

МБУ ДО «ПДШИ»

# доклад

преподавателя МБУ ДО «ДШИ»

Чапаевой В.Г. на тему:

## **«Интерпретация в фортепианной музыке на примере сонаты №1, op.2, f-moll Л.Бетховена»**

Петровка 2016

## План доклада:

- I) Музыкальное исполнение и музыкант-интерпретатор
- II) Проблема субъективности и объективности интерпретации
- III) Исполнительские выразительные средства и исполнительская логика интерпретации.
- IIII) Интерпретация сочинений Бетховена
  - Фортепианное творчество Л.Бетховена.
  - Соната Л.Бетховена №1, op.2, f-moll, 1 часть.
  - а) Выявление особенностей стиля Л.Бетховена на примере Сонаты №1.
  - б) Анализ исполнительской интерпретации произведения с точки зрения национальных особенностей исполнителя.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Музыка в ряду искусств занимает особое место по своей специфичности. Как архитектура и лирическая поэзия музыка примыкает к неизобразительным искусствам; как театр, танец, кино музыка относится к временным искусствам, и, наконец, как театр, кино, танец музыка является исполнительским искусством. Объективно существуя в виде нотной записи, музыка нуждается в акте воссоздания исполнителем, его художественной интерпретации. В самой природе музыки заложено диалектическое единство музыкального произведения и исполнения.

Музыкальное исполнение является творческим процессом воссоздания музыкального произведения средствами исполнительского мастерства. Творчество исполнителя не просто воспроизводит результат композиторского творчества, не только воссоздает, но и вновь создает в реальном звучании образы на основе созданных композитором.

Музыкальное исполнение всегда есть современное творчество, творчество данной эпохи, даже когда само произведение отделено от нее большим отрезком времени. В наше время, например, произведения И.С.Баха звучат иначе, чем для его современников из-за значительного изменения стиля и методов исполнения (несмотря на попытки приближения к «аутентичности» - подлинности), обогащения нашего слухового опыта знаниями музыки последующих эпох. Временной отрыв неизбежно сказывается в интерпретации исполнителя. Исполнительское искусство, являясь вторым этапом создания и воплощения произведения, так же как и композиторское творчество является опосредованным процессом отражения окружающего мира. Именно это и определяет творческий характер деятельности исполнителя.

Содержание музыки составляют художественно-интонационные образы. Результат исполнения - перевод его в качественно новое состояние – исполнительский художественный образ, который характеризуется единством общего и индивидуального, объективного и субъективного, рационального и эмоционального, единством содержания и формы. Единство содержания и формы состоит в том, что исполнение создает форму реального существования композиторского художественного образа, являющегося, в свою очередь, основным содержанием исполнения. Идеино-эмоциональное содержание образа раскрывается в художественной исполнительской форме. Исполнительский образ является своеобразной формой оценки композиторского образа, выражаемой через соответствующую интерпретацию. В процессе создания исполнительского художественного образа важна двусторонняя взаимосвязь исполнителя и аудитории, что непременно теряется при фиксации исполнительского акта средствами звукозаписи, несмотря на ее ценность как средства увеличения массовости аудитории и сохранения образцов искусства выдающихся интерпретаторов.

Как самостоятельный вид художественного творчества музыкальное исполнение складывается на этапе возникновения в условиях городской культуры систем фиксации музыки условными знаками. В нотной записи, фиксирующей, в основном, лишь сочетание высотных и ритмических соотношений звуков композитор закрепляет определенное художественное содержание.

Область средств выражения музыканта-исполнителя обладает определенной самостоятельностью и спецификой. Исполнительское интонирование отличается от композиторского (закрепленного в нотной записи) прежде всего своей импровизационной природой. Тончайшие интонационные нюансы, агогические, динамические и темповые отклонения, разнообразные способы звукоизвлечения, не зафиксированные в нотной записи, составляют комплекс исполнительских средств выражения, дополняющий комплекс элементов музыкального языка, используемого композитором. В зависимости от манеры интонирования исполнителя, обусловленной его творческой индивидуальностью, степени чуткости к восприятию музыки, возможно различное раскрытие ее образного

содержания и эмоционального строя. Подобная вариантная множественность исполнения обуславливается вариантной множественностью самого содержания музыкального произведения. Наличие ребальности музыкального произведения, существующего в виде нотного текста и воссоздаваемого исполнителем на основе заложенных в нем эстетических закономерностей, принципиально отличает музыкальное исполнение от импровизации.

Формирование музыкального исполнения как профессионального искусства, с присущими ему особенностями, художественными и техническими задачами, связано с эволюцией общественного музицирования, развитием музыкальных жанров и стилей, совершенствованием нотации и музыкального инструментария. Становление музыкального исполнения в эпоху средневековья проходило преимущественно в рамках господствовавшей в то время культовой музыки. Церковная идеология с ее проповедью аскетизма ограничивала выразительные возможности музыки, способствуя выработке «обобщенного» вокального и инструментального звучания, обуславливая специфический отбор выразительных средств и приемов исполнения, статичность стиля. Многоголосный полифонический склад культовой музыки и приблизительные формы ее записи, первоначально в невменной, а затем в мензуральной нотации, определили, с одной стороны, преобладание коллективного музицирования (главным образом, хорового а *cappella*), а с другой – особенности исполнительской практики, опиравшейся на заранее предписанные правила и условности. Исполнение рассматривали лишь как выполнение этих правил, исполнителя – как своего рода «ремесленника».

Новое понимание исполнения складывается в XVI – XVII веках в Италии с ее гуманистическими традициями эпохи Возрождения, возникновением новых форм светской музыкально – общественной жизни (академии, оперный театр). Сталкиваются и взаимовлияют противоположные по своей эстетической направленности тенденции: характерная для оперного стиля бельканто «инструментализация» певческого голоса (искусство кастратов) и «очеловечивание» инструментализма (искусство «пения» итальянских скрипачей). Скрипка, позволяющая индивидуализировать звук в большей степени, чем щипковые и духовые инструменты, становится носителем новой демократической культуры и оказывает огромное влияние не исполнительское искусство. Именно скрипка, а не орган, клавесин, лютня, исполнение на которых также достигло высокого художественного и технического уровня, определила развитие новых инструментальных жанров – сонаты и концерта и положила начало расцвету сольного исполнения.

В это время складывается новый тип музыканта – практика. Это уже не узкий ремесленник, а универсальный художник, для которого характерно слияние в одном лице исполнителя и творца музыки; в основе его исполнительского мастерства лежит творческая импровизация. Исполнительская деятельность «играющего композитора» ограничивалась рамками «замкнутого», камерного музицирования, при котором не было резкой грани между исполнителем и аудиторией. Виртуозность такого музыканта, играющего в основном собственные произведения, не столько техническим совершенством игры, сколько умением «говорить» с аудиторией с помощью инструмента. Период, в которой ведущей творческой фигурой был «играющий композитор», отмечен преобладанием неполных форм записи музыки (хотя привычная нам нотация уже была распространена). Музыкант должен был владеть специальными навыками, знаниями, традициями для творческого импровизационного исполнения музыки в рамках генерал – баса и искусства орнаментики. Это искусство творческой импровизации сыграло огромную роль в обогащении выразительных и технических сторон музыкального исполнения.

Новый важный этап музыкального исполнения наступает с завершением к концу XVIII века процесса формирования классического симфонического оркестра, с выдвиганием нового сольного инструмента – молоточкового фортепиано, с утверждением жанров симфонии, сонаты, концерта. Усложнение музыкального содержания вызвало необходимость не только точной записи композитором нотного текста, но и фиксации специальных исполнительских указаний. Под влиянием сентиментализма с его культом чувства инструментальная музыка приобретает большую эмоциональную насыщенность, динамичность, контрастность, складывается новый тип оркестрового исполнения. Эхообразная динамика эпохи барокко уступает место плавным, постепенным динамическим переходам – «динамике чувства». Эстетика нового стиля исполнения нашла отражение в учении об аффектах.

Демократизация к концу XVIII века форм организации музыкальной жизни, социальные изменения состава аудитории положили начало созданию новой формы музицирования – публичному платному концерту и появлению эстрады. В массе музыкантов происходит разделение труда композитора и исполнителя. В начале XIX века формируется новый тип музыканта – «сочиняющий виртуоз», по-прежнему объединяющий в одном лице исполнителя и композитора. Основой его деятельности становится доход от концертов. Расширение масштабов исполнительства «сочиняющего виртуоза» приводит к возникновению профессии «импресарио» (итальянское слово, восходящее к комедии масок и означающее организатора сценария). Первым исполнителем, заключившим договор с частным лицом, был Н.Паганини.

Обращение к массовой аудитории выдвигает перед исполнителем новые творческие задачи. «Сочиняющий виртуоз» – центральная фигура романтизма. Между ним и «играющим композитором XVII – XVIII веков существует принципиальное различие: для «играющего композитора» исполнительское искусство – только средство реализации своих творческих устремлений, для «сочиняющего виртуоза» – наоборот, композиторское творчество – лишь средство для демонстрации исполнительского мастерства. Новые пространственно – акустические условия (большие концертные залы) потребовали от исполнителей большей силы и интенсивности звучания, развития виртуозной техники как динамической формы передачи музыкального движения, поиска новых выразительных и технических средств исполнительского искусства. С целью усиления психологического воздействия в исполнение вносятся элементы зрелищности. «Игра» лица и рук артиста становятся средством пространственной «лепки» музыкального образа. На зрелищности строится и смешанная концертная программа, в которой «сочиняющий виртуоз» выступает наряду с певцами, солистами – инструменталистами, оркестром. Исполняя лишь собственные произведения, «сочиняющий виртуоз ограничивается жанрами виртуозных концертов, фантазий, вариаций на популярные оперные темы и блестящих характерных пьес, чаще неглубоких по содержанию, но демонстрирующих индивидуальное исполнительское мастерство. На публику воздействуют виртуозный размах игры, смелый полет фантазии, красочная гамма эмоциональных оттенков. Наиболее полно и ярко, согласно романтической эстетике, чувства художника, его личность должна проявиться при любимом публикой заключительном номере программы – свободной фантазии на заданную тему.

Искусство «сочиняющего виртуоза» несло в себе, однако, глубокое противоречие, заключающееся в разрыве между богатством выразительных средств и зачастую незначительностью музыкального материала. Лишь у таких художников как Паганини, Лист это во многом искупалось огромной творческой силой их дарования. У многих их подражателей исполнительство вырождается в салонно – развлекательное искусство. К середине XIX века нарастающее противоречие между стилистической направленностью искусства «сочиняющего виртуоза» и общими художественными тенденциями развития

музыки приводит к кризису романтического исполнительства, Формируется новый тип музыканта – интерпретатор, истолкователь чужого композиторского творчества. Происходит коренной стилистический переворот в концертном репертуаре, возрождаются сочинения старинных мастеров. Этим положено начало кристаллизации формы сольного концерта, расцвету искусства дирижирования.

«Сочиняющий виртуоз» - исполнитель собственных произведений отражал в своем искусстве лишь ограниченный круг эмоциональных состояний и настроений, отвечающих его личным эстетическим устремлениям, то есть был своего рода импровизатором, выражающим собственные чувства. У исполнителя нового типа – истолкователя чужого композиторского творчества исключительно субъективный характер исполнения уступает место интерпретации, ставящей перед ним объективные художественные задачи – раскрытие, истолкование и передачу образного строя музыкального произведения и замысла его автора. Вырастает значение в исполнительском искусстве объективно – познавательных элементов, усиливается интеллектуальное начало.

С развитием искусства интерпретации в музыкальном исполнительстве формируются исполнительские школы, направления, стили, связанные с различным пониманием задач и методов исполнения, возникают проблемы исполнения старинной музыки, рождаются формы закрепления интерпретации – исполнительская редакция и транскрипция.

Изобретение на рубеже XIX – XX веков грамзаписи сделало возможным фиксацию любого конкретного исполнения, возник новый тип исполнения в условиях студийной записи – своеобразный исполнительский «жанр», обладающий своими эстетическими закономерностями и особенностями, отличающими его от обычного концертного исполнения. Грамзапись оказала влияние на все стороны исполнения, выдвинув новые эстетические, психологические и технические проблемы.

Современная музыка с ее сложным интонационным и ритмическим строем глубоко влияет на эволюцию исполнительских средств и принципов концертности. Переосмысляются устоявшиеся представления о виртуозности, роли ритма, тембра, вырабатываются новые приемы артикуляции, специфически используются элементы исполнительского инструментария. Современные исполнительские средства открывают возможности нового прочтения музыкальной классики, «переинтонирования» ее образов на сложный по настроенности музыкальный слух современной аудитории.

Широкое развитие музыкальной культуры определило важное место, занимаемое исполнительством в современной общественной жизни, его большое значение как художественно – этической силы, воздействующей на духовный мир человека. Отсюда возросший интерес к вопросам исполнительства, расширение круга научной проблематики.

## **Проблема субъективности и объективности интерпретации. Зарождение онтологических теорий музыкального произведения**

Понятие «музыкальное произведение предполагает определенную степень полноты отражения музыки в нотной записи. Первые попытки нотирования в европейской музыкальной культуре, возникшие еще в Древней Греции, сводились к фиксированию, и то приблизительно, лишь звуковысотной стороны. Ранние формы средневекового невменного письма (невма от греч. – дыхание) также были нотацией – напоминанием (указывали направление движения грегорианского хора), подспорьем для памяти.

Метроритм мелодии, импровизационно-свободной, определялся метрической структурой словесного текста. Высота звука начала уже вполне точно обозначаться на рубеже X - XI веков. В дальнейшем уточнению и усложнению нотации послужило развитие многоголосия и инструментальной музыки. Однако об осознании музыкального произведения как особой категории можно говорить лишь начиная XV века. До этого латинское слово *compositio* обозначало процесс сочинения, а не его результат.

В 70-х годах XV века в трактате И.Тинкориса указывается на полифоническое произведение *res facta* – «сделанную вещь». Примерно с этого времени сочинение музыки начинает рассматриваться как профессиональная деятельность, а слово «композитор» наименованием профессии. В первой половине XVI века у латинского слова *opus* появляется значение – «сочинение», «произведение».

По мере кристаллизации понятия «музыкальное произведение» формировалось понятие авторства, что приводило к отчуждению произведения, становившегося общедоступным. Появление к концу XV века нотопечатания ускорило этот процесс «Поле свободы» исполнителя вплоть до конца XIX века было чрезвычайно широким. Это и традиции импровизации генерал-баса, орнаментики, транскрипции и каденции. Эстетика романтизма с ее культом гения и представлении о музыкальном произведении как вечном шедевре индивидуального творчества в то же время не отказывает и исполнителю в художественной индивидуальности, праве на свободное выражение своего «я». Тем не менее на протяжении всего XIX века нарастает значение «верности» - автору, идее произведения, его тексту. «Верность» приравненная к «объективности» ставится в оппозицию к «субъективному», образуя антитезу, обсуждаемую до наших дней.

Крупнейшие музыканты XIX века, так или иначе, задели эту проблему. Также мастера как Шуман, Чайковский, Танеев, Кюи считали, что мысль автора достаточно выражена в нотах и музыка должна производить впечатление, какое мыслилось творцу. Другой точки зрения придерживались Лист и А.Рубинштейн. «Воспроизведение - это второе творение», - утверждал А.Рубинштейн, - «мне совершенно непостижимо, что вообще понимают под объективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиною, а личностью, есть само собою субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, т.е. субъективно, и мыслимо ли иначе?... Если передача сочинения должна быть объективной, то только одна манера была бы правильна, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?...»

Примерно с конца 60-х годов XIX века вместо слов «исполнение» все чаще начинают употреблять слово «интерпретация». Появление этого слова (от лат. разъяснение, истолкование) показателен подчеркиванием момента свободы, творческой самостоятельности, индивидуальности музыканта, интерпретирующего, толкующего исполняемую им музыку. Слово «исполнитель» приобрело уничижительный смысл, относясь к музыканту, ставящему во главу угла техническую сторону исполнения.

Развитие тенденции к объективизму в исполнении, нараставшей на протяжении первых двух десятилетий XX века вызвано многими причинами. Это и кризис виртуозно-романтического исполнительства с его крайне свободным отношением к тексту произведения, расширение исполнительского репертуара за счет включения пластов старинной музыки и в силу этого интеллектуализация исполнительского процесса. Это и развитие психофизиологии, приведшее к возникновению двух направлений в исполнительстве – анатоμοфизиологического (Штокгаузен, Брейтгаупт) и психотехнического (Бузони, Гофман). Это, наконец, и поворот музыкального искусства к неоклассицизму, видные представители которого (Стравинский, Хиндемит, Барток, Онеггер) выступили инициаторами пересмотра роли исполнителя.

«Разве не отвратительно, что музыкант-творец вынужден проходить сквозь фильтр другого музыканта-исполнителя? – заявляет Онеггер. – Разве в живописи рамочный мастер позволяет себе подправлять краски на картине?». Не менее решителен Равель: «Я не хочу, чтобы меня интерпретировали!». «Что я ненавижу, так это интерпретацию... - говорит Стравинский, - Ведь музыку следует передавать, а не интерпретировать... Всякая интерпретация раскрывает в первую очередь индивидуальность интерпретатора, а не автора. Кто же может гарантировать нам, что исполнитель верно отразит образ творца и черты его не будут искажены?».

Другие крупные исполнители первой половины XX века продолжают отстаивать творческий характер интерпретации, отрицая формальное отношение к исполняемому, протестуя против стандартизации и признания существования одной трактовки, объявления нотного текста своеобразным «абсолютом». «Интерпретация само по себе произведение искусства», - утверждала Маргарит Лонг. По замечанию П. Казальса: «Исполнитель, хочет он или нет, является интерпретатором и воспроизводит сочинение в своем толковании». Бруно Вальтер говорит о «важности ощущения исполнительского творчества в процессе интерпретации».

Большое влияние на «объективизацию» исполнения оказала работа по восстановлению точного текста музыкальных произведений, начало академия изданий уртекстов старинной музыки, очищению музыки классиков и романтиков от искажений, внесенных редакторами практических и инструктивных изданий. В 1915 году выходит книга Арнолда Долмеха о принципах исполнения старинной музыки, заложившая основу бытующей и сейчас традиции аутентичного исполнения.

Переориентация музыкального исполнения привела к призывам отказаться от термина «интерпретация», имевшего столь широкое распространение, в пользу более раннего термина – «исполнение», реабилитированного в его значении.

В 20-30 годы XX века появляются исследования, которые свидетельствуют о возникновении новой области музыкознания – исполнительского музыковедения.

Первыми, широко начавшими обсуждение проблем интерпретации, были итальянские эстетики и музыковеды Гвидо Гатти, Альфредо Паренте и др. В Германии в это время к этим вопросам обратились композитор и дирижер Ганс Пфизнер, К. Фабиан и др.

Гатти и другие защищали право исполнителя на совершенную творческую свободу. Паренте видел задачу исполнителя в механически-пассивном воспроизведении музыки. Пфизнер призывал отказаться от понятия «второе творение» в пользу термина «передача» или «исполнение». Суть воззрений Фабиана в том, что следует стремиться не к воспроизведению того, как звучало произведение в воображении композитора, а достичь того воздействия на слушателя, на которое рассчитывал автор. Такую «объективность» Фабиан называет «объективностью воздействия». Итальянский композитор и пианист А. Казелла придерживавшийся промежуточной точки зрения не без остроумия замечает, что «спорить о том, является ли роль исполнителя подчиненной по сравнению с творческой ролью композитора, столь же странно, как пытаться установить главенство мужчины или женщины в деле продолжения человеческого рода... В музыкальном искусстве музыка живет благодаря сотрудничеству двоих».

Аргументации участников полемики вокруг вопроса о соотношении субъективного и объективного в музыкально-исполнительском искусстве не выходит за рамки логико-эмпирических рассуждений. Это соотношение определяется в первую очередь спецификой самого музыкального искусства. Крайности объективистской позиции, неверно понимающей диалектику этого соотношения, проявляются в упрощенном представлении, что «объективное» - это музыкальное произведение или даже его нотный текст, а



«субъективное» - это исполнитель. Другое неправильное представление – музыкальное произведение не подлежащий изменениям «абсолют».

Трудности с уяснением сущности и назначения музыкального исполнительства как особой сферы музыкальной деятельности вызваны главной причиной: неясностью представления о музыкальном произведении, о способе его бытия – то есть онтологии (от греч. «онтос» - сущее, «логос» - понятие, учение).

Онтологический подход к сфере музыкально-исполнительской проблематики зародился в первой половине XIX века. Он наметился в попытках определения роли и прав исполнителя, исходя из характеристики нотного текста произведения. Например, в предисловии к «Симфоническим поэмам» Лист писал: «Было бы, однако, иллюзией думать, будто можно зафиксировать на бумаге то, что определяет красоту и характер исполнения».

Проблема нотного текста всегда была актуальной для исполнительской практики. Две крайние позиции в этом вопросе таковы: нотный текст есть схема, требующая от исполнителя домысливания, другая точка зрения – в нотном тексте сказано абсолютно все и надо лишь механически его воспроизводить.

Систематическая разработка онтологии началась с XX века. У ее истоков стоят итальянец Бенедетто Кроче и немец Вольдемар Конрад. Их онтологические концепции оказали большое влияние на развитие теории исполнительства. Творчество у Кроче есть мгновенное озарение гения, техника как неотъемлемый элемент художественной деятельности им отрицается. Роль исполнителя Кроче не считает творческой или, по его мнению, произведение имеет незавершенный характер; а произведение, как синтез интуиции и выражение, полностью завершается уже в душе композитора.

Гвидо Гатти одним из первых развивает эстетику Кроче в рамках исполнительства. Он полагает, что даже в рукописном автографе, к примеру, бетховенской сонаты op 111 не содержится «подлинного произведения искусства немецкого мастера». В нотных знаках зафиксирована лишь интерпретация автором своей интуиции – выражения (то есть уже созданного произведения). Запись на бумаге это «воссоздание» произведения. Однако композитор реализует лишь одну из возможностей, содержащихся в интуиции – выражении. Раскрыть, воплотить в звучании остальные возможности – задача исполнителя. Остается неясным у Гатти как исполнитель извлекает остальные возможности, если в тексте фиксируется только одна – композиторская. Таким образом была поставлена проблема реальности существования музыкального произведения. На основе эстетики Кроче Паренте делает совсем иное заключение. Оно состоит в том, что интерпретация сводится к технике, то есть передаче всех знаков нотного текста, исполнитель же художественно пассивен и сравнивается с копиистом картины или статуи.

Другие итальянские музыковеды и критики А.Дела Кортэ, А.Бонаккорси, Л.Парейзон, М Мила, следуя эстетике Кроче, так и не нашли убедительного решения в вопросе определения онтологического статуса произведения. В целом для них характерны два момента: представление о музыкальном произведении как продукте творящей личности, не связанной ни с обществом, не с предшествующей историей искусства; представление о произведении как о чисто идеальном предмете, получающем завершение уже в душе художника, материальное же его воплощение несущественно.

Другим влиятельным направлением в эстетике, в рамках которого разрабатывалась онтологическая теория является феноменологическое. В отличие от Кроче и его последователей, для которых произведение – чисто идеальный предмет, феноменологи расщепляют художественное произведение на конкретную вещь и предмет эстетического созерцания – собственно произведение. Слушая симфонию, по Конраду мы познаем не

собственно произведение, а «полагаемое» произведение. Крупнейшими эстетиками феноменологического направления, обращавшимися к проблеме существования музыкального произведения были Роман Ингарден (Польша) и Николай Гартман (Германия).

Для Ингардена произведение – это схема, а отдельные исполнения это конкретные «формы произведения». Гартман преувеличивает роль исполнителя, поскольку композитор формирует произведение «только наполовину», «до конца формирует исполнитель». Французские феноменологи Ж.П. Сартр и Р. Лейбовиц заявляют что произведение есть нечто «воображаемое», исполнитель же создает его материальный аналог.

К вопросам онтологии музыкального произведения обращались и эстетики других направлений, из которых выделяется французский музыковед Жизель Бреле. По ее мнению, музыкальное произведение не является реальностью, не имеет постоянного бытия, а существует виртуально (от лат. возможный). Зафиксированное в нотной записи, оно ведет «идеальную жизнь», ожидая момента актуализации в исполнении, воплощения в реальном звучании. Недостатки формальных и антиисторичных теорий Бреле состоят в переоценке роли исполнителя, утверждении тезиса о незавершенности произведения композитором, приводящему к «сознанию» произведения исполнителем. Противопоставляя классическую музыку и романтическую, Бреле считает, что для реализации первой достаточно чистого созерцания, вторая – «музыка становления», «ищет» исполнителя, нуждается в воплощении.

К общим недостатком онтологических теорий на различных этапах их развития является абсолютизация отдельных сторон явлений. Так идеальная природа произведения возводится в абсолют в ущерб его материальной природе, музыкальное произведение отрывают от конкретно-исторических условий, приписывая ему автономный характер. Абсолютизируется, наконец, и роль исполнителя.

## **Исполнительские выразительные средства и исполнительская логика интерпретации**

Выразительные средства музыкального исполнительства охватывают все стороны воспроизведения музыки: собственно звукоизвлечение, динамику звучания, музыкальный темп и ритм, исполнительскую агогику и артикуляцию, педализацию и т.д. Каждое из них связано с выполнением определенных художественных задач, каждое имеет свои основные функции. Исполнительские выразительные средства дают возможность интерпретатору с достаточной полнотой раскрыть содержание музыкального произведения и выявить его форму, создавая исполнительский художественный образ. Все эти средства, мера применения которых не фиксируется композитором в нотной записи и фиксирована относительно, количественно и качественно определяются исполнителем и составляют основу специфики музыкального исполнительства. Своеобразие музыкально-исполнительских средств выразительности состоит в том, что многие из них связаны непосредственно со звукоизвлечением, с характером, окраской звучания. Реальный звук – это только исполнительский звук. Если его высотная, ритмическая и динамическая стороны в той или иной мере определены автором, то в качественном отношении звук слишком зависит от исполнителя. Один и тот же звук на одном и том же инструменте может звучать совершенно по-разному у одного и разных исполнителей в зависимости от приема звукоизвлечения и контекста интонации. Красота звука – понятие не относительное. Критерием красоты здесь является соответствие типа звучания сущности

создаваемого художественного образа. Современники, например, отмечали огромное тембровое разнообразие звуковой палитры Ференца Листа и Антона Рубинштейна.

Динамика музыкального произведения также приобретает в исполнении индивидуальные черты. Термины, обозначающие уровни громкости относительно. Нет эталона звучаний *forte* или *piano*, степени *crescendo* или *diminuendo*, меры *forzando* и т.п. Всякое «живое» исполнение становится как бы особой редакцией содержащихся в нотном тексте динамических обозначений. Творческое использование градаций громкости как выразительного средства проявляется у исполнителя прежде всего в создании эмоциональной и убедительной динамической линии развития произведения, не только способствующей наиболее полной передаче его содержания, но и учитывающей закономерности восприятия громкости звучаний человеческой психикой. Так крайние градации *fortissimo* и *pianissimo* при частом их использовании теряют для слушателя значение особенного и приобретают значение обыкновенного.

Термин «динамика» впервые был введен в музыкальную теорию и практику швейцарским музыкальным педагогом Х.Г.Негеле в 1810 году, а первые динамические указания появляются в лютневой музыке в XVI веке. Указания *forte* и *piano* вошли в обиход с XVIII века и были редки в эпоху барокко. Наряду с *forte* и *piano* впервые начал применять знаки *crescendo* и *diminuendo* итальянский композитор Доминико Мадзокки начиная с 1638 года. Применению переходного *crescendo* внутри больших построений положили начало представители мангеймской школы. Исполнительскую динамику во многом определяет индивидуальный исполнительский стиль, характер интерпретации, эстетическая направленность исполнительских школ. Для одних характерны принципы волнообразной динамики дробных динамических оттенков, для других – терассообразной динамики и т.п.

Реальный музыкальный образ возникает в процессе звучаний, их смен, движения. В силу этого важным исполнительским выразительным средством, определяющим степень скорости и характер звуковых последований всего музыкального движения, является темп (от лат. *tempus* – время). Первоначально латинское слово *tempus*, как и греческое – хронос означало отрезок времени определенной величины, в средневековой мензуральной музыке темп определяется соотношениями длительностей и жанровыми признаками. До изобретения метронома в тактовой ритмике XVI – XVIII веков эталоном «правильного» темпа (итал. *tempo giusto*) служил ритм дыхания, сердцебиения или шага. Итальянские темповые обозначения *presto*, *allegro*, *andante*, *adagio* и др. вошли в практику со времени позднего барокко. Как указанные в нотах, так и не указанные в них нарушения равномерности лишают темповую единицу постоянной величины и позволяют говорить лишь об ее средней величине. В соответствии с этим указания метронома (изобретен Иоганном Непомуком Мельцелем (1772-1838) в 1815 г.), на первый взгляд определяющие длительность нот, в действительности означают их частоту. В метрономических обозначениях существенно число ударов в единицу времени, а не равенство промежутков между ними. Не все композиторы часто пользовались метрономическими указаниями: Шопен использовал их до ор. 27, ими почти не пользовались Лист и Брамс. С конца XIX века их используют все чаще из-за исполнительского произвола. В XX веке указания метронома часто преобладают над словесными определениями.

Понятие темпа содержит два значения в их единстве: определение скорости движения и определение характера движения, его внутренней динамичности. Но при равной скорости движение может быть более или менее энергичным или плавным, порывистым или спокойным, метричным или свободным и т.д. Практика исполнения выдающихся исполнителей показывает, что они далеко не всегда точно следуют метроному, так как конкретный исполнительский темп диктуется также эстетическими задачами и условиями каждого данного исполнения. Большую роль в определении темпа играют возможности инструмента, объем концертного зала, состояние исполнителя в момент выступления и т.п.

К темповым исполнительским средствам относится агогика (от греч. – ведение, приведение) – небольшие отклонения от темпа, не обозначенные в нотном тексте и обуславливающие выразительность музыкального исполнения. Термин агогика применялся еще в древнегреческой музыкальной теории, в современное музыкознание введен Х.Риманом в 1884 году. Ранние явления, относящиеся к области агогики обозначались как «tempo rubato» (от итал. «украденное время») – особый вид агогики. Термин «tempo rubato» был впервые применен итальянским певцом и музыкальным писателем Пьером Франческо Този (ок. 1653-1732) в 20-е годы XVIII века для обозначения мелких замедлений и ускорений в партии голоса на фоне ровного, размеренного аккомпанемента. Эти небольшие темповые отклонения в большинстве случаев взаимно компенсируются, чем обеспечивается целостность, слитность музыкального движения. В XIX веке рубато обычно трактовали как замедление темпа, служащее усилению выразительности исполнения.

Возможности исполнительской агогики обусловлено тем, что реальные временные соотношения служат лишь одним из средств выражения ритмического рисунка, который может восприниматься таковым и при несовпадении реальных длительностей с указанными в нотах. Нотные обозначения величин, образующих ритмический рисунок, указывают не реальные длительности, а деления тактов, которые исполнитель растягивает и сжимает в самых широких пределах. Нотные обозначения также указывают на «весомость» звука (например, указание крупных величин в пассажах, сумма которых не соответствует длительности такта).

Среди других ритмических исполнительских средств – ритмические акценты – «оттяжки» взятия звука относительно его метрического места, цезуры (от лат. рассечение) и др. Именно посредством ритмических исполнительских приемов достигается дыхание, столь необходимое для придания членораздельности, естественности и непосредственности музыкальной речи.

Под функциями выразительных исполнительских средств понимают особые роли, которые эти средства выполняют в создании и восприятии звукового текста. Их единство отражено самим термином «interpretacio», которое переводится двояко: и как толкование, и как разъяснение. Толкование указывает на семантическую функцию, разъяснение – на коммуникативную функцию выразительных средств.

Коммуникативно-семантические функции исполнительских средств можно разделить на две основные группы. Они реализуют аналитическо-грамматическую и интонационную сторону музыкальной формы. Интерпретацию первой стороны называют объективацией (не только в процессе восприятия, но и в реальном оформлении звукового текста), интерпретацию интонационной формы – индивидуализацией.

Целью объективации служит выявление и разъяснение иерархической структуры аналитическо-грамматической формы в процессе ее воплощения в реальное звучание, раскрытие потенциальных возможностей формообразования заложенных в нотном тексте. Ведь большинство важнейших категорий музыкальной формы не находит в авторском нотном тексте непосредственного отражения. В тексте прямо не обозначены мотивы и предложения, кульминации и спады, скрытые полифонические голоса, жанровые и стилистические признаки, драматургия целого и частей. Непосредственно в нотном тексте мы находим звуковысотность и ритмические соотношения отдельных звуков, порядок их одновременности и следования, тактовый метр – иными словами, самый элементарный уровень фиксации звуковой системы музыкального произведения. Исполнитель интонируя нотный текст, читая его в соответствии с грамматикой музыкального языка опознает структурные единицы, отношения между ними и с помощью исполнительских средств воссоздает (сначала в сознании, затем в реальном звучании) музыкальную форму.

При объективации важнейшая роль принадлежит разъяснению отношений между элементами музыкальной системы, в основе которых лежат только два элементарных отношения – тождества и различия. Они объективно заложены в композиторском тексте и могут быть опознаны (хотя не всегда однозначно) в ходе работы над произведением. Поскольку разъяснение и дальнейшее структурирование этих отношений осуществляется с помощью находящихся в распоряжении исполнителя свободных элементов музыкальной формы, возникает еще один ряд отношений тождества и различия внутри подсистемы исполнительских средств, который накладывается в звуковом тексте на композиторские отношения элементов музыкальной формы.

Самый простой принцип взаимодействия – отождествление тождественного – требует тождественного исполнительского произношения тождественных или сходных элементов композиторского текста. Действие этого принципа проявляется в единстве темпа, артикуляции, в стремлении к подобию при проведении в разных голосах полифонической темы и т.д. Например, взятый темп в начале произведения при отсутствии новых указаний будет выдерживаться исполнителем в определенной мере точности (определяемой зонной природой выразительных средств).

Различение различного – это выявление многообразных оппозиций музыкальной формы типа: «вопрос-ответ», «рельеф-фон», «тема – общие формы движения» и т.п. Соединяя подобные оппозиции параллельно тем или иным оппозициям композиторского текста, исполнитель подчеркивает различия, добивается различительного эффекта. Эти два принципа взаимодействия исполнительских свободных элементов музыкальной формы, принадлежащих к выразительным средствам исполнителя, параллельны композиторским.

Альтернативные принципы – отождествления различного и различение тождественного. Первый принцип заключается в отказе от различения. Примерами его действия является редкое применение выразительного средства или приема для усиления его воздействия или отказ от лишних подчеркиваний элементов выразительных средств уже достаточно (с точки зрения исполнителя) подчеркнутых композитором.

Принцип различения тождественного действует при различных произношениях различных тождественных структур композиторского текста. Мера применения этого принципа, естественно, варьируется самим исполнителем. Принцип различения тождественного – принцип обновления позволяет музыкальной форме всякий раз представлять интонационно преображенной. Данный принцип содержит в основе саму идею вариантной множественности исполнительских интерпретаций.

Изложенные принципы музыкально-исполнительской логики представляют собой различные, дополняющие друг друга и в тоже время конкурирующие тенденции формирования звукового текста. В совокупности они образуют систему, в которой строгая определенность сочетается с возможностями выбора из ряда одинаково правомерных решений.

Основная цель функции индивидуализации – разъяснение и развертывание идеально представляемого художественного мира произведения. Условием реализации этой сложной задачи является опознание (идентификация) выраженного в музыке жизненного (образного, эмоционального, смыслового, сюжетного) содержания. Благодаря индивидуализации интерпретатор получает возможности конкретизации интерпретационной формы, обогащать ее множеством признаков и нюансов, которые в большинстве своем не находят никакого графического отображения в нотной записи и которыми богаты наши интуитивные представления, двигательного-пластического жизненный опыт и др. Самым простым примером является опознание ламентозных интонаций.

Неисчерпаемое богатство и многообразие отражаемого музыкой мира предопределяют вариантность исполнительской индивидуализации музыкальной формы. Но это иная вариантность, чем при объективации. При объективации исполнительские средства обладают взаимозаменяемостью. При индивидуализации взаимозаменяемости нет. Варианты исполнительской индивидуализации могут быть одинаково правомерны, даже равноценны, но не равнозначны. Всякий образно-интонационный вариант уникален и отличен от других. Примером этого является изменение артикуляции. По теории Браудо ямба необходимо произносить отдельно, хорей - слитно. Изменится ли различительный эффект, если произношение сменить на противоположное? С точки зрения логики – нет. Поскольку эти приемы артикуляции взаимозаменяемы. Но привычное звучание решительного ямба и «женского», «мягкого» хорея в значительной степени нивелируется, конечно, в данной системе значений.

В интонационной форме нет мелочей, самый незначительный, на первый взгляд, нюанс может нести отблеск глобального смысла и являться необходимым звеном драматургического развития.

Соотношение индивидуализации и объективации - величина не постоянная, во многом зависящая от стиля, жанра, индивидуальных особенностей произведения, индивидуальности интерпретатора, от характера понимания им целей и задач исполнительского искусства. Только единство объективации и индивидуализации обеспечивает целесообразную организацию исполнительских средств и их взаимодействие с композиторскими элементами звукового текста.

Изучая интерпретации выдающихся исполнителей исследователи выявили ряд закономерностей взаимоотношений исполнения с авторским текстом. В своей работе над произведением крупные артисты опираются не на звуковой пусть даже самый выдающийся образ-эталон, а сосредотачивают усилия над постижением авторского нотного текста, что почти всегда приносит ощущение открытия. Очищая в тоже время авторский текст от позднейших наслоений, исполнитель убеждается в безграничности и бесконечности процесса познания текста, что однако, не мешает формированию законченной (к моменту исполнения) интерпретации, которая в свою очередь может меняться в течении исполнительской деятельности интерпретатора.

Как показали исследования, достоинства интерпретации не находятся в пропорциональной зависимости от степени приближения игры артиста ко всем подробностям авторского текста. Часть авторских знаков выполняется приближенно, часть заменяется иными, нередко противоположными (как не странно, у исполнителей, славящихся «объективностью» исполнения). Многочисленные факты отказа от авторских указаний при достижении высоких художественных результатов позволяют условно разделить авторский текст на две составные части: объективно-композиционную и субъективно-интерпретаторскую.

В первой части текстовых знаков автор выступает как творец произведения; невыполнение, изменение этой части текста ведет к искажению и разрушению формы и содержания произведения. Во второй части автор запечатлевает исполнительскую интерпретацию своего творения. При всей своей содержательности и важности эта часть способна к изменениям уже в авторском исполнении. Тем не менее разделить эти части по какой-либо постоянной разграничивающей линии обречены на неудачу. Одни и те же знаки одного и того же автора, даже в одном и том же произведении могут иметь значение изменяемости.

С точки зрения психической активности исполнителя в процессе работы над произведением условно различают три текстовых уровня - зоны интерпретации: исполнительский уровень текста или эмоциональная зона интерпретации; смешанный

композиторско-исполнительский уровень текста или смешанная эмоционально-интеллектуальная зона; композиторский уровень текста или интеллектуальная зона интерпретации. К первому текстовому уровню можно отнести такие координаты текста как звукоизвлечение, педализация, мелизматика, агогика, динамическая и ритмическая нюансировка. Именно они находятся в области наименее отраженной в тексте и подвержены наиболее частым исполнительским количественным и качественным изменениям. К смешанному композиторско-исполнительскому уровню текста относят фактуру изложения, темп и словесные ремарки. Указанные композитором с большей степенью определенности эти координаты в исполнительской реализации могут привести к изменениям всей концепции музыкального произведения. Такие координаты текста как артикуляция и штрихи, формообразующая динамика, метроритмический рисунок и звуковысотность - композиторский текстовый уровень – составляют ядро произведения. Исполнительские преобразования в этой зоне редки, но при некоторых условиях приводят либо к открытиям новых сторон произведения, либо к творческим неудачам.

Исполнительская интерпретация переводит произведение из формы «сделанной вещи» (*res facta*) в форму актуальной деятельности, возвращая произведению его главное свойство – процессуальность. Возникающая при этом особая исполнительская форма генетически заложена в целостном творческом процессе создания сочинения.

Одним из важнейших элементов построения исполнительской формы является импровизационное начало. Являясь природным свойством музыки, оно в различные периоды истории приобретает либо скрытую, либо открытую форму существования, проявляясь в разных звеньях творческого процесса. Существует группа жанров, открытых для включения импровизационности, где ее наличие даже обязательно. К ним относятся: фантазия, прелюдия, рапсодия, экспромт, баллада, легенда и т.п. Они, хотя и не созданы композиторами в процессе непосредственной импровизации, в то же время несут в себе ее существенные признаки. Различают две формы импровизационности в исполнении: внутритекстовая и контекстовая. Первая связана главным образом с линейностью развертывания художественного образа во времени. Вторая обусловлена многомерностью замысла, расширением содержательного поля решений, как бы пространственным раскрытием художественного замысла.

Создавая исполнительскую форму интерпретатор субъективно преобразует время. Он соотносится как бы с двумя временными пластами. В одном из них развертывается сам физический процесс исполнения, в другом – развертывается творческий процесс, созданный с переживанием и воплощением художественных образов. Исполнитель «живет» одновременно: в будущем времени, предчувствуя и предслыша то, что должно быть осуществлено (удерживая в памяти представление о целостной художественной системе) и в прошлом (контролируя и реализуя свой замысел выразительности и корректируя звучание и нюансировку и т.д.). Это раздвоение отмечали многие выдающиеся исполнители. Замедленная съемка их рук показывает удивительную пластичность и экономность приемов, что косвенно свидетельствует о протекающей в сознании работе по предвосхищению исполнительского процесса.

Данные исследователей психофизиологических явлений показали, что человеческий мозг кодирует двигательную и прочую информацию одновременно в двух временных масштабах 1:1 и 1:10 и именно сжатые коды заставляют мысль активно действовать. Механизм «двоичного» времени активно проявляется в музыке, чему способствует сам музыкальный материал. О целостном охвате произведения внутренним слухом писали многие композиторы. Вспомним письмо В.А.Моцарта, в котором он пишет, что «пьеса оказывается почти готова в моей голове, хотя бы она и была длинна, так что впоследствии я охватываю ее в душе одним взглядом, и слышу ее в воображении вовсе не последовательно, как она должна потом выразиться, а как бы сразу в целом...».

Свертывание структуры произведения в «кристаллическую» форму (Б.Асафьев), своеобразная архитектонизация художественного замысла исполнителя связана со специфическим «переводом» временных характеристик в пространственные. Здесь открывается перед исполнителем путь «уплотнения» пространства произведения, заполнения его вертикали различными вариантами. Это варианты не только способы технологического воплощения музыки, но и ее художественной интерпретации, это и варианты состояний исполнителя, многочисленные ассоциативные связи. Сжатая модель исполнительской деятельности оказывается не только доступной своеобразному контролю творческого сознания, оценивающему возможность успешности ее развертывания в процессе интерпретации, но и становится определенным показателем завершения процесса создания исполнительской формы, высшей стадией ее сжатого, целостного, готового к реализации состояния.

## **Исполнительские выразительные средства и исполнительская логика интерпретации.**

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 осознать, иначе многое в произведении может остаться непонятым, в том числе и подлинная сущность бетховенского динамизма. Примеры такого непонимания встречаются в редакциях сочинений композитора. Так, Ламбнд 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. 88 а).

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 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 Ламонд, Конрад Анзорге. Творчество Бетховена нашло выдающихся истолкователей и пропагандистов в лице многих русских дореволюционных пианистов начиная с братьев Рубинштейнов, М. Балакирева и А. Есиповой. 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 Schnabel. Им записаны тридцать две сонаты и пять концертов композитора. Schnabel 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 Schnabel можно отнести исполнение им op. 111, 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 Schnabel, — конечно, осталась в памяти поразительная одухотворенность исполнения, его внутренняя значительность и непосредственность выражения чувств. Казалось, будто проникаешь в самые глубины бетховенского сердца, испытавшего 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. Schnabel 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. Schnabel 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, накапливающиеся 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».

## **Интерпретация сочинений Бетховена**

Фортепианное творчество Бетховена явилось мощным импульсом к развитию исполнительского искусства. Оно оказало огромное влияние на фортепианную музыку его эпохи. Исследование крупных произведений Крамера и Гуммеля, показывает, что воздействие Бетховена проявлялось во многих отношениях: мышлении, драматургии, образной стороне, тематизме, гармоническом языке, фактуре и фортепианной технике. Но произведения выдающихся современников Бетховена, которые критика ставила на уровень его сочинений (в частности, Крамера), не смогли пережить своего времени. Творчество Бетховена во все последующие эпохи не только не потеряло своего значения, но и вызывает все более глубокий интерес благодаря богатству воображения и пламенным порывам фантазии, т.е. именно благодаря тем качествам, за которые его критиковали современники и за отсутствие которых поощряли авторитетных композиторов его эпохи.

Фортепианное творчество Бетховена опередило свое время и не было до конца понято его современниками (в особенности поздние произведения). Но достижения Бетховена нашли продолжение в произведениях крупнейших композиторов последующей, романтической эпохи.

Фортепианное творчество Людвига ван Бетховена является предметом многочисленных исследований. Еще при жизни композитора оно вызывало немало споров. И в настоящее время остаются неразрешенными многие проблемы, связанные с пониманием авторского замысла. Недостаточно изучено влияние Бетховена на произведения его современников, что позволило бы дать оценку фортепианному творчеству композитора в контексте эпохи. Мало исследовано также отношение современников к фортепианной музыке Бетховена. Поэтому возникает необходимость расширения и углубления изучения фортепианных произведений Бетховена в историческом плане.

Фортепианное творчество Бетховена датируется периодом с 1782 по 1823 гг. Это время характеризуется оживлением концертной жизни и тенденцией к формированию устойчивого репертуара. Музыка венских классиков и в первую очередь Бетховена выдвигает проблему интерпретации и становится стимулом для бурного развития исполнительства. Первая треть XIX века - эпоха выдающихся пианистов, которые с этого времени начинают исполнять не только свои сочинения, но и музыку других авторов. Исследование фортепианного творчества Бетховена в связи с общим процессом развития фортепианной музыки конца XVIII - первой трети XIX века позволяет понять, с одной стороны, как композитор применял в своих произведениях достижения своего времени; с другой стороны, в чем уникальность музыки Бетховена.

Бетховен в течение всей своей творческой деятельности проявлял интерес к развитию фортепиано. У композитора была возможность играть на инструментах разных типов, каждый из которых имел собственные характеристики звука, отличающие его от других. Но Бетховен полностью не удовлетворял ни один из инструментов его времени. Основной причиной послужили объективные недостатки, которые композитор находил в игре многих своих современников, особенно их неспособность играть *legato*. В письме к И.А.Штрейхеру Бетховен отмечал, что, «с точки зрения исполнительского искусства, фортепиано остается пока что наименее культивированным из всех музыкальных инструментов. Часто думают, что в звуке фортепиано слышна только арфа. Фортепиано может и петь, коль скоро играющий способен чувствовать. Я надеюсь, придет такое время, когда арфа с фортепиано станут представлять собою как бы два совершенно различных инструмента» (33; J 00).

Как известно, три фортепианные сонаты ор. 2, изданные в 1796 году и посвященные Йозефу Гайдну, не были первым опытом Бетховена в области сонатной фортепианной музыки (до этого ряд сонат был сочинен композитором во время пребывания его в Бонне). Но именно сонатами ор. 2 начинается тот период сонатного фортепианного творчества Бетховена, который завоевал широчайшую популярность.

Первая из сонат ор. 2 частично возникла в Бонне (следовательно, до 1792 года), две последующие, отличающиеся более блестящим пианистическим стилем,— уже в Вене. Посвящение сонат Гайдну, бывшему учителю Бетховена, надо думать, указывало на достаточно высокую оценку этих сонат самим автором. Задолго до своего опубликования,

сонаты ор. 2 были известны в частных кругах Вены. Она начинается собою линией трагических и драматических произведений. В ней ясно проступают черты зрелого стиля. Её первой части и финалу свойственны эмоциональная напряжённость, трагическая острота. В первой и последней частях привлекает внимание новизна тематического материала (мелодии, построенные на крупных аккордовых контурах, резкие акценты, отрывистые звучания).

Родство интонаций в контрастирующих темах (побочная тема воспроизводит ту же ритмическую схему, что и главная, на противоположном мелодическом движении), целеустремлённость разработки, острота контрастов – всё это уже значительно отличает первую сонату от венского клавирного стиля предшественников Бетховена.

Рассматривая ранние произведения Бетховена, иногда говорят об их сравнительной несамостоятельности, о близости к традициям предшественников — и, прежде всего, к традициям Гайдна и Моцарта. Споры нет, черты такой близости налицо. Мы находим их и в целом и в частностях, и в использовании ряда привычных музыкальных идей, и в применении устоявшихся особенностей клавирной фактуры. Однако гораздо важнее и правильнее видеть даже в первых сонатах то глубоко оригинальное и самобытное, что позднее сложилось до конца в могучий творческий облик Бетховена.

Уже эта ранняя соната Бетховена высоко ценилась русскими музыкантами. Примечательна, в частности, характеристика ее, данная Антоном Рубинштейном.

«В Allegro,— говорил Рубинштейн,— ни один звук не походит на Гайдна и Моцарта; оно полно страсти и драматизма; у Бетховена нахмуренное лицо. Adagio написано в духе времени, но все же и оно менее слащаво. В третьей части вновь новое веяние, это драматический менуэт. То же и в последней части: в ней нет ни единого звука Гайдна и Моцарта... Первые сонаты Бетховена написаны в исходе XVIII столетия, но все они по своему духу принадлежат всецело XIX-му столетию».

Ромен Роллан очень верно почувствовал оригинальность и образное направление музыки Бетховена в этой сонате.

«С первых же шагов,— отмечает Ромен Роллан,— в сонате ор. 2 № 1, где он [Бетховен] еще пользуется слышанными выражениями и фразами, уже появляется грубая, резкая, отрывистая интонация, которая накладывает свою печать на заимствованные обороты речи. Героический склад мышления проявляется инстинктивно. Источник этого лежит не только в смелости темперамента, но и в ясности сознания, которое избирает, решает и рубит без соглашательства. Рисунок тяжел: в линии нет больше кошачьей гибкости, характерной для Моцарта и его подражателей; она пряма и проведена уверенной рукой; она представляет кратчайший и широко проложенный путь от одной мысли к другой,— большие дороги духа. Целый народ может по ним проходить; вскоре пройдут войска с тяжелыми обозами и с легкими конницами».

Действительно, несмотря на сравнительную скромность фактуры, героическая прямолинейность ясно дает себя знать в **первой части** сонаты (Allegro, f-moll) с ее неведомыми фортепианному творчеству Гайдна и Моцарта богатством и интенсивностью эмоций.

Не показательны ли уже интонации главной партии? Использование аккордовых тонов:



конечно, в духе традиций эпохи. Подобные гармонические ходы мелодии мы встречаем часто и у мангеймцев, и у Гайдна, и у Моцарта. Как известно, Гайдну они более присущи, чем Моцарту, извилистая, богатая гибкими орнаментами мелодика которого пользуется ходами по тонам аккордов менее охотно. Впрочем, в данном случае очевидна преемственная связь именно с Моцартом — с темой финала его соль-минорной симфонии.

Но тем важнее почувствовать новые образные тенденции Бетховена. Легко улавливается зависимость всякого рода аккордовых тем от естественного звукоряда медных духовых инструментов. Однако, если в середине XVIII века и раньше подобные ходы по тонам аккордов чаще всего связывались с охотничьей музыкой, то в революционную эпоху Бетховена они получили иной выразительный смысл — «воинственно-призывный». Особенно существенно расширение подобных образных интонаций на область всего волевого, решительного, мужественного.

Заимствуя рисунок темы из финала соль-минорной симфонии Моцарта, Бетховен совершенно переосмысляет музыку. У Моцарта — изящная игра, у Бетховена — волевая эмоция, фанфарность.

Но не только это достойно внимания. Примечательно эмоциональное богатство, внутренняя контрастность уже первых четырнадцати тактов, когда развитие фанфарных «стрел» переходит в каданс фортиссимо (т. 7), вдруг разрешающийся робким, тихим вздохом перед фермой.

А дальше — фанфары в басу и выдержанные органное звучности тт. 11—14. Таким образом, еще эскизно, но уже достаточно отчетливо даны обычные эмоциональные контрасты бетховенских образов: волевой порыв, минутная робость, сосредоточенное раздумье. Мелодические, гармонические, ритмические, тембровые средства служат единой цели показа этих внутренних контрастов, отражающих сложность, противоречивость психического процесса.

Заметим попутно, что «оркестральность» мышления постоянно чувствуется в фортепианной фактуре Бетховена; тут не только общие традиции, но и самобытное, очень острое ощущение экспрессии тембров, которую Бетховену превосходно удается передавать контрастами, сопоставлениями и слияниями фортепианных регистров.

Дальнейший переход к побочной партии и сама она — свидетельство чрезвычайной целеустремленности мышления Бетховена. Вот нисходящие ходы и синкопы пятнадцатого и последующих тактов:



Откуда они? Это, как будто, развитие «вздоха» из т. 8 (перед фермой). Но пассивной интонации вздоха Бетховен тут же противопоставляет динамизм синкопы. Начало побочной партии:



еще более уясняет замысел. Чеканные, восходящие, фанфарные фигуры главной партии теперь стали мягкими, нисходящими, певучими. Но, во-первых, именно это противопоставление роднит по принципу контраста побочную партию с главной. А во-вторых, Бетховен показательно избегает голой, механической антитезы, избегает смены движения покоем. Нет, движение и развитие продолжают. Острота и напряженность сменились в мелодии гибкостью и уступчивостью. Но зато появился оживляющий ритмический фон восьмых, появились столь любимые Бетховеном вообще темпераментные акценты (т. 3 примера 3-го). А далее вступают новые интонации — как бы торопливых междометий:



Вслед за регистровым расширением стремительно развивается заключение экспозиции. Тут синкопы связующей партии (прим. 2) стали упрямо волевыми, фанфарными (тт. 33—39), а «междометия» (прим. 4) сменились утверждениями:



В конце экспозиции — эмоционально-динамичное столкновение тоники с доминантой (т. 47).

Быстро промелькнула экспозиция, а между тем, в ней многосторонне дан лаконичный портрет. Волевой порыв, робость и раздумье, нарастающая тревога и решительные, мужественные выводы — все это реалистически рисует образ героя совокупными средствами интонаций и музыкальной логики.

Разработка, начавшись главной партией, особенно широко использует материал побочной партии и синкопы, впервые появившиеся в связующей. Но из старых элементов возникают новые образные качества. Нисходящие фразы побочной партии (см. пример 3) теперь, благодаря упорным повторениям в правой и левой руках, получают характер тревожной, неотступной навязчивой идеи.

Беспокойство усиливается с момента вступления синкоп в басу и перекликающихся с ними восклицаний правой руки. Здесь перебивка ритмических акцентов настолько характерна и для позднейшего ритмического склада музыки Бетховена, часто полной неожиданных и резких контрастов, что мы приведем в виде образца небольшой отрывок:



Последующий период (с т. 81) — постепенное успокоение после бурного порыва, когда напряженность исчезла, но эмоция еще не улеглась. И с какой психологической тонкостью Бетховен вводит тут, по-новому, интонации вздоха из т. 8! Этот штрих подчеркивает возврат чего-то жалобного, слабого. Отголоски смятения чувствуются и в подходе к репризе — с его нисходящими одновременными секундами и терциями баса, с триолями шестнадцатых главной партии в правой руке.

Некоторые изменения репризы (по сравнению с экспозицией) очень характерны. Так, изложение главной партии ритмически укреплено частичным переносом аккордов баса от слабых времен на сильные. А в конце части с его секвенционно-модуляционным охватом си-бемоль-минора и ля-бемоль-мажора, с его чрезвычайно энергичным кадансом и синкопическими акцентами — особенно убедительно дан окончательный вывод: все испытания лишь укрепляют волю и решимость.

Итак, уже в первой части первой сонаты Бетховена мы видим огромное реалистическое умение композитора находить и выковывать интонации, способные четко характеризовать образ. Не менее глубока логика Бетховена. Ее неотъемлемые черты — показ противоречивости эмоций путем контрастного (иногда до противоположности) развития элементов, путем их слияний, разъединений, переходов, путем сосредоточения всех эмоциональных тенденций и оттенков вокруг единого образного и композиционного стержня.

## РАЗДЕЛ 2

### Особенности авторского исполнения



Современники характеризуют исполнение Бетховена, как пианиста, «словом legato, этим оно противопоставлялось игре Моцарта, тонкой, рубленой и острой, как игра всех пианистов того времени». По свидетельству К. Черни, «в игре Бетховена особенно удивительным было legato, причем он обращался с фортепиано, как с органом».

#### Интерпретация 1-ой сонаты Гленном Гульдом.

В начале мы познакомимся с биографией и основными творческими вехами известного канадского пианиста Гленна Гульда. Гленн Гульд родился 25 сентября 1932 года в Торонто. Его родители — Рассел Херберт Гульд и Флоренс Эмма Григ Гульд — были музыкантами и с самого детства Гульда поощряли его музыкальное развитие. С десяти лет он начал посещать классы Торонтской консерватории, занимаясь у Альберто Герреро на фортепиано и у Фредерика Сильвестра на органе.

В 1945 году Гульд впервые выступил перед публикой (как органист), на следующий год впервые сыграл с оркестром 4-й концерт Бетховена, в 1947 году выступил с первым сольным концертом. Вскоре он стал известен по всей Канаде благодаря своим выступлениям на радио и телевидении. В это же время он начинает сочинять музыку. В 1955 он дебютирует с концертами в США (Вашингтон и Нью-Йорк), и уже после первых выступлений ему предлагает контракт звукозаписывающая компания «Columbia Records». Первая его запись — Гольдберг-вариации Баха (1956) — имеет огромный успех у публики и критики.

В 1957 году Гульд совершил гастрольную поездку в СССР, став первым североамериканским музыкантом, выступавшим в Советском Союзе после окончания Второй мировой войны; в советских концертах Гульда звучала музыка Баха и Бетховена, а также много лет до этого не исполнявшиеся в СССР произведения Шёнберга и Берга. 10 апреля 1964 года Гленн Гульд дал в Лос-Анджелесе свой последний концерт, после чего навсегда отказался от публичных выступлений и сосредоточился на студийных записях и выступлениях по радио. Гульд снялся в нескольких документальных фильмах, посвящённых его творчеству, для французского, немецкого и канадского телевидения.

#### Творчество

Репертуар Гульда был довольно широк, простираясь до композиторов-авангардистов начала XX века. Характерно, что в последнем своём концерте он наряду с Бахом и Бетховеном играл Кшенека.

Гленн Гульд обладал выдающейся пианистической техникой, которую принято отчасти связывать с его особой посадкой: Гульд считал, что очень низкая позиция над инструментом позволяет ему полнее контролировать клавиатуру. Гульд славился чёткостью туше даже при очень высоких темпах, особенно в полифонических произведениях. В то же время Гульд был резким противником развлекательно-виртуозного подхода к музыке, понимая музицирование как духовный и интеллектуальный поиск. Возможно, с идеей поиска связана и известная способность Гульда предлагать каждый раз различные трактовки одного и того же музыкального материала.

Помимо записей, Гульд оставил после себя несколько оригинальных произведений, в том числе сонату для фортепиано, сонату для фагота и фортепиано и струнный квартет; эти сочинения продолжают традицию Шёнберга и Второй венской школы.

#### Анализ исполнительской интерпретации Г.Гульда.

Интересен метод работы Гульда над произведением, предполагаемым для записи. В документальном фильме "Гленн Гульд играет Баха", снятого в 1980 году режиссером Бруно Монсенжон, в котором Гульд играет "Гольдберг-вариации", пианист рассказывал, что вообще он играет на инструменте мало. Его больше всего заботит "специальный и очень особый взгляд" на произведение. В этом смысле показательны его записи фортепианных сонат Бетховена, сделанные в начале шестидесятых годов. Гульд говорил, что знал сонаты Бетховена с юности и мог бы сыграть любую из них наизусть. Однако "особый взгляд" на них он вырабатывал примерно за две недели до срока записи.

Необычайно ярко это "особое отношение" проявилось в гульдовских записях сонат Бетховена. Исполнение сонаты 1 части №1, op. 2, f-moll Гленном Гульдом мы не относим к классическому. Образный строй, соотношение темпов и динамики, тембры фортепианного звучания – все это трактуется Гульдом в высшей степени оригинально. Гульд – экспериментатор. Но наблюдая его постоянное стремление избежать, как он говорил, "золотой середины, увековеченной на пластинке многими превосходными пианистами", невольно ловишь себя на мысли, что в ряде случаев это стремление оказывается у Гульда слишком очевидно главенствующим.

Главная партия Сонаты в исполнении Гульда носит спокойный, уравновешенный характер, ясно слышится так характерная Гульду оркестровость. Исполнение скорее клавесинное, чем фортепианное. Авторское Allegro у Гульда изменяется на Allegretto, а этого нет в тексте. В партии левой руки в аккордах Гульд применяет арпеджиато, которого также нет в тексте.

Побочная партия. Весьма оригинальное исполнение октав в левой руке: отрывистое, сухое.

33-40 такты. Нисходящее движение восьмых нот в правой руке исполняется *portamento*.

Разработка (с 49 такта). Характер малодраматичный. При исполнении элементов побочной партии Гульд изменяет штрихи (восьмые длительности исполняет *staccato*). Тему побочной партии (55-56 такт) сначала он лигует по две ноты, в следующем проведении (55-56 такт) – *portamento*. Такими же штрихами он исполняет проведение темы в партии левой руки.

С 71 такта мы слышим истинно гульдовское многоголосие. (Бас исполняется тяжело, мощно. Верхние голоса тембрально очень различаются. Средний голос исполняется на *portamento*, а верхний на *legato*). Поэтому связующая партия звучит очень выразительно.

Такой же характер исполнения тем сохраняется и дальше.

В репризе при проведении главной партии Гульд раскладывает аккорды, а при проведении побочной партии меняет штрихи также как и в начале произведения.

В целом, исполнение Г.Гульдом первой части Сонаты не является драматическим и трагическим, а скорее, повествовательным и отличается сдержанным характером, оркестровостью звучания и большим тембровым разнообразием, полифоничностью. Динамические оттенки сдержанные.

#### Анализ интерпретации 1 части 1-ой сонаты в исполнении Святослава Рихтера.

Для более полного понимания стиля исполнения сонаты С.Рихтером мы также рассмотрим биографию и творческий путь выдающегося пианиста Святослава Теофиловича Рихтера.

Святослав Рихтер родился в семье пианиста, органиста и композитора Теофила Даниловича Рихтера (1872—1941), преподавателя Одесской консерватории и органиста городской кирхи; мать — Анна Павловна Москалёва (1892—1963), по матери фон Рейнке, из русских дворян.

В 1922 году семья переехала в Одессу, где Рихтер начал учиться игре на фортепиано и композиции. Рихтер вспоминал, что в детстве и в юношеские годы огромное влияние на него оказал отец, который был его первым учителем и игру которого молодой Святослав постоянно слушал. Некоторые источники указывают, что Рихтер был в основном самоучкой, однако это скорее относится к тому, что он не проходил стандартный курс фортепиано, играя гаммы, упражнения и этюды. Первым произведением, которое начал играть Святослав, был ноктюрн Ф. Шопена. В это время он также пишет несколько театральных пьес, интересуется оперным театром и вынашивает планы стать дирижёром. С 1930 по 1932 год Рихтер работал пианистом-концертмейстером в Одесском Доме моряка, затем — в Одесской филармонии. Первый сольный концерт Рихтера, составленный из сочинений Шопена, состоялся в 1934 году, вскоре он получил место аккомпаниатора в Одесском оперном театре.

Его надежды стать дирижёром не оправдались, в 1937 году Рихтер поступил в Московскую консерваторию в класс фортепиано Генриха Нейгауза, однако уже осенью был из неё отчислен (после отказа изучать общеобразовательные предметы) и уехал обратно в Одессу. Вскоре, тем не менее, по настоянию Нейгауза, Рихтер вернулся в Москву и восстановился в консерватории, диплом получил лишь в 1947 году. Московский дебют пианиста состоялся 26 ноября 1940 года, когда в Малом зале консерватории он исполнил Шестую сонату Сергея Прокофьева — впервые после автора. Ещё через месяц Рихтер в первый раз выступил с оркестром.

Большим другом и наставником Рихтера была Анна Ивановна Трояновская (1885—1977), в её доме в Скатертном переулке он занимался на знаменитом рояле Метнера. В 1943 году Рихтер впервые встретился с певицей Ниной Дорлиак, ставшей впоследствии его женой. Рихтер и Дорлиак часто вместе выступали в концертах. Несмотря на брак, в среде музыкантов никогда не утихали слухи о гомосексуальности Рихтера. Сам музыкант свою личную жизнь предпочитал не комментировать.

После войны Рихтер получил широкую известность, победив на Третьем всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (первая премия была поделена между ним и Виктором Мержановым), и стал одним из ведущих советских пианистов. Концерты Рихтера в СССР и странах Восточного блока пользовались большой популярностью, однако выступать на Западе ему в течение многих лет не разрешалось. Это было обусловлено тем, что Рихтер поддерживал дружеские отношения с «опальными» деятелями культуры, среди которых были Борис Пастернак и Сергей Прокофьев. В годы негласного запрета на исполнение музыки композитора пианист часто играл его произведения, а в 1952 в первый и единственный раз в своей жизни выступил в качестве дирижёра, проведя премьеру Симфонии-концерта для виолончели с оркестром (солировал Мстислав Ростропович). Девятая соната Прокофьева посвящена Рихтеру и впервые им исполнена.

Настоящей сенсацией стали концерты Рихтера в Нью-Йорке и других городах Америки в 1960 году, за которыми последовали многочисленные записи, многие из которых до сих пор считаются эталонными. В том же году музыканту присуждается премия «Грэмми» (он стал первым советским исполнителем, удостоенным этой награды) за исполнение Второго фортепианного концерта Брамса.

В 1960—1980 годах Рихтер продолжил активную концертную деятельность, давая более 70 концертов в год. Он много гастролировал по разным странам, предпочитая играть в камерных помещениях, а не в больших концертных залах. В студии пианист записывался сравнительно мало, однако сохранилось большое количество «живых» записей с концертов.

Необычайно широкий репертуар Рихтера охватывал сочинения от музыки барокко до композиторов XX века, нередко он исполнял целые циклы произведений, как например «Хорошо темперированный клавир» Баха. Заметное место в его творчестве занимали сочинения Гайдна, Шуберта, Шопена, Шумана, Листа и Прокофьева. Исполнение Рихтера отличается техническим совершенством, глубоко индивидуальным подходом к произведению, чувством времени и стиля. Считается одним из крупнейших пианистов XX века.

В последние годы жил в Париже, а незадолго до кончины — 6 июля 1997 года возвратился в Россию.

Анализ исполнительской интерпретации 1-ой части Сонаты №1 f-moll С.Рихтером.

Главная партия экспозиции в исполнении С.Рихтера звучит в темпе *allegro*, что соответствует авторскому указанию, отличается драматизмом, большей певучестью звучания, нежели в исполнении Г.Гульда. В отличие от исполнения Гульда, мы слышим более ровные штрихи, более контрастную динамику. В конце главной партии С.Рихтер делает *ritenuto* протяжённостью в целый такт (Г.Гульд в этом месте замедляет на 2-х нотах).

Побочная партия исполняется певуче, октавы в левой руке мягкие, на legato. В конце проведения аккорд sforzando исполнен мощно, по-рихтеровски.

Разработка полна контрастов динамических и агогических. Аккорды в окончании части звучат героически, драматически. Исполнение не носит вычурного характера, оно очень динамичное, обладающее сильной, захватывающей слушателя энергией.

Трактовка Сонаты С.Рихтером более верно передаёт стиль и характер произведения. Рихтеру свойственно точное следование авторским указаниям.

### **Заключение**

Проанализировав два исполнения Сонаты №1 Бетховена op. 2, 1 часть мы констатируем, что на исполнительский стиль исследуемых нами пианистов влияют следующие факторы:

1. Стиль эпохи. Гленн Гульд представляет западную школу фортепианного исполнительства. Также сказывается первоначальное увлечение органной музыкой. Г.Гульд играет без реприз (что не соответствует авторскому тексту). Ему свойственны более сдержанные темпы (исполнение занимает 3 минуты 53 секунды), собственные штрихи.

Стиль Святослава Рихтера обусловлен влиянием более современной советской пианистической школы. Рихтер – яркий представитель концертного пианизма, ему характерны более крупные эмоции, эстрадность.

Исполнение С.Рихтера (с репризами)– 5 минут 36 секунд.

2. Художественный вкус. Гульду свойственна большая любовь к музыке старых мастеров, поэтому и исполнение более напоминает клавесинное, камерное, малодраматичное. Его исполнение очень оригинально и необычно. А Святославу Рихтеру, представителю современной школы пианизма характерны масштабность исполнения, глубина переживаний, драматизм, крупные динамические контрасты.

3. Национальные особенности исполнителей.

Гленн Гульд – канадский пианист. Первые уроки музыки он получил от своей матери, внучатой племянницы Эдварда Грига. Свободомыслие окружающего его общества не могли не отразиться на его пианизме. Отсюда стремление к оригинальности, свободному отношению к авторскому тексту.

Святослав Рихтер наследует традиции своего учителя Г.Нейгауза (тоже немца), который, в свою очередь учился у Карла Генриха Барта и Леопольда Годовского в Берлине. Рихтеру

свойственно тщательное следование авторским указаниям, уверенный контроль над деталями, избегание преувеличений.

#### Список литературы

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики: Хрестоматия. Киев, 1974.
2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства, ч.1. М., 1986.
3. Браудо И. А. Артикуляция. Л., 1961.
4. Гольденвейзер А.Б. 32 сонаты Бетховена. Исполнительский комментарий. — М., 1966.
5. Кремлев Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1970.
6. Письма Бетховена: 1812-1816. Составитель Н.Л.Фишман. М., 1977.
7. Письма Бетховена: 1817-1822. Составители Н.Л.Фишман и Л. В.Кириллина. М., 1986.
8. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. — М., 1965.
9. Конен В. История зарубежной музыки, М. «Музыка», 1984.

#### Список использованных аудиозаписей:

1. Л. в Бетховен, Соната 1, часть 1 в исполнении Г.Гульда
2. Л. в Бетховен, Соната 1, часть 1 в исполнении С.Рихтера