

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

**Реферат**  
**“История фортепианного искусства”**  
(часть №2)

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

Мундыбаш-2012г.

## Содержание

Введение	3
1. Искусство рококо и французский клавесинизм XVII столетия	4
2. Клавесинная миниатюра в творчестве Ф.Куперена и Ж.-Ф. Рамо	5
3. Исполнительские принципы французских клавесинистов и проблема интерпретации их сочинений	9
Заключение	17
Литература	18

## Введение

История западноевропейского искусства знает ряд больших стилей (будем условно их так называть) — романский, готика, ренессанс, барокко, классицизм, романтизм. Остановим на этом наше перечисление. Редко бывает так (если не сказать — никогда не бывает), чтобы один большой стиль резко сменил другой. Новый стиль всегда рождается из чего-то уже существующего, затем постепенно подчиняет себе разные художественные явления своей эпохи и, выразив себя полностью, так же постепенно уступает место новому большому стилю.

Чтобы уяснить себе это, представим картину горных хребтов. Они состоят не из одних только высочайших пиков, но также и из гор не столь высоких, как бы переходящих друг в друга, и долин. Нелегко определить, к какой из гор относится долина между ними. Вершинные художественные стили представляют собой почти такую же картину.

Графически «ландшафт» того отрезка истории, о котором мы говорим, можно изобразить примерно так: Барокко - Рококо - галантный стиль - сентиментализм - буря и натиск - Классицизм

Конечно, это весьма условная схема и жестких границ здесь нет. Мы пользуемся ею только для того, чтобы вскрыть тенденцию. В некоторых случаях отдельные имена можно рассматривать в контексте разных стилей. Так что важна картина в целом.

Анализируя этапы этого развития, следует иметь в виду, что некоторые стилистические явления, характерные для более раннего большого стиля, могут продолжать существовать одновременно и параллельно с уже народившимся новым стилем или течением. Порой возникает даже парадоксальная ситуация: хронологически стиль рококо сменил барокко, при этом ярчайший представитель музыкального рококо — Франсуа Куперен (1668–1733) родился на 13 лет и умер на 23 года раньше Иоганна Себастьяна Баха — ярчайшего представителя музыкального барокко.

Еще одно предварительное замечание: при обсуждении тех стилей и направлений, которые в нашей схеме обозначены мелким шрифтом, часто можно встретить определение их как предклассических музыкальных стилей. Но если воспользоваться нашей метафорой «долина между горами», то будет очевидно, что рококо — стиль скорее постбарочный, нежели предклассический. Теперь мы можем смело обратиться к рококо и попытаться охарактеризовать этот стиль полнее.

Рококо во всех своих проявлениях — в архитектуре, живописи, музыке — ассоциируется главным образом с Францией. Его расцвет приходится на 20-е годы XVIII столетия. Совершенные музыкальные образцы рококо мы находим в творчестве Франсуа Куперена и Жана Филиппа Рамо (1683–1764). В Германии элементы рококо обнаруживаются в музыке Телемана, но его творчество можно рассматривать также и в русле барокко.

О каких характерных особенностях в музыке можно говорить в связи с этим стилем?

## 1. Искусство рококо и французский клавесинизм XVII столетия

Развитие клавесинизма во Франции тесно связано с условиями придворного и дворянского быта. Как уже говорилось, французский абсолютизм оказал значительное влияние на искусство. Литература, живопись, скульптура, музыка и театр использовались для возвеличивания королевской власти и создания блестящего ореола вокруг «короля-солнца» (так аристократы-современники прозвали Людовика XIV). В первой половине XVIII столетия, в период царствования Людовика XV, французский абсолютизм переживал постепенный упадок. Он становился тормозом на пути общественного развития страны. Громадные средства, выкачивавшиеся королем и дворянством из третьего сословия, расходовались на роскошь и светские удовольствия. Их жизненное credo метко выразила известная фраза: «После нас—хоть потоп!» В этих условиях получает распространение галантный стиль (или рококо). Он ярко отражает быт светского общества. Празднества, балы, маскарады, пасторали — таковы сюжеты, использовавшиеся особенно часто в искусстве рококо. Талантливый французский живописец этого времени Антуал Ватто создал серию картин на подобные сюжеты. «Бал под колоннадой», «Праздник в Версале», «Отплытие на остров Цитеры» (богини любви — Венеры) и многие другие.

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

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

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

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

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

Чтобы яснее их представить, перенесемся мысленно во французский салон того времени с его изящной отделкой, стильной мебелью и богато разукрашенным клавесином на тонких изогнутых ножках. Разряженные дамы и галантные кавалеры в париках ведут непринужденный светский разговор. Желая развлечь гостей, хозяйка салона приглашает домашнего музыканта или какую-нибудь известную своим «талантом» люби-

тельную «попробовать» инструмент. От исполнителя здесь не ждут искусства глубокого, исполненного значительных идей и «ильных страстей. Игра клавесиниста должна, в сущности, продолжить тот же легковесный светский разговор, выраженный только языком музыкальных звуков.

Каково было отношение к искусству в аристократических салонах, видно из стихотворения французского поэта периода расцвета стиля рококо — Дефоржа Мейярда.

#### **4. Клавесинная миниатюра в творчестве Ф.Куперена и Ж.- Ф. Рамо**

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

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

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

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

Все эти названия в значительной мере условны и нередко без ущерба для осознания смысла музыки могут быть перенесены из одной пьесы в другую. Вместе с тем нельзя не признать, что композитору нередко удавалось создавать характерные и правдивые «зарисовки с натуры».

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

Орнамент в пьесах французских клавесинистов богат и разнообразен. Стилистически он родствен живописному и лепному орнаменту рококо. Окутывая остов мелодической линии подобно плющу, обвивающемуся вокруг ствола дерева, мелизмы придают мелодии изысканность, прихотливость и «воздушность».

Характерно, что именно во Франции получили значительное распространение украшения, «обвивающие» мелодическую ноту, а наиболее типичное из них — группетто — было впервые графически обозначено французским музыкантом (Шамбоньером). Широко употреблялись во французской музыке также трели, форшлаги, морденты.

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

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

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

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

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

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

Ж а н - Ф и л и п п Р а м о (1683—1764) — представитель более позднего поколения французских клавесинистов, и хотя его клавирное творчество

хронологически совпадает с купереновским, в нем по сравнению с этим последним есть новые черты. Новое у Рамо определяется, по-видимому, в первую очередь несколько иным характером его творческой деятельности, чем у Куперена, и прежде всего тем, что в первый период своей жизни — в годы создания клавирных сочинений — он был связан с иными общественными кругами.

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

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

Широкий музыкальный кругозор, творческая работа в различных жанрах — от оперы до французской ярмарочной комедии, многосторонний исполнительский опыт органиста, клавесиниста и скрипача — все это отразилось в клавирном искусстве Рамо. Некоторыми своими гранями оно тесно примыкает к творчеству Ф. Куперена. Имеется немало пьес этих композиторов, стилистически чрезвычайно близких друг к другу. Несомненно, что два выдающихся современника не избежали взаимовлияния.

Во многих сочинениях Рамо, однако, ощущается стремление к меньшей прихотливости и орнаментальной разукрашенности мелодического рисунка, к более свободной трактовке танцевальных форм, к более развитой и виртуозной фактуре. Так, в Жиге e-mol1, написанной в форме рондо, скрадываются жанрово-танцевальные черты и предвосхищается певучий стиль композиторов сентименталистов середины XVIII столетия (Л. Годовский при обработке этой жиги превратил ее даже в «Элегию»). В ней характерны и чувствительные обороты мелодии, и меньшее количество украшений, и сопровождение, напоминающее популярные в более поздний период «альбертиевы басы» — разложенные аккорды, названные по имени итальянского композитора первой половины XVIII столетия Альберти, который начал их широко применять.

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

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

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

Среди пьес других клавесинистов французской школы первой половины XVIII столетия особой популярностью пользуется «Кукушка» Дакена — действительно очень талантливое произведение, мастерски созданное на основе одного мотива — «кукования» кукушки. Значительный художественный интерес представляют некоторые пьесы Дандриё («Дудочки» и другие). Среди его сочинений обращает на себя внимание рондо «Страждущая» (или

«Воздыхающая»), написанное в сугубо чувствительных тонах и свидетельствующее об усилении во французском клавесинизме к середине столетия тенденций сентиментализма.

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

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

Отдавая дань условной тематике рококо, французские клавесинисты в лучших своих произведениях создают элементы жизненно правдивого искусства, намечая в известной мере жанрово-изобразительное и лирико-психологическое направление в музыке.

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

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

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

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

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

### **3. Исполнительские принципы французских клавесинистов и проблема интерпретации их сочинений**

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

Характерно прежде всего то внимание, которое уделялось внешнему виду исполнителя за инструментом. Слушателям не должно было казаться, что игра на



клавесине — серьезное занятие, так как труд, по понятиям светского человека, — удел слуги, «простого народа». «За клавесином, — учит в своем руководстве Куперен, — надо сидеть непринужденно; взгляд не должен быть ни пристально сосредоточенным на каком-либо предмете, ни рассеянным; словом, надо смотреть на общество так, как будто ничем не занят». Куперен предостерегает от подчеркивания такта во время игры движением головы, корпуса или ног. По его мнению, это не только ненужная привычка, мешающая слушателю и исполнителю. Это неприлично. Чтобы «избавиться от гримас» во время игры, он рекомендует в процессе упражнения посматривать на себя в зеркало, которое предлагает ставить на пюпитр клавесина.

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

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

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

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

Знакомство с практикой расшифровки мелизмов французскими клавесинистами важно потому, что она в значительной мере определяла собой принципы исполнения украшений и в других национальных школах. Такие, например, указания Куперена, как исполнение трели с верхней вспомогательной

или форшлага за счет последующей длительности, разделялись большинством музыкантов первой половины XVIII века.

Приводим некоторые образцы мелизмов Ф. Куперена и их расшифровки согласно указаниям, сделанным композитором .

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

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

Используя богатые динамические возможности фортепиано, пианист должен неустанно заботиться о красочности исполнения, так как добиться ее особенно трудно. Для обогащения звуковой палитры надо умело пользоваться динамикой и педалями. Не всякая педаль и не всякая динамика способствуют усилению красочности исполнения. Иногда эти выразительные средства могут вызывать и обратный эффект. Для того чтобы достигнуть тембрового разнообразия, следует пользоваться контрастными педальными красками и так называемой «террасообразной» динамикой. Под контрастными педальными красками подразумевается не непрерывное употребление педали, а чередование построений беспедальных (или почти беспедальных) и педализируемых густо. В построениях, которые должны звучит очень прозрачно, приходится порой использовать самые легкие нажатия педали. Значение такого рода педализации для передачи на фортепиано клавесинных пьес подчеркнуто Н. И. Голубовской в ее предисловии к сочинениям английских вёрджиналистов. «Особо важную роль при исполнении клавесинных произведений, - указывается в нем, -приобретает владение тонкими градациями глубины нажатия педали. Неполная, иногда еле нажатая педаль сохраняет полифоническую прозрачность, смягчая сухость тона»

Принцип «террасообразной» динамики заключается в преимущественном использовании контрастных сопоставлений градаций силы звучности, т.е. не плавность перехода одной силы звучности к другой пределах же одного какого-нибудь отрезка динамической шкалы, например, в пределах *piano* или *forte*, могут и должны употребляться незначительные *diminuendo* и *crescendo*. Многие композиторы той эпохи писали для клавесина медленные певучие пьесы. У

Куперена и других французских клавесинистов таких сочинений найдется немало. Характерно, что в пьесах, требовавших звучности *legato* клавесинисты рекомендовали добиваться связности игры. Куперен в подобных случаях предлагал иногда пользоваться подмены пальцев на одной клавише.

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

Именно в таком плане исполняет пьесы Ф. Куперена и Ж-Ф. Рамо пианистка Элен Боски (запись чешской фирмы «Супрафон»). Они предстают во всем очаровании их художественной утонченности и при этом без специального подчеркивания элементов манерности, церемонной этикетности, свойственной искусству стиля рококо. Подобно Ружичковой, Боски концентрирует свое внимание прежде всего на выявлении эмоционального содержания пьес, богатства запечатленных в них оттенков чувств. При этом пианистка в известной мере воспроизводит тембро-динамические особенности звучания клавесина, используя выразительные возможности фортепиано, придает музыкальной мысли большую интонационную изменчивость и выразительность. Характерным примером может служить трактовка Сарабанды Ф. Куперена. Автор назвал «(единственная)», выразив этим, по-видимому, свое особое «отношение к запечатленному в ней образу. В галерее «женских портретов» французских клавесинистов Сарабанда выделяется необычной напряженностью эмоциональной сферы, силой сдерживаемого, но готового вырваться наружу драматического чувства, озаряемого порой светом задушевного лирического высказывания. Пьеса привлекает выразительностью своего мелоса, интонационное содержание которого выпукло оттенено колоритными, смелыми для того времени гармоническими оборотами.

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

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

На фортепиано эти задачи вполне разрешимы. Исполнение Боски может служить тому подтверждением. В самый ответственный момент — при воплощении «тихой» кульминации, внимание слушателя приковывает не только особая мягкость звучания арпеджированного минорного сектаккорда, его мелодического голоса, но и небольшое замедление темпа. В воображении словно всплывают дорогие воспоминания, которые хочется вновь пережить. Отметим и исполнение уменьшенного септаккорда в начале следующего такта. Уменьшенный септаккорд, нещадно «эксплуатировавшийся» композиторами-романтиками, во

времена Куперена звучал еще свежо. Первое и единственное его появление в пьесе должно было производить впечатление гармонической необычности. Именно так и услышала его пианистка. Она придает ему немного приглушенную окраску и этим внезапным затенением эмоционального колорита подготавливает восприятие дальнейшего порывисто-драматического развития музыки.

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

Большое значение при интерпретации клавесинных миниатюр имеет тонкая передача исполнителем танцевальной метро-ритмики, придающей многим пьесам, еще не утратившим связи с танцем, особое очарование и подлинную жизненность. Не случайно в трактатах французских клавесинистов есть указания именно на этот тип исполнительского метроритма — упругий, активный. Такого рода танцевальным началом пронизано исполнение Вандой Ландовской «Тамбурина» Рамо и многих других пьес клавесинистов.

Отметим некоторые характерные принципы французских клавесинистов в двигательной области.

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

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

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

Одним из плодотворнейших принципов клавиесинной методики в двигательной области была неустанная борьба с мышечными напряжениями. Необходимость свободы двигательного аппарата при игре неоднократно подчеркивалась. Много об этом говорит и Рамо. Большую ценность представляют его замечания о необходимости сохранения гибкости запястья при игре. «Эта гибкость,— замечает он,—распространяется тогда и на пальцы, делая их совершенно свободными и придавая им нужную легкость»

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

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

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

Подкладывание первого пальца — нововведение громадной важности. Оно быстро двинуло вперед развитие клавишной техники. Вместе с тем этот прием, облегчив преодоление многих технических трудностей, как обычно бывает в таких случаях, в свою очередь оказал влияние на развитие клавишной фактуры, способствуя ее последующему усложнению. Примененные приемы наиболее выдающимися виртуозами своего времени и аппликатурные принципы начали постепенно распространяться и среди рядовых исполнителей. Понадобилось, однако, несколько десятилетий, чтобы они окончательно закрепились в практике. На протяжении всего XVIII столетия наряду с подкладыванием первого пальца широко употреблялась еще старинная аппликатура, основанная на перекладывании средних пальцев. Даже на исходе столетия Д. Г. Тюрк — один из авторитетных фортепианных педагогов — писал в своем руководстве, что не осмеливается отбросить эту аппликатуру, несмотря на то, что разрешил бы пользоваться ею только в редких случаях. Лишь в XIX веке принцип подкладывания первого пальца прочно утверждается в фортепианной педагогике.

Что же касается приема переключивания пальцев, то он не исчезает совсем из практики. Его используют при игре двойных нот, в полифонии, в некоторых пассажах .

Наряду с этими принципами, не утратившими своего прогрессивного значения для всей последующей истории пианистической культуры, у Рамо есть высказывания исторически преходящие, но весьма типичные для того времени. Он считал, например, что такие сложные и тонко организованные психологические явления, как процесс упражнения, можно свести «к простой механике». В этом сказалась ограниченность научного мышления XVIII века, присущая даже наиболее выдающимся мыслителям того времени — философам-материалистам.

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

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

С точки зрения советских педагогов, приведенные принципы Рамо не выдерживают критики. Не говоря уже об ошибочности сведения упражнений к «простой механике», неправильно стремиться к тому, чтобы рука была как бы «мертвой», нецелесообразно сразу начинать с упражнений типа «Первого урока» Рамо.

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

Произведения французских клавесинистов, некогда весьма популярные, уже к концу XVIII столетия перестали занимать сколько-нибудь значительное место в исполнительском и педагогическом репертуаре. Возрождение этой музыки во Франции началось в последних десятилетиях прошлого века. Оно объяснялось в известной мере развитием эстетско-стилизаторских тенденций, но во многом и здоровым стремлением передовых музыкантов к развитию национальных классических традиций. Интерес к произведениям французских клавесинистов XVIII века проявляли и русские музыканты. Напомним об исполнении произведений Куперена и Рамо Антоном Рубинштейном в его Исторических концертах. Замечательным образчиком самобытной трактовки клавесинной миниатюры может служить исполнение «Кукушки» Дакена Рахманиновым. В отличие от некоторых пианистов, придающих этой пьесе элегически-томный характер, гениальный пианист заостряет присущие ей черты изящного юмора и жизнерадостного задора. Значительную роль в создании такого образа играет остроумная деталь — сильная ритмическая «оттяжка» короткого звука в мотиве «кукования». Среди советских исполнителей

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

## Заключение

Мы ознакомились со стилем рококо, с композиторами того времени, с исполнительскими принципами этого периода и можем сделать вывод.

Многое проясняет то обстоятельство, что стиль рококо возник в период завершения эпохи барокко. Он появился как своеобразная реакция протеста против строгости и даже некоторой жесткости музыкальных форм барокко. Протест — это, пожалуй, слишком сильно сказано о стиле, менее всего демонстрирующем какую бы то ни было силу. Скорее это каприз — неприятие формальной жесткости барочных конструкций и серьезности содержания барочной музыки, а вместе со всем этим и монументальных музыкальных форм барокко (кстати, и в других видах искусства тоже).

Для музыки рококо характерны миниатюрность форм, ясность гармонических проследований, главенство мелодии над гармонией.

Кстати, именно изысканная (если не сказать вычурная) орнаментика французов позволяла им удовлетворяться порой довольно простым мелодическим рисунком, полагаясь на то, что орнаментика завуалирует эту простоту. Все тот же Куперен был весьма раздражен, когда его указания в этой области игнорировались. В предисловии к третьему сборнику своих клавесинных пьес он писал: «После того как я так тщательно пометил все украшения к моим пьесам и дал к ним отдельно достаточно понятные объяснения в моей методе, известной под названием «Искусство игры на клавесине», меня всегда удивляет, когда кто-нибудь учит и играет их, не следуя этим пометам. Это непростительная небрежность, тем более что украшения к моим пьесам отнюдь не произвольны. Словом, я заявляю, что мои пьесы надо играть, следуя моим обозначениям, и что они никогда не произведут должного впечатления на лиц, обладающих подлинным вкусом, если исполнители не будут точно соблюдать все мои пометы, ничего к ним не прибавляя и ничего не убавляя».

Итак, главным требованием, предъявлявшимся музыке рококо, было то, чтобы она услаждала слух и не требовала от слушателей слишком большой душевной отдачи. И творцы, и те, кому эта музыка адресовалась, избегали серьезности. Наиболее желанными характеристиками музыки этого направления были эпитеты «очаровательная», «прелестная», «милая», «чарующая»... Музыка должна была служить для развлечения.

Музыка рококо демонстрирует поразительное гармоническое единство с живописью, архитектурой, литературой, дизайном (как мы теперь сказали бы) интерьеров и мебели того времени.



## Литература

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 1 и 2. - М.: Музыка, 1988. - 415 с., ил
2. 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.
3. Натансон В. А. Прошлое русского пианизма (XVIII - начало XIX века). Очерки и материалы. - М., Гос. муз. изд-во, 1960. - 292 с., ил.
4. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки, статьи, воспоминания. Вып. 2./Моск. консерватория, факультет спец. ф-но. - М., Музыка, 1968. - 284 с., ил.
5. Коган Г. М. У врат мастерства; Работа пианиста. - М., Музыка, 1969. - 344 с.
6. Коган Г. М. О фортепьянной фактуре: К вопросу о пианистичности изложения. - М.: Сов. композитор, 1961. - 196 с.
7. 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).