — d-moll (1837), «Ройдо-каприччиозо» и некоторые этюды.

Концерты Мендельсона привлекают красивыми лирическими темами и изящной виртуозностью. Уже в Первом концерте заметно стремление к сквозному развитию. Подобно Веберу, автор отказывается от двойной экспозиции и закрепляет это новшество своего предшественника. Дальнейшим шагом к объединению цикла было осуществление постепенного перехода между первой и второй частями (подобно тому, как это сделал Шуберт в Фантазии ор. 15). Наконец, в финале возникают реминисценции побочной партии первой части. Тематические переключки между частями цикла впоследствии вошли в практику многих композиторов.

Свои концертные сочинения Мендельсон нередко писал в двух частях — первой певучего характера и второй — виртуозной. Это строение имеют два произведения для фортепиано с оркестром — «Блестящее каприччио» и «Серенада и Allegro giocoso», а также некоторые сольные фортепианные пьесы, в том числе «Рондо-каприччиозо». Цикл из медленной и быстрой частей не был изобретен Мендельсоном. Но эта форма оказалась настолько естественной для выявления двух излюбленных сфер его искусства — песенной и виртуозной, что он охотно ее разрабатывал. Впоследствии по проложенному им пути пошли некоторые другие композиторы.

В концертных сочинениях Мендельсон использует разнообразные виды мелкой и крупной техники. Среди наиболее характерных для него приемов письма отметим различные типы скерцозного движения. Своим происхождением они обязаны оркестровым сочинениям, в первую очередь самого композитора. Фортепианные скерцо Мендельсона, как и оркестровые, отличаются изяществом, «воздушностью» колорита, тонкой красочностью. Примером может служить второй раздел пьесы «Рондо-каприччиозо». В основу его непрерывного движения положено чередование двойных нот и аккордов с одnogолосным изложением. Охват широкого диапазона при общей прозрачности фактуры создает впечатление «звуковой атмосферы». Мастерски вплетенные имитации, «вспыхивающие» подобно искоркам в различных октавах, придают музыке своеобразную красочность и оттенок задорной шутливости (*прим. 95*).

Иная линия концертной музыки Мендельсона представлена «Серьезными вариациями» (1841). Это сочинение, как свидетельствует заглавие, противопоставлено блестящим пьесам салонных композиторов. Продолжая традиции Бетховена и используя опыт Шумана в написанных несколькими годами ранее «Симфонических этюдах», автор создает цепь содержательных вариаций, многообразно раскрывающих выразительные возможности темы. Достопримечательная особенность сочинения — его полифоническая насыщенность. Необычная для вариационной музыки того времени самостоятельность голосов обращает на себя внимание уже в теме и первых вариациях (*прим. 96*).

Обогащение жанра вариаций полифоническими приемами развития, идущими от мастеров баховской эпохи, открывало плодотворные творческие перспективы. По этому пути пошли Брамс и некоторые другие композиторы последующего времени.

Интересным творческим опытом Мендельсона, связанным с его деятельностью по изучению и возрождению искусства великих немецких полифонистов, были шесть прелюдий и фуг ор. 35 (изданы в 1837 году). В большинстве своем развитие по форме и фактуре, они представляют собой первые значительные образцы концертных сочинений этого жанра в романтической литературе.

Черты концертности особенно отчетливо выражены в Прелюдии и фуге e-moll. Страстная, взволнованная Прелюдия — один из лучших примеров патетической лирики в сочинениях Мендельсона зрелого и позднего периода. Монументальная Фуга выделяется динамичностью развития. Тема постепенно активизируется, чему способствует проведение ее в обращении. Постепенное нарастание силы звука и ускорение темпа приводят к яркой кульминации — торжественному светлому хоралу. Завершается Фуга умиротворенным звучанием темы в мажоре.

Опыт создания концертных прелюдий и фуг с новым романтическим содержанием нашел свое продолжение в творчестве последующих композиторов. Из непосредственных последователей Мендельсона — в этом отношении можно назвать А. Рубинштейна. Идея объединения в одном цикле прелюдии, фуги и хорала была впоследствии гениально воплощена Франком.

Сочинения Мендельсона быстро вошли в концертный и педагогический репертуар. «Песни без слов» долгое время считались едва ли не основной школой пения на фортепиано. В последние десятилетия началась реакция против увлечения этими пьесами, в результате чего некоторые педагоги почти совсем перестали их использовать в своей работе. Обе крайности следует признать односторонними. Естественно, лирика Мендельсона далеко не исчерпывает собой всех типов певучих мелодий и сопровождений к ним, встречающихся в музыкальной литературе. Обучение искусству пения на фортепиано необходимо осуществлять на многих сочинениях различных стилей. В том числе и на пьесах такого выдающегося мастера инструментальной кантилены, каким был автор «Песен без слов».

Заметим кстати, что в его творческом наследии есть немало забытых, почти не исполняемых произведений, обладающих высокими художественными достоинствами.

Среди проблем, возникающих перед интерпретатором сочинений Мендельсона, выделим одну, особенно важную — исполнение певучих мелодий. Интонационная природа лирической мелодики композитора, обилие в ней задержаний предрасполагает к чрезмерно прочувствованной передаче отдельных выразительных интонаций, что создает впечатление приторности. Лучшее средство преодолеть недостаток — уделить пристальное внимание целости исполнения, стремиться охватить внутренним слухом широкие построения. Помочь этому может осознание формы сочинения и его отдельных разделов. Так, в песне № 9 полезно вдуматься в структуру первых двух периодов (второй представляет собой вариацию первого): их различия, на первый взгляд несущественные, в действительности важны для понимания логики музыкального развития (*прим.*

94 в) *. Необходимо понять выразительное значение пауз, их «синтаксическую» роль как средства расчленения и одновременно объединения музыкальных мыслей.

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

Многие «Песни без слов» поэтично исполнял польский пианист Игнацы Фридман. Его записи, правда, иногда не свободны от налета чувствительности. Образцом полнокровной, лишенной какой-либо сентиментальности трактовки образов Мендельсона может служить исполнение Песни № 34 (так называемой «Прялки») Рахманиновым. Найденная им деталь — ритмическая «оттяжка» затактной восьмой — тонко подчеркивает жизнерадостность и юмор, свойственные пьесе. Благородство чувства и широта дыхания присущи исполнению Яковом Флиером «Рондо-капричиозо». В Presto подкупает исключительная ритмическая чеканность и отчетливость в пассажах.

Интересна трактовка В. Софроницким «Серьезных вариаций». Рельефным выявлением всех элементов ткани пианист раскрывает полифоническую природу сочинения. Он мастерски передает индивидуальный облик вариаций и объединяет их в группы, что способствует цельному восприятию цикла. Но самое существенное в его исполнении — внутренняя значительность. Софроницкий очень убедительно воплощает присущий некоторым вариациям дух мужественной силы и драматизма. Тем самым становятся более ощутимыми ценные черты музыки Мендельсона, проявившиеся в его творчестве позднего периода.

Увлечение музыкой Мендельсона в середине прошлого века привело к появлению большого количества сочинений второстепенных композиторов, в которых на всевозможные лады перепевались чувствительные интонации автора «Песен без слов». Эта «мендельсоновщина» справедливо вызвала резко отрицательные отзывы многих музыкантов. Не в ней, однако, проявилась подлинная жизненность искусства немецкого композитора. Мендельсон вошел в историю фортепианной культуры прежде всего как создатель многих действительно поэтичных образов лирики и жизнерадостной скерцозности. Ценной была также его плодотворная работа над развитием некоторых жанров фортепианной литературы — «песен без слов», концертно-виртуозных пьес, вариаций полифонического типа и полифонических циклов.

* Исходя из возникающего во втором периоде мелодического хода на октаву, легче понять «проходящее» значение первой интонации «вздоха» в мелодии (неприготовленное задержание h^1 — a^1 в начале первого периода) и тем избежать слащавого «вчувствования» в эту интонацию.

Р. Шуман. Его взгляды на фортепианное искусство и воспитание музыканта. Черты стиля и жанры фортепианного творчества. Интерпретация сочинений Шумана

В 1830-е годы разворачивается деятельность крупнейшего немецкого музыканта-романтика первой половины XIX века Роберта Шумана (1810—1856). Протекавшая всецело в пределах Германии, она вскоре приобретает мировое значение. «Новый музыкальный журнал» Шумана становится глашатаем передовых идей в искусстве. Постепенно получают признание сочинения гениального композитора и его заслуги как создателя одного из важнейших направлений в романтической музыке.

В юности Шуман мечтал о карьере фортепианного виртуоза. Его учитель Ф. Вук пророчил ему на этом поприще блестящую будущность. В письме к матери Роберта он писал, что сделает ее двадцатилетнего сына «в течение трех лет одним из величайших пианистов, который будет играть одухотвореннее и теплее Мошелеса и величественнее Гуммеля» (145, I, с. 63).

Исполнение молодого музыканта, по воспоминаниям современников, производило глубокое впечатление, особенно его импровизации. Товарищ Шумана по Гейдельбергскому университету, увлекавшийся музыкой и часто игравший с будущим композитором в четыре руки, писал о его «свободных фантазиях»: «Признаюсь, что от этих непосредственных музыкальных высказываний Шумана я испытывал такое наслаждение, какого мне искусство впоследствии не давало, хотя я слышал больших артистов. Из одной музыкальной мысли, приобретающей различный облик, словно сами собой били ключом и изливались другие; при этом обнаруживался глубокий своеобразный дух Шумана во всем обаянии своей поэтичности, с явно различимыми чертами его музыкальной индивидуальности — присущей ей энергией, первозданной силой и ароматно-нежной, задумчивой мечтательностью. Эти вечера, затягивавшиеся часто до глубокой ночи и заставлявшие нас забывать все на свете, будут мне памятны до конца моих дней» (145, I, с. 55).

Поставив перед собой задачу — стать виртуозом, Шуман пытался в кратчайший срок восполнить пробелы в своей технике. Он играл по шесть-семь часов в день и, не довольствуясь этим, начал развивать пальцы с помощью механического приспособления. Дело кончилось переутомлением правой руки. Почувствовав недомогание осенью 1831 года, юноша длительное время лечился, но безуспешно. Он тяжело переживал крушение своих надежд. В письме к Кларе Вик Шуман с горечью писал: «Из-за болезни руки я себя иногда чувствую несчастным... Тебе я признаюсь: дело обстоит все хуже. Часто я жаловался провидению и спрашивал: „Боже, почему ты послал мне именно это испытание?“ Мне так надо было играть; вся музыка во мне настолько готовая и живая, что, кажется, я мог бы выдохнуть

ее; я же в состоянии воспроизводить ее лишь с помощью нот и выстукивать одним пальцем. Это ужасно и причиняло мне много страданий» (Вена, 3 декабря 1838 года) (145, I, с. 80).

Хотя Шуману и не удалось стать концертирующим пианистом, он не потерял интереса к фортепиано. Его опусы с 1-го по 23-й включительно содержат одни лишь фортепианные произведения *. Фортепианному искусству — творчеству, исполнительству, педагогике — он уделял много внимания и в критической деятельности.

В своих литературных работах, публиковавшихся на страницах «Нового музыкального журнала», Шуман, по собственному признанию, стремился к возрождению музыки великих мастеров прошлого, поддержке передовых музыкантов современности и борьбе с филистерами — «музыкальными и прочими». Под филистерами понимались и ретрограды академического лагеря, и модные виртуозы, наводнявшие музыкальный рынок своей ремесленной продукцией.

Шуман ставил перед собой музыкально-просветительские задачи. Стремясь к «подъему немецкой мысли через немецкое искусство» (128, с. 341), он был чужд национальной исключительности. Наряду с Мендельсоном и Брамсом, критик горячо поддерживал Шопена, Листа и других иностранных музыкантов, считая их своими единомышленниками в борьбе за подлинное искусство. С глубокой симпатией он относился к развитию национальной культуры в других странах. «Мы видим, — писал Шуман, — как в новое время у всех народов появляются молодые таланты: из России сообщают о Глинке; Польша дала нам Шопена; Англия представлена Беннетом, Франция — Берлиозом; Лист известен как венгр...» (145, II, с. 163).

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

Вопросы педагогики рассматриваются Шуманом преимущественно в его «Домашних и жизненных правилах для музыкантов», изложенных в виде афоризмов. Работа опубликована впер-

* В числе неизданных, частично незаконченных сочинений композитора, написанных в юности, были: оратория, симфония, романсы, несколько фортепианных концертов, сонат, вариационных циклов (среди них на темы: Бетховена — второй части Седьмой симфонии и Шуберта — Вальса ор. 9 № 2), «Сатирическая фантазия» (по А. Герцу), «Фантастический экзерсис» и другие. Музыка некоторых из них была использована композитором в последующих сочинениях. Так, начало Вариаций на Вальс Шуберта вошло в «Карнавал».

вые в «Новом музыкальном журнале» (1850) и впоследствии составила дополнение к «Альбому для юношества» (для этого сборника она вначале и предназначалась). Адресованные учащимся всех музыкальных специальностей, «Правила» написаны в первую очередь для пианистов. В этом сказался глубокий интерес автора к фортепианному искусству и понимание той роли, какую оно играло в музыкальной культуре. Важные методические соображения высказаны композитором также в предисловии к его Этюдам по каприсам Паганини ор. 3.

Педагогические взгляды Шумана отличаются широтой постановки проблем этического и эстетического воспитания. В «Домашних и жизненных правилах» он пишет: «Искусство не предназначено для того, чтобы наживать богатство», «законы морали те же, что и законы искусства», «если бы все хотели играть первую скрипку, нельзя было бы составить оркестра. Уважай поэтому каждого музыканта на его месте».

Автор стремится к тому, чтобы учащиеся осознали связь искусства с окружающей действительностью, чтобы они не отгораживались от нее и пристально ее наблюдали. Он призывает к изучению других искусств, науки. Один из его афоризмов гласит: «Наслаждайтесь почаще природой!»

Основу обучения Шуман видит в приобретении глубоких и разносторонних знаний. Он рекомендует постепенно знакомиться «со всеми значительными произведениями всех выдающихся композиторов», общаться «больше с партитурами, чем с виртуозами», не забывать, что «самое высокое в музыке находит свое выражение в оркестре и хоре», не упускать никогда «случая послушать хорошую оперу». Даются советы — петь в хоре (особенно средние голоса — «это разовьет в тебе музыкальность»), играть в ансамблях и аккомпанировать, пробовать дирижировать («это принесет тебе ясность»), упражняться на органе («нет ни одного инструмента, который так же быстро мстил бы за неряшливость и грязь в сочинении и в исполнении, как орган»). Шуман призывает внимательно слушать народные песни. Приобщение к этой «сокровищнице прекраснейших мелодий» он считает важным не только с эстетической точки зрения, но и с познавательной — «они откроют тебе глаза на характер различных народов».

Отстаивая серьезное искусство, Шуман резко критикует салонное направление и увлечение «техникой ради техники». «На сладостях, пирожных и конфетах, — пишет он, — ни один ребенок не вырастет здоровым человеком. Духовная пища, так же как и телесная, должна быть простой и здоровой. Великие мастера достаточно позаботились о такой пище; пользуйся ею. Весь хлам пассажиров имеет преходящее значение; техника обладает ценностью только там, где она служит высшим целям. Ты не должен способствовать распространению плохих произведений; наоборот, всеми силами препятствовать этому».

Очень важны и прогрессивны высказывания относительно работы за фортепиано. Шуман борется и против дилетантизма («Никогда не бренчи на инструменте»), и с рутинными принципами обучения технике. Он высмеивает распространенный в его время метод механической тренировки: «Есть много людей..., которые до глубокой старости ежедневно проводят многие часы за механическими упражнениями. Это похоже приблизительно на то, как если бы стараться ежедневно все быстрее и быстрее произносить азбуку. Употребляй свое время с большей пользой». Он подвергает уничтожающей критике и немую клавиатуру: «Изобрели так называемую „немую клавиатуру“; попробуй немного поиграть на ней, чтобы убедиться в ее полной непригодности. У немых нельзя научиться говорить».

Механической тренировке противопоставлена система упражнения, основанная на всемерной и всесторонней активизации играющего. Подчеркивается роль слуха. Его развитие Шуман считал самым важным. Обращается внимание на значение интереса к работе («Лучше отдохнуть, чем работать без охоты и бодрости» (128, с. 358—367). «Только соблюдение чувства меры в упражнении, но вместе с тем и любовное к нему отношение облегчает движение вперед, поддерживает силы в равновесии и сохраняет искусству его очарование; а в нем-то и заключается душа искусства». Интересен совет подвинутым исполнителям «лишь в редких случаях заимствовать упражнения из фортепианных школ, преимущественно же сочинять собственные в виде импровизированных прелюдий, так как этим путем все будет обработано значительно одушевленное и разностороннее» (189, с. 748, 741—742).

По широте затронутых проблем, проницательности и прогрессивной направленности суждений музыкально-педагогические воззрения Шумана были для своего времени явлением исключительным. Они пробивали брешь в системе взглядов рутинной педагогики и закладывали основы передовой современной методики.

«Домашние и жизненные правила» были высоко оценены прогрессивно мыслящими музыкантами. Вскоре после опубликования работы Шумана В. В. Стасов перевел ее на русский язык. В своем обращении к читателям он называет «Правила» «золотыми страницами», полными «глубины таланта и самого горячего сердца». Впоследствии новый русский перевод работы был сделан П. И. Чайковским.

Шуман принадлежал к художникам, стремившимся декларировать свои идеалы и бороться за них не только печатным словом, но и музыкой. Его творчество, особенно 1830-х годов, утверждает высокую этическую ценность искусства и в ярких художественных образах воплощает мировосприятие духовно богатой личности. Всем своим существом музыка Шумана отрицает рутину, банальность, пустое виртуозное щегольство.

Творчество великого композитора — новый этап отражения общественной жизни Германии в музыкальной литературе. По сравнению с Мендельсоном Шуман оказался более пронизательным и чутким в оценке и воплощении важнейших явлений современной действительности. Для него родная страна была не мирно дремлющей, но просыпающейся. Он различал зреющие силы, способные ее пробудить. Их объединению в области искусства, по его мнению, призван был способствовать Давидсбунд — духовное братство передовых художников, борцов за прогресс против филистерства.

Нараставшее освободительное движение, захватившее многих деятелей немецкого искусства, оказало влияние и на Шумана. Правда, в его творчестве передовые политические тенденции были выражены не так сильно, как у Гейне и других представителей прогрессивного крыла немецкой литературы.

Еще в 1839 году Шуман ввел в «Венский карнавал» Марсельезу, «зашифровав» ее трехдольным размером (она была в Австрии строжайше запрещена). Тем самым композитор сделал недвусмысленный выпад в адрес реакционного меттерниховского режима. Шуман приветствовал революцию 1848 года (характерна его запись, сделанная в день восстания в Берлине 18 марта 1848 года: «Весна народа») (145, I, с. 159). Он откликнулся на эти события патриотическими хорами и маршами op. 76*.

В своем творчестве Шуман причудливо сочетал черты романтизма и реализма. Многим сочинениям композитора присущ колорит необычности, фантастики. Вместе с тем они насыщены глубоко жизненным содержанием.

Широко отражая разнообразные явления действительности, музыка Шумана особенно глубоко воплощает внутренний мир человека. Сам композитор в одном из своих афоризмов говорит: «Освещать глубину человеческого сердца — вот назначение художника» (128, с. 258). Именно в этой области наиболее полно раскрылось его собственное дарование и он внес особенно много нового в музыкальную литературу. Великий знаток человеческой души, он стал одним из создателей и крупнейших представителей психологического направления в музыке XIX века.

Существенной чертой творческого метода композитора было воплощение диалектики развития человеческих чувств, раскрытие в них внутренних контрастов и противоречий. В этом смысле он продолжал линию творческих исканий Бетховена.

Шуман неустанно подчеркивал раздвоение своего героя — а вместе с тем и собственного творческого я, так как этот герой —

* В письме к издателю Вистлингу 17 июня 1849 года композитор писал: «Вы получите здесь пару маршей, — но не старых дессауэровских, — а скорее республиканских. Я не мог найти лучшего выхода моему возмущению — они написаны в настоящей огненной горячке» (145, I, с. 159).

двойник композитора, на контрастные начала: флорестановское и эвзебиевское. Оба они выражают две важнейшие сферы идейно-эмоционального мира автора. Возникая во многих сочинениях, Флорестан и Эвзебий в каждом из них имеют свои индивидуальные особенности. Можно говорить и о некоторых типовых чертах этих образов. Флорестан, названный по имени одного из действующих лиц бетховенской оперы «Фиделио», воплощает энергию, могучий душевный порыв, страстное стремление человеческого духа к высоким, заветным целям. Эвзебий, в переводе обозначающий кроткий, мечтательный, олицетворяет иную фазу этого стремления — мечтательность, порой затаенное желание, просьбу, скрытое томление. Образы Флорестана и Эвзебия, имевшие в годы «борьбы за Клару» глубоко личный «подтекст», приобрели вместе с тем более широкое значение. В них нашли свое выражение передовые общественные тенденции «просыпающейся» Германии.

В некоторых сочинениях Шумана наряду с образами Флорестана и Эвзебия слышится спокойно-рассудительный голос мастера Раго, олицетворяющего в афоризмах композитора разум, мудрость, жизненный опыт. Этот голос звучит, например, в «послесловии» к первой части Фантазии (Adagio). Оно создает впечатление умиротворения после взволнованного музыкального повествования.

Богатство выражения Шуманом душевных переживаний нередко связано с длительным развертыванием лирических интонаций, в процессе которого они изменяют свой характер. Это вызывает впечатление как бы психологического углубления во внутренний мир человека. Замечательный пример тому — «Warum» * из «Пьес-фантазий» (прим. 97).

Все сочинение основано на одной, многократно повторяющейся интонации вопроса. Звучащая вначале нежно и светло, она вскоре приобретает оттенок грусти, сожаления. В среднем разделе пьесы эмоциональное напряжение усиливается. Музыка становится взволнованной, она передает внутреннюю борьбу, чувство душевной боли. В репризе колорит вновь светлеет, но полного умиротворения не наступает. В последнем проведении основной интонации слышится нотка затаенной грусти. Необычное окончание пьесы неразрешенным, «повисающим» вопросом очень выразительно. Оно подчеркивает в ней черты романтической недосказанности, неудовлетворенности.

Впечатление последовательного углубления в душевный мир человека достигается Шуманом также полифоническими приемами развития. Важную роль они играют и в только что упоминавшейся пьесе. Уже со второго проведения мотива воп-

* Обычно переводится «Отчего?» или «Зачем?». Содержанию художественного образа больше соответствует свободный перевод: «Вопрос».

роса начинается изложение в виде диалога, как бы воплощающее пробуждение внутренней жизни человека. Увеличение диапазона между имитационными переключками голосов способствует усилению эмоциональных контрастов. В конце пьесы введение дополняющего среднего голоса, создающего с мелодией диссонансирующие секундовые сочетания, словно вносит в нее «отраву» и подчеркивает состояние душевной неудовлетворенности (прим. 97 в).

Наряду с Флорестаном, Эвзебием и майстером Паро в сочинениях композитора встречается немало характерных человеческих образов (особенно много их в «Карнавале»). Типизация — одно из проявлений общей психологической — направленности творчества Шумана. Оно связано с реалистическими устремлениями композитора, желанием более многогранно отразить явления действительности (а в «Карнавале» также создать для героев музыкального повествования «жизненный фон» и рельефнее выявить идею борьбы давидсбюндлеров с филистерами).

Шумана интересовал внутренний мир не только взрослых, но и детей. Известен афоризм композитора: «В каждом ребенке — чудесная глубина» (145, II, с. 137). Эти слова можно было бы поставить эпиграфом к музыке Шумана о детях. Впервые за долгое время развития инструментальной музыки в ней появились сочинения, так тонко и разнообразно запечатлевшие душевный мир ребенка. Особая прелесть и новизна многих пьес Шумана в том, что он внес в них элемент детскости, очаровательной непосредственности и наивности сознания ребенка, а вместе с тем воплотил и неутомимую жажду детей к познанию того громадного и великолепного мира жизни, в который они вступают.

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

Шуман — единственный из крупных мастеров фортепианной музыки 30—40-х годов прошлого века, оставшийся в стороне от «блестящего» направления виртуозного пианизма. Его сочи-

нениям не свойственны «жемчужная» техника и элегантная манера фортепианного письма, присущие композиторам салонно-виртуозного направления.

Фактура Шумана отличается насыщенностью, полнозвучием, нередко плотностью ткани. Композитор использует преимущественно аккордовое изложение. В одной только второй части Фантазии можно найти немало интересных решений различных художественных задач с помощью тех или иных видов аккордовой фактуры.

Одно из них — хорошо известное пианистам место со скачками в правой и левой руках одновременно. Это построение принадлежит к числу наибольших виртуозных трудностей в сочинениях композитора. Очень трудные скачки встречаются также в «Паганини» («Карнавал»). Некоторые пьесы, особенно Токката, требуют значительного развития кистевой техники (исполнение в быстром темпе октав и аккордов).

Сочинения Шумана насыщены полифонией. В них часто встречается контрастная и имитационная полифония. Композитор нередко использовал также полиритмию, добываясь тем самым большей самостоятельности голосов и «одушевленности» всей ткани (*прим. 98 в*).

Шуман почти не применял обычного для того времени аккомпанеента в виде разложенных гармонических фигураций. Если же они и встречаются в его музыке, то в них вплетается мелодический голос, что делает их непохожими на традиционное сопровождение. Этот голос может быть выписан в виде относительно законченного мелодического построения или только намечен отдельными интонациями.

Используя полифонические принципы развития, Шуман продолжал линию позднего бетховенского творчества. Задачу возрождения традиций мастеров полифонии он решал, однако, по-своему. Ему важно было не столько обогащение своих циклов полифоническими формами, что так характерно для Бетховена, сколько насыщение полифонией фортепианной ткани.

Присмотримся ближе к тем выразительным средствам, с помощью которых композитор создавал свои «портретные характеристики». Интересный материал для этих наблюдений дают многие номера «Карнавала».

Мятежный дух Флорестана передан стремительными взлетами мелодической фигурации (*прим. 98 а*). Напряжение музыки усиливается диссонирующей нонаккордовой гармонией и функциональной неустойчивостью, ритмическими переборами, паузами, резкими синкопами. Любопытно, что, в отличие от большинства номеров цикла, «Флорестан» не завершается каденцией. Он обрывается на доминантовом органном пункте, после которого сразу же начинается «Кокетка» (*прим. 98 б*). Эта деталь как бы подчеркивает то, что неустанное стремление — самое существо беспокойного духа шумановского героя.

Эвзевий охарактеризован мягко льющейся мелодией, проникнутой чувством мечтательности (*прим. 98 в*). Прозрачность сопровождения усиливает впечатление душевной ясности, чистоты этого образа, а последовательная полифонизация ткани — богатства его внутреннего мира.

Интересно проследить, как Шуман воплощает два таких несхожих женских образа, как Киарина (Клара Вик) и Кокетка. Внутренняя значительность натуры Клары, ее страстность, свойственный ей дух исканий раскрываются «теплыми», проникнутыми глубокой человечностью и силой чувства интонациями стремления, сливающимися в протяженную напевную мелодию.

Поверхностная натура Кокетки обрисована «порхающими» интонациями, то игриво-задорными, то с оттенком лукавства. Они рождаются из вступительной фразы, звучащей словно перебивы смеха — серебристо-звонкого и холодноватого. Известно, что смех раскрывает самые сокровенные тайники человеческой души, что он беспощадно выдает натуры эгоистические, пустые, мелкие. Именно так воздействуют интонации смеха и у Шумана: в первой же фразе «Кокетки» перед слушателем ясно вырисовывается облик появляющейся карнавальной маски.

Нередко Шуман выдвигает на первый план и «обыгрывает» какую-нибудь деталь, характеризующую тот или иной персонаж, например в «Арлекине» — непрерывные скачки в мелодии. Впечатление легкости и эластичности прыжков Арлекина достигается облегчением верхнего звука интервала и синкопой на второй доле такта (*прим. 98 г*). В «Пьеро» привлекает внимание настойчивое повторение интонации *ми-бемоль — до — си-бемоль*, выделяемой также динамически. Этим подчеркивается неуклюжесть и ограниченность (в действительности мнимая!) традиционного персонажа комедии масок (слуга-простачок Пьеро оказывается продувным малым, ловко обманывающим хозяина).

В своих сочинениях Шуман мастерски использовал педаль. Особенно интересны звуковые эффекты, найденные им для воплощения характерных образов. Продолжая творческие опыты Бетховена, он иногда вводил густые педальные «наплывы». В финале «Бабочек» такой прием используется для передачи гула замирающего карнавального веселья (автор предписывает выдерживать педаль в течение 26 тактов!). Оригинальна модуляция в конце «Паганини», основанная на использовании выразительных возможностей обертонового звучания (*прим. 99*).

Фантастический, призрачный тембр берущегося беззвучно аккорда *ppp* колоритно передает впечатление исчезающего видения легендарного виртуоза.

Шуман внес много нового в область музыкальной формы. С его именем связана плодотворная работа над циклом фортепианных миниатюр. Интерес композитора к этой форме не случаен. Она открывала простор для создания обра-

зов-характеристик, что так увлекало творческое воображение музыканта. Вместе с тем в цикле пьес можно было воплотить более значительные и развитые художественные концепции, чем в отдельных миниатюрах. А это тоже имело большое значение для Шумана.

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

«Бабочки» ор. 2 (1831) — первый новаторский цикл Шумана — продолжают линию веберовского «Приглашения к танцу». Программно-психологическое начало в них выражено сильнее и в более конкретной форме. Шуман вводит в карнавальную сцену резко очерченные образы человеческих индивидуальностей. Зная литературный первоисточник, вдохновивший композитора на создание произведения, — роман Жана Поля «Годы юношеских безумств» (предпоследняя глава), — можно найти музыкальные портреты братьев-близнецов Вальта и Вульта — прообразов будущих Эвзебия и Флорестана, — а также девушки Вины, в которую оба были влюблены. Эти образы даны на фоне праздничной толпы. Автор не скупится на колоритные бытовые детали: он изображает маску «Исполинский сапог» (№ 3), вводит старинный танец «Дедушки и бабушки» («Гросфатер»), имитирует бой башенных часов. Среди композиционных приемов, объединяющих цикл, важнейшие — окаймление, тематические связи некоторых номеров и преобладание трехдольного размера.

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

В «Детских сценах» ор. 15 (1838) Шумана, как обычно, интересует прежде всего внутренний мир человека, его душевные переживания («Просьба ребенка», «Счастливое довольство», «Грезы», «Не слишком ли серьезно?»). Эти образы перемежаются с великолепными жанровыми сценками. Композиционному объединению цикла, помимо его детской тематики, способствует последний номер: «Поэт говорит». Такого рода «послесловие автора» встречается в фортепианной музыке впервые. Прообразом его могли быть всевозможные лирические вступления,

* Символика «музыкальных букв» привлекла внимание Шумана не только в «Карнавале». Она проявилась и в «Детских сценах»: использование квинтового интервала $e-h$ в № 12 («Засыпающий ребенок») вызвано ассоциативными связями со словом die Ehe (по-немецки — брак, супружество).

отступления и заключения, распространенные в поэзии и художественной прозе романтиков.

Своеобразен прием итогового завершения цикла в «Пьесах-фантазиях» ор. 12 (1837) номером «Конец песням» (прим. 100).

В отличие от миниатюры «Поэт говорит», лишь кода заключительной пьесы имеет лирический характер и вызывает представление о «послесловии автора». Весь же предшествующий, основной раздел сочинения — типичная жанровая сценка из современной Шуману действительности. Автор словно переносит слушателя в веселую компанию буршей, только что закончивших рассказывать всякие фантастические истории и провозглашающих, перед тем как разойтись по домам, последние тосты. Такие собрания, где читали стихи, новеллы, музицировали, а то и просто вели дружескую беседу, были распространены в быту немецкой молодежи. Идея заключения цикла была, очевидно, подсказана Шуману творческой практикой его любимого писателя Гофмана, создавшего, как известно, некоторые романы в виде серии новелл, которые рассказывают друг другу собравшиеся*.

В «Танцах давидсбюндлеров» ор. 6 (1837) и особенно в «Крейслериане» ор. 16 (1838) внешние приметы цикличности выражены относительно слабо. Тем явственнее ощутима внутренняя связь между отдельными номерами как звеньями единого лирического повествования. Написанная в период разгара «борьбы за Клару», «Крейслериана» — подлинная исповедь любящего сердца художника. Именно этот психологический подтекст и оказывается скрытым «нервом» музыкального развития, внутренним стержнем цикла.

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

В вариационной форме написано одно из лучших произведений композитора — «Симфонические этюды» ор. 13 (1834). Используя тему любителя-флейтиста, Шуман создал монументальный цикл из двенадцати вариаций**. Своим циклом Шуман не только развивает линию свободных, или романтических вариаций. Он решает и другую важную для его времени творческую задачу — создание высокохудожественного вариационного произведения симфонического плана в яркой концертно-виртуозной форме. Тем самым композитор как бы объединил

* Само название цикла: «Phantasiestücke» навеяно гофмановским «Phantasiestücke in Callot's Manier».

** Для «Симфонических этюдов», как и для «Карнавала», автор написал большое количество номеров; некоторые из них не вошли в окончательную редакцию. Главной теме финала придано сходство с припевом романса Айвенго из оперы Г. Маршнера «Храмовник и еврейка», прославляющим Англию. Это дань уважения английскому композитору Беннету, которому посвящено произведение.

два направления в развитии вариационного жанра — серьезное, находившее приверженцев среди истинных ценителей музыки, но малопопулярное в широкой слушательской среде, и модное, «блестящее», пользовавшееся большим успехом.

Своеобразный замысел сочинения привел к синтезу двух жанров — вариаций и концертного этюда. Отдельные вариации — это и последовательные звенья в цепи разнообразных перевоплощений темы и одновременно — виртуозные пьесы с определенными фактурными трудностями. В основу большинства этюдов положено излюбленное композитором аккордовое письмо. Некоторые этюды настолько насыщены полифонией, что их можно было бы назвать «полифоническими». Порой используются приемы изложения, свойственные другим инструментам*. Особенно ясно это сказалось в III вариации, где имитируется скрипичная фактура.

В своих трех больших сонатах — op. 11 *fis-moll*, op. 22 *g-moll* и op. 14 *f-moll* Шуман развивает традиции многочастного сонатного цикла. Все эти произведения четырехчастные, а первая — фактически пятичастная, так как сонатному *allegro* в ней предпослана большая интродукция.

Сонатам Шумана свойственно сквозное развитие. Оно осуществляется обычно путем лирико-психологического переосмысления тем, их мотивной и полифонической разработки. Основной мелодики Сонаты *f-moll* послужила тема Клары Вик, на которую написаны вариации третьей части цикла (*прим. 101 а*)

Интересно, что тематические зерна двух других сонат, особенно *g-moll*, близки этой теме (они указаны вместе с некоторыми производными от них темами в *прим. 101 б, в, г, д, е, ж*). Таким образом, можно говорить о тематическом родстве всех трех сонат. Если вспомнить, что за исключением отдельных частей они были созданы в один год (1835) и что творчество Шумана того времени вдохновлялось любовью к Кларе Вик, это тематическое сходство вряд ли можно приписать случайному совпадению.

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

Одно из самых вдохновенных шумановских созданий, Фантазия *C-dur* op. 17 (1836) — выдающийся образец синтетической формы романтиков, сочетающей элементы сонаты, вариаций, рондо, песенных и полифонических принципов развития. Необычное окончание цикла медленной частью подчеркивает его лирический характер. Введение в разработку сонатного *allegro* первой части эпизода «В духе легенды» усиливает романтический колорит произведения.

Фантазия близка сонатам не только своими образами, но и тематизмом. Страстная, флорестановская тема, открывающая

* Вначале автор предполагал назвать сочинение: «Этюды в оркестровом характере Флорестана и Эвзебия».

сочинение, основана на интонациях, близких теме Клары Вик.

Выдающийся вклад в инструментальную литературу внес Шуман своим Концертом а-молл ор. 54 (первая часть написана в 1841 году, вторая и третья — в 1845). Это один из лучших образцов лирического концерта в музыкальной литературе XIX века. Особенно хороша первая часть. Обычный для концертного жанра виртуозный элемент в ней почти отсутствует. На первом плане — раскрытие тончайших, глубоко поэтических переживаний человеческой души. Сам автор говорил, что «не может писать концерт для виртуозов» и что его сочинение — «нечто среднее между симфонией, концертом и большой сонатой» (145, I, с. 152).

В истории концертного жанра произведение Шумана выделяется не только своими художественными достоинствами, но и невиданно смелым использованием приема сквозного монотематического развития. Вся первая часть написана на материале темы главной партии. На ней же основана и главная тема финала.

Исполнение сочинений Шумана предъявляет к пианисту высочайшие художественные требования. Проникнуть в сокровенные глубины творчества композитора способны лишь музыканты с богатым духовным миром, тонкой душевной организацией и поэтическим воображением. Пианистам-«прозаикам» и «рыцарям клавиатуры», интересующимся больше техникой, чем музыкой, Шуман оказывается вовсе недоступным. Не могут стать выдающимися интерпретаторами его творчества и пианисты рационалистического склада.

При исполнении многих сочинений Шумана крупной формы нелегко добиться внутренней цельности. Эта задача особенно сложна в некоторых циклах, где основой внутренней связи пьес служит лирический подтекст, тот «тихий звук», «звучающий сквозь все звуки» и доступный лишь «чуткому слуху», о котором словами Ф. Шлегеля композитор говорит в эпиграфе к своей Фантазии.

В других циклах («Бабочки», «Карнавал») трудно создать нужную перспективу в изображении «действующих лиц» и «фона». Пианисту приходится сочетать различные манеры исполнения: «фресковую» — для обрисовки крупным планом массовых сцен и детализированную, богатую оттенками — при воспроизведении главных образов. В работе над этими последними важно проявить внимание ко всем, даже мельчайшим штрихам, какими автор выписал тот или иной музыкальный портрет.

Исполняя шумановские мелодии, необходимо владеть богатой палитрой звучания и искусством «пения на фортепиано». Но этого еще недостаточно для подлинно художественного их воспроизведения. Главное — почувствовать и передать интонационное содержание музыки как выражения глубоких и искрен-

них человеческих чувств. Эта задача возникает при исполнении каждого сочинения. Решение ее, однако, особенно важно, когда играешь произведения Шумана и других композиторов, мелодика которых богата психологическими оттенками.

Многоплановость шумановской фактуры, ее полифоничность требует пристального внимания ко всем элементам ткани произведений. Выявление внутренней жизни выписанных и скрытых голосов особенно трудно потому, что многие из них обладают значительной ритмической самостоятельностью.

Шумановская ритмика таит для исполнителя немало сложных проблем. Ученики и даже концертирующие пианисты порой недостаточно рельефно передают излюбленный композитором пунктирный ритм в пьесе «Порыв» из цикла «Пьесы-фантазии» или в финале «Симфонических этюдов». Очень трудны встречающиеся в музыке Шумана синкопы после «незвучащей» сильной доли такта. В начале разработки первой части Фантазии, где на «раз» приходится пауза, и в аналогичных случаях исполнителю может помочь ощущение «сквозного» ритма сочинения. Находясь в этом ритме, он легче передаст его слушателю.

Выдающуюся роль в пропаганде творчества композитора в те времена, когда оно еще не получило широкого признания и многим было непонятно, сыграла Клара Шуман (Вик, 1819—1896). Глубокий, разносторонний музыкант, великолепная пианистка и автор довольно большого количества произведений, она выделялась как интерпретатор Бетховена, Шопена, Мендельсона, Брамса и особенно сочинений своего мужа. Шопен говорил, что «невозможно играть лучше, чем она». Шуман называл ее «первой немецкой артисткой» (145, II, с. 136). Когда Кларе было всего тринадцать лет, он в следующих выражениях сравнивал ее с известной двадцатичетырехлетней пианисткой А. Бельвиль-Ури: «Звук Бельвиль ласкает ухо, но не более того, звук Клары проникает в сердце и говорит духу» (145, II, с. 137).

Клара Шуман выступала во многих странах, в том числе и в России. Стасов приводит слова Ю. Арнольда, слышавшего ее на вечере у А. Львова: «В фортепианном исполнении она выказала себя весьма великой художницей, с мужественной энергией и с женским инстинктом в Auffassung [понимании] и исполнении» (109, с. 436).

Почитателем таланта Шумана был Лист, включавший его сочинения в свои программы, несмотря на то что они имели незначительный успех у публики. Много сделал для пропаганды творчества композитора А. Рубинштейн, часто игравший наиболее капитальные его произведения. По-видимому, именно Рубинштейну благодаря масштабам и индивидуальному складу его дарования удалось впервые так ярко воплотить лирическую стихию шумановского творчества в ее флорестановском и эвзбиевском проявлениях.

Распространению в России музыки Шумана способствовали концерты Бесплатной музыкальной школы, исполнительская и педагогическая деятельность Н. Рубинштейна, А. Есиповой, П. Пабста и других пианистов. Превосходными интерпретаторами Шумана стали основатели советской пианистической школы А. Гольденвейзер, К. Игумнов, Г. Нейгауз, С. Фейнберг. Под редакцией Гольденвейзера вышло полное собрание фортепианных сочинений композитора. Выдающимся «шуманистом» был В. Софроницкий, вдохновенно исполнявший многие произведения композитора.

Среди зарубежных интерпретаторов Шумана первой половины века в первую очередь хочется назвать А. Корто. Глубоко одухотворенное исполнение им Концерта, «Симфонических этюдов» и других сочинений композитора производило глубокое впечатление.

Существует немало интересных записей произведений Шумана. Примером самобытной, исключительно образной передачи музыки композитора может служить исполнение «Карнавала» Рахманиновым. Под его пальцами «портреты» действующих лиц обрели скульптурную рельефность. В этой силе передачи характерного чувствуется кровная связь с искусством психологического реализма, с традициями Мусоргского, Репина, Толстого. В памяти возникают параллели и с мощной «лепкой» сценических образов Шаляпиным.

Глубоко жизненного и необычайно рельефного воспроизведения карнавальных масок Рахманинов достигает различными выразительными средствами. В «Флорестане» это пружинная сила ритма и страстная энергия в фигурациях, в «Эвзебии» — неторопливое «плетение» мелодических линий и постепенное погружение в глубины шумановской полифонии, создающее настроение созерцательности, мечтательности, в «Паганини» — настойчивое выделение басов, подчеркивающее в облике знаменитого виртуоза демонические черты, в «Шопене» — мягкость, приглушенность звука, ласковое и любовное развертывание интонационных узоров мелодии: кажется, будто видишь бережно хранимый портрет великого «поэта фортепиано», на котором, чуть затемненные временем, выступают знакомые черты тонкого, одухотворенного лица...

В «Карнавале» есть номер, представляющий загадку не только для слушателей, но и для исполнителей. Каждый, кто играет цикл, задумывается, как исполнить «Сфинксы», написанные скорее «для глаз», чем для реального воспроизведения. Некоторые пианисты применяют в этом номере октавные удвоения, другие попросту его выпускают.

Рахманинов поступает иначе. Он использует текст композитора как канву для импровизации. Возникающая под его пальцами мрачная фантастическая музыка как нельзя лучше соответствует требуемому образу, воплощению его таинственности и грозного величия.

Среди всевозможных исполнительских средств, применяемых Рахманиновым, особенно выразительны и разнообразны его «ритмические характеристики». Пленительной гибкостью, пластикой танца завораживает «Немецкий вальс». Резкий контраст вносит стремительное, напористое движение среднего раздела — «Паганини». Не меньшее воздействие оказывает контраст размеренного, «степенно шагающего» ритма «Пьеро» и полетного движения «Арлекина».

Рахманинов великолепно выявляет роль ритма как конструктивного начала, объединяющего пьесы «Карнавала». С первых же аккордов, взятых пианистом, слушателя захватывает стихия танца. Создаваемое ею внутреннее напряжение исполнитель умело сохраняет на протяжении всего произведения, иногда лишь несколько ослабляя его и создавая «эмоциональную передышку», с тем чтобы потом с новой силой увлечь энергией движения. В финале мастерски использован прием ритмического торможения: резкие замедления темпа обостряют напряжение и создают возможность вновь и вновь «набирать скорость». Это способствует лучшему выявлению динамики развития, присущей финалу.

Глубокое впечатление оставляют многие записи шумановских произведений Софроницким. В «Бабочках» он достигает такой же картинности исполнения и силы образных характеристик, как Рахманинов в «Карнавале». Во многих сочинениях Софроницкий тонко выявляет лирический подтекст, внутреннее психологическое действие, лежащее в основе их развития. Быть может, нигде это так рельефно не ощущаешь, как в «Арабесках». Пианист контрастно противопоставляет главную тему рондо темам эпизодов и коде. Главная тема, исполняемая в подвижном, почти неизменном темпе, вызывает представление о неумолчном гомоне несущегося потока жизни. Это радостное безостановочное движение внезапно обрывается вторжением образа грусти, сосредоточенных раздумий (первый эпизод). Выразительной, необычайно «чуткой» динамикой и ритмикой Софроницкий выявляет малейшие интонационные изгибы мелодии и заостряет внимание слушателя на самых глубинных психологических процессах. Но вот опять звучит первая тема, светлая, вселяющая в сердце бодрость и энергию. И вновь она прерывается потоком лирических излияний, на этот раз более страстных, взволнованных. Наконец, после третьего появления главной темы наступает душевное умиротворение. Кода словно залита мягким ровным светом. Заключительная интонация проникнута чувством радостного ожидания счастья.

Изумительно слышит и передает Софроницкий шумановский «внутренний голос» в Фантазии. Исполняя это сочинение, он резко заостряет контрасты двух важнейших эмоциональных сфер музыки — страстной, патетической и ласково-нежной, трогательно-задушевной. Пафос бурных романтических чувств воплощен мужественно, с большим размахом и редким благород-

ством вкуса. Интимно-лирические фразы исполняются искренне и тепло. В характере их интонирования, в бархатистой мягкости звучания, в небольшой оттяжке темпа проявляется какое-то совсем особенное, любовно-бережное к ним отношение. Этим тонко раскрывается их глубокий внутренний смысл, выражение в них самых затаенных и возвышенных стремлений человеческого сердца.

Шуман оказал сильное и разностороннее влияние на развитие фортепианной литературы. Во второй половине XIX века, в период расцвета искусства психологического реализма творчество гениального музыканта стало для многих композиторов высоким образцом глубокого, жизненно правдивого воплощения духовного мира человека.

Опыт работы Шумана над сочинениями различных жанров использовался прежде всего при создании циклов фортепианных миниатюр. Привлек внимание и его самобытный, блестящий интересными находками фортепианный стиль. Приемы полифонизации ткани и аккордового письма, разработанные немецким мастером, оказали влияние на формирование инструментального стиля Брамса. Воздействие их ощутимо и в сочинениях Грига, Чайковского и других музыкантов. Большое значение имела разработка Шуманом пианистических средств для создания «портретных характеристик», послуживших стимулом для развития в фортепианной литературе этой линии образов.

Свидетельством широкого признания творческой деятельности великого романтика в наше время явилась организация в 1956 году международных конкурсов его имени (в них участвуют пианисты и вокалисты). Вначале шумановские конкурсы проводили в Берлине, затем их перенесли в родной город композитора — Цвиккау.

ГЛАВА V.

Искусство виртуозов в 30—40-е годы XIX века. Парижская школа; Ф. Калькбреннер. Педагогическая деятельность К. Черни. С. Тальберг. И. Мошелев

30—40-е годы — время необычайного увлечения искусством виртуозов. Особое расположение слушателей завоевали итальянские певцы. Их колоратуры и мастерское исполнение кантилёны были образцом для инструменталистов. Модой дня стали фантазии на оперные мотивы, парафразы, транскрипции. Иногда произведения этих жанров использовались в просветительских целях для знакомства слушателей с лучшими отрывками из опер. Но большинство виртуозов видели в сочинениях на оперные темы лишь средство к дости-

жению успеха. Такие пьесы создавались быстро, без особой затраты творческих усилий: выбирались лучшие мотивы популярной оперы и им придавалась эффектная пианистическая «оправа», причем каждый автор-виртуоз стремился сделать сочинение как можно более выигрышным для себя. Мастера «жемчужной игры» насыщали его блестящими ажурными пассажами, «короли октав» — октавными последованиями.

Все больше возникало концертных и салонных пьес. Значительное распространение приобрели концертные этюды. В отличие от инструктивных этюдов их называли «характерными», «романтическими», «мелодическими».

Добиваясь всеми возможными способами успеха у слушателей, некоторые пианисты пытались привлечь к себе внимание какими-нибудь эффектными трюками или необычной рекламой. В одной из рецензий упоминалось о том, что А. Дрейшок играл Этюд Шопена с-*mol* (по-видимому, ор. 10) октавами. Это влекло за собой бурное одобрение публики. Когда А. Герц концертировал в Америке, на его афишах указывалось, что он будет выступать в зале, освещенном тысячью свечей.

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

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

В исполнительском искусстве того времени нашла отражение борьба классиков и романтиков, аналогичная той, какая велась в области музыкального творчества. Пианисту-романтику были чужды идеалы спокойного, гармонично уравновешенного исполнения. В артисте он видел жреца искусства, приобщающего людей к его святому пламени, увлекающего их за собой в волшебный мир поэзии. Исполнение романтиков воздействовало прежде всего творческим порывом, горячей эмоциональностью. Оно потрясало слушателей, выводило их из состояния душевного равновесия. Характерен рассказ Мих. Ю. Вьельгорского о том, как, услышав Листа, он после четырех пьес вынужден был уехать. «Его игра меня расстроила

так, — писал Вьельгорский, — что я спать не мог и не настроился опять, как на другой день к вечеру» (89, с. 489).

Приверженцам музыкального классицизма исполнение «неистовых романтиков» было глубоко чуждо. В литературе того времени можно найти немало язвительных отзывов о «романтической чертовщине». Вот один из них: «Музыкальные фантазии, которые романтический юноша дубасит на фортепиано, должны вызывать представление о больших залах с миндальными деревьями в цвету или, по желанию, кипарисовых рощах, где блестящие люстры играют тысячью разноцветных огней, летают пестрые птицы диковинной породы и необычайного вида, благоухают ароматы и на заднем плане сверкают покатые глетчеры» (148, с. 290).

Артист-романтик восставал против всего, что ограничивало его художественную индивидуальность, что препятствовало свободному проявлению стихии чувств. Это нашло, в частности, свое выражение в увлечении *tempo rubato*.

Вокруг проблемы свободной трактовки темпа велась полемика на протяжении длительного времени. Еще в начале XIX века на страницах музыкальных журналов появились специальные статьи по этому вопросу. В одной из них — «О злоупотреблении *tempo rubato*» — была сделана попытка доказать необходимость строгого соблюдения темпа ссылкой на «великий закон порядка в природе». «Размер, — говорилось в статье, — эта столь важная часть музыки, эта тайна природы, которую мы замечаем даже в речи, в походке человека, в беге животного, в шелканье перепелок и в пении других птиц, — размер, который поддерживает всю массу звуков в равновесии и, подобно скреплениям в здании, сплачивает все части, должен соблюдаться точнейшим образом, если хотят добиться единства, этого могучего фактора воздействия. Это и есть закон порядка» (200, с. 145). Полемика вокруг *tempo rubato* приобрела большую остроту в связи с исполнительским искусством Ф. Листа.

Много споров велось и по поводу проблем педализации. Романтики широко использовали певучие и колористические возможности педали, воспроизводили с ее помощью неслыханные звукоизобразительные эффекты. Музыканты, воспитанные в традициях классически ясного исполнения, считали педализацию романтиков недопустимой, антихудожественной. Ф. Вик иронизировал над «бледными длинноволосыми юношами», которые бушевали за фортепиано, в первые двадцать тактов расстраивали лучший инструмент и играли все на сплошной педали. «Если встречается *piano* или *pianissimo*, то, не довольствуясь более одной педалью, они берут тут же среди педального опьянения левую педаль. Ах, какое томление*,

* Левую педаль в первой половине XIX века иногда называли «меланхолической» (126, с. 69).

какое журчание, какие колокольчики!» В настоящее время, конечно, невозможно судить о том, каким было в действительности исполнение этих «бледных длинноволосых юношей» и заслуживало ли оно такого иронического отношения. Во всяком случае, если интенсивные поиски новых приемов педализации и приводили к чрезмерно густым «наплывам» звучностей, то история эти поиски оправдала.

Искусство виртуозов того времени нашло отражение в фортепианной педагогике. Виртуозная горячка вызвала нескончаемый поток сборников этюдов и упражнений. Напомним хотя бы о бесчисленных опусах инструктивных сочинений Черни. Техническое развитие ученика находилось в центре внимания большинства авторов фортепианных школ. Достигло своего апогея увлечение пальцевой муштрой, многочасовой тренировкой, аппаратами и всякого рода механическими приспособлениями*.

Против рутинной методики быстро росла оппозиция в лице передовых исполнителей и педагогов. Критикуя господствующую систему обучения, они стремились преодолеть механистичность процесса упражнения и найти новые двигательные приемы — использовали движения запястья, а иногда и вышележащих частей руки, ее вес и силу давления.

В педагогике, как и в исполнительском искусстве, усилился интерес к вопросам интерпретации. Авторы «теоретико-практических» руководств довольно обстоятельно рассматривали различные вопросы исполнения: динамики, ритма, темпа. Все более подробно освещались проблемы педализации.

Одной из главных задач было обучение пению на фортепиано. Ему посвящены не только разделы в школах, но даже специальные руководства. С. Тальберг создал пособие «Искусство пения в применении к фортепиано» (сборник транскрипций с предисловием). Ф. Вик написал книгу «Фортепиано и пение».

В некоторых школах даются краткие описания основных исполнительских стилей и творческой индивидуальности выдающихся пианистов. Часто поверхностные, а порой ошибочные, эти характеристики все же заслуживают внимания как ранние попытки решения важной теоретической проблемы.

Крупнейшим центром виртуозного искусства к этому времени становится Париж. С французской культурой в большей или меньшей степени связана деятельность почти всех выдающихся пианистов во главе с Листом и Шопеном. Всемирную

* О большом распространении пятипальцевых упражнений свидетельствует любопытное письмо фортепианного фабриканта Плейеля, написанное в начале 1840-х годов. Он жалуется на то, что клавиатура становится вскоре неровной там, где обычно играют эти упражнения (*c, d, e, f, g* малой и второй октав).

известность приобретают фортепианные классы Парижской консерватории.

Основателем французской виртуозной школы был эльзасец Луи Адан (1758—1848) — композитор, пианист и педагог; крупнейшими ее представителями в первой половине XIX века являлись Ф. Калькбреннер и А. Герц.

Фридрих Калькбреннер (1785—1849), родом из Германии, учился у Адана в Парижской консерватории, затем продолжил свое образование в Вене. Некоторое время он жил в Лондоне, а затем обосновался в Париже, где сумел приобрести крупнейший авторитет в области фортепианно-исполнительского и педагогического искусства.

Калькбреннер был первоклассным виртуозом. Шопен, когда его услышал, написал другу: «Трудно описать его „спокойствие“, его чарующее туше, неслыханную ровность и обнаруживающееся в каждой ноте мастерство» (139, II, с. 40). Эти качества пианистов клементиевской школы Калькбреннер сочетал с красочностью палитры ранних романтиков. На его исполнении вместе с тем лежала печать чисто французской элегантности. Калькбреннер, однако, не был художником глубоким. Подобно тому как в жизни он нередко вначале привлекал хорошо наигранной светскостью, но вскоре начинал отталкивать тщеславием и мелочностью своей натуры, так и его искусство при ближайшем с ним знакомстве оказывалось внутренне пустым и бездушным.

В своих многочисленных сочинениях Калькбреннер проявил себя типичным эклектиком, композитором, не способным создать что-либо художественно значительное. Некоторое время пользовалась известностью его «драматическая сцена» для фортепиано «Сумасшедший». В предпосланной ей программе говорится о молодом пианисте, который сошел с ума от несчастной любви и выражает на инструменте свои переживания. Высказывалось мнение, что Калькбреннер пытался высмеять в своей пьесе Шопена, Листа и Тальберга. Вот некоторые фрагменты этой «драматической сцены», позволяющие судить о характере некогда популярной салонно-виртуозной музыки (прим. 102).

«Сумасшедший» написан в духе оперных попури. Приведены начало пьесы, средний и последний эпизоды (завершающий раздел сочинения — модный в те времена галоп).

«Метод для обучения на фортепиано с помощью рукостава» (1830) Калькбреннера — наиболее известная из французских фортепианных школ первой половины XIX века. В ней с особой отчетливостью нашли свое выражение принципы механистической тренировки и стремление к искусственной изоляции пальцев во время тренировки. Рекламируя свой аппарат, Калькбреннер писал о том, что с его помощью удастся сэкономить много времени: упражняющемуся не приходится следить за «правильной постановкой» руки, и пока пальцы будут получать необхо-

димую им «ежедневную пищу», можно заняться... чтением книг*.

В руководстве Калькбреннера есть и ценные мысли. Он одним из первых в методической литературе довольно подробно описал выразительные возможности педалей, упомянув о том, что правая педаль обогащает фортепианный звук обертонами и способствует его «оживлению».

Анри (Генрих) Герц (1803—1888) — наиболее видный представитель известной немецкой семьи музыкантов, связавших свою деятельность с французской культурой. Истый парижанин в жизни — живой, остроумный и изящный, — он был таким же и в своем искусстве. Его многочисленные салонные пьесы, блестящие и пикантные, некогда пользовались успехом. Герц много концертировал, побывал в России, в Северной и Южной Америке. Каталог его сочинений пестрит такими пьесами, как польки «La belle Moscovite» («Прекрасная москвичка»), «La belle Bohémienne» («Прекрасная венгерка»), «Rondo alla Cosacca». Однако слушатель напрасно искал бы в них сколько-нибудь глубокого воплощения народно-национальных черт. Все эти польки и рондо написаны на один лад и представляют собой не что иное, как легковесную салонную болтовню.

Типичный «делец от искусства», Герц был предприимчивым коммерсантом. Он владел фортепианной фабрикой и концертным залом в Париже.

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

Среди французских композиторов и пианистов, выдвинувшихся в 30—40-е годы, упомянем также Шарля Валентина Алькана (1813—1888), Эмиля Прудана (1817—1863) и Анри Шарля Литольфа (1818—1891). Они занимались концертной деятельностью и написали большое количество фортепианных сочинений. В творчестве Алькана и Литольфа преобладали черты романтизма, в сочинениях Прудана — салон-

* «Жизнь слишком коротка, — замечает красноречивый автор „Метода“, — чтобы настоящий артист мог изучить все, что ему необходимо знать, не надув время каким-нибудь хитроумным способом. Рафаэль заставлял себе читать, пока рисовал. Вольтер диктовал секретарю в постели и когда одевался — вот превосходные примеры для подражания» (163).

ного искусства. Литольтф был известен также как нотный издатель.

Изданием нот занималась семья французских музыкантов Лемуанов. Один из ее представителей — Антуан Анри (1786—1854) прославился на поприще фортепианной педагогики. Лучшие из его этюдов и сейчас еще играют в детских музыкальных школах.

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

Дальнейшее развитие методических принципов венской школы связано с деятельностью крупнейшего ее педагога и выдающегося мастера фортепианного этюда — Карла Черни (1791—1857).

Черни родился в семье чешского музыканта, учился у отца, затем у Бетховена. Уже в детстве мальчик выделялся своей исключительной памятью, позволявшей ему играть наизусть основные произведения тогдашнего фортепианного репертуара.

Черни не стал знаменитым артистом. Его исполнительская деятельность, однако, заслуживает внимания пропагандой творчества Бетховена. По словам Листа, в 20-е годы, когда большая часть сочинений этого композитора была для многих загадкой, Черни только его музыку и играл, притом очень хорошо.

Современники рисуют Черни простым, скромным человеком, по внешности напоминавшим школьного учителя. Он был образован, знал семь языков. Вся его жизнь протекла в Вене, откуда он выезжал лишь изредка и ненадолго.

Уже в пятнадцать лет Черни пользовался известностью как педагог. За время своей долголетней педагогической работы он воспитал множество пианистов. У него учились Лист, Т. Делер, Т. Куллак, Т. Лешетицкий, А. Бельвиль-Ури.

Черни был необыкновенно плодовитым композитором*. В творчестве Черни сочетались черты классицизма и салонного романтизма. Он писал произведения самых различных жанров — мессы, симфонии, концерты и многие другие, но все они, кроме этюдов, оказались забытыми.

Громадное наследие фортепианно-инструктивной литературы, оставленное Черни, включает произведения различной трудности. Оно широко используется и в настоящее время. Из наи-

* По словам Лешетицкого, его учитель создавал музыкальные произведения с такой же скоростью, как пишут письма и диктанты.

более легких этюдов Черни, применяемых в детской музыкальной школе, отметим сборник «Избранные этюды» под редакцией Генриха Гермера. Продолжением этого сборника в педагогической практике обычно служит «Школа беглости» ор. 299 и лучший этюдный сборник композитора — «Искусство беглости пальцев» (точнее — «Искусство законченной пальцевой техники») ор. 740.

Основное назначение этюдов Черни — выработка пальцевой техники. Особенно много внимания в них уделяется гаммообразным последованиям и длинным арпеджио. Работу над гаммами Черни рассматривал как лучшее средство для овладения виртуозностью. Об этом он говорит в своем капитальном педагогическом труде «Полная теоретическая и практическая фортепианная школа, доведенная в прогрессивной последовательности от начального обучения до высшей законченности». В ней впервые в фортепианно-методической литературе подробно разрабатывается система ежедневной тренировки в гаммах, ставшей традиционной в методике многих педагогов. К чести Черни следует сказать, что если у последующих педагогов работа над гаммами нередко сводилась к чисто механической гимнастике, то у него игра их связывалась с художественными задачами. Он стремился научить в быстрых звуковых последованиях различным видам туше и динамическим оттенкам. Поэтому Черни рекомендовал учить гаммы *legato*, *staccato*, применять метрические ударения, *crecendo*, *diminuendo* и т. п.

Черни все же не удалось преодолеть механистичности в подходе к процессу тренировки. Об этом свидетельствуют его «Ежедневные упражнения» ор. 337, где в каждом номере педантично выписывается количество повторений: первое и второе надлежит играть по двадцать раз, третье — тридцать, четвертое — десять и т. д. Механистичность мышления сказалась и в советах Черни относительно разучивания произведения: оно понималось как три отдельных этапа — усвоение текста, преодоление технических трудностей и, наконец, изучение исполнения.

«Полная теоретическая и практическая фортепианная школа» Черни свидетельствует о дальнейшем развитии им двигательных принципов по сравнению с авторами предшествующих руководств. В некоторых случаях, а именно при исполнении певучей мелодии, Черни рекомендует отказаться от чисто пальцевой игры и добиться необходимого туше «путем использования полного веса руки и внутреннего невидимого давления на клавиатуру» (разрядка наша. — А. А.). Возможно, что этим более прогрессивным воззрениям в двигательной области Черни обязан своему учителю Бетховену.

В своей фортепианной школе Черни с невиданной до того полнотой рассматривает многие проблемы и интерпретации. Он посвящает специальные разделы динамике, артикуляции, темпу, подчеркивает исключительное богатство выразительных возможностей фортепиано. «Можно извлечь по меньшей мере

сто различных оттенков силы звука, — писал он, — подобно тому как живописец может настолько развести одну и ту же краску, что густой мазок через бесчисленный ряд переходных ступеней, постепенно тая и расплываясь, превращается в тончайший, едва уловимый оттенок (и обратно)». Черни пытается показать, для каких художественных целей следует использовать те или иные динамические оттенки и какие приемы могут быть для этого рекомендованы. Желая обобщить отдельные явления художественной практики, он пишет о том, что «диссонирующие... аккорды обычно играют несколько сильнее следующих за ними консонирующих», что «одна из важнейших задач исполнителя — никогда не вводить слушателей в недоумение относительно тактового подразделения, — вот почему в некоторых случаях надо отмечать небольшим ударением начало каждого такта или даже сильной его доли», что, «как правило, всякий восходящий пассаж исполняется *crescendo*, нисходящий — *diminuendo*».

Эти и некоторые аналогичные обобщения впоследствии были узаконены педагогической практикой и превратились в каноны, что начало вызывать законный протест передовых музыкантов. Сам Черни, насколько позволяют судить имеющиеся материалы, в том числе его «Школа», не относился к своим высказываниям как к непреложным правилам, в которых не могло быть исключений.

Особенно интересным и прогрессивным в методическом труде Черни было стремление рассматривать проблемы интерпретации в связи со стилевыми особенностями отдельных школ и композиторов. Охарактеризовав важнейшие стили фортепианного исполнения, автор добавляет: «Из этого краткого описания мыслящий исполнитель легко усмотрит, что каждого композитора надо играть в том стиле, в каком он сочинял, и поэтому было бы весьма ошибочным исполнять всех перечисленных мастеров на один лад». Очень существенно и то, что требование стильной интерпретации для Черни подразумевало выявление артистом собственной индивидуальности. «Само собой разумеется, — писал он, — талантливый законченный исполнитель может вкладывать в каждое чужое сочинение также и свой дух и свою индивидуальность, но, конечно, при условии, что характер произведения останется неискаженным» (142, с. 31, 2, 6, 6, 11, 73). Все эти высказывания свидетельствуют о формировании в методических трудах Черни некоторых важных теоретических положений передовой эстетики музыкально-педагогического искусства, получившей интенсивное развитие во второй половине XIX века.

Немалая заслуга Черни в создании редакций многих произведений классиков. Этим он способствовал повышению уровня педагогического репертуара.

Выдающимся представителем более молодого поколения венских пианистов и одним из крупнейших виртуозов своего

времени был Сигизмунд Тальберг (1812—1871). Баловень аристократических салонов, он покорял публику в равной мере и своим искусством и элегантным обликом. Современники называли его «королем пианистов» и «пианистом королей».

Тальберг занимался у Гуммеля, но своим основным фортепианным педагогом считал Миттага, фэготиста Венской оперы. Концертные поездки молодого пианиста, начавшиеся с 1830 года, принесли ему громкую известность. В 1837 году он даже пытался, правда безуспешно, оспорить первенство Листа. Тальберг концертировал не только в Западной Европе, но и в Южной и Северной Америке, был он и в России.

Игра пианиста отличалась виртуозным блеском и изяществом. Исполнял он салонные пьесы и фантазии на оперные темы, преимущественно собственного сочинения.

Тальберг славился искусством пения на фортепиано. В его сочинениях умело использованы различные фактурные приемы, обеспечивавшие мелодии наибольшую полноту звучания. Он любил ее излагать в среднем регистре, распределяя между двумя руками и окружая гирляндами пассажей, охватывающими весь диапазон инструмента (*прим. 103*)*. Этот прием, создававший иллюзию игры тремя руками, привлек особенно большое внимание современников**.

Необычайная певучесть исполнения Тальберга объяснялась также использованием им новых двигательных приемов: движений всей руки, ее давления на клавиши. В предисловии к своему «Искусству пения в применении к фортепиано» он пишет, что при исполнении кантилены «никогда не следует ударять по клавишам; руку необходимо держать близко от клавиш, она должна погружаться в них, надавливать сильно, энергично и с жаром. В мелодиях простых, нежных и изящных надо как бы месить клавиши, мять их рукой, словно лишенной костей, бархатными пальцами». Не ограничиваясь указанием на двигательные приемы, Тальберг рекомендовал «мелодии широкого, благородного и драматического характера петь грудью, используя все возможности инструмента, извлекая из него весь звук, какой он может дать» (подчеркнуто автором.— А. А.). Достаточно сопоставить эти высказывания с приводившимися цитатами из руководств Гуммеля и Черни, чтобы убедиться, какой значительный шаг сделал Тальберг на пути раскрепощения игрового аппарата пианиста.

Интересно указание Тальберга на необходимость самоконтроля. Молодым артистам рекомендуется «побольше слушать себя во время исполнения, задавать себе вопросы, быть стро-

* Пример заимствован из популярной в те времена Фантазии Тальберга на темы оперы Дж. Россини «Моисей в Египте».

** Некоторые исследователи полагают, что он был заимствован от арфистов. В фортепианной литературе его, по-видимому, впервые применил итало-словенский композитор и пианист Франческо Поллини (1763—1846).

гим к самому себе и научиться судить о собственном исполнении». «Обычно, — замечает Тальберг, — слишком много работают пальцами и слишком мало головой».

Среди советов лицам, «серьезно занимающимся на фортепиано», «лучшим» названо пожелание «учиться прекрасному искусству пения, изучать его и хорошо себе уяснить». «Да будет известно молодым артистам, если это может служить им поощрением, — добавляет Тальберг, — что лично мы обучались пению в продолжение пяти лет под руководством одного из самых знаменитых профессоров итальянской школы» (197).

В 30—40-е годы выдвинулось несколько виртуозов, напомилавших своим художественным обликом и манерой игры Тальберга, но не обладавших таким значительным дарованием. Среди них, помимо уже упоминавшегося французского пианиста Прудана, выделялся австрийский виртуоз и композитор Теодор Дёлер (1814—1856). Он с большим успехом концертировал и написал довольно много сочинений — в большинстве своем салонных пьес и фантазий. Его называли «Беллини за фортепиано».

Одним из крупнейших виртуозов XIX века был Игнац Мошелес (1794—1870). Уроженец Праги, он провел юность в Вене, где испытал влияние Бетховена, Гуммеля и других композиторов и пианистов, живших в столице Австрии. Бетховен ценил молодого музыканта и доверил ему фортепианное переложение своей оперы «Фиделио». С 20-х годов в течение четверти века Мошелес жил в Англии и сблизился с виртуозами лондонской школы. В 1846 году по приглашению Мендельсона он начал преподавать в Лейпцигской консерватории, где и проработал до конца своих дней.

Если в Тальберге сконцентрировались характернейшие черты музыканта типа виртуоза-композитора, то Мошелес был одним из первых крупных представителей виртуозов-интерпретаторов. Он пропагандировал сочинения Бетховена. Ему принадлежит заслуга возрождения некоторых забытых в те времена произведений старых мастеров — Концерта Баха d-moll, сонат Скарлатти (он исполнял их на клавесине). Мошелес также способствовал распространению музыки современных ему композиторов — Мендельсона, Шумана и других.

В своей творческой деятельности Мошелес отдал вначале дань классицизму, в дальнейшем — романтизму. Он испытал влияние и «блестящего стиля». Наибольшую известность приобрели два сборника этюдов композитора: 24 этюда op. 70 и «Характерные этюды» op. 95. Это были ранние образцы программно-романтических концертных этюдов (op. 70 возник в 1826 году, op. 95 — в 1836—1837 годах). Они оказали влияние на последующие сочинения этого жанра.

Современники высоко ценили исполнительское искусство Мошелеса. «Виртуоз первого ранга, — писал Мармонтель, — Мошелес выделялся величественной манерой игры, естественностью

и правдивостью выражения. Полный вдохновения, притом всегда владевший собой, стремившийся не столько к эффектам, сколько к хорошему исполнению, он приковывал внимание благородством стиля, красотой звука, простотой и широтой фразировки. Нигде не оставалось ничего непредусмотренного — ни в крупном плане, ни в малейших деталях» (176, с. 192—193).

Интересен педагогический труд, в котором Мошелес принял участие, — «Метод методов для фортепиано, или Трактат об искусстве игры на этом инструменте, основанный на анализе лучших трудов в данной области и специально методов К. Ф. Э. Баха, Марпурга, Тюрка, А. Э. Мюллера, Дюссека, Клементи, Гуммеля, Адана, Калькбреннера и А. Шмидта, а также на сравнении и оценке различных систем исполнения и аппликатуры некоторых знаменитых виртуозов: гг. Шопена, Крамера, Дёлера, Гензельта, Листа, Мошелеса, Тальберга». Написано руководство известным бельгийским музыковедом Франсуа Жозефом Фетисом. Не будучи сам выдающимся пианистом, Фетис привлек к работе Мошелеса, который дал автору некоторые советы и пополнил «Метод» этюдами и упражнениями. Руководство было издано в 1837 году как совместный труд Фетиса и Мошелеса.

«Метод методов» представляет собой обобщение педагогических воззрений многих выдающихся мастеров исполнительского и педагогического искусства. Самая важная мысль, положенная в основу руководства и выделяющая его среди современных ему фортепианных школ, — отрицание единых для всех двигательных приёмов и признание права за каждым индивидуального решения этих проблем. «Артисты, о которых шла речь, — говорится во введении, — виртуозы, принадлежащие к их школам, и многие другие достигли заслуженной славы различными путями. Однако благодаря привычке рассматривать искусство с одной точки зрения, а именно — собственных занятий, они пришли к заключению, что выбранный ими метод — наилучший, и питают мало уважения к другим методам, более или менее отличным от их метода. Они забывают, что слава тех, кто использовал другие методы, или тех, кто видоизменил их метод, служит доказательством того, что другие методы не так порочны и что они — лишь следствие наблюдений над иными объектами искусства и с иной точки зрения» (147, с. 4).

В руководстве приводятся разные точки зрения на некоторые двигательные приемы. Говорится о том, что, согласно мнению одних виртуозов, пальцы должны опускаться на клавиши отвесно; с точки зрения других — следует играть вытянутыми пальцами. Одни пианисты рекомендуют исполнять октавы свободной кистью, другие — фиксированной. По мнению авторов «Метода», выбор двигательного приема обусловлен художественной задачей, стоящей перед исполнителем. В различных случаях могут быть целесообразными различные движения пальцев и кисти.

Авторы считали необходимым пересмотреть и аппликатурные принципы, отказаться от некоторых устаревших взглядов в этой области. Признается нецелесообразным безоговорочно следовать правилу, согласно которому на черных клавишах не надо употреблять большой палец, так как в связи с изменениями, происшедшими с течением времени в фортепианной фактуре, это будет затруднять исполнение некоторых пассажей.

Вторая часть «Метода методов» содержит ~~«двоенадцать этюдов совершенствования на фортепиано»~~, специально написанных для нее Листом, Тальбергом, Мендельсоном, Гензельтом, Мошелесом и другими композиторами. Среди них три жемчужины: этюды Шопена f-moll, Des-dur, As-dur*.

В руководстве Фетиса и Мошелеса высказаны смелые для своего времени прогрессивные мысли. Они направлены против догматических методов преподавания и стеснительных ограничений в двигательной области, входивших в резкое противоречие с задачами решения новых виртуозных проблем. «Метод методов» открывал перед педагогами-пианистами перспективы для поисков новых, более рациональных двигательных приемов.

Крупнейшими фортепианными виртуозами 30—40-х годов были Шопен и Лист. Необычайная пианистическая одаренность счастливо сочеталась у них с гениальным творческим даром. Это резко выделило обоих музыкантов среди тех виртуозов-композиторов, о которых мы только что говорили. Глубоко отличное от их искусства, творчество Шопена и Листа вместе с тем вообрало его ценные элементы и явилось кульминацией виртуозного пианизма первой половины XIX века.

ГЛАВА VI.

Фортепианное искусство Польши начала XIX века. Ф. Шопен. Его исполнительская и педагогическая деятельность. Черты стиля и жанры творчества. Интерпретация шопеновских произведений

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. Из-

* В сборнике этюдов композитора они находятся под № 25, 26, 27.

любленным 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-этическим 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 воспринимаются как патриотические сочинения, о чем свидетельствуют присваивавшиеся им названия («Прощание с родиной», «Раздел Польши»). Полонезы Огиньского стали очень популярными. Один из них, а-толл'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 про-

* В своих «Письмах о музыке» Огиньский замечает: «...предсказывали, что я произведу большую реформу в развитии модуляций в полонезах, которые до того времени применялись в нашей стране только как танцы общества, и что они могут, сохраняя свой национальный характер, сочетать в себе пение, выразительность, вкус и чувство» (22, I, с. 273). Это свидетельство интересно как признание современниками заслуг композитора в развитии полонеза. «Большая реформа» этого жанра была, однако, осуществлена не Огиньским, а Шопеном.

явлений 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 натуры 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, какую 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 от-

* Так пронциательно назвал Шопена еще в 50-х годах прошлого века русский музыкант Н. Ф. Христианович.

чаяние, когда он, умирая от любви к отечеству, предпочел смерть изгнанию, не в силах вынести разлуки с *Venezia la bella*» (71, с. 178—179). Однако чаще всего Шопен представал 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» (71, с. 178). В. Ленц* называл Шопена лучшим «мастером пастели». Резкой, стучащей звучности Шопен не переносил. Его собственное исполнение не отличалось мощностью, *ff* в настоящем смысле слова он почти не извлекал.

В отзывах об игре Шопена всегда отмечалась свобода и в то же время естественность ритма. «Видите эти деревья, — говорил Лист [своему ученику, русскому пианисту] Нейлисову, — ветер играет их листьями, придает им жизнь, само же дерево остается прежним — это шопеновское *rubato*» (172, с. 47).). 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» (172, с. 47). 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 Собеских. 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 (194).

Игра Шопена отличалась исключительной законченностью, отделкой мельчайших деталей и совершенством пальцевой тех-

* Вильгельм Ленц (1808—1883) — русский музыкальный писатель. Он брал уроки у нескольких крупнейших пианистов, в том числе у Шопена. Из книг Ленца наиболее известны: «Beethoven et ses trois styles» (Бетховен и его три стиля), в. 1—2, St.-Petersburg, 1852, и «Die grosse Pianofortevirtuosen unserer Zeit» («Великие пианисты-виртуозы нашего времени») — о Листе, Шопене, Таузинге и Гензельте. — В., 1872.

ники, 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» (разрядка Ленца. — А. А.).

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» (173, с. 219, 227, 253).

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 гиб-

* Кароль Микули (1821—1897) — польский пианист и композитор, ученик Шопена.

** Шопен, по свидетельству его ученика Адольфа Гутмана, был весь словно каучуковый.

кости 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 и, 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 аппликатуры. Естественная длина пальцев в значительной степени уже перестала быть помехой для применения коротких пальцев на черных клавишах (этим и объясняется, что прежнее правило, как говорили авторы «Метода методов», из абсолютного превратилось в относительное). Стало возможным возродить аппликатурный принцип баховской эпохи — перекладывание длинных пальцев через короткие, почти вышедший из употребления в эпоху музыкального классицизма. Открылись перспективы и новых исканий в области аппликатуры, увлекшие творчески мыслящих музыкантов.

Среди них Шопену принадлежит видное место. Насколько позволяют судить материалы, именно он сформулировал важ-

ный 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 „leçons orageuses“ [бурных уроков], как их называли ученики, и не раз случалось, что они покидали „алтарь искусства“ в Cité d'Orléans, 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 (172, с. 36). Выступления Фильча в Лондоне и в Вене произвели сенсацию. Этому выдающемуся таланту не суждено было расцвести. Фильч скончался в 1845 году в четырнадцатилетнем возрасте**.

* Один из наиболее характерных примеров рассмотрен нами в книге «Методика обучения игре на фортепиано». М., 1978, с. 226.

** Подробнее о педагогике Шопена см.: Николаев В. Шопен-педагог. М., 1980.

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 (99, с. 65). 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 проникателен был Стасов, когда именно в шопеновском искусстве видел «истинное и полнейшее воплощение в наши дни бетховенского духа страстности, душевного страдания и лирического самоуглубления» (110, с. 98).

Содержание Сонаты *b*-*mol*l 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 народномассового 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*-*mol*l воплощена сходная идея, но уже путем двупланового развития образов. Словно отзвуки на-

родных 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 (прим. 104а). 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. 104б).

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 op. 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 глубин-

ных басов, вызывающих появление многих частичных тонов, и, что очень существенно, подвижность фигурации, благодаря чему возникает все более разветвляющаяся система призвуков, 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 «распеванию», 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 (прим. 105б).

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 (прим. 106).

Полифоническая насыщенность фактуры особенно характерна для поздних произведений Шопена. Она сочеталась с использованием композитором все более прозрачной, насыщенной «воздухом» ткани.

Мелодизацию ткани Шопен осуществлял и введением в гармонические фигурации проходящих звуков. Именно он в значительной мере способствовал разработке мелодизированных гармонических фигураций. Они часто встречаются 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 (прим. 107б, в из Этюда № 8 и Скерцо b-moll).

В обогащении гармонических фигураций проходящими нотами сказалась общая тенденция к мелодизации пассажижей, 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, вы-

*В приведенных примерах 105 а, б указаны только важнейшие обертоновые «связи» звуков мелодии и сопровождения.

полняющих роль ведущего голоса в быстрых сочинениях (Этюд f-moll op. 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 наслоениях 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 приходится 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 (см. прим. 816). 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 основную тон, что способствует разрежению ткани и дает возможность руке быстрее перемещаться по клавиатуре (прим. 108б). Иногда, как во Второй балладе, он заполняет позиционный комплекс неаккордовыми звуками (прим. 108а, 1-й такт). Это придает звучанию гармоническую остроту.

Некоторые комплексы выделяются широтой диапазона. Обращает на себя внимание, что именно такие конфигурации 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 альбертининых фигур. Шопен постоянно использует этот фактурный прием в пассажах самого различного типа (см. прим. 108а, 2-й такт, 108в).

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 ис-

полненными двумя руками *legatissimo* (Этюд h-moll op. 25, входящие 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 интона-

* Подробнее о думах см.: Бэлла Игорь. История польской музыкальной культуры. Т. 1, с. 87—92.

циями 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 — *прим. 109*)*.

Читатели, желающие прочитнуть 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 рождает 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 поэмности 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 высказы-

* Тематические связи обозначены скобочками.

вания. Особенно смелым было расширение образной сферы фортепианной миниатюры, обогащение ее героико-трагедийным содержанием. Кто мог предположить до появления Прелюдии с-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 нокturna. 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), обэрека, 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 метrorитмические особенности польских танцев и свойственную им акцентуацию, Шопен с исключительным мастерством передает разнообразнейшие эмоциональные оттенки. Порой, как в последней мазурке, пластика 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 f-moll и Полонезе-фантазии.

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. Лаколично, «несколькими штрихами» композитор воспроизводит сценку, частенько происходившую во многих деревенских кабаках. 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 (*прим. 110*).

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 поэтичной лирики и трагедийного пафоса, гибкую пластику скользящих движений вальса и мерную, тяжелую поступь марша-шестивия, сверкающий жемчуг изящных пассажей и мрачный гул «бушующих» фигураций. 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 удер-

живаются 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 с-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 «расцветивать» шопеновские сочинения капризными изменениями темпа, внезапными паузами, «отяжками» 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). Многочисленному, конечно, может научить и исполнение польских музыкан-

тов-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 выходы пианиста на эстраде — он имел обыкновение сопровождать свое исполнение различными замечаниями, например: «Пахман, ты это опять сыграл пре-восходно!»*

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, героизм, 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, во многом столь отличные, были близки в своем 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: Пре-

* В серии пластинок «Выдающиеся пианисты прошлого», выпущенной фирмой «Мелодия», воспроизведено исполнение Пахманом Ноктюрна *H-dur* op. 32 «с разговором».

людия 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 *ff*. 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» (116, с. 75).

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. Blumenфельд, 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 поэчности. 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 издалека доносящейся танцевальной музыки, о ювелирной чеканке восходящих гаммок 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» пассаж вызывает почти физическое чувство ледяного 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 выдвинулось 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 специфической фортепианной полифонией, развитие «фресковой» манеры письма, мелодизация пассажей, синтез различных видов фортепианной техники.

ГЛАВА VII.

Ф. Лист — исполнитель и педагог. Фортепианная музыка Листа; стилевые черты, жанры. Интерпретация произведений композитора

Венгрия — страна богатой художественной культуры, во многом отличной от культуры других европейских стран*. Со второй половины XVIII века в венгерской музыке древняя тради-

* Ученые полагают, что венгерский народ произошел от угро-финской и восточнотюркской этнических групп. Он сохранил общность с ними в отношении языка и музыкального фольклора.

ция крестьянских песен оказалась приглушенной новым стилем — вербункошем. Он господствовал на протяжении XIX столетия. В этом стиле писали венгерские композиторы, от него идут и все так называемые венгерские элементы в творчестве Моцарта, Бетховена, Шуберта, Вебера, Берлиоза, Брамса.

По свидетельству современного историка музыки Венгрии Бенце Сабољчи, «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 Сабољчи 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) (102, с. 55, 57). Крупнейшими представителями этого стиля были: в оперной музыке Ф. Эркель, в инструментальной — Ф. Лист.

В творческой деятельности Ференца Листа (1811—1886) сказалось влияние нескольких художественных культур, особенно венгерской, французской, немецкой и итальянской. Хотя Лист сравнительно мало жил в Венгрии, он горячо любил родную страну и многое 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» (175, с. 137).

Он мечтал об изменении социального строя. Ему были близки идеалы утопического социализма, он увлекался учением Сен-Симона. На экземплярах своей биографии, написанной Л. Раман, 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» (184, с. 205).

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» (175, с. 133).

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 концертующего 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 парти-

турами*, 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 органических 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», «Тангейзера», «Лоэнгрин», «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, Третий и Пятый концерты), Шуберта (сонаты, Фантазию C-dur); Вебера (Концертштюк, «Приглашение к танцу», сонаты, Momento sarciccioso), Шопена (многие сочинения), Шумана («Карнавал», Фантазию, Сонату fis-moll), Мендельсона и других авторов. Из клавирной музыки XVIII века Лист исполнял преимущественно Баха (почти все прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира»).

* Лист так и называл свои транскрипции бетховенских симфоний.

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 один всю программу. Первое такое выступление, от которого ведут свою историю сольные концерты пианистов, состоялось в Риме в 1839 году. Сам Лист шутливо назвал его «музыкальным монологом». Это смелое новшество было вызвано все тем же стремлением к повышению художественного уровня концертов. Не разделяя ни с кем власти над аудиторией, 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 неизвестной 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 (В-dur) и *Erlkönig* („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» (109, с. 413—414). 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. Вильгорским», 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 громе 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 прелюдирование 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» ** (109, с. 412—413).

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» (109, с. 414).

* Имеется в виду дата основания Петербурга. Лист играл в бывшем зале Дворянского собрания — ныне зал Ленинградской филармонии. Эстрада в те времена находилась в середине зала. (Примеч. наше.— А. А.)

** Лист использовал два инструмента отчасти потому, что один не выдерживал его игры и выходил из строя, отчасти из соображений вежливости — чтобы иметь возможность сидеть лицом к одной и другой половине аудитории. (Примеч. наше.— А. А.)

Лист приводил в изумление восприимчивостью 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» (142, I, с. 30) — и тем обращает внимание на преемственность искусства двух музыкантов.

Исполнение Листа отличалось непривычной ритмической свободой. Его отклонения от темпа казались музыкантам-классикам чудовищными и впоследствии даже послужили поводом к тому, что Лист был объявлен ими бездарным, никуда не годным дирижером. Уже в юности Листу было ненавистно «тактированное» исполнение. Музыкальный ритм для него определялся «содержанием музыки, подобно тому как ритм стиха заключается в его смысле, а не в тяжеловесном и размеренном подчеркивании цезуры». Лист призывал к тому, чтобы не сообщать музыке «равномерно покачивающееся движение». «Ее надо ускорять или замедлять с толком, — говорил он, — в зависимости от содержания» (19, с. 26).

По-видимому, именно в области ритма у Листа, как и у Шопена, сильнее всего сказались национальные особенности исполнения. Лист любил и хорошо знал исполнительскую манеру вербункоша по игре венгерских цыган — ритмически очень свободную, с неожиданными акцентами и ферматами, увлекающую своей страстностью. Можно предполагать, что в импровизационности его собственной игры и свойственном ей огненном темпераменте было нечто родственное этой манере.

Лист обладал феноменальной виртуозностью. Ее ошеломляющее воздействие на современников объясняется во многом новой пианистической манерой 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 *non legato* — от тяжелого *portamento* до острого *staccato*, притом в быстрейшем темпе.

В связи с этими особенностями игры сформировались аппликатурные принципы Листа. Особенно важна разработ-

ка им приема распределения звуковых последовательных 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 «рубленной», «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» (*прим. 111*).

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» (175, с. 129).

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. Прак-

тика «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 интеллектom, в характере игры проявилась бóльшая 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» (174, с. 185). [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» (174, с. 204).

Много ценных сведений о занятиях двадцатилетнего Листа содержит книга А. Буасье (19). 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.

Требую 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» (19, с. 27).

Как резко отличались эти методы от обычной в 30-е годы практики преподавания! Они были подлинным открытием, 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 à la Гюnten»*.

Мелодию Лист уподоблял итальянскому *bel canto*. Он рекомендовал ощутить ее развитие даже в долгих звуках, представить себе в них динамическое нарастание и последующий спад (см. оттенки, указанные в скобках,— прим. 112).

Шестнадцатые, заключающие фразы, надо было исполнять очень нежно.

Некоторые мысли в «Педагогике Листа» имеют существенное значение для решения важных проблем исполнительского

* То есть размеренно тактированного исполнения в духе предписаний педагогов охранительно-классицистского направления. Ф. Гюnten — автор популярной в XIX веке фортепианной школы.

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 (см. ноты, отмеченные крестиком,— прим. 113).

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. Менцер, 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 многогран-

* В своем сборнике «Технические упражнения» Лист сохранил традиционную последовательность изучения пианистических трудностей.

** О педагогике Листа позднего периода см.: 40, 152.

но 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 эпиграфах.

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 эпиграф-лозунг: «Жить работая или умереть сражаясь») и образы героев национально-освободительной борьбы (переложение «Ракоци-марша», «Часовня Вильгельма Телля» с эпиграфом — клятвой швейцарских повстанцев: «Один за всех, все за одного»). Наиболее ярко сфера героики в те годы воплощена в концертах Листа — Первом Es-dur (сочинялся 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 величии 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 Петrarки»,

* Мы перечислили только некоторые темы. Полное представление о поистине гигантской музыкальной панораме Европы, созданной Листом, может дать перечень всех его сочинений, включая симфонические и хоровые. Ознакомиться с ними поучительно для каждого музыканта. Полный список произведений композитора приложен к монографии Я. Мильштейна «Ф. Лист» (76).

** Оба концерта, как и большинство своих произведений, Лист неоднократно перерабатывал.

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 обликах — 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 со-

чинения. 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 предвещающие ее глухие октавы создают ощущение напряженности и начала повествования о каких-то значительных событиях. Второй гаммой намечается венгерская ладовая сфера, дающая о себе знать и в некоторых последующих разделах сочинения (*прим. 114*).

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 (первая ее тема, *прим. 115а*).

Его страстный душевный порыв, однако, остается безответным. Возникает состояние раздумья — монолог героя в виде типичного для Листа речитатива декламационного склада (*прим. 115б*), приводящий ко второй теме побочной партии. Она открывает новую область исканий, сферу любовной лирики. «Мефисто-тема» принимает обольстительно-прекрасный облик (это преобразование ее во второй теме побочной партии иногда называют темой Маргариты; *прим. 115в*). 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 (*прим. 116а*).

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 (*прим. 116б*). Восторженный душевный порыв подхватывает первая тема побочной партии, утрачивающая свой прежний облик и приобретающая характер грандиозного апофеоза (*прим. 116в*). После мощного динамического нарастания звучность внезапно обрывается. Длительной паузой завершается повествование о жизни героя. Оно как бы доводит-ся 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 фор-

тепианного 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 (*прим. 118а* — начало «Кампанеллы»). Очень эффектно также сочетание ажурных пассажей в верхнем регистре с длительно педализируемым басом (*прим. 118б*).

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 (*прим. 119а*).

Композитор имитировал тембры многих инструментов, в том числе звучность колокольчиков, органа и национальных венгерских инструментов, особенно цимбал (*прим. 119б*).

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» (парафраза на «*Dies irae*»; навеяны фреской XIV века «Триумф смерти», находящейся в Кампо Санто города Пизы). Это сочинение — яркий образец вариаций для фортепиано с оркестром симфонического типа.

Фантазия на венгерские народные темы (основана на мате-

риале 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 свободлюбивого 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 стилевые черты их творчества.

«Второй год» дополнен тремя пьесами «Венеция и Неаполь» (Гондольера, Канцона, Тарантелла). Это образы современной

* Мы пользуемся этим общепринятым названием, хотя точнее следовало бы перевести: «Годы паломничества». Лист не случайно изменил заглавие раннего варианта цикла — «Альбом путешественника». Поездки по Швейцарии и Италии в 30-е годы были для него именно своего рода паломничеством в обитель красоты — альпийской природы и итальянского искусства.

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» (102, с. 78).

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 — «Рáкоци-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

* У Листа: Lassan — Friska.

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 оп. 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 (*прим.* 120).

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 *f*-*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 «смешение 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 авто-

ра, 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 Petrarca“, „Sposalizio“ [„Обручение“]... „Il Penseroso“ [„Мыслитель“]» (93), — писал в 1890 году рецензент о концерте Балакирева (разрядка наша. — А. А.).

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 каче-

ства 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. Софроницким. 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.

* Это выражение принадлежит учителю Гинзбурга, А. Гольденвейзеру, любившему его повторять при работе с учениками над пьесой.

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.

ГЛАВА VIII.

Фортепианное искусство второй половины XIX века. Немецкая школа. И. Брамс и его фортепианное творчество. Пианисты академического направления. Веймарская школа; Г. Бюлов, К. Таузиг, Э. д'Альбер и другие ученики Ф. Листа. Развитие теоретической мысли в области фортепианного искусства

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 продолжало развиваться 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. Слово 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 (прим. 121).

Как справедливо замечают исследователи, терцовые и секстовые параллелизмы усиливают в музыке Брамса народный колорит (151, с. 376). Это особенно заметно в песенных темах лирического склада.

Для сочинений Брамса очень типично сочетание широкой 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 — прим. 122).

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 (прим. 122 б) 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, прим. 123 а, б).

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, аналогичных приведенным в примере 123 в, 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 (*прим.* 124).

Индивидуальность Брамса проявилась уже в его первых печатных опусах — фортепианных сонатах. С самого начала своего творческого пути молодой композитор стал решительным сторонником многочастного цикла и бетховенского принципа мотивной разработки. В музыке сонат Брамса сказались влияние Шуберта и Шумана. В них интересно развит принцип создания монументального цикла на песенной основе. Как и в Фантазии «Скиталец», в сонатах Брамса тематическое зерно находится во второй лирической части (со средних частей композитор и начинал писать цикл).

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 запево» и «хоровых ответов» (что напоминает начало Первого экспромта Шуберта, см. *прим.* 90 а) — *прим.* 125.

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 (*прим.* 126 а). В отличие от

* В автографе *op.* 1 значилось: «Четвертая соната для фортепиано». Это свидетельствует о том, что опубликованные сонаты — не первые опыты молодого композитора в сонатном жанре. Предшествующие им сочинения не сохранились.

** В действительности она написана немецким поэтом и фольклористом А. В. Ф. Цуккалмалю, включившим ее под видом народной в свой сборник «Немецкие народные песни Нижнего Рейна».

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 своем «народном» варианте главная тема *Andante* приведена в *прим. 126 б*.

В основу первой части положен короткий мотив, родствен­ный тематическому зерну *Andante* (обращение ракоходного варианта темы второй части). На этом мотиве построена мужественная, проникнутая интонациями стремления главная партия (*прим. 126 в*), рыцарственно горделивая связующая (*прим. г*) и лирическая, побочная (*прим. д*). 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» («*Rückblick*» **). Второе *Andante* основано на измененном материале пер­вого. Музыка становится сумрачной, светлые образы любви, мечты о счастье кажутся пройденным этапом жизненного пути (*прим. 127 а*). 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 *** (*прим. 127 б*).

Последняя интонация (отмечена в *прим. 127 б* скобкой) пере­кликается с начальным мотивом главной партии первой части (*прим. 126 в*) 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 послужи-

* Использована Вагнером во втором акте «Мейстерзингеров» в монологе Ганса Сакса.

** «Взгляд в прошлое». Этот подзаголовок, видимо, навеян песней Шуберта «*Rückblick*» из цикла «Зимний путь».

*** В гармонизации ее отметим типичные для Брамса плагальные по­следования, а также часто используемую им III ступень.

ли 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 a-moll'ная тема финала Второго (написана в венгерском духе).

Концерты Брамса иногда называют симфониями с обязательным, 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 (*прим. 121 б*), так хороша и содержательна, что сразу же привлекает к нему внимание.

Второй концерт начинается темой валторны (*прим. 128*).

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*.

* Такое строение имеет Девятая симфония Бетховена. В собственных симфониях Брамс вводил медленную часть непосредственно после первой.

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 (навееяна шотландским народным сказанием «Эдвард»). Лаконично и выразительно композитор передает повествовательный тон и суровый колорит старинной легенды (*прим.* 129).

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 ор. 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 h-moll ор. 76 (*прим.* 130 а).

В некоторых пьесах получила развитие песенная традиция Шуберта. Превосходным образом поэтической лирики в народном духе может служить Интермеццо Es-dur op. 117, навеянное шотландской колыбельной (прим. 130 б). 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 (прим. 130 в). 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 (прим. 131)*.

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,

* В последнем примере *соль* и *си*, заключенные в скобки, нажимаются беззвучно; они выдерживаются во время игры всего упражнения.

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 вывить 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 *ff* 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 Рegera 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» (45, с. 45—46).

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» (202, с. 140).

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» пер-

вый 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 «восставать против скучной правильности (названной некоторыми классическим исполнением)» (91, с. 10, 32, 112).

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» (прим. 132 а). 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 (прим. 132 б).

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 сбор-

ник «60 избранных фортепианных этюдов» Крамера. Бюлов выступал с лекциями, посвященными проблемам исполнения. Летом 1884—1886 годов он прочел в консерватории Франкфурта-на-Майне курс интерпретации фортепианной музыки. Это была серия «открытых уроков», сопровождавшихся развернутыми комментариями и исполнением многочисленных сочинений Баха, Бетховена, Шопена, Брамса и других композиторов. Курс Бюлова записан и опубликован его учеником Т. Пфейфером. Книжка Пфейфера живо воссоздает облик Бюлова — его исключительное знание фортепианной литературы (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 кон-

цертные 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» (59, с. 317). 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 отли-

* Переведена на русский язык в 1889 году под названием «Как должно экзерсироваться на фортепиано».

** Они учились также у Листа.

*** Д'Альбер написал два десятка опер и немало других сочинений.

чалась импозантной виртуозностью, «оркестральной» палитрой звучания, глубоким, сочным *forte*. Это был замечательный мастер педали.

Рейзнауэр 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.

Рейзнауэр 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 теории пианизма. Развитие их происходило в значительной мере на немецкой почве и находилось в связи с общим подъемом немецкого искусствознания.

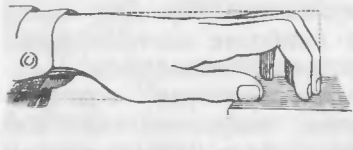
Если в предшествующие десятилетия основная пианистическая проблематика рассматривалась преимущественно в так называемых больших теоретическо-практических школах (Черни, Гуммеля и других), то теперь появляются исследования по отдельным проблемам фортепианного искусства. Среди исторических работ выделяется «История фортепианной игры» К. Ф. Вейтцмана (1863), впоследствии дополненная автором, а затем переработанная М. Зейфертом и изданная им под названием «История фортепианной музыки» (205). Эта книга и доньше 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» (158), 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 (170). Это попытка создания энциклопедического свода важнейших сведений о фортепианном исполнении, необходимых пианисту. Позднее ту же задачу поставил перед собой Г. Риман в своем «Катехизисе фортепианной игры» (1888). Обобщающие теоретическо-практические работы об искусстве фортепианной игры писали также Л. Кёлер, Г. Гермер и другие 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. Риман в своем «Катехизисе» делает «серьезное предупреждение» тем, кто читает во время тренировки кни-

ги. «Время, потраченное на упражнение при таких условиях, — восклицает он, — действительно потеряно!» (94, с. 58). Сам принцип технического развития с помощью многочисленных упражнений сохраняется. По сравнению с Кёлером Риман 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. Делпье. 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 Штارك 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 соперничествовать 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 = $\frac{1}{3}$, сила же только гармонически сопровождающего = $\frac{1}{2}$, и это отношение остается постоянным во всех положениях и изменениях» (разрядка наша. — А. А.) (64, с. IV, VII, X, VIII). 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.

ГЛАВА IX.

Французская школа. К. Сен-Санс. С. Франк. Французское фортепианно-исполнительское и педагогическое искусство. Норвежская школа. Э. Григ. Западнославянские композиторы и пианисты. Б. Сметана. Польские пианисты и педагоги. Т. Лешетицкий

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 собы-

тия 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.

Камиль Сен-Санс (1835—1921) — один из выдающихся музыкантов-просветителей XIX века, передовой деятель национальной культуры. Одаренный композитор, он выступал также на поприще исполнительства и критики. В музыкально-литературных работах, как и во всей своей художественной деятельности, Сен-Санс стремился к утверждению серьезных взглядов на искусство, к пропаганде творчества классиков и выдающихся композиторов современности. Он принял деятельное участие в возрождении традиций старых мастеров отечественной музыки. Под его редакцией начало выходить многотомное академическое издание сочинений Рамо. Следуя примеру высоко ценимого им Листа, он сделал немало переложений для фортепиано сочинений выдающихся композиторов, в том числе Баха, венских классиков, Глюка, Берлиоза, Бизе, Гуно, Массне.

Сен-Санс много времени и сил отдал исполнительской деятельности. Она была интенсивной и продолжалась необычайно долго — семьдесят пять лет.

Выдающееся 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,

* Представление об игре Сен-Санса может дать запись «Овернской рапсодии» в авторском исполнении (серия пластинок, выпущенная фирмой «Мелодия»: «Композиторы играют свои сочинения»).

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 считал 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 Е. Хубая, одним из таких произведений оказалась Соната Листа *h-moll* спустя четверть века после ее создания (155).

В музыке Сен-Санса чисто французская живость и отточенность мысли сочетаются с элегантной 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 скерцоозности (*прим. 133 а*).

* Интересны обстоятельства, при которых он возник. Однажды, в пору дружеского общения композитора с Антоном Рубинштейном, последний сказал, что еще ни разу не дирижировал в Париже, и попросил Сен-Санса помочь ему в осуществлении этого желания. Узнав, что зал мог быть предоставлен лишь через три недели, Сен-Санс решил написать новый фортепианный концерт и исполнить его под управлением Рубинштейна. Сочинение было закончено к сроку, но выучить его автор как следует не успел и играл ниже своих возможностей.

Эта часть, как и другие скерцозные образы композитора, напоминает некоторые сочинения Мендельсона. Скерцозности Сен-Санса, однако, присущи бóльший блеск и чисто французская пикантность (она особенно ощутима во второй теме, *прим.* 133б).

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 (озаменитый «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, расши-

* Более подробно о фортепианном творчестве Сен-Санса и других французских композиторов этого времени см. в книге: Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века. Камиль Сен-Санс, Сезар Франк, Клод Дебюсси, Морис Равель (10).

рение 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, прим. 134 а, б). Хорал (прим. 134 в) воспринимается как «луч света», проникший в тайники человеческой души и вселивший в нее надежду. Большая fuga (ее тему см. в прим. 134 г) воплощает как бы длительный путь исканий мелькнувшего идеала. Ослепительно вспыхивающая в конце тема хорала знаменует радостное достижение цели (прим. 134 д).

Сквозное развитие придает циклу внутреннее единство. Тема fugи органично «прорастает» в интонациях Прелюдии (прим. 134 а, б, г). 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 (прим. 134 в, д). Замечательно, что строгая логичность мысли автора сочетается с вдохновенной свободой ее выражения. Когда слушаешь «Прелюдию, хорал и fugу», 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 Венсан д'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 Дьеме́р (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 (188, с. 117).

Особенно хорошо Дьемер исполнял пьесы старинных композиторов. Плодом его длительной работы над их сочинениями было четырехтомное издание — «Французские клавесинисты».

Дьемер проявлял интерес и к современной ему музыке. Во время приезда Чайковского в Париж он сыграл его Фантазию (под управлением автора) и некоторые другие сочинения. В благодарность Чайковский посвятил французскому пианисту свой Третий фортепианный концерт.

У Дьемера учились А. Корто, А. Казелла, Р. Казадезюс.

Крупнейшим представителем французской пианистической школы того времени был Франсуа 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» (187, с. 471). 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 ака-

* Записи Планте включены в альбом «Выдающиеся пианисты прошлого».

демического 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 Кортто, 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 Матиса Люсси (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 (72). 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.

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). С его именем связано развитие в Норвегии романтической фортепианной миниатюры. Хьерульф может быть назван прямым предшественником Грига.

Эдвард Григ (1843—1907) был не только гениальным композитором, но и прогрессивным музыкально-общественным деятелем. В своем творчестве он стремился к развитию отечественного искусства на подлинно народной основе. «Я записывал народную музыку моей страны, — говорил Григ. — Я почерпнул богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого, до сих пор не исследованного источника норвежской народной души пытался создать национальное искусство» (65, с. 8).

Григ учился игре на фортепиано у своей матери, а затем в Лейпцигской консерватории. Здесь ему довелось столкнуться в классах композиции и фортепиано с проявлениями консервативного академизма. Впоследствии Григ с нескрываемой иронией отзывался о своем фортепианном педагоге Луи Пледди: «...маленький, толстый, лысый господин сидел, как приросший, около фортепиано, заложив за ухо левый указательный палец и твердя во все время игры ученика с убийственным однообразием одно и то же: „Медленно, сильно, выше пальцы, медленно, сильно, выше пальцы!“ Просто с ума можно было сойти». «Его игра, — продолжает Григ, — была живой иллюстрацией к его теории: медленно, сильно, выше пальцы! И затем это вечное отбивание „знаков препинания“, если можно так выразиться. Это вечное выделение малейших периодов, постоянные запятые и точки с запятыми, восклицательные знаки и тире, а между ними — абсолютно ничего! Ни следа содержания!» (65, с. 98).

Не выдержав схоластического метода Пледди, 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 природы, повинующейся не теории, не принципу, не знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случайных жизненных обстоятельств, а — напору живого, искренного художнического чувства» (118, с. 345).

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 С-dur (1891). В мире «ночной музыки» XIX века он выделяется своим национальным своеобразием: норвежские интонации слышны с первых же звуков мелодии (см. типический нисходящий ход: *ля—соль-диез—ми, прим. 135 а*).

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» (*прим. 135 б*). 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 отноше-

* Бьёрнсон сыграл значительную роль в жизни Грига. Композитор говорил о своем друге: «Он сделал меня демократом в художественном и политическом отношении. Он дал мне мужество, необходимое для того, чтобы следовать по моему природному пути» (65, с. 245).

нии пьеса «Вечер в горах» ор. 68 с ее «песнями-зовами» норвежских пастухов (так называемые «локки», исполняемые голосом или на духовых инструментах — свирелях, пастушеских рожках) — *прим. 136*.

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, *прим. 137 а*). Спрингданс — прыжковый танец трехдольного размера, с прихотливой ритмикой и перемежающимися акцентами (см. «Спрингданс» из второй тетради «Лирических пьес», *прим. 137 б*).

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 в и д* ноты, отмеченные скобкой).

В духе народных сенок написаны также свадебные марши Грига, в том числе популярный «Свадебный день в Тролльхаугене» из восьмой тетради «Лирических пьес». В нем своеобразно сочетаются черты марша и норвежских народных танцев.

К группе народных сцен относятся и замечательные обработки Григом норвежского музыкального фольклора. Среди них выделяется фортепианный сборник «Слотты» ор. 72 (1902), 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 (*прим. 138*)*.

* Об этих танцах, о народных чертах музыки композитора и о его творчестве в целом см.: Левашева О. Эдвард Григ (65).

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 (*прим. 139 а*).

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 (*прим. 139 б*).

Для воплощения образа приближающейся свадебной процессии и растущего чувства радостного волнения мастерски использован прием чередования аккордов между двумя руками («Свадебный день в Тролльхаугене», *прим. 139 в*). В средней части пьесы (*прим. 139 г*) 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 а-минор ор. 16 (1868). 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 выра-

женный 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 (см. в *прим. 140 а* интонационный оборот от тоники через вводный тон к доминанте, упоминавшийся при разборе Ноктюрна). 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. 140 б*). 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 (*прим. 140 в*). 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» (*прим. 141 а*).

Если в первой части народно-жанровое начало служило фо-

* Достижению этого эффекта способствует беззвучное нажатие октав мелодической линии; оно продлевает их звучание и придает ему необычный тембр, заметно повышающий выразительность музыки.

ном для лирических высказываний, то в финале оно выдвинуто на первый план. Это ясно ощутимо в двух основных темах финала. Первая напоминает халлинг (*прим. 141 б*). 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 «локками» — 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 (*прим. 141 в*).

Концерт Грига вошел в репертуар многих пианистов. Автор особенно ценил исполнение норвежца Фритьофа Баккер-Грёндаля. 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 «Нурланнское 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.

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 на-

родное 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-задорных. 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 вступ-

лении (*прим. 142 а*), создана цепь разнохарактерных построений: жизнерадостная танцевальность сменяется лирическим раздумьем и образом светлых грез (*прим. 142 б, в, г*).

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 записан 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 своеобразных 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 Максикан (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 больший 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 Фонтена (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 каприс» «Пробуждение льва» оп. 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 пошевелить 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 легковых, которые

* Несколько таких программ, относящихся к циклу четырех «Исторических концертов» 1853 года, сохранилось в рукописном отделе Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина. Цикл начинался пьесами Ф. Куперена, завершался сонатой Бетховена оп. 106. Концертную деятельность Мортье де Фонтена высоко оценили известные критики, в том числе А. Н. Серов.

подобно мне приобрели его для того, чтобы навсегда испортить себе пальцы» (53, с. 7—8, 12).

Одним из крупнейших фортепианных педагогов своего времени был польский пианист Теодор Лешетицкий (1830—1915). Он учился у Черни, с 1852 по 1878 год жил в России и преподавал в Петербургской консерватории, затем переехал в Вену и продолжал там заниматься педагогической деятельностью. Лешетицкий выступал в концертах и написал довольно много сочинений салонно-виртуозного характера.

Вдумчивый, творчески мыслящий педагог, Лешетицкий сыграл значительную роль в разработке передовых принципов обучения и в борьбе с отсталыми методическими воззрениями. В своей неустанной заботе о повышении роли сознания в процессе работы пианистов он рекомендовал не только внимательно вслушиваться в свое исполнение, но и тщательно его анализировать. «Те, кто учат, как советовал Лешетицкий, — вспоминают музыканты, хорошо знавшие его метод, — во время часа технических упражнений играют фактически лишь двадцать минут; остальное время посвящается безмолвной и сосредоточенной умственной работе. По истечении нескольких часов, проведенных за пальцевыми упражнениями таким способом, играя каждой рукой отдельно, можно достигнуть самых поразительных результатов, и хотя подобная работа очень утомительна, она зато безвредна» (159).

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» (73, с. 175).

Во время уроков с учениками Лешетицкий проявлял неистощимую изобретательность, показывая, как можно преодолеть многие трудности. С. Майкапар вспоминал: «Не всегда это были технические приемы; нередко делу помогал теоретический анализ конструкции данного места» * (73, с. 173).

* С. М. Майкапар, известный автор детских пьес, рассказывает немало интересного о Лешетицком, о Петербургской консерватории конца XIX века, о Первом международном конкурсе им. А. Рубинштейна в своей книге «Годы учения» (73).

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» (73, с. 172).

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 Морис (Маурыцы) Мошковский (1854—1925). В настоящее время играют преимущественно его «15 виртуозных этюдов» ор. 72, а также некоторые пьесы («Осенью», «Искры»). Популярны 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 сперва в Германии, затем во Франции. Он был известен не только как композитор, но и как концертующий 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

игре, когда он исполнял первую балладу Шопена,— словно оживали строки Мицкевича» (21, с. 130). 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».

ГЛАВА X.

Русское фортепианное искусство конца XVIII — первой половины XIX века. М. Глинка. Период 60-х годов и его значение в развитии фортепианного искусства. А. Рубинштейн; его музыкально-общественная, исполнительская, педагогическая и композиторская деятельность. Н. Рубинштейн. Русская мысль о фортепианно-исполнительском и педагогическом искусстве

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 столбовые гусли. Они обладали большими выразительными возможностями и конкурировали с клавесином (по утверждению современника, им был свойствен более протяжный певучий звук) (127).

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 гуслях. 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 (1770—1841), 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, предваряющие аналогичные сочинения русских классиков.

* Сокращенное переложение одного из его сочинений для скрипки.

** С фортепианными сочинениями русских композиторов конца XVIII и первой половины XIX века можно ознакомиться по следующим сборникам: Дроздов А., Трофимова Т. Русская старинная фортепианная музыка. М.-Л., 1946; Баренбойм Л. А., Музалевский В. И. Хрестоматия по истории фортепианной музыки в России. М., 1949; Нэттансон В. А., Никололаев А. А. Русская фортепианная музыка. Хрестоматия, вып. I—II. М., 1954, 1956.

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 (*прим. 143*).

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 (1816)*.

* До тех пор пользовались иностранными руководствами. Первым пособием по игре на клавишных инструментах, переведенным в России, была «Клавикордная школа» немецкого педагога Г. С. Лелейна (издана на русском языке в 1773 году). Это сочинение основано на методических принципах «Опыта об истинном искусстве игры на клавире» Ф. Э. Баха.

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

* Подробнее о Фильде и его деятельности в России см.: Николаев А. Джон Фильд (84).

Ласковский (1799—1855), Антон Августович Герке (1812—1870), Мария Федоровна Калерджи (Муханова) (1822 или 1823—1875), Тимофей Шпаковский (1829—1861)*. Они с успехом выступают не только на родине, но и за границей. С конца 30-х годов начинается артистическая деятельность А. Рубинштейна.

В те времена в России не было специальных музыкальных школ. Музыкальные классы, однако, существовали при женских институтах, воспитательных домах, театральных школах и 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, посвященный Большой действующей армии», «Марш на шествие российской гвардии в Вильну 5 декабря 1812 года» П. И. Долгорукова, «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 высокой 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» (48, с. 296). Современники отмечали также темпераментность и красочность игры композитора. Рассказывая о воспроизведении автором на фортепиано «Камаринской», П. М. Ковалевский писал: «Когда я услышал впоследствии эту

* О русском фортепианно-исполнительском и педагогическом искусстве XIX и начала XX столетия см. подробнее в кн.: Алексеев А. Русские пианисты (9).

бесподобную 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» (50, с. 343).

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 (прим. 144).

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 придал 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 ноктюрных Фильда заключается также в развитии тематического материала. Фильд расцвечивает тему, разукрашивает ее инструментальными колоратурами, что находится в соответствии с лирически-созер-

цательными 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 (*прим. 145 а, б, в*).

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 (*прим. 146*).

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 значительными 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 интенсив-

* Подробнее о фортепианном творчестве Глинки и его современников см.: Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества (7).

ному 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» (120, с. 138). 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, звучащим 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 ши-

* Впервые цикл из семи «Исторических концертов» Рубинштейн провел в США во время своего турне по Америке (1872—1873).

рокий 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 салонно-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, издали, издали. 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 значит что-нибудь в искусстве — у Бетховена или у Листа и Рубинштейна. Все остальное — безделица и легковесный вздор» (46, с. 381—382).

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» (86, с. 252). «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. Но 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 исполнитель и слушатель сумеют ее угадать» (99, с. 14). Содержание произведения было для Рубинштейна обусловлено той реальной

средой, в какой оно создавалось. Он считал музыку «отголоском времени, событий и культурного состояния общества» (99, с. 11).

Такое понимание задач интерпретатора раскрывало беспредельные просторы для исполнительского творчества, заставляло мысль Рубинштейна искать все новые грани художественного образа и 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 о 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» (86, с. 252—253), — 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 сила 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 Генделя с «нанизанными, точно бисер на нитке, украшениями» (66, с. 80), и «Вещая птица» Шумана, поразительная по звучности, предвещающей импрессионистские краски, и ноктюрны Фильда, 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 больший интерес к фресковой манере игры, чем к скрупулезной отшлифовке частностей и ювелирной отделке в пассажах каждой нотки. Порой, в поздние годы концертной деятельности, его исполнение было не лишено некоторых «туманных пятен», «зацепок» лишних нот. Но эти шероховатости не оставляли заметного следа в восприятии слушателей — отчасти из-за силы художественного воздействия исполнения, отчасти потому, что такого рода «случайности» в фресковой манере игры вообще менее приметны, чем в искусстве «пианистов-графиков».

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

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 получите подходящего оттенка. Вот так». А. Г. взял одну ноту: «Что это, мечтательный звук? Нет, это *piano*, но это еще не мечтательный звук, — он взял ноту иначе, — нет, все еще это не то. А вот это должный мечтательный оттенок» (25, с. 27, 12).

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 зна-

чение 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 полновзвучного, 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. 147 а*). 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. 147 г*). 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 первый 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. 147 б 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 линией верхнего голоса сопутствуют дополняющие голоса (*прим. 148*).

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

Заклячая 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 из поздних сонат Бетховена, мазурку, ноктюрн и балладу Шопена, один или два номера из «Пьес-фантазий» или «Крейслерианы» Шумана и этюд Листа. Впоследствии, после кончины Рубинштейна, в программу было 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 просве-

* Из-за болезни рук он не мог впоследствии посвятить себя концертной деятельности.

тителей, 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!» (191, с. 111—112).

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 от-

* Подробнее об А. Рубинштейне см.: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1—2 (15).

рываться 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?» (62).

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

* Эта оценка творчества Шумана — любопытное свидетельство отношения к нему слушателей 70—80-х годов прошлого века, даже таких просвещенных, каким был Ларош. (Примеч. наше. — А. А.)

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» (47).

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» (191, с. 79). 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 инструкторивные 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» (191, с. 78—79).

* Известно, что вначале Н. Рубинштейн недооценил это сочинение и подверг его резкой критике. Впоследствии он исполнял Концерт с громадным успехом.

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» (40, с. 5—6).

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 иску-

ства, «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» (103, с. 136, 38, 726, 85, 712, 84—85). 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-исполни-

тельского 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 неперемным 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 исказить 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 природы, 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» (58, с. 14—15, 40, 39, 36—37).

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 (60); Е. Н. Вессель. Некоторые из приемов, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе в С.-Петербургской консерватории (25).

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». По-

ридалась также «машина Калькбреннера». Ценно внимание автора к качеству звучания. Он рекомендовал приемы для достижения звука «округлого», полного, «не лишеного 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. Заслугой 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 Гензельтом, 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 пе-

* С выдержками из работ Курбатова, Виллуана и Гензельта можно ознакомиться по кн.: Алексеев А. Русские пианисты (9).

дагогическим 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.

ГЛАВА XI.

Фортепианное искусство композиторов Могучей кучки. М. Балакирев, его исполнительская деятельность и фортепианные сочинения. М. Мусоргский — пианист и автор фортепианных произведений. Фортепианные сочинения Н. Римского-Корсакова и А. Бородина. Фортепианное творчество П. Чайковского. Исполнение его сочинений

Среди великих национальных деятелей, которыми так богата художественная культура Европы второй половины XIX столетия, выделяется группа композиторов, необычайно самобытно решавшая проблемы развития отечественного музыкального искусства. Это 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. Музыка 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 *à 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 (*réduction*), он казался недоволен работой перелагателей (*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» (112).

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 фортепиан-

ные 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 Желязową 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*» (100, с. 226).

Исполнение Балакирева отличалось энергией, властностью. Наряду с крупной техникой он владел замечательным мастерством «жемчужной игры» фильдовско-дюбюковской школы. Под-

робное 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.

* См.: Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов. Избранные труды, том IV. М., 1955. В этой статье даны также превосходные характеристики интерпретации Шопена Глазуновым, Лядовым, Рахманиновым, Блуменфельдом.

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 (*прим. 149 а*). Автор записал ее на Кавказе, где она бытовала под названием «Исламей». Вторая тема — спокойная, певучего характера. Это любовно-лирическая песня крымских татар (*прим. 149 б*).

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 (*прим. 149 в*). 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 (см. имитацию звучности струнных кавказских инструментов в *прим. 149 г*). 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 Сонаты основана на мелодии рекрутской песни «Собирайтесь-ка, братцы, ребятушки». Ее мастерское развитие в виде фугато — интересный пример полифонического изложения в 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 Фан-

* Балакирев написал также одночастный юношеский Концерт.

тазия может быть причислена к лучшим образцам транскрипций.

Среди многочисленных фортепианных произведений Балакирева исполняются лишь очень немногие. Об этом нельзя не пожалеть. Правда, музыка композитора порой свойственна инертности развития, а в поздний период творчества и черты ретроспективности. 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.

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» (80, с. 155). (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» (51, с. 439).

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» (80, с. 159).

* Имеется в виду инструмент фабрики Вирты. (Примеч. наше.— А. А.)

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» (80, с. 153).

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 в глубь комнаты. По ее лицу текли слезы. Горбунов * сидел неподвижно, весь съежившись, уронив свою массивную голову на колени. Все застыли на своих местах» (80, 156—157).

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 развертывает 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 на-

* И. Ф. Горбунов — известный писатель-юморист, рассказчик и актер. (Примеч. наше.— А. А.)

рода. 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. «Тончайшие 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!“» (79, с. 233).

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 («Тюльрийский 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 попевок песни «Слава», в метрической и ладотональной переменности (прим. 150 а).

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 «прораствание» во всех номерах попевок «Прогулки». Наиболее явно это ощутимо в «Богатырских воротах» и «Катакомбах» (тематические связи некоторых «Картинок» с «Прогулкой» отмечены в прим. 150 звездочками).

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 во-

ротах». Образы народной сказочности колоритно воплощены в «Избушке на курьих ножках (Баба-яга)».

Веяния 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 télègue) (le télègue, разумеется, не надписано, а так между нами)» (79, с. 302). Обращает на себя внимание также интонационное сходство тем «Быдло» и «Прогулки» (прим. 150 а и б) 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, см. обороты, отмеченные в прим. 150 в скобкой) и музыкой колокольного перезвона (прим. 150 г) 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 унисонами (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 об-

ласти 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 (прим. 151а).

Большие регистровые разрывы создают впечатление душевного холода, одиночества. Сумрачный характер музыки усиливают трели в басовом регистре, «голоса» вьюги (прим. 151 б).

Интересны новые типы фортепианного *ostinato* в «Старом замке» и «Быдло». В «Балете невылупившихся птенцов» оригинальное сочетание форшлагов 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, Раavelя.

«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», ис-

пользованная, 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 «непринудительным» и музыка производит впечатление совершенно непринужденного творческого высказывания (прим. 152).

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 (прим. 152 а). В дальнейшем выписано начало главной и побочной партий (прим. 152 б и в).

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 *B-A-C-H* ор. 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 молодой девушки». Впоследствии автор снял его, так же как и программ-

ные комментарии к отдельным пьесам, видимо не желая ими суживать содержание сюиты.

Гениальное дарование композитора свежо проявилось в переосмыслении традиционных жанров фортепианной музыки. В Интермеццо менуэт приобретает восточные черты. В Серенаде органично сливаются элементы южнороманской и восточной музыки. Последняя пьеса сочетает жанровые признаки ноктурна и колыбельной, что, думается, связано с первоначальным замыслом автора (в Ноктурне 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 (*прим. 153 а*). В своем роде не менее замечателен и средний раздел пьесы. Это один из лучших образцов кучкистского песенно-инструментального стиля. Возникающий вначале грустный напев (*прим. 153 б*) постепенно ширится и обрастает новыми голосами. В кульминации музыка проникнута чисто бординской мощью (*прим. 153 в*).

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 произведе-

ний 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 ските», великолепны образцы эпического песенно-инструментального стиля в балакиревской обработке «Эй, ухнем!», в «Картинках с выставки» и в первой пьесе Сюиты Бородин, интересна красочная трактовка инструмента в Концерте Римского-Корсакова. Многие приемы фортепианного изложения, найденные кучкистами, были восприняты и развиты последующими композиторами разных национальных школ*.

* Подробнее о фортепианном творчестве композиторов Могучей кучки см.: Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества (7).

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 *fistoll'nuyu* 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 трепаку», Чайковский систематически обращался к теме народной жизни и занимался разработкой жанра русских народных сцен. Они пред-

ставлены 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» гармоники, поэтичных свирельных наигрышей, гусельных переборов, «бряцаний» балалайки и перезвонов бубенцов. Примером разнообразного использования этих звучностей может служить «Русская пляска» ор. 40 (прим. 154).

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 дета-

лями 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 финале 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 мелодии 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 тем 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» (прим. 155).

Эти приемы письма были развиты последующими русскими композиторами, в первую очередь Рахманиновым, Скрябиным, Метнером.

Выдающееся место в фортепианном творчестве Чайковского принадлежит Концерту b-moll (1875). Это первый гениальный образец русского национального концерта и одно из самых значительных сочинений мировой концертной литературы. Национальные черты его музыки проявились не только в использовании народных тем и в особенностях музыкального языка. В Концерте 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 в Четвертой симфонии. В Первом концерте, написанном за три года до того, она не получила еще столь концентрированного и 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 тенден-

ция — к его расширению. Важным этапом на пути развития сочинений этого рода был Концерт *b*-*mol*l. При сохраняющейся в нем классической трехчастной структуре в двух из этих частей возникают значительные разделы, представляющие собой фактически самостоятельные части: в первой большое вступление, во второй — развитый средний эпизод типа скерцо. Развертывание концертного цикла до структуры симфонии привело впоследствии композиторов к созданию фортепианных концертов, имеющих четыре отдельные части (Второй концерт Брамса, Второй концерт Прокофьева).

Форме Концерта Чайковского свойственны классически завершенные построения, черты симметрии. Вместе с тем развитие отличается подлинно симфонической напряженностью. Это достигается динамизацией реприз, благодаря чему повторение исходного материала происходит на новой, более высокой ступени, а также использованием принципа разработочности и противопоставлений контрастных элементов. Развитие активизирует и специфически концертная манера воплощения образов произведения.

Соревнование солиста и оркестра принимает на протяжении Концерта весьма разнообразные формы. Обычно партия фортепиано динамизирует развитие. Нередко солист, сталкиваясь в «единоборстве» с оркестром, как бы вырывает у него инициативу. В таких случаях композитор обычно использует развитие импровизационного характера и типично фортепианные виды техники, нередко октавные 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 фигураций 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 лириков. Лирической мелодии композитор придал черты танцевальности и скерцозной остроты (ср. *прим.* 156 а и б).

Побочная партия прерывает линию народно-жанровых образов. Возникающая тема романского склада создает представление о чувстве грусти, одиночества (*прим.* 157 а). От побочной партии начинается линия развития образа лирического героя,

проходящая через весь Концерт и создающая наряду с народно-жанровой линией основной драматургической стержень произведения. В сфере лирики возникают те моменты просветления (уже во второй теме побочной партии — чудесном образе светлых грез, *прим. 157 б*), 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 (*прим. 157 в*).

В *Andantino semplice* продолжается развитие лирических образов первой части. Это подчеркнуто интонационной близостью главной темы *Andantino* и первой темы побочной партии *Allegro* (*прим. 157 г*). 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* (*прим. 157 д*). Но это лишь отголосок былых страданий и притом последний в Концерте.

Финал вводит слушателя в атмосферу народного празднества. По сравнению с первой частью жанровые черты здесь выступают 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 скюит, 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») op. 37^{bis} 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 — рождением 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.

* Подробнее о цикличности в ор. 37 см.: Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века (8).

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 пе-

* Фортепианное творчество композитора — стиль, жанры, отдельные сочинения — специально рассматривается в монографии: Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского (85). В ней также прослеживается влияние Чайковского на фортепианную музыку последующих композиторов.

вучесть 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 мечта-

* Сильное впечатление производили: окончание главной партии первой части — глухие «шаги» октав в басу, сквозь которые прорывались «призывы валторн», образ грез в среднем разделе скерцо и многие другие страницы Сонаты.

** С ним можно ознакомиться по альбому записей «Выдающиеся пианисты прошлого».

тельности, 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.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1 Adagio

tutte le corde

sempre tenuto

2 Хорал

а) Диминуции

в)

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various chords and a melodic line in the bass.

И. С. Бах. Французская сюита с-moll. Аллеманда

3а) (Andante)

Musical score for the second system, marked "Andante", with a treble and bass clef, including a fermata and a "w" marking.

6) [Allegretto] Ж. Шамбоньер. Куранта

Musical score for the third system, marked "[Allegretto]", with a treble and bass clef, featuring a rhythmic pattern in the bass.

4 [Andante] Ж. Шамбоньер. Сарабанда

Musical score for the fourth system, marked "[Andante]", with a treble and bass clef, including a fermata and a "w" marking.

Musical score for the fifth system, continuing the fourth system, with a treble and bass clef, including a fermata and a "w" marking.

5 Molto vivace

Ж. Лейн. Жига (ред. А. Юровского)

f non troppo legato

6 Allegretto

Ж. Лейн. Менуэт (ред. А. Юровского)

mf tr

7 Moderato

Ж.-Б. Люлли. Гавот (ред. А. Юровского)

mf sempre staccato

8 (Allegro)

И. С. Бах. Французская сюита E-dur. Бурре

(*f*)

9а) Moderato con anima

Тема (ред. Н. Голубовской)

mf marcato non legato tr

marcato = (tr)

6) Вар. 1

Musical score for Variation 1, first system. Treble and bass clefs, 2/4 time signature. Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a forte (*f*) dynamic marking.

В) Вар. 2

Musical score for Variation 2, first system. Treble and bass clefs, 2/4 time signature. Treble clef has a fermata over the first measure. Bass clef has a forte marcato (*f marcato*) dynamic marking.

10 (Allegretto)

Musical score for Variation 10, first system. Treble and bass clefs, 7/8 time signature. Treble clef has a piano (*p*) dynamic marking. Bass clef has a staccato, senza ped instruction.

Musical score for Variation 10, second system. Treble and bass clefs, 7/8 time signature. Treble clef has a piano (*p*) dynamic marking and a (напевно) instruction. Bass clef has a legato, con Ped instruction. There are triplet markings in both staves.

Musical score for Variation 10, third system. Treble and bass clefs, 7/8 time signature. Treble clef has a piano (*p*) dynamic marking and a (напевно) instruction. Bass clef has a legato, con Ped instruction.

11 (Andantino con moto)

Musical score for exercise 11, titled "Andantino con moto". The piece is in 3/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

12 (Allegro)

Musical score for exercise 12, titled "Allegro". The piece is in 2/4 time and starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a simple melodic line, and the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

13 (Allegro)

Musical score for exercise 13, titled "Allegro". The piece is in 2/4 time and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

14 (Allegro)

Musical score for exercise 14, titled "Allegro". The piece is in 2/4 time. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

15 Affectueusement (нежно, с любовью)

Musical score for exercise 15, titled "Affectueusement (нежно, с любовью)". The piece is in 3/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

обозначение

Pincé
 [Мордент]

Tremblement
 [Трель]

Double
 [Группетто]

This block contains three measures of musical notation. Above the notes are performance instructions: 'Pincé [Мордент]' with a mordent symbol, 'Tremblement [Трель]' with a wavy line symbol, and 'Double [Группетто]' with a double fermata symbol. Below the notes is the actual musical notation for the piano part.

исполнение

Port de voix et pincé
 [форшлаг и мордент]

Aspiration

Suspension

This block contains three measures of musical notation. Above the notes are performance instructions: 'Port de voix et pincé [форшлаг и мордент]' with a wavy line and mordent symbol, 'Aspiration' with a wavy line symbol, and 'Suspension' with a fermata symbol. Below the notes is the actual musical notation for the piano part.

Gaiement

17 а) Рефрен

This block shows the musical notation for the Refrain of 'Gaiement'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. There are wavy lines above the notes in the first four measures, indicating a tremolo effect.

б) I куплет

This block shows the musical notation for the first stanza (I куплет) of 'Gaiement'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. There are wavy lines above the notes in the first two measures, indicating a tremolo effect.

в) III куплет

This block shows the musical notation for the third stanza (III куплет) of 'Gaiement'. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. There are wavy lines above the notes in the first two measures, indicating a tremolo effect.

18 a) Gravement

(*mf*) (*p*)

6) [Gravement]

(*mf*) (*pp*) Vivement

19

Moderato

Д. Скарлатти. Фуга К. 30

(*mf*)

20 a) Allegro (Начало гл. партии)

Д. Скарлатти. Соната К. 159

(*f*) (*staccato*)

б) (Из поб. партии)

(*f*) (*staccato*)

в) (Начало разработки)

Musical score for the beginning of the development section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals, including flats and naturals, throughout the piece.

г) Andante

Д. Скарлатти. Соната. К. 158

Musical score for the Andante section, marked *(p)* (*legato*). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by a slow tempo and a legato texture. The treble staff features a melodic line with a fermata over a measure, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

21 [Allegro]

Д. Скарлатти. Соната. К. 175

Musical score for the Allegro section, marked 21. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a 2/4 time signature and features a lively tempo. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

22a) Prestissimo

Д. Скарлатти. Соната. К. 348

Musical score for the Prestissimo section, marked 22a). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a 2/4 time signature and features a very fast tempo. The treble staff has a rapid melodic line with many sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

6) [Allegro]

Д. Скарлатти. Соната. К. 366

Musical score for the Allegro section, marked 6). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a 2/4 time signature and features a lively tempo. The treble staff has a melodic line with many sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for the final section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a 2/4 time signature and features a lively tempo. The treble staff has a melodic line with many sixteenth notes, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

23 [Vivo]

24 [Allegrissimo]

25 Andante comodo

Д. Скарлатти. Соната. К. 380

Musical score for piano, measures 1-4. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics: (mf).

Musical score for piano, measures 5-8. Treble and bass staves. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Dynamics: (p).

26 а)

И. С. Бах. Двухголосная инвенция С-dur

б)

И. С. Бах. Х Т. К. I т. Фуга С-dur

27 а)

(Moderato)

Musical score for piano, measures 1-4 of 'Moderato'. Treble clef, common time, key signature of B-flat major. Dynamics: (p legato). Trill (tr) in measure 4.

б)

28

(Andante)

Musical score for piano, measures 1-4 of 'Andante'. Treble clef, 3/4 time, key signature of D major. Dynamics: (p). Triplet markings (3) in measures 2, 3, 4.

29

(Andante)

Andante con moto

30



31 Allegro moderato



Andante con moto

(Ред. Б. Муджеллини)

32 а)



6) Andante con moto

(Ред. Ф. Бузони)

nobilmente espressivo, un poco pesante



33 [Allegro]

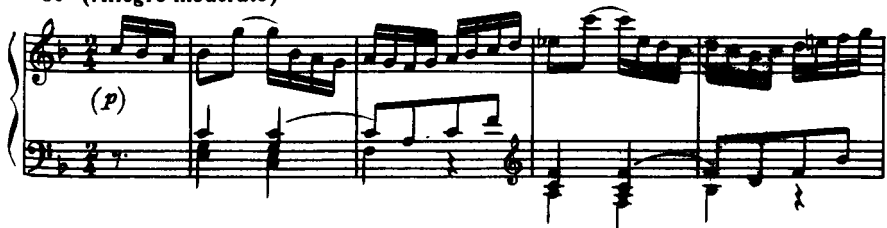
Solo



34 (Allegro moderato)



35 (Allegro moderato)



Musical score for measure 36, featuring a single treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and a fermata over the final note.

37 (Allegro)

Musical score for measure 37, featuring a grand staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and a fermata over the final note.

38 Allegro

Л. Бетховен. Соната, оп. 14 № 1, I ч.

Musical score for measure 38, featuring a grand staff with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and a fermata over the final note.

И. С. Бах. Х. Т. К. I т., Прелюдия e-moll (ред. Б. Муджеллини)

Andante sostenuto e cantabile

Musical score for measure 39, featuring a grand staff with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and a fermata over the final note.

40 [Allegro]

Musical score for measure 40, featuring a grand staff with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes eighth and sixteenth notes with beams, and a fermata over the final note.



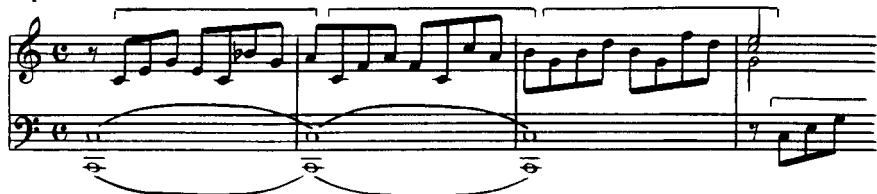
6)

И. С. Бах. Х. Т. К. I г., Фуга e-moll (ред. А. Швейцера)



42

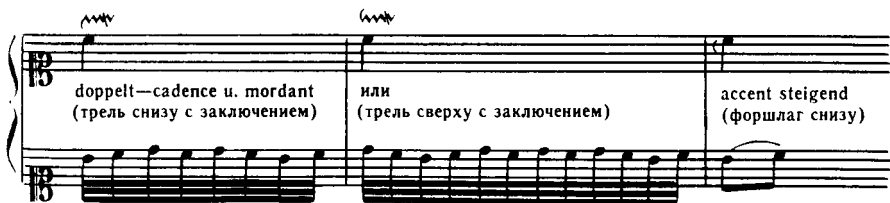
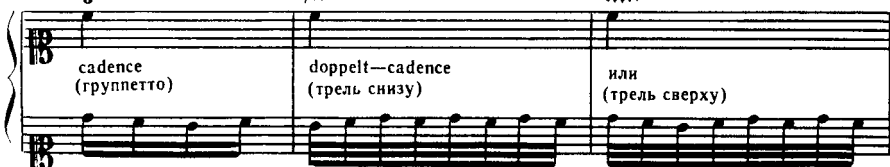
И. С. Бах. Маленькие прелюдии и фуги. Прелюдия № 2



43

И. С. Бах. Нотная тетрадь Вильгельма Фридемана Баха.
Таблица расшифровки мелизмов

2



44a)

Musical score for system 44a, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'. The lower staff contains a bass line with a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'.

6)

Musical score for system 6, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'. The lower staff contains a bass line with a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'.

45

Musical score for system 45, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'. The lower staff contains a bass line with a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'. The system includes triplets in both staves.

46

Andante

Musical score for system 46, featuring two staves. The upper staff contains a melodic line with a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'. The lower staff contains a bass line with a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'. The system includes triplets in both staves. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are marked 'piano' and 'forte'.

47a)

Тема в изложении Г. Генделя

First system of the musical score for 'Тема в изложении Г. Генделя'. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5 with a trill (tr) above it, followed by a quarter note B4. The bass clef accompaniment starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The second measure contains a half note chord consisting of G3, A3, and B3.

Second system of the musical score for 'Тема в изложении Г. Генделя'. The treble clef continues the melody with a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass clef accompaniment continues with a half note chord G3-A3-B3, followed by a half note chord G3-A3-B3, and a half note chord G3-A3-B3.

6)

Тема в изложении Г. Пёрселла

First system of the musical score for 'Тема в изложении Г. Пёрселла'. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5 with a trill (tr) above it, followed by a quarter note B4. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The second measure contains a half note chord consisting of G3, A3, and B3.

Second system of the musical score for 'Тема в изложении Г. Пёрселла'. The treble clef continues the melody with a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass clef accompaniment continues with a half note chord G3-A3-B3, followed by a half note chord G3-A3-B3, and a half note chord G3-A3-B3.

48 Вар. 16

Вар. 17

First system of the musical score for variations 16 and 17. It consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the treble clef begins with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5 with a trill (tr) above it, followed by a quarter note B4. The bass clef accompaniment starts with a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The second measure contains a half note chord consisting of G3, A3, and B3.

Вар. 18

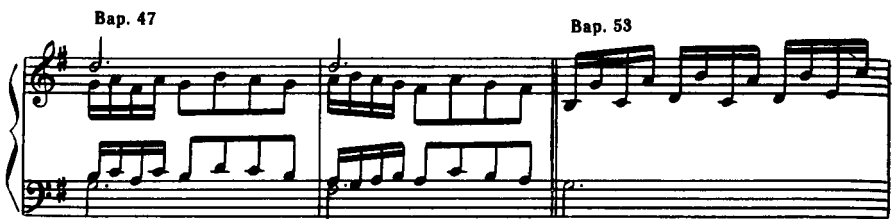
Вар. 26

Second system of the musical score for variations 18 and 26. The treble clef continues the melody with a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, and a quarter note F#5. The bass clef accompaniment continues with a half note chord G3-A3-B3, followed by a half note chord G3-A3-B3, and a half note chord G3-A3-B3.

Вар. 34 Вар. 45



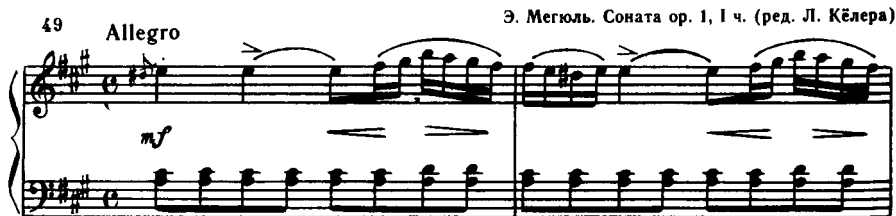
Вар. 47 Вар. 53



Вар. 59



49 Allegro Э. Мегюль. Соната оп. 1, I ч. (ред. Л. Кёлера)



50 Allegro

51а) Allegro risoluto [Тема] (ред. А. Юровского)

Вар. 3

Вар. 5

52a) Vivace

First system of the musical score. The right hand (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and a trill (*tr*) on the first measure. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a crescendo (*cresc.*) marking.

Second system of the musical score. The right hand features a forte (*f*) dynamic. The left hand continues with the eighth-note accompaniment, showing some rhythmic variation.

Third system of the musical score. The right hand starts with a *poco rit.* (slightly slower) and *dim.* (diminuendo) marking. The left hand has a *p* dynamic. The system ends with a *tr* (trill) and a *dolce* (softly) marking.

Fourth system of the musical score. The right hand includes a *cresc.* (crescendo) marking. The left hand features a forte (*f*) dynamic.

Fifth system of the musical score. The right hand has a *un poco rit.* (slightly slower) and *dim.* (diminuendo) marking. The left hand continues with the accompaniment.

6) **Vivace**

p *tr* *poco f* *rinforz* *f*

53 **Allegro** (Ред. З. Сливинского)

poco f

54 **Moderato** Дж. Грациоли. Соната G-dur, I ч. (ред. Л. Кёлера)

mf *tr*

tr *tr*

55 а) **Andante (Тема)** Л. Кожелух. Вариации из Сонаты ор. 18 (ред. Ж.-А. Лефруа де Мери)

dolce *cresc*

6) Вар. 4

legato *cresc*

56 Allegro moderato e con espressione

Я. Дусик Соната, оп. 43

7

57 Andante con moto

Я. Дусик. «Утешение», оп. 62

p

58 Allegro

И. Х. Бах. Соната В-дур, I ч.

mf 3 3 3 3

59 а) *Andante*

(*p*)

6) *Poco adagio*

Ф. Э. Бах. Соната А-дур, II ч.

(*p*)

60 [*Poco adagio*]

Ф. Э. Бах. Соната А-дур, II ч. (конец)

p

mf *f*

61 *Allegro assai*

[*f*]

62

63

Как написано

Как обычно играют

Как надо играть

64 нотация исполнение

или

65 нотация un poco rit. исполнение

или

66 [Allegro]

67 Allegro assai

И. Гайдн. Соната Es-dur, III ч.

68 [Presto]

В. Моцарт. Соната D-dur, I ч.

69 [Allegro]

70 Allegro

71 Allegro con brio

72 Allegro con brio

73 Allegro

Musical score for exercise 73, Allegro. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

В. Моцарт. Соната с-молл, Фантазия

74 Adagio

Musical score for exercise 74, Adagio. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melody with quarter and eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

75 a) Presto

Musical score for exercise 75 a), Presto. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melody with quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p* (piano).

6) [Presto]

Musical score for exercise 6), [Presto]. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melody with quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p* (piano).

в) [Presto]

Musical score for exercise в), [Presto]. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The right hand plays a melody with quarter notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics include *p* (piano).

7) [Rondo. Spiritoso]

76 a)

6) Air écossais
Adagio non troppo

77 [Allegro moderato]

p cantabile

p *sf*

78 а)

(ff)

ff *ppp*

Бросок руки

и т. д.

и т. д.

и т. д.

2 1 2 3 1 3 4 5 2 1 2 3 — 4 — 5 к концу как можно тише

79 Allegro

First system of exercise 79. The right hand features a melodic line with slurs and accents, including a triplet. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include piano (*p*).

Second system of exercise 79. The right hand continues with slurred melodic phrases. The left hand accompaniment includes chords and rests. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

80 a) Prestissimo

First system of exercise 80 a. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a rapid triplet accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

[Mit Lebhaftigkeit]

Second system of exercise 80 a, starting with a measure number 6. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rapid accompaniment. Dynamics include piano (*p*).

81 a) [Allegro]

First system of exercise 81 a. The right hand features a melodic line with large slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include fortissimo (*ff*).

First system of a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key and features a series of chords and eighth notes.

[Presto]

Second system of the musical score, marked [Presto]. It begins with a measure number '6)'. The treble staff has a dynamic marking of *ff* and a slur over a series of eighth notes. The bass staff has a similar rhythmic pattern.

Third system of the musical score, continuing the piece. It features a mix of eighth and sixteenth notes in both staves.

[Adagio un poco moto]

Fourth system of the musical score, marked [Adagio un poco moto]. The treble staff is labeled 'a)' and has a dynamic marking of *pp espressivo*. It features a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment with triplets.

82 a) Allegro assai

Fifth system of the musical score, marked 82 a) Allegro assai. It features a melodic line in the treble staff with a dynamic marking of *pp* and a trill. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

6) Allegro assai

pp или

в) [Allegro assai]

83 а) [Allegro assai]

pp ff

6) [Allegro assai]

в) [Allegro assai]

dolce

First system of musical notation for measures 84-85. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* is present in the first measure of the treble staff.

Second system of musical notation for measures 86-87. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Third system of musical notation for measures 88-89. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a long, sustained chord in the first measure, followed by a few notes. A dynamic marking of *ff* is present in the first measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation for measures 90-91. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a few notes, including a long note in the second measure. A dynamic marking of *sf* is present in the second measure of the bass staff.

Fifth system of musical notation for measures 92-93. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in the second measure. The bass staff contains a few notes. A dynamic marking of *tr* is present in the second measure of the treble staff.

6) [Allegro assai]

Musical score for measures 6-15. The score is in 3/8 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked *Allegro assai*. The first measure (6) is marked *ff*. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. A dashed line with the number '8' indicates an 8-measure phrase starting at measure 6. The score continues through measure 15.

86 Allegro assai

Musical score for measures 86-95. The score is in 3/8 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked *Allegro assai*. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests. A dashed line with the number '8' indicates an 8-measure phrase starting at measure 86. The score continues through measure 95.

ritard.

p dim.

Adagio

Più allegro

pp *p* *ff*

87 [Allegro ma non troppo]

pp

88 a) Allegro

p

6) Allegro assai

p

90a) Allegro molto moderato

6) [Allegro molto moderato]

81a) Molto moderato

pp legato

pp

6) [Molto moderato]

pp

cresc

8) Andante sostenuto

pp
col Ped.

Moderato

p grazioso

mf

p

dolce con espressione

ritard.

6) Prestissimo

Sempre pp e leggermente staccato

93 a) [Larghetto, ma non troppo]

con duolo e ben tenuto la

melodia

6) Allegro passionato

ff

ff

94 a) [Andante sostenuto]

cantabile

6) [Allegro con fuoco]

f *sf*

b) [Adagio non troppo]

mf *sf* *p*

mf *sf* *p*

95 Presto

pp *leggiero*

96a) Andante sostenuto

Musical score for exercise 96a, Andante sostenuto. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

6) Bap. 1

Musical score for exercise 6, Bap. 1. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties. The left hand features a steady accompaniment with slurs. Dynamic markings include *sf* (sforzando) in the first measure and *sempre p* (sempre piano) in the second measure.

97a) Langsam und zart

Musical score for exercise 97a, Langsam und zart. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a slow, melodic line with slurs and ties. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Continuation of exercise 97a, Langsam und zart. The right hand continues its melodic line with slurs and ties. The left hand accompaniment includes slurs and ties, maintaining the slow and delicate character.

6) [Langsam und zart]

Musical score for exercise 6, [Langsam und zart]. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand has a slow, melodic line with slurs and ties. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

8) [Langsam und zart]

98 a) *Passionato*

6) [*Passionato*]

9) Adagio

sotto voce

7

r) Vivo

p sf sf

99 [Presto]

Tempo I, ma più vivo

sf sf sf sf ppp pp

20. *

100 Con Umore

f sf

101 a) Andantino de Clara Wieck

p sempre

x x x x x

б) [So rasch wie möglich] в) [So rasch wie möglich]

IV₄ II₄

г) [Sehr rasch und markirt]

III₄

д) [Presto] Etwas langsamer

IV₄

е) [Allegro vivace]

I₄

ж) [Più lento]

I₄

Majestueux

102 а) 8 va 8 va 8 va 8 va 8 va

dim.

First system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of a piano score. The right hand features a long, sweeping melodic line. The instruction *cresc.* is written above the staff. The left hand continues with a rhythmic accompaniment.

Third system of a piano score. The right hand continues the melodic line from the previous system. The instruction *rall.* is written below the staff. The left hand accompaniment remains consistent.

Fourth system of a piano score. The tempo is marked *[Modéré]*. The right hand plays a series of chords. The left hand features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Fifth system of a piano score. The right hand plays a few chords. The left hand continues with the intricate sixteenth-note accompaniment.

6) *[Très lent, soupirant]* (Очень медленно, вздыхая)

Sixth system of a piano score, starting with the tempo marking *[Très lent, soupirant]*. The right hand plays a slow, expressive melodic line with long notes and slurs. The left hand provides a simple accompaniment of chords.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a fermata over a chord, followed by a melodic phrase. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation, marked **b) [Allegro]**. The treble staff has a melodic line with accents and slurs, with the instruction *pas trop* written below it. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures as the previous systems.

Tutta la forza

Fifth system of musical notation, starting at measure 103. The treble staff features a melodic line with a **fff** dynamic marking. The bass staff has a harmonic accompaniment. A **Ped** instruction is at the bottom left, and an asterisk ***** is at the bottom right.

First system of a musical score. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a 2/4 time signature. A long slur covers the entire system. The bass line consists of block chords. The treble line has a melodic line with slurs and accents. A fermata is placed over the final measure of the treble line. The word "And." is written below the first measure. An asterisk (*) is located at the bottom right of the system.

Second system of a musical score. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a 2/4 time signature. A long slur covers the entire system. The bass line consists of block chords. The treble line has a melodic line with slurs and accents. A fermata is placed over the final measure of the treble line. The word "And." is written below the first measure. An asterisk (*) is located at the bottom right of the system.

Third system of a musical score. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music is written in a 2/4 time signature. A long slur covers the entire system. The bass line consists of block chords. The treble line has a melodic line with slurs and accents. A fermata is placed over the final measure of the treble line. The word "And." is written below the first measure. An asterisk (*) is located at the bottom right of the system.

104 a) Tempo di Marcia. Grave

Fourth system of a musical score. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The music is written in a 2/4 time signature. The bass line consists of eighth notes with slurs and accents. The treble line has a melodic line with slurs and accents. The word "p" is written below the first measure. The words "dolce sostenuto" are written below the final measure. An asterisk (*) is located at the bottom right of the system.

6) [Tempo di Marcia. Grave]

105 a Allegro sostenuto

6) Andantino

106 [Allegro sostenuto]

107 a) **[Allegretto]** *p* **6) [Allegro]**

[Presto]

Presto con fuoco

108 a)

6) Allegro molto, con fuoco

b) **[Allegretto]**

109a) **Moderato**

(p)

6) **Meno mosso**
sotto voce

pp

8) **[Moderato]**

sempre pp

r) **Sempre più mosso**

[più vivo]

d)

scherzando

e) [Presto con fuoco]

110 Poco più vivo

[Allegro animato]

111

112 Lento placido

ppp

sempre legatissimo

cantando (<>)

pp

113 [Un poco più mosso]

cantando

appassionato

poco rit.

a tempo

accentato ed espressivo
assai

114 Lento assai

p *sotto voce*

Measures 114-115. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is Lento assai. The music is marked *p* (piano) and *sotto voce* (under the voice). The right hand features a melodic line with a long slur over measures 114 and 115. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes.

Allegro energico

Measures 116-117. The tempo changes to Allegro energico. The right hand has a melodic line with a slur over measures 116 and 117. The left hand continues with eighth notes. A double bar line is present between measures 116 and 117.

f

Measures 118-120. The music is marked *f* (forte). The right hand features a melodic line with a slur over measures 118 and 119, and a triplet of eighth notes in measure 120. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 119 and another triplet in measure 120.

f marcato

Measures 121-122. The music is marked *f marcato* (forte, marked). The right hand has a melodic line with a slur over measures 121 and 122. The left hand has a triplet of eighth notes in measure 121 and a slur over measures 121 and 122.

115a) Grandioso

ff

Measures 123-124. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps. The tempo is Grandioso. The music is marked *ff* (fortissimo). The right hand features a series of chords with a slur over measures 123 and 124. The left hand has a steady accompaniment with eighth notes. There are two fermatas over the final notes of measures 123 and 124.

Musical score for piano, measures 1-4. The right hand features a series of chords with accents (^) and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*.

6) [Tempo I]

Musical score for piano, measures 5-8. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with triplets. Dynamic marking is *p*.

[a tempo] [Sostenuto]
cantando espressivo

Musical score for piano, measures 9-12. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a bass line with triplets. Dynamic markings include *p* and *pp*.

l'accompagnamento

Musical score for piano, measures 13-16. The right hand has a long melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with a slur. Dynamic marking is *pp*.

116a Allegro energico

Musical score for piano, measures 17-20. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with triplets. Dynamic marking is *p*.

First system of a musical score. The right hand has a whole rest. The left hand features a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest, and then a triplet of eighth notes marked with a piano (*p*) dynamic.

Second system of a musical score. The right hand has a whole rest. The left hand plays a continuous eighth-note pattern.

6)

Third system of a musical score. The right hand has a complex rhythmic pattern with accents. The left hand has a bass line with chords and a *ff* dynamic. The text *fuocoso assai* is written above the right hand.

[Prestissimo]

B)

Fourth system of a musical score. The right hand has a bass line with chords and a *fff* dynamic. The left hand has a bass line with chords and a *sf* dynamic. Both hands feature triplet markings.

Molto vivace

117a)

Musical score for 'Molto vivace' in 3/8 time, key of D major. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *fff*. The left hand has a bass line with eighth notes and rests. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the right hand.

6) [Allegro vivace (quasi presto)]

Musical score for 'Allegro vivace (quasi presto)' in 3/8 time, key of D major. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *p sempre*. The left hand has a bass line with eighth notes and rests.

B) Presto agitato assai

Musical score for 'Presto agitato assai' in common time, key of B-flat major. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *p* and the instruction *lamentoso*. The left hand has a bass line with eighth notes and rests. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the right hand.

Allegretto vivace

Musical score for 'Allegretto vivace' in 3/4 time, key of D major. The score consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth notes and rests, starting with a dynamic marking of *pp*. The left hand has a bass line with eighth notes and rests. A first ending bracket labeled '8' spans the final two measures of the right hand.

Alla breve

a)

8

trillo
fff

Musical score for section a) in Alla breve. It features a piano with a trillo (trill) marked *fff*. The score is in a key with two flats and common time. A dashed box encloses the first few measures.

118a)

Allegretto

8

p

Musical score for section 118a) in Allegretto. It features a piano with a dynamic marking of *p*. The score is in a key with three sharps and common time. A dashed box encloses the first few measures.

8

p ma sempre ben marcato il tema

Musical score for section 118a) continuation. It features a piano with a dynamic marking of *p* and the instruction "ma sempre ben marcato il tema". The score is in a key with three sharps and common time. A dashed box encloses the first few measures.

[Quasi allegretto]

6)

8

tr

Musical score for section 6) in [Quasi allegretto]. It features a piano with a dynamic marking of *tr* (trill). The score is in a key with two flats and common time. A dashed box encloses the first few measures.

119a) Allegretto

Musical score for 119a) Allegretto. The piece is in 2/4 time and G major. The melody consists of eighth-note patterns. The first measure is marked *p* (imitando il Flauto) and the second measure is marked *f* (imitando il Corno).

6) Allegretto capriccioso
a capriccio

First system of the musical score for 6) Allegretto capriccioso a capriccio. It is in 2/4 time and G major. The right hand features a rapid eighth-note pattern. The first measure is marked *f pp* quasi zimbalo. The system ends with a fermata and an asterisk.

Second system of the musical score for 6) Allegretto capriccioso a capriccio. It continues the eighth-note pattern in the right hand. The first measure is marked *pp*. The system ends with a fermata and an asterisk.

120a) Moderato

Musical score for 120a) Moderato. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The melody is marked *p* égal. The right hand features a flowing eighth-note pattern, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata.

6) **Presto molto agitato**

egualmente *p* appassionato

3 3 3

3 3

Detailed description: This musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Presto molto agitato'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with triplets of eighth notes, marked 'egualmente' and 'p'. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a 'passionato' section featuring triplets of eighth notes in both hands.

a) **Allegro agitato molto**

p ten. ten.

3 3 3

Detailed description: This musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Allegro agitato molto'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with triplets of eighth notes, marked 'p'. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with a 'ten.' section featuring triplets of eighth notes in both hands.

[Allegro]

121a) **Poco ritenuto**

pp una corda legato

Detailed description: This musical score is for a piece in 2/4 time, marked 'Poco ritenuto'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs, marked 'pp una corda'. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked 'legato'.

6) [Maestoso]

p espress

Detailed description: This musical score is for a piece in 2/4 time, marked '[Maestoso]'. It features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with slurs, marked 'p espress'. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

[Allegro con fuoco]

B)

Musical score for 'Allegro con fuoco'. The piece is in 3/8 time. The right hand starts with a series of chords, marked with a forte (*sf*) dynamic and a *cresc* (crescendo) instruction. A first ending bracket labeled '8' covers the first two measures. The right hand continues with a series of chords, marked with a forte (*sf*) dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

122 a) [Allegro non troppo]

И. Брамс. Концерт В-дур, I ч.

Musical score for 'Allegro non troppo' from Brahms' Concerto in B major, I movement. The piece is in 2/4 time. The right hand features a series of chords, marked with a fortissimo (*ff*) *marcato* dynamic. A first ending bracket labeled '8' covers the first two measures. The right hand continues with a series of chords, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. A trill (*tr*) is indicated over a note in the third measure. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

6) [Adagio]

Musical score for 'Adagio'. The piece is in 2/4 time. The right hand features a series of chords, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The instruction *farmonioso e sostenuto* (harmonious and sustained) is written below the staff.

123a) [Andante teneramente]
a tempo

Musical score for exercise 123a, marked [Andante teneramente] a tempo. The piece is in 3/4 time and D major. The right hand begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with several notes marked with an 'x'. The left hand provides a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure. The score consists of two measures.

Musical score for exercise 6, marked *Tempo I*. The piece is in 3/4 time and D major. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and includes notes marked with an 'x'. The left hand features a melodic line with notes marked with an 'x' and a dynamic marking of *espress*. The score includes a *cresc* (crescendo) marking and a triplet of eighth notes in the first measure. The piece concludes with a fermata over the final note.

Musical score for exercise a, marked [Allegro energico]. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand begins with a piano (*p*) dynamic and a marking of *leggiero* (light). The left hand provides a rhythmic accompaniment. The score consists of two measures.

124 Andante, largo e mesto

Musical score for exercise 124, marked Andante, largo e mesto. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand begins with a piano (*p*) dynamic and a marking of *sotto voce* (softly). The left hand features a melodic line with a sextuplet of eighth notes in the final measure. The score consists of two measures.

perendosi

125

Andante

mf (Заневаала) *pp* (Все)

Ver- stohle n g e h t d e r M o n d a u f b l a u , b l a u B l ü - m e - l e i n ,

[Andante espressivo]

126 a) *ben cantando*

più piano

pp

6) *Andante molto* *espressivo*

ppp

7) *Allegro maestoso*

f

8) [*Allegro maestoso*]

f *fest und bestimmt*

9) [*Allegro maestoso*]
a tempo
con espressione

p

127a) Andante molto

p *legato*

[Allegro moderato ma rubato]

Tempo I

6)

ff sempre *sostenuto poco*

128

Allegro non troppo

Piano I

p

Allegro non troppo
Cor

mp

129 Andante

p *pp*

130 a) Allegretto non troppo

p

6) Andante moderato

p *dolce*

e) [Andante moderato]

p

Più adagio

pp sempre ma molto espressivo

131 a)

3 4 5
2 1

legato

И Т. Д.

6) Andante

4 5 4 5 2

f, *molto legato*
molto staccato

И Т. Д.

а) Non troppo Allegro

1 3 5 2 4

И Т. Д.

5 3 4 1 2

г)

И Т. Д.

д) *ben legato*

И Т. Д.

132 a)

Musical notation for 132 a) in G major, 4/4 time. The melody starts with a quarter note G, followed by a dotted quarter note A, and then eighth notes B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. There are accents over the first A and the second A.

6) Andante penseroso, non troppo accentato

Musical notation for 6) in G major, 4/4 time. The melody is identical to 132 a). The dynamic marking is *p mezza voce*.

133 a) Allegro scherzando

Musical notation for Piano II of 133 a) in G major, 6/8 time. The bass line consists of eighth notes G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. The dynamic marking is *p leggierissimo*, and it ends with *dim*. A first ending bracket labeled '8' covers the first two measures.

Musical notation for Piano I of 133 a) in G major, 6/8 time. The right hand plays chords: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. The dynamic marking is *p leggieramente*.

Musical notation for Piano II of 133 a) in G major, 6/8 time. The bass line is identical to the Piano II part above. A first ending bracket labeled '8' covers the first two measures.

6) [Allegro scherzando]

Musical notation for Piano I of 6) in G major, 6/8 time. The right hand plays chords: G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. The dynamic marking is *mf*.

Musical notation for Piano II of 6) in G major, 6/8 time. The bass line consists of eighth notes G, A, B, A, G, F, E, D, C, B, A, G. The dynamic marking is *mf*. There is an accent over the first A.

Two systems of piano music. The first system consists of two staves with chords and eighth notes. The second system consists of two staves with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, including a *mf* dynamic marking.

134 a) Moderato

Exercise 134 a) Moderato. It consists of two systems of piano music. The first system has two staves with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, including a *p sempre legato* dynamic marking. The second system has two staves with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand.

6) [Moderato]

Exercise 6) [Moderato]. It consists of two systems of piano music. The first system has two staves with chords and eighth notes, including a *poco rubato* marking. The second system has two staves with a melody in the right hand and accompaniment in the left hand, including *mf a capriccio* and *cresc* markings.

First system of a musical score for piano. The right hand features a complex, rhythmic pattern of chords and eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the right hand.

b) [Poco più lento]

Second system of the musical score, marked *[Poco più lento]*. The right hand has a melody with a dynamic marking of *m g* (mezzo-giochiato). The left hand provides a harmonic accompaniment with a dynamic marking of *pp* (pianissimo).

Fuge
c) Tempo I

Third system of the musical score, titled "Fuge" and marked *Tempo I*. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The left hand has a melodic line with a dynamic marking of *dim* (diminuendo). The instruction *largamente* (largely) is written above the right hand. The instruction *sempre legato* (always legato) is written at the bottom right.

d) a tempo Vivo

Fourth system of the musical score, marked *a tempo Vivo*. The right hand has a fast, rhythmic pattern with a dynamic marking of *fff sempre* (fortissimissimo sempre).

a) Andante

First system of musical notation for 'a) Andante'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in 9/8 time and features a melody in the treble and a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass.

Second system of musical notation for 'a) Andante', continuing the two-staff format from the first system. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment.

6) Più mosso

First system of musical notation for '6) Più mosso'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic marking. The music is in 6/8 time and features a melody in the treble and a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass. The instruction *Ped. una corda* is written below the bass staff.

Second system of musical notation for '6) Più mosso', continuing the two-staff format from the first system. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the eighth-note accompaniment.

b)

ff

r) Allegro moderato

p

d)

f *p*

139 Alla marcia

p

a) Allegro leggiero

First system of musical notation for 'Allegro leggiero'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a series of eighth-note chords. The lower staff contains a bass line with eighth notes and rests. The system concludes with the initials 'И. Т. Д.' in the right margin.

Second system of musical notation for 'Allegro leggiero'. The upper staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic marking and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff continues the bass line with slurs and accents.

6) [Allegro molto]

Third system of musical notation, marked '[Allegro molto]'. It features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff is marked with a forte (*f*) dynamic and contains a complex, rapid melodic line with many slurs and accents. The lower staff provides a rhythmic accompaniment. The system ends with a fermata and the initials 'И. Т. Д.' in the right margin.

[Tempo di marcia un poco vivace]

Fourth system of musical notation, marked '[Tempo di marcia un poco vivace]'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and the instruction 'sempre'. The lower staff is marked with 'Ped sempre' (pedal always). The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of chords in both hands.

r) [Poco tranquillo]

Musical score for a piano piece, marked *cantando* and *poco tranquillo*. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. The tempo is indicated as *poco tranquillo*.

140

a) Allegro molto moderato

Musical score for Piano I and Piano II, marked *Allegro molto moderato*. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system includes Piano I and Piano II. Piano I has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Piano II has a bass clef and the same key signature. The piece starts with a piano (*pp*) dynamic. The Piano I part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, marked with accents and a forte (*ff*) dynamic. The Piano II part features a simpler rhythmic pattern with eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The tempo is indicated as *Allegro molto moderato*. The score includes a first ending bracket marked with an 8-measure rest and a *poco rit.* marking.

Musical score for a piano piece, marked *a tempo* and *stringendo*. The score is in common time (C) and consists of two systems. The first system includes two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth notes, marked with accents and a piano (*p*) dynamic. The lower staff features a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The tempo is indicated as *a tempo*. The score includes a *stringendo* marking and a *f* dynamic marking.

6) [Allegro molto moderato]

Piano II

8) [In tempo I]

Piano I

r) [Allegro molto moderato]

p una corda

pp

[Adagio]

141a)

Piano I

mp

6) [Allegro moderato molto e marcato]

Piano I

Poco animato

f *p* *cresc* *f* *p* *cresc*

b) [Andante maestoso]

rit.

fff pesante

8 va

142

a) Meno allegro

p

6) [Meno allegro]

f *sf* *f*

b) Più lento

Musical score for exercise b) titled "Più lento". It is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piece features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a bass line with chords and eighth notes. The tempo is marked "Più lento".

[Innocente]

Musical score for exercise r) titled "[Innocente]". It is written for piano in 2/4 time with a key signature of two flats. The piece features a melodic line in the right hand with slurs and a piano dynamic marking [p]. The bass line is marked "sotto voce" and consists of a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked "Innocente".

143 [Allegro]

Musical score for exercise 143 titled "[Allegro]". It is written for piano in 2/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The piece features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with a rhythmic eighth-note accompaniment. The tempo is marked "Allegro".

144 Andante

Musical score for exercise 144 titled "Andante". It is written for piano in 2/4 time with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The piece features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with chords. The tempo is marked "Andante". The dynamic marking is *p cantabile e legato assai*, and there is a *mf* marking in the bass line.

Piano I

f

Piano II

mf *legato assai* *f*

145

a)

[Comodo]

cantabile

p

6)

[Comodo]

p

b) [Comodo]

Musical score for piano, measures 144-145, tempo [Comodo]. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand playing a bass line with quarter notes. The second system continues the melodic and bass lines, with the right hand featuring a long slur over several measures.

Musical score for piano, measures 146-147, tempo [Comodo]. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system continues the melodic and bass lines from the previous system. The second system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand playing a bass line with quarter notes.

146
Con moto

Musical score for piano, measure 146, tempo Con moto. The score is in 3/4 time and consists of a single system. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand plays a bass line with quarter notes.

147
a) Moderato assai

Musical score for piano, measures 147-150, tempo Moderato assai. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand playing a bass line with quarter notes. The second system continues the melodic and bass lines, with the right hand featuring a long slur over several measures. The instruction *p con espressione* is written below the first system.

[Moderato assai]

6) Tempo I

Musical score for piano, measures 151-154, tempo [Moderato assai]. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, and the left hand playing a bass line with quarter notes. The second system continues the melodic and bass lines, with the right hand featuring a long slur over several measures. The instruction *ff* is written below the first system.

A piano accompaniment system consisting of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

e) [Andantino]

A single melodic line on a treble clef staff, marked with a tempo of [Andantino]. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes.

r) [Tempo I]

A piano accompaniment system for the third system. The right hand has a few notes, including a dynamic marking of *p* *senza tempo* and a dynamic marking of *f*. The left hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs.

A piano accompaniment system for the fourth system. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The left hand continues with the rhythmic pattern of eighth notes.

A piano accompaniment system for the fifth system. The right hand has a few notes, including a dynamic marking of *pp*. The left hand continues with the rhythmic pattern of eighth notes.

145 Allegro vivace

Musical score for '145 Allegro vivace'. The piece is in 6/8 time and D major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

Allegro agitato

Musical score for 'Allegro agitato', marked '149a)'. The piece is in 18/16 time and B-flat major. It consists of three staves of music. The right hand plays a series of eighth-note chords, and the left hand plays a similar eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

6) Andantino espressivo

Musical score for '6) Andantino espressivo'. The piece is in 6/8 time and D major. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a simple accompaniment of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present.

Allegro vivo

Musical score for 'Allegro vivo', marked 'b)'. The piece is in 2/4 time and B-flat major. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a simple accompaniment of eighth notes. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present.

r) [Allegro agitato]

Allegro giusto, nel modo russo, senza allegrezza, ma poco sostenuto

150 a)

6) Sempre moderato, pesante

ff

simile

b) Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza

f

r) [Allegro alla breve. Maestoso. Con grandezza]

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, each marked with an 'x' above it. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, each marked with a circled 'f' below it. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, each marked with an 'x' above it. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, each marked with a circled 'f' below it. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

151a) Sempre vivo

Meno vivo

The first system of section 151a consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, each marked with a dynamic marking: *ff*, *sf*, and *p*. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, each marked with a circled 'f' below it. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

Sempre vivo

The second system of section 151a consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, each marked with a dynamic marking: *ff*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *sf*. The lower staff is in bass clef and contains a series of chords, each marked with a circled 'f' below it. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

6) Poco a poco accelerando

Musical score for piano, measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of two flats. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and diminuendo (*dim*). There are trills (*tr*) and sixteenth-note passages (*6*).

152 a) Moderato

Piano II

Musical score for Piano II, measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and fortissimo (*ff*). There is a trill (*tr*) and a section marked "Cor."

Adagio a piacere

Piano II

Musical score for Piano II, measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (*p*). There is a trill (*tr*) and a section marked "Fag."

Piano I

ad lib.

p cresc e string

Piano II

Musical score for Piano I and Piano II, measures 1-4. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps. It features a melodic line in the right hand of Piano I and a bass line in the left hand of Piano I. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc*). There is a section marked "e string" and a section marked "8---".

6) [Allegretto quasi polacca]

mf *cresc.*

p *cresc.*
V-le

b) Andante mosso

Piano I

153a) Andante religioso

p

6) [Andante religioso]

P dolce e semplice

b)

allarg.

154a) Andantino

p

6) [Andantino]

dim

[Andantino]

b)

pp marcato

c) [Andantino]

sf p sf p sf p p

155a)

Andante cantabile

Musical score for 155a) Andante cantabile. The score is in G major, 3/4 time, and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with a slur over the first two measures, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

6) [Andante cantabile]

Tempo I

Musical score for 6) [Andante cantabile] Tempo I. The score is in G major, 3/4 time, and begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

156a)

Musical score for 156a). The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of a single melodic line in the right hand.

6) [Allegro con spirito]

Musical score for 6) [Allegro con spirito]. The score is in B-flat major, 3/4 time, and is marked Piano I. Both hands feature a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.

Musical score for 6) [Allegro con spirito]. The score is in B-flat major, 3/4 time, and continues the rhythmic accompaniment from the previous system.

Poco meno mosso

157a)

espress

Musical score for 157a) Poco meno mosso *espress*. The score is in B-flat major, 3/4 time, and is marked Piano II. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

6) a tempo tranquillo
Viol.

Fag. *pp*
Cel.
C.B.
Cor

8) *ad libitum*

Piano I

Quasi adagio

pp

Andantino semplice

Fl. *p dolcissimo*

4) rit. molto pesante

p

Quasi andante

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Энгельс Ф. Анти-Дюринг.—Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20.
2. Энгельс Ф. Диалектика природы.—Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20.
3. Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии.—Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21.
4. Энгельс Ф. Положение в Германии. Письмо первое.—Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 2.
5. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев, 1974.
6. Алексеев А. Д. Клавирное искусство. М.—Л., 1952.
7. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. М., 1963.
8. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX—начало XX века. М., 1969.
9. Алексеев А. Д. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2. Под ред. А. Николаева. М.—Л., 1948.
10. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка конца XIX—начала XX века. М., 1961.
11. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. 5-е изд. М., 1977.
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация.—Избр. труды. Т. 5. М., 1957.
13. Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов.—Избр. труды. Т. 4. М., 1955.
14. Бадур-Скода Ева и Бадур-Скода Пауль. Интерпретация Моцарта. М., 1972.
15. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. Т. 1—2. Л., 1957, 1962.
16. Баренбойм Л. Аппликатурные принципы Артура Шнабеля.—В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М., 1962.
17. Баренбойм Л. Николай Григорьевич Рубинштейн. М., 1982.
18. Бетховен. Сб. статей. Ред.-сост. Н. Л. Фишман. Вып. 1—2. М., 1971, 1972.
19. Буасье А. Уроки Листа. Перевод с французского, статья и комм. Н. П. Корыхаловой. Л., 1964.
20. Буховцев А. Руководство к употреблению фортепианной педали, с примерами, взятыми из исторических концертов А. Г. Рубинштейна. Под ред. С. И. Танеева. М., 1886.
21. Бэлза Игорь. Забытые польские музыканты. М., 1963.
22. Бэлза Игорь. История польской музыкальной культуры. Т. 1—2. М., 1954, 1957.
23. Бэлза Игорь. История чешской музыкальной культуры. Т. 1—2. М., 1959, 1973.
24. Бэлза Игорь. Фридерик Францишек Шопен. М., 1960.

25. Вессель Е. Н. Некоторые из приемов, указаний и замечаний А. Г. Рубинштейна на уроках в его фортепианном классе в С.-Петербургской консерватории. СПб., 1901.
26. Виллуан А. Школа для фортепиано. 1863 (2-е изд.—1871).
27. Вульфийус П. Фрэнц Шуберт. М., 1983.
28. Геника Рост. Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки. I. Развитие виртуозного стиля и пианисты первых десятилетий 19 века: Мошелес, Герц, Калькбреннер. Фортепианный этюд. II. Карл Мария фон Вебер. СПб., 1905.
29. Гейрингер Карл. Иоганнес Брамс. М., 1965.
30. Гермер Генрих. Как должно играть на фортепиано. 2-е изд. М., 1910.
31. Гольденвейзер А. Б. Тридцать две сонаты Бетховена. Исполнительские комментарии. Сост., ред., автор статьи Д. Благоей. М., 1966.
32. Голубовская Н. Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов. М., 1954.
33. Грубер Р. И. Гендель. Л., 1935.
34. Гулинская З. Антонин Дворжак. М., 1973.
35. Дидро Д. Племянник Рамо.— Избр. произведения. М.—Л., 1951.
36. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. Вып. 4. 5-е изд. М., 1980.
37. Друскин М. Клавирная музыка. Л., 1960.
38. Дрюбок А. Из воспоминаний о музыкальной жизни старой Москвы.— «Русская музыкальная газета», 1916, № 40.
39. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М., 1964.
40. Зилоти А. Мои воспоминания о Листе. СПб., 1911. То же в кн.: А. И. Зилоти. Воспоминания и письма. Л., 1963.
41. Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции. До середины XIX века. М., 1976.
42. Ивашкевич Ярослав. Вступительное слово.— В кн.: Международные конкурсы имени Фридерика Шопена в Польше. Варшава, 1954.
43. Из истории советской бетховеннаны. Сб. статей и фрагментов из работ. Сост., ред., пред. и комм. Н. Л. Фишмана. М., 1972.
44. Иоганн Себастьян Бах. Клавир хорошего строя. Обработал и пояснил, с присоединением примеров и указаний для изучения современной техники фортепианной игры, Ферруччо Бузони. Ч. 1. Новое изд. под ред. и с доп. Г. М. Когана. М.—Л., 1941.
45. Каланд Е. Учение Дeppe. Рига, 1911.
46. Каренин Влад. Владимир Стасов. Ч. 1. Л., 1927.
47. Кашкин Н. Николай Григорьевич Рубинштейн.— «Московские ведомости», 1906, № 65.
48. Керн А. П. Воспоминания. Л., 1929.
49. Клечинский Ян. Как исполнять Шопена? Спб., 1897.
50. Ковалевский П. М. Встречи на жизненном пути.— В кн.: Григорович Д. В. Литературные воспоминания. Л., 1928.
51. Компанейский Н. К новым берегам. Модест Петрович Мусоргский.— «Русская музыкальная газета», 1906, № 17.
52. Конен В. Шуберт. 2-е изд. доп. М., 1959.
53. Контский Антон. Необходимый руководитель для пианиста. Новое доп. изд. Спб [1854].
54. Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. 2-е изд. М., 1970.
55. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. 3-е изд. М.—Л., 1971.
56. Кузнецов К. А. Музыкально-исторические портреты. М., 1937.
57. Куперен Франсуа. Искусство игры на клавесине. Составление, ред. перев. Д. М. Серова. М., 1973.
58. Курбатов М. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899.
59. Кюи Ц. А. Виртуозы нынешнего сезона.— Избр. статьи. Л., 1952.

60. Кюи Ц. История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. Спб, 1889.
61. Ландовская В. Старинная музыка. М., 1913.
62. Ларош Г. А. Н. Г. Рубинштейн.— «Голос», 1881, № 157.
63. Ларош Г. А. Избранные статьи. Вып. 2. Л., 1975.
64. Леберт Э. и Штарк Л. Большая теоретическо-практическая фортепианная школа. 2-е изд. М., 1881.
65. Левашева О. Эдвард Григ. Очерк жизни и творчества. 2-е изд. М., 1975.
66. Левенсон О. Антон Григорьевич Рубинштейн.— «Артист», 1889, ноябрь.
67. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. 2-е изд., перераб. и доп. Т. 1—2. М., 1982, 1983.
68. Ливанова Т. Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956.
69. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи. Ч. 1. Симфонизм. М.—Л., 1948.
70. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. Спб, 1904.
71. Лист Ф. Ф. Шопен. Общ. ред. и вст. ст. Я. Мильштейна. 2-е изд., перераб. М., 1956.
72. Люсси Матис. Теория музыкального выражения. Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной. Спб, 1888.
73. Майкапар С. М. Годы учения. М.—Л., 1938.
74. Манфредини В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке... С итальянского на русский язык перевел Степан Дехтярев. Спб, 1805.
75. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2 (XVIII век). Под ред. М. В. Иванова-Борещкого. М., 1934.
76. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. 1—2. 2-е изд. М., 1971.
77. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967.
78. Музалевский В. Русское фортепианное искусство. XVIII — первая половина XIX века. Л., 1961.
79. Мусоргский М. П. Письма и документы. М.—Л., 1932.
80. Мусоргский М. П. Статьи и материалы. М., 1932.
81. На уроках Антона Рубинштейна. Ред.-сост. и автор вст. ст. Л. А. Баренбойм. М.—Л., 1964.
82. Натансон В. Прошлое русского пианизма (XVIII — начало XIX века). Очерки и материалы. М., 1960.
83. Натансон В. Русские пианисты 40—50-х годов XIX века.— В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3 М., 1962.
84. Николаев А. Джон Фильд. М., 1960.
85. Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. 2-е изд., перераб. М., 1958.
86. Оссовский А. В. Антон Григорьевич Рубинштейн.— «Русская музыкальная газета», 1894, № 12.
87. Петров Ю. Испанские жанры у Доменико Скарлатти.— В кн.: Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. Сост. Р. Шириня. М., 1980.
88. Петров Ю. О циклическом принципе исполнения сонат Д. Скарлатти.— В кн.: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 27. М., 1976.
89. Письмо графа М. Ю. Вьельгорского к его детям в Петербург из Рима, 1839 г.— «Русская Старина». Спб, 1886, ноябрь.
90. Прессман М. Л. Уголок музыкальной Москвы восьмидесятых годов. Рукопись. Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки.
91. Пфейфер Теодор. Лекции Ганса Бюлова. М., 1895.
92. Раабен Л. Бетховен в интерпретации мастеров XX века.— В кн.: Людвиг ван Бетховен. Эстетика. Творческое наследие. Исполнительство. Отв. ред. Ю. А. Кремлев. Л., 1970.
93. Редкий концерт.— «Неделя», 1890, № 48.
94. Рима н Г. Катехизис фортепианной игры. М., 1929.

95. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1955.
96. Роллан Ромен. Бетховен. Великие творческие эпохи. От «Геронической» до «Appassionata». — Собр. муз.-историч. соч. Т. 7. М., 1938.
97. Роллан Ромен. Г. Гендель. М., 1934 (2-е изд. М., 1984).
98. Роллан Ромен. Жизнь Бетховена. — Собр. соч. в 14 т. Т. 2. М., 1954.
99. Рубинштейн А. Музыка и ее представители. Разговор о музыке. 2-е изд. М., 1892. То же в кн.: Рубинштейн А. Г. Литературное наследие. Сост., текст. подгот., комм. и вст. ст. Л. А. Баренбойма. Т. 1. М., 1983.
100. «Русская музыкальная газета», 1894, № 11.
101. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза. — Избр. соч. Т. 2. М., 1961.
102. Сабольчи Бенце. История венгерской музыки. Будапешт, 1964.
103. Серов А. Н. Критические статьи. Т. 1. Спб, 1892.
104. Смирнов М. Русская фортепианная музыка. Черты своеобразия. М., 1983.
105. Смирнов М. Фортепианное творчество А. Дворжака. М., 1960.
106. Смирнов М. Фортепианные произведения композиторов «Могучей кучки». М., 1971.
107. Соловцов А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. 2-е изд. М., 1960.
108. Стасов В. В день юбилея Гензельта. — «Новости и Биржевая газета» (1-е изд.). 1888, 21 марта.
109. Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России. — Избр. соч. в 3-х т. Т. 3. М., 1952.
110. Стасов В. В. О некоторых формах нынешней музыки. — Собр. соч. Т. 3. Спб, 1894.
111. Туманина Н. Чайковский (в 2-х книгах). М., 1962, 1968.
112. Улыбышев А. Письмо к г. Ростиславу. — «Северная пчела», 1854, № 20.
113. Фишман Н. Этюды и очерки по Бетховениане. М., 1982.
114. Фролкин В. Некоторые вопросы исполнительской практики испанского клавиризма эпохи Ренессанса (по трактату Томаса де Санта Мариа «Искусство игры фантазии», 1565). — В кн.: Музыкальное исполнительство. 11-й сб. статей. М., 1983.
115. Фролкин В. Хуан Бермудо и его музыкально-педагогические воззрения. — В кн.: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 40. М., 1978.
116. Хентова С. Лев Оборин. Л., 1964.
117. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М., 1984.
118. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953.
119. Чайковский П. И., Танеев С. И. Письма. Сост. и ред. В. А. Жданов. М., 1951.
120. Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15 томах. Т. III. М., 1947.
121. Швейцер Альберт. Иоганн Себастьян Бах. Ред. перев. и послесл. «Швейцер и вопросы баховедения» М. С. Друскина. М., 1965.
122. Шолн Владимир. Беседа с Зузаной Ружичковой о чембало и о некоторых других вещах. — «Новости музыкальной жизни Праги», 1967, № 8.
123. Шопен, каким мы его слышим. Сост., вст. ст. и прим. С. М. Хентовой. М., 1970.
124. Шопен Ф. Письма. Перев. Анны Гольденвейзер. Под ред. А. Б. Гольденвейзера. М., 1929. 2-е изд. доп. Сост., комм., вст. ст., краткая летопись жизни и тв. Ф. Шопена Г. С. Кухарского. Т. 1—2. М., 1976, 1980.
125. Шопен Фридерик. Статьи и исследования советских музыковедов. Сост. и общ. ред. Г. Эдельмана. М., 1960.
126. Штейбельт. Полная практическая школа для фортепиано. Спб, 1830.
127. Штелин Якоб. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935.

128. Шуман Роберт. Избр. ст. о музыке. Ред., вст. ст. и прим. Д. В. Житомирского. М., 1956
129. Adlung M. J. Anleitung zu der musikalischen Gelehrtheit. Erfurt, 1758.
130. Aguettant Louis. La musique de piano des origines à Ravel. Paris, 1954.
131. Bach K. Ph. E. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753 (V Aufl. v. W. Niemann. Leipzig, 1925).
132. Badura-Skoda Eva und Paul. Mozart-Interpretation. Wien, 1957.
133. Beyschlag Adolf. Die Ornamentik der Musik. Leipzig, 1953. В русск. перев.: Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. М., 1978.
134. Bie Oscar. Das Klavier und seine Meister. München, 1898.
135. Bodky Erwin. Der Vortrag alter Klaviermusik. Berlin, 1932.
136. «Cäcilia, eine Zeitschrift für die Musikalische Welt». Bd. III, 1825.
137. Chmielowska W. Z zagadnień nauczania gry na fortepianie. Kraków, 1963.
138. Chomiński Józef Michał. Sonaty Chopina. Kraków, 1960.
139. Correspondence de Frédéric Chopin. Vol. I, II, III. Paris, 1953, 1954, 1960.
140. Cortot Alfred. Aspects de Chopin. Paris, [1949].
141. Couperin F. L'art de toucher le clavecin. (2-ème éd.). Paris, 1717.
142. Czerny Carl. Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule, von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend. Op. 500. 4-ter Theil. Wien, [1846].
143. Denis J. Traité de l'accord de l'espinette avec la comparaison de son clavier à la musique vocale Paris, 1750
144. Eigeldinger J.-J. Chopin vu par ses élèves. Neuchâtel, 1970.
145. Eismann Georg. Robert Schumann. Bd. I—II. Leipzig, 1956.
146. Favre Georges. La musique française de piano avant 1830. Paris, 1953.
147. Fétis F.-J., Moscheles J. Méthode des Méthodes pour le piano ou traité de l'Art de jouer de cet Instrument basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faite à ce sujet et particulièrement des Méthodes de Ch. P. E. Bach, Marpurg, Türk, A. E. Müller, Dussek, Clementi, Hummel, M. M. Adam, Kalkbrenner et A. Schmidt... Paris [s. a.].
148. Feuilleton. «Allgemeine musikalische Zeitung», 1839.
149. Forkel J. N. Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst and Kunstwerke. Augsburg, 1925 (Neue Aufl.).
150. Gillespie John. Five Centuries of Keyboard Music. Belmont, 1965.
151. Georgii Walter. Klaviermusik. III Aufl. Zürich-Freiburg, 1956.
152. Göllicher August. Franz Liszt's Klavierunterricht von 1884—1886. Regensburg, 1975.
153. Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg. Bd. I. Berlin, 1759.
154. Hoffman-Erbrecht Lothar. Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit. Leipzig, 1954.
155. Hubay Jenő. Souvenirs de Paris.—«Société Internationale de Musik», 1913, № 5.
156. Hummel J. N. Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung. 2-te Aufl. Wien, [o. J.]
157. Jachimiecki Z. Muzyka polska w rozwoju historycznym. Kraków, 1948.
158. Jahn O. W. A. Mozart. Bd I—II (IV Aufl.). Leipzig, 1905, 1907.
159. Jenkins C. Theodore Leschetizky.—«The Musical Times», 1930, June.
160. Joh. Seb. Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Dritter Jahrgang [o. J.].
161. Joh. Seb. Bach's Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft. Vierzehnter Jahrgang [o. J.].
162. Kalischer A. Chr. Beethovens Sämtliche Briefe. Bd. III. Berlin u. Leipzig, 1907.

163. Kalkbrenner Fred. Méthode pour apprendre le Piano-Forte à l'aide du Guide mains. Bruxelles, [1830].
164. Kapp J. Weber. Stuttgart, 1922.
165. Keller Hermann. Domenico Scarlatti Leipzig, 1957.
166. Kinkeldey Otto. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig, 1910.
167. Kirkpatrick Ralph. Domenico Scarlatti Princeton, New Jersey, 1953.
168. Kleczynski J. Chopin's grössere Werke. Praeludien, Balladen, Nocturnes, Polonaisen, Mazurkas. Wie sie verstanden werden sollen. Leipzig, 1898.
169. Krebs C. G. Diruta's Transilvano, ein Beitrag zur Geschichte des Orgel— und Klavierspiels im XVI J. Leipzig, 1893.
170. Kullak Adolph. Die Ästhetik des Klavierspiels. 4-te Aufl. Leipzig, 1905.
171. Leichtentritt H. Händel. Stuttgart—Berlin, 1924
172. Lenz W. von. Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Berlin, 1872.
173. Lenz W. de. Les compositions de Chopin pour le piano.—«Revue et Gazette musicale de Paris», 1873.
174. Liszt Franz. Marx und sein Buch: Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege. Gesammelte Schriften. Bd. V. Leipzig, 1882.
175. Liszt Franz. Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. Gesammelte Schriften. Bd. II. Leipzig, 1881.
176. Marmontel A. Les pianistes célèbres. Paris, 1878.
177. Marburg F. W. Anleitung zum Clavierspielen. Berlin, 1755.
178. Marx Adolf Bernhard. Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke. Neue Aufl. Regensburg, [1912].
179. Milchmeyer J. P. Die wahre Art das Pianoforte zu spielen. Dresden, 1798.
180. Muzyka polska. Monografia zbiorowa pod redakcja Mateusza Glińskiego. Warszawa, 1927.
181. Niecks Friedrich. Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker. Bd. II. Leipzig, 1890.
182. Niemann Walter. Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Berlin, 1921.
183. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, 1753 (Neudruck v. W. Niemann. Leipzig, 1906).
184. Raabe Peter. Franz Liszt. Erstes Buch. Stuttgart u. Berlin, 1931.
185. Ramann Lina. Liszt-Pedagogium. Leipzig, 1901.
186. Rameau J.-Ph. Méthode pour la mécanique des doigts ou l'on enseigne les moyens de se procurer une parfaite exécution sur cet instrument.— J.-Ph. Rameau. Pièces de clavecin. Publication faite sous la direction de C. Saint-Saëns. Paris, 1895.
187. Rapin Eugène. Histoire du Piano et des Pianistes. Lausanne—Paris, 1904.
188. «Revue et Gazette musicale de Paris», 1880.
189. Rob. Schumann's Werke für Pianoforte solo. Bd. IV. Studien nach Capricen von Paganini. Vorwort. Ed. Peters. Leipzig [o. J.].
190. Saint-Lambert. Les principes de clavecin. Amsterdam, 1702.
191. Sauer Emil. Meine Welt. Berlin-Stuttgart, 1901.
192. Scarlatti D. Opere complete per clavicembalo. Criticamente rivedute e ordinate in forma di suites da Alessandro Longo. Vol. 1.
193. Schieder mair L. Die Briefe W. A. Mozart's und seiner Familie. Bd. I. München u. Leipzig, 1914.
194. Sobieski M. u. Sobieska J. Das tempo rubato bei Chopin und in der polnischen Volksmusik.—The Book of the First International Musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin. Warszawa, 1963.
195. Spitta Ph. J. S. Bach. Bd. I—II. 1873, 1880
196. Terry Ch. John Christian Bach. London, 1926.

197. Thalberg S. L'art du chant appliqué au piano. Op. 70. Leipzig [o. J.].
198. Tomaschek Wenzel Johann. Selbstbiographie. Libussa. Prag, 1845—50.
199. Türk D. G. Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende, mit Kritischen Anmerkungen... Leipzig und Halle, 1789.
200. Ueber den Missbrauch des Tempo rubato—«Allgemeine musikalische Zeitung». Bd. IV, 1802—1803.
201. Vrieslander Otto. Carl Philipp Emanuel Bach. München, 1923.
202. Wasielewski W. J. v. Carl Reinecke. Leipzig, 1892.
203. Weber C. M. v. Ausgewählte Schriften. Leipzig [o. J.].
204. Weber M. M. v. Carl Maria von Weber. Bd. II. Leipzig, 1864.
205. Weitzmann C. F. (Seifert-Fleischer). Geschichte der Klaviermusik. Leipzig, 1899.
206. Wieck Friedrich Clavier und Gesang. Leipzig, 1853.
207. Worbs Hans Christoph. Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, 1958.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 3

ЧАСТЬ I

Глава I. Общественные предпосылки формирования клавирной культуры. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI—XVIII веков. Клавесин и клавикорд	5
Глава II. Влияние органной и лютевовой культуры на клавирное искусство. Важнейшие клавирные школы XVI—XVII столетий. Зарождение французской клавесинной школы. Клавирная сюита. Английские верджиналисты	13
Глава III. Искусство рококо и французский клавесинизм XVIII столетия. Клавесинная миниатюра в творчестве Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо. Исполнительские принципы французских клавесинистов и проблема интерпретации их сочинений	26
Глава IV. Новые стилевые черты в итальянской музыке конца XVII — первой половины XVIII столетия. Д. Скарлатти; его сонаты и их интерпретация	41
Глава V. И. С. Бах; его клавирное творчество. Бах — исполнитель и педагог. Интерпретаторы его клавирных сочинений. Клавирное искусство Г. Генделя. Проблемы интерпретации музыки эпохи барокко	49
Глава VI. Эстетические воззрения западноевропейских просветителей XVIII века. Развитие сонатно-симфонического мышления и подготовка музыкального классицизма конца XVIII столетия. Новые эстетические принципы в музыкально-исполнительском искусстве	78
Глава VII. Развитие клавирно-фортепианной культуры во Франции и в Италии во второй половине XVIII века. Чешские пианисты и композиторы. Сыновья И. С. Баха. Ф. Э. Бах и его трактат. Ранние венские классики. Фортепианное творчество И. Гайдна и В. А. Моцарта. Моцарт-пианист	83

ЧАСТЬ II

Глава I. Фортепианная культура Западной Европы в конце XVIII—первой половине XIX века. Деятельность виртуозов. Лондонская школа; М. Клементи и его ученики; Д. Фильд. Венская школа; И. Гуммель	111
Глава II. Л. ван Бетховен. Его исполнительская деятельность. Черты стиля и жанры фортепианного творчества. Интерпретация бетховенских сочинений	124
Глава III. Передовые творческие тенденции в фортепианной музыке первой половины XIX века. Чешские композиторы и пианисты.	

Фортепианное искусство австрийских и немецких музыкантов. Ф. Шуберт. К. М. Вебер. Ф. Мендельсон	143
Глава IV. Р. Шуман. Его взгляды на фортепианное искусство и воспитание музыканта. Черты стиля и жанры фортепианного творчества. Интерпретация сочинений Шумана	164
Глава V. Искусство виртуозов в 30—40-е годы XIX века. Парижская школа; Ф. Калькбреннер. Педагогическая деятельность К. Черни. С. Тальберг. И. Моцелес	180
Глава VI. Фортепианное искусство Польши начала XIX века. Ф. Шопен. Его исполнительская и педагогическая деятельность. Черты стиля и жанры творчества. Интерпретация шопеновских произведений	192
Глава VII. Ф. Лист — исполнитель и педагог. Фортепианная музыка Листа; стилевые черты, жанры. Интерпретация произведений композитора	213
Глава VIII. Фортепианное искусство второй половины XIX века. Немецкая школа. И. Брамс и его фортепианное творчество. Пианисты академического направления. Веймарская школа; Г. Бюлов, К. Таузиг, Э. д'Альбер и другие ученики Ф. Листа. Развитие теоретической мысли в области фортепианного искусства	235
Глава IX. Французская школа. К. Сен-Санс. С. Франк. Французское фортепианно-исполнительское и педагогическое искусство. Норвежская школа. Э. Григ. Западнославянские композиторы и пианисты. Б. Сметана. Польские пианисты. Т. Лешетицкий	252
Глава X. Русское фортепианное искусство конца XVIII — первой половины XIX века. М. Глинка. Период 60-х годов и его значение в развитии фортепианного искусства. А. Рубинштейн; его музыкально-общественная, педагогическая и композиторская деятельность. Н. Рубинштейн. Русская мысль о фортепианно-исполнительском и педагогическом искусстве	273
Глава XI. Фортепианное искусство композиторов Могучей кучки. М. Балакирев, его исполнительская деятельность и фортепианные сочинения. М. Мусоргский — пианист и автор фортепианных произведений. Фортепианные сочинения Н. Римского-Корсакова и А. Бородина. Фортепианное творчество П. Чайковского. Исполнение его сочинений	297
<i>Нотные примеры</i>	321
<i>Библиография</i>	407

Учебник

Александр Дмитриевич Алексеев

ИСТОРИЯ
ФОРТЕПИАННОГО
ИСКУССТВА

Части 1 и 2

2-е издание дополненное

Редактор *В. Панкратова*,
Худож. редактор *А. Головкина*,
Техн. редактор *Г. Фокина*,
Корректор *В. Голяховская*.

ИБ № 3560

Подписано в набор 10.02.87. Подписано в печать 19.02.88. Формат 60×90^{1/16}. Бумага офсетная № 1. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 30,0 (включая иллюстрации). Усл. п. л. 30,0. Усл. кр.-отт. 30,0. Уч.-изд. л. 30,26. Тираж 20 000 экз. Изд. № 13528. Зак. № 1626. Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Музыка», 103031, Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южноподтоная ул., 24.



Клавесин работы Г. Рюккерса (XVI век)



Клавикорд (XVII век)



Маленький переносной органчик — портатив
(конец XV—начало XVI века).
С картины Рафаэля «Св. Цецилия»



Лютня (конец XVI—начало XVII века).
С картины М. да Караваджо (фрагмент)

PARTHENIA
or
THE MAYDENHEAD
of the first musicke that

ever was printed for the VIRGINALLS

COMPOSED

*By three famous Masters William Byrd, D. John Bull & Orlando Gibbons.
Gentlemen of his Ma:^{ties} most Illustrious Chappell*

*Engraven
by William Hole*



London: printed for M. Dor. Evans. (Cum privilegio. Are to be sold by G. Lowe printed in Leather)

Титульный лист первого в Англии печатного сборника пес
для вёрджинала— «Парфения» (1611)



Франсуа Куперен



Жан-Филипп Рамо



Доменико Скарлатти



Иоганн Себастьян Бах



**Георг Фридрих Гендель
в юности.
С миниатюры Платцера**



Филипп Эмануэль Бах



Франц Йозеф Гайдн.
С гравюры Шивонетти



**В. А. Моцарт с отцом
Леопольдом и сестрой
Марией Анной.**
*Литография А. Шифердеккера
по Л. де Кармонтею (1764)*



**Вольфганг Амадей
Моцарт (1782).**
*С незаконченной картины
маслом Н. Ланге*



Фортепиано работы
И. А. Штейна. Аугсбург,
1773 (первый известный
образец инструмента это-
го мастера)



Фортепиано работы
Д. Бродвуда (1817), по-
даренное им Бетховену.
С начала 1840-х годов
находились в собствен-
ности Листа



Муцио Клементи

Джон Фильд

Иоганн Баптист Крамер





Карл Черни



Ян Ладислав Дусик



Людвиг ван Бетховен.
С гравюры Б. Гёфеля (1814) по портрету Л. Петронна

Карл Марня Вебер



Франц Шуберт

Феликс Мендельсон в детстве.
Гравюра на дереве





Роберт и Клара Шуман.
Дажерротип (1850)

Сигизмунд Тальберг



Игнаций Мошелес

Иоганн Непомук Гуммель
в молодости.

*По гравюре Вренка с кар-
тины Катарини Эшерих*





Виртуозы 1830—1840-х годов.

Литография Морэна

**Сидят (слева направо): Э. Вольф, А. Гензельт, Ф. Лист;
стоят: Я. Розенхайн, Т. Дёлер, Ф. Шопен, А. Дрейшок, С. Тальберг**



Фридерик Шопен



Музыкальное утро у Листа
Рисунок Крихубера (Вена, 1846).
Крихубер, Берлиоз, Черни, Лист, Эрнст



Волшебник Лист за фортепиано

Карл Таузиг



Ганс Бюлов

Эуген д'Альбер





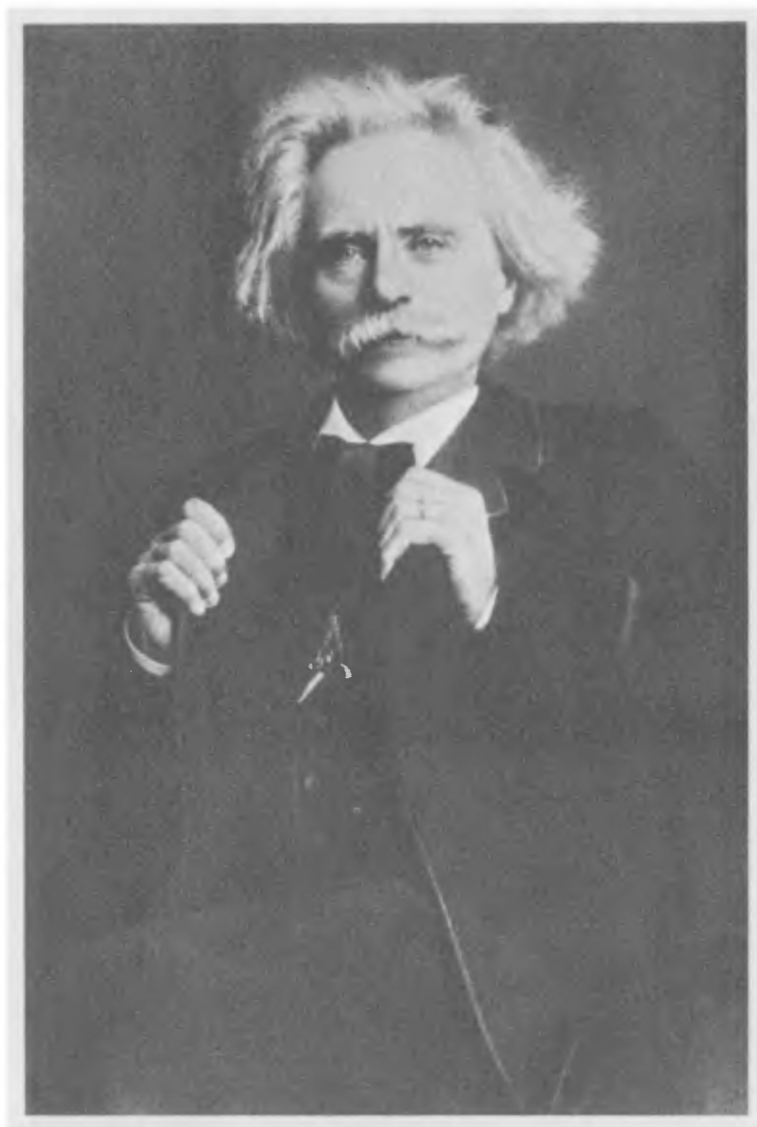
Иоганнес Брамс



Сезар Франк за органом
церкви Сен-Клотильд.
С картины Ж. Ронжье



Камиль Сен-Санс



Эдвард Григ



Беджих Сметана



Антонин Дворжак



Теодор Лешетицкий



Мориц Мошковский



Михаил Иванович Глинка.
Фотография (1856)



**Дмитрий Степанович
Бортнянский.**
Портрет работы М. И. Вельского (1788)



**Александр Сергеевич
Даргомыжский**

**Милий Алексеевич
Балакирев**



**Иван Федорович
Ласковский**





Модест Петрович Мусоргский



Братья Николай и Антон Рубинштейны



Петр Ильич Чайковский.
Фотография (1870-е годы)