

**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры  
дополнительного образования детей  
“Детская школа искусств № 8 им. Н. А. Капишникова”  
Таштагольского муниципального района**

**Реферат**  
**“История фортепианного искусства”**

(часть №1)

**Выполнил: Шевелева Н.В.  
Преподаватель по  
классу фортепиано**

**Мундыбаш - 2012г.**

# Содержание

## Введение

1. Общественные предпосылки формирования клавирной культуры.
2. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI – XVII веков.
3. Клавесин и клавикорд
4. Влияние органной и лютневой культуры на клавирное искусство
5. Важные клавирные школы XVI – XVII столетий
6. Зарождение французской клавесинной школы.
7. Клавирная сюита
8. Английские вёрджиналисты

## Заключение

## Литература

## Введение

В XVI в. в развитии человечества происходит перелом. В ряде стран Западной Европы начинается процесс разложения феодализма. Мелкое хозяйство непосредственных производителей начинает разрушаться. Средства производства сосредоточиваются в руках нового класса — класса капиталистов, а сами непосредственные производители превращаются в людей лично свободных, но вынужденных жить продажей своей рабочей силы. В условиях разложения феодального хозяйства складывается общественное по своей форме крупное производство, основанное на эксплуатации наёмного труда, т. е. уже капиталистическое производство.

Чем же был вызван этот экономический переворот в Западной Европе? Весь опыт истории человечества, обобщённый в марксистской теории общественного развития показывает, что такого рода экономические перевороты всегда бывают связаны с глубокими сдвигами в области материального производства, в состоянии и характере производительных сил. Так обстояло дело и в данном случае.

Период, предшествовавший возникновению капитализма, был временем сравнительно быстрого для эпохи средневековья экономического развития западноевропейских стран. В XI—XV вв. феодальные отношения в этих странах, несмотря на тяжесть эксплуатации, всё же открывали перед непосредственными производителями — крестьянами и ремесленниками — определённые возможности для развития их собственного мелкого хозяйства. Крестьяне и ремесленники Италии, Франции, Германии, Англии и других стран, материально заинтересованные в результатах своего труда, в процессе повседневной трудовой деятельности накапливали производственный опыт, совершенствовали орудия труда, улучшали технологию производства, способствуя тем самым развитию производительных сил. К началу XVI в. это развитие привело к глубоким изменениям в сфере материального производства. Более сложной стала производственная техника, всё настоятельнее требовавшая перехода от мелкого производства к крупному. Вместе с прогрессом техники выросло и углубилось общественное разделение труда. Эти сдвиги наряду с расширением внутреннего и внешнего рынка и были главной причиной указанного экономического переворота в Западной Европе XVI в.

Зарождение капиталистических отношений в Западной Европе повлияло не только на экономику, но и на все сферы развития в обществе, а так же на культуру и искусство.

## 1. Общественные предпосылки формирования клавирной культуры.

История клавирно-фортепианной культуры имеет более чем пятисотлетнюю давность. В соответствии с принятой общеисторической периодизацией ее можно подразделить на несколько периодов. Первый из них простирается примерно до французской буржуазной революции 1789 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 к л а в и р н о г о 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 кодекса великосветского 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 церквах. 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 и 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.

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 односторонность влияние которого мы так часто наблюдаем у их преемников»

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.

## **2. Импровизация как основа исполнительского искусства XVI – XVII веков.**

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». 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».

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»

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.

### 3. Клавесин и клавикорд

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

**К л а в е с и н** (от латинского слова *clavis* — ключ, отсюда название — клавиша)—инструмент клавишно-щипковый. Струна на нём 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 фагота.

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 эффектны прозрачные фигуры и пассажи.

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* (йег RШде1 — крыло). Существовали также клавесины меньших размеров, носившие наименование *эпинета* во Франции и *спинета* в Италии (ерше — по-французски — иголка, шип; аналогичный смысл имеет итальянское слово *ерша*). В Англии эти инструменты назывались *вёрджи* и *алами* (по-видимому, от английского — девичий или от латинского — 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 ор. 110

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

## 2. Влияние органной и лютневой культуры на клавирное искусство

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 на вёрджиналах, клавикордах, клавишембало, арпсихордах и других подобных инструментах»

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 инструментального стиля (этот последний понимается, разумеется, применительно к условиям того времени, потому что монументальный органной 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 т о к к а т а (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 лютневой культурой. В XVI—XVII столетиях лютня получила широкое распространение в домашнем быту. Лютневая литература состояла преимущественно из небольших песенно-танцевальных пьес. Мелодия их основывалась на бытующих интонациях. Виртуозный элемент проявлялся в разукрашивании мелизмами мелодического голоса.

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

В XVI и даже в XVII столетии в произведениях для клавира широко использовались композиционные приемы, выработавшиеся в лютневом искусстве. Те многочисленные песенно-танцевальные миниатюры, которые создавались лютнистами 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 лютню и в XVIII веке фактически занял ее место. Объясняется это тем, что клавир в значительно большей мере отвечал требованиям, которые выдвигались в связи с быстрым развитием музыкальной культуры.

Большое значение для распространения клавира имело широкое внедрение в европейскую музыку практики генерал-баса, что было связано с интенсивным развитием гомофонной музыки 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 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 о б л и г а т н ы м и — 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 клавесину, 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 не-цифрованному 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 в е д у щ и м инструментом, вытесняя не только лютню, но и «короля инструментов» — орган.

### **3. Важные клавирные школы XVI – XVII столетий**

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 о р г а н н о - к л а в и р н ы х школ в эпоху позднего Возрождения и раннего барокко особенно выделились школы и с п а н с к а я и и т а л ь я н с к а я.

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 (дифференсиас, 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

В середине XVI века испанскими музыкантами были созданы два очень значительных трактата: Хуаном Бермудо — «Рассуждение о музыкальных инструментах» (1555) и Томасом де Санкта Мария — «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». 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 переключивание 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

Итальянская органно-клавирная школа была представлена в XVI столетии именами Андреа и Джованни Габриели, Меруло, Дируты и других. Наиболее выдающийся итальянский органист XVII века — Д ж и р о л а м о Ф р е с к о б а л ь д и (1583—1643). Слава его как композитора и исполнителя гре-

мела по всей Европе. Из разных стран к нему приезжали ученики, которые затем переносили традиции в свои национальные школы.

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 токкате. 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 — п е н и е н а и н с т р у м е н т е — задолго до того, как она сделалась ведущей в европейской музыке. Характерно, что эта тенденция была отмечена и т а л ь я н с к и м композитором. На итальянской почве уже в XVII столетии стал выявляться процесс развития певучей мелодики широкого дыхания и «очеловечивания инструментализма» 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 Алессандро Скарлатти с их закругленными вокальными ариями и искусством *Belcanto*.

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 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 натаиваемое к о л о р и р о в а н и е е г о и д и м и н у и р о в а н и е ). Приводимый автором пример диминуций наглядно свидетельствует о тех импровизационных изменениях, которые вносили органисты в исполняемые произведения.

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. Этому 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» .

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 Питерсона 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 Букетехуде (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 Длугорая, 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 Верней, 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 Черногогорский (1684—1742), создатель чешской органно-полифонической школы. В своем творчестве он основывался на интонациях народно-национальной музыки. Черногогорский 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: по Франции — танцевальная сюита, в Англии — вариации.

#### **4. Зарождение французской клавесинной школы.**

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 и его балетах, но и в операх. Вся атмосфера светского быта совпала 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.

#### **5. Клавирная сюита**

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 национального происхождения и характера.

А л л е м а н д а — немецкий танец четырехдольного размера с небольшим затактом. «Танец для выхода» — аллеманда имела плавный неторопливый характер

К у р а н т а — 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

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

Последний номер цикла — ж и г а (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

Помимо этих о с н о в н ы х 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. 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

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 аппlikатурой, 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

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

## 6. Английские вёрджиналисты

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 Гиббоне (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 переключивания 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 малоконтрастны. 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

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

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 характеристической 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, остинатно-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, возникает впечатление, будто старинная, несколько архаическая песня озарилась метом 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.

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»

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 («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).

## Заключение

Особенности искусства периода позднего Возрождения, захватывающего последние две трети 16 в., а в Англии и начало 17 в., обусловлены тем, что оно сложилось в период первоначального накопления капитала, развития мануфактур, глубокого кризиса и распада старых патриархальных феодальных форм хозяйства, захватившего отчасти и сельские районы каждой страны, бурной колониальной Экспансии и роста антифеодальных движений народных масс. Это движение в Нидерландах переросло в первую успешную буржуазную революцию. В этот период идеологическая борьба сил реакции и прогресса приобретает особо широкий и острый характер.

В области социальной и идейной борьбы это было, с одной стороны, время нарастания и расширения как антифеодального движения буржуазии городов и даже части дворянства, так и могучего революционного подъема народных масс. Выражающая эти процессы идеологическая борьба протекала часто в религиозной оболочке возникших еще в первые десятилетия 16 в. реформаторских антикатолических движений от умеренного лютеранства до воинствующего кальвинизма или плебейски уравнительного анабаптизма. С другой стороны, период позднего Возрождения падает на время консолидации и перестройки сил феодальной реакции, в первую очередь католической церкви — так называемой контрреформации, с которой тесно связано создание иезуитского ордена.

В целом позднее Возрождение представляет собой качественно новый и важный этап в развитии искусства Возрождения. Утерев гармоническую жизнерадостность раннего и Высокого Возрождения, искусство позднего Возрождения глубже проникает в сложный внутренний мир человека, шире раскрывает его связи с окружающим миром. Искусство позднего Возрождения завершает собой всю великую эпоху Ренессанса, отличаясь неповторимым идейно-художественным своеобразием, и вместе с тем подготавливает переход к следующей эпохе в развитии художественной культуры человечества.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Рубинштейн А. Г. Лекции по истории фортепианной литературы. М., 1974.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. - М.: Музыка, 1988. - 415 с., ил
3. Алексеев А. Д. Русские пианисты: Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 1/Моск. консерватория. Каф. истории пианизма/Под ред. А. А. Николаева. - М., Л.: Музгиз, 1948. - 314 с., ил.
4. Натансон В. А. Прошлое русского пианизма (XVIII - начало XIX века). Очерки и материалы. - М., Гос. муз. изд-во, 1960. - 292 с., ил.
5. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки, статьи, воспоминания. Вып. 2./Моск. консерватория, факультет спец. ф-но. - М., Музыка, 1968. - 284 с., ил.
6. Коган Г. М. У врат мастерства; Работа пианиста. - М., Музыка, 1969. - 344 с.
7. Коган Г. М. О фортепьянной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения. - М.: Сов. композитор, 1961. - 196 с.
8. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство. (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). - М. Знание, 1984. - 160 с. - (Нар. ун-т. Фак. литературы и искусства).