Доклад по музыке на тему «Классика и современность»

Учителя ГБОУ СОШ с.Русский Байтуган

Гарипова Шагита Газизовича

Дата: 12.05.2015г.

Исполнительское искусство тем и прекрасно, что способно сохранить в реальном звучании огромный классический репертуар музыки трех-четырех столетий. У фортепианного же исполнительства есть еще и свои особенные отношения с классикой. Так уж сложилась история музыки, что период выдвижения фортепиано среди инструментов, период формирования собственно фортепианно-исполнительского искусства совпал с эпохой утверждения и величайших завоеваний классического стиля.

Творчество великих композиторов-пианистов конца 18 - начала 19 века предопределило пути развития инструмента и искусства игры на нем на долгие годы вперед.

Генрих Густавович Нейгауз писал: "Глухой Бетховен создал неслыханные фортепианные звучности и предопределил развитие рояля на много десятков лет вперед.

 Творческий дух композитора предписывает роялю законы, которым он постепенно повинуется. Такова история развития инструмента. Обратных случаев я не знаю".

Академик Борис Владимирович Асафьев размышляя о другом гении эпохи классицизма, писал: "На грани 18 и 19 веков судьба дала миру возможность созерцать в личности великого композитора Моцарта явление исключительного в своей многозначительной выразительности сосредоточения творческой силы. Пожалуй, в музыке нет имени, перед которым человечество так благоговейно склонялось... Моцарт - символ самой музыки. Кажется, что он - ее творение".

Классицизм Моцарта и Бетховена роднят возвышенность и гармоничность музыкального самовыражения, поэзия строгости, ясности и чистоты, помноженные на мятежный дух импровизации. Здесь мы остановимся.

Дух импровизации... В наше время почти полной автономии исполнительского искусства мы забываем о значении этой величайшей из традиций в музыкальной истории. А ведь вплоть до 19 века, развиваясь в нерасторжимом единстве, композиторское и исполнительское искусство имело один общий источник и способ музыкального мышления - звукотворческую импровизацию. Отсвет этого единого процесса сочинения-исполнения окрашивает многие страницы произведений Моцарта и Бетховена (достаточно вспомнить гениальные фортепианные фантазии Моцарта или непревзойденные по красоте, мятежные по духу бетховенские сонаты - "Лунную", "Патетическую", "Аппассионату").

Отметим некоторые особенности исторического момента. Если на ранних стадиях игры на клавире исполнителю предоставлялась полная свобода фантазий и экспромтов (ведь первейшей заповедью клавесиниста было умение "разукрашивать" мелодию, импровизируя во время исполнения изысканнейшие мелизмы), то в эпоху Моцарта и Бетховена искусство исполнительской импровизации уже столкнулось с требованиями классических регламентов.

Композиторы начинают решительно возражать против импровизационных изменений, требовать тщательного исполнения всех деталей текста. И эти требования находят отражение в нотных записях. Возьмите в руки ноты, изданные в 17 - первой половине 18 века, и вы не обнаружите ремарок исполнительского характера. Великий Бах в автографах не оставил почти никаких указаний для интерпретации своих клавирных сочинений (о характере темпа, фразировки, динамики, расшифровки украшений и прочего), загадав тем самым сложнейший ребус своим потомкам. Однако уже в конце 18 столетия и особенно в первой четверти 19 - картина резко меняется.

Вырабатывается система условных обозначений для исполнителя, и композиторы начинают уснащать нотный текст соответствующими пометками. Очень ясно тенденция к свертыванию импровизации прослеживается в исполнении инструментальных концертов, получивших в эпоху классицизма большое распространение. В старинных концертах виртуозное развитие партии солиста достигало высшей кульминации в момент так называемой каденции - когда оркестр замолкал и солист получал свободу импровизировать на темы концерта. Каденция была творческой "отдушиной" для исполнителя, где он выказывал всю свою фантазию и виртуозность. Ни Бах, ни Гайдн, ни даже Моцарт не выписывали нотами каденций, которые они импровизировали во время исполнения своих концертов.

Однако под напором рационалистических идей музыкального классицизма и с повышением художественных требований импровизационные каденции в концертах (так же, как и вообще исполнительские экспромты) начали решительно изгоняться. И уже от Бетховена последовало самое решительное "вето": он первый из композиторов выписал в своем Пятом фортепианном концерте полностью всю каденцию - от ноты до ноты. И с тех пор сочинение каденции наряду с остальным текстом концертов постепенно вошло в композиторскую практику. Не следует понимать дело так, что, борясь против импровизационных вольностей исполнителей, сами композиторы исключили импровизацию из своей концертной практики. Напротив! Век классицизма подарил миру величайших композиторов-импровизаторов, перед которыми современное им общество более всего и преклонялось за эти вдохновенные экспромты.

Еще ребенком Моцарт покорил половину Европы, выступая как клавесинист-пианист, композитор-импровизатор, а также органист, дирижер, скрипач. Об искусстве Моцарта ходили легенды. И, как свидетельствуют современники, во всех собраниях, где выступал Моцарт, от него прежде всего ждали импровизации на клавире. В "академиях" - концертах для аристократических кругов - Моцарт имел обыкновение выступать с импровизацией и концертом, написанным специально для этого вечера.

Известны были случаи, когда ему приходилось, готовясь к "академиям", сочинять по два концерта в неделю. Кстати сказать, творческая плодовитость великого композитора всегда поражала и привлекала внимание музыкантов. Мы наблюдаем это и в наши дни. Геннадий Николаевич Рождественский, комментируя один из своих концертов в Большом зале Московской консерватории, рассказывал: "Несколько дней тому назад я в который раз взял в руки каталог сочинений Моцарта, составленный Людвигом фон Кехелем в городе Зальцбурге в 1862 году. В этой книге, посвященной только лишь перечислению произведений Моцарта, 984 страницы! Перечисление же сочинений Моцарта нам хорошо знакомых максимально займет, по моим подсчетам, десять страниц. Призвав на помощь арифметику, мы приходим к печальному выводу: нам не известно на сегодняшний день 99% сочинений Моцарта..."

Однако вернемся к музыкальным "академиям" 18 века. Сохранились восторженные воспоминания современников об этих вечерах. "К концу академии, - вспоминает один из слушателей выступления композитора в Праге, - Моцарт фантазировал на фортепиано добрых полчаса и возбудил энтузиазм восхищенных чехов до крайнего предела, так что вынужден был, понуждаемый бурными одобрениями, которые ему высказывали, снова сесть за клавир... С еще большим подъемом начал он в третий раз; еще никто так не играл. Вдруг среди гробовой тишины громкий голос из партера крикнул: "Из Фигаро!" - на что Моцарт экспромтом сыграл дюжину интереснейших и искуснейших вариаций на мотив любимой арии "Мальчик резвый". Он кончил эти удивительные творения среди бушующего восторга слушателей".

Моцарт как исполнитель классического стиля импровизировал в строгой, логически завершенной музыкальной форме, успевая оттенять детали с неподражаемой грацией и одухотворенностью. Все это делало импровизации Моцарта шедеврами композиторской мысли и вдохновения. Об этом рассказывал известный пианист Муцио Клементи, вспоминая о своем исполнительском состязании с венским композитором. Турнир виртуозов, в обширную программу которого входило исполнение собственных сочинений, импровизаций и чтения с листа, происходил в 1781 году при дворе австрийского императора и вошел в музыкальную историю как выдающееся событие подобного рода. Он принес победу и новые лавры Вольфгангу Амадею Моцарту.

В своих требованиях к исполнительскому искусству Моцарт был выразителем строгой классической эстетики. Он отрицал субъективистские вольности интерпретаторов, допускающих искажения текста и самого характера произведений. Он требовал от интерпретаторов абсолютно точного исполнения всех нот, пауз, украшений, соблюдения надлежащего темпа. Его раздражали излишне быстрые темпы. "Ни на что Моцарт не жаловался так сильно, - вспоминает один из современников, - как на порчу его сочинений при публичном исполнении, главным образом, путем преувеличения темпа". Кроме того, Моцарт боролся за ясность и выразительность исполнения, против излишков всякого рода чувственности, сентиментальности, внутренней и внешней аффектации ("...я не делаю никаких гримас"). Отсюда и его отношение к tempo rubato, то есть к исполнению не строго в такт, а достаточно свободному. "Все они удивляются, - пишет Моцарт в одном из писем, - что я всегда точно соблюдаю такт. Они не могут себе представить tempo rubato в Adagio, при котором левая рука об этом ничего не знает". Поразительные слова! Они прямо адресованы в наши дни, словно пронизывая насквозь и увлекая вместе с собой весь романтический 19 век! Не случайно Артур Рубинштейн, с грустью размышляя о том, что "утеряно искусство истинного rubato, которым владели корифеи прошлого", подчеркивает: "Чтобы понять Шопена, нужно знать, что композитор был учеником Баха и Моцарта, учеником точности и гармонии".

Да, Шопен был духовным учеником Моцарта. И спустя несколько десятилетий он повторил мысль учителя, облекая ее в более современную форму: "Пусть ваша левая рука будет дирижером". Эта мысль о дирижерском, ритмическом начале фортепианного исполнительства имела счастливую судьбу. Она была развита русскими исполнителями и критиками середины и конца 19 столетия, "материализовалась" в исполнительском творчестве крупнейших русских пианистов (прежде всего Рахманинова, о чем речь еще впереди), получила разнообразное развитие в методических работах 20 века.

По-видимому, прав был Георгий Васильевич Чичерин, констатируя стойкость некоторых легенд о Моцарте, "возникших в непонимавшем его 19 столетии", в частности, легенды о том, что Моцарт - "солнечный юноша". "Раньше были поразительно близорукими в отношении Моцарта, - пишет Чичерин в своей прекрасной книге "Моцарт", - вещи, прямо трепещущие отчаянием, считали веселыми и грациозными... Как говорит Феликс Гюнтер: "Самое великое в нем - драматизм его творчества. Этот драматизм есть чистая человечность..." Надо отдать должное современным советским интерпретаторам Моцарта, вступившим в полосу нового познания и переоценки наследия великого композитора. В работах пианистов над фортепианным репертуаром заметны тенденции "читать" глубокий, далеко не однозначный подтекст моцартовых созданий, драму скрытых страстей, сохраняя идеал классической музыкальной формы. Одной из лучших интерпретаций Моцарта последних лет стал его Концерт для фортепиано с оркестром си-бемоль мажор в исполнении Святослава Рихтера...

В творчестве Людвига ван Бетховена, которое стоит на гребне двух веков, фортепианный классицизм обретает свое высшее выражение. Его искусство уже ничем не расплачивалось с "галантным" веком, и все было обращено в будущее, воплощая бунтарские идеи революционной эпохи.

Бетховен-композитор неотделим от Бетховена-пианиста. Прометей в музыке, он был титаном-ниспровергателем в исполнительском искусстве. Он создал пианизм нового героического стиля, сближающего музыку фортепианных сонат с музыкой его великих симфоний. Он первым из композиторов открыл оркестровую мощь нового клавишного инструмента, расчистив дорогу Листу и Антону Рубинштейну. Он дал образцы фортепианной игры огромного динамического напора, резких "черно-белых" контрастов, выразительно-речевых драматических эффектов. "Дух его, - по рассказам современников, - рвал все сдерживающие оковы, сбрасывал иго рабства... Его игра шумела, подобно дико пенящемуся вулкану". Размышляя о фортепианном искусстве Бетховена, Леонид Владимирович Николаев писал: "Думаю, что пианизм Бетховена сложился не без влияния драматического искусства начала 19 века. Тогда артист в порыве страсти должен был кататься по земле, рвать на себе волосы, скрежетать зубами, кричать... Нужно отрешиться от ошибочного убеждения, будто как раз 19 век отличался сдержанностью. Нет, в бетховенскую эпоху играли с чувством, с пафосом, декламационно". Бетховен проявлял характерный для композитора-классика "деспотизм" по отношению к исполнителям собственных произведений. Категорически запрещал даже малейшие отклонения от авторского текста и поэтому не одобрял игры наизусть (то есть не глядя в ноты), которая в ту пору начинала входить в концертную практику.

 Он с самоотверженной точностью исполнял произведения Генделя, Глюка, Баха. Собственные же фортепианные творения играть не очень любил, предпочитая импровизировать. Гениальные импровизации Бетховена славились по всей Европе. По словам ученика Бетховена Фердинанда Риса, эти импровизации "были самым замечательным из всего, что можно было вообще услышать". Они доводили до слез, до восторженного потрясения массы людей. Сам же Бетховен порой разражался...

смехом. "Художники пламенны, они не плачут", - говорил этот бунтарь-республиканец, бросавший вызов всему свету, покидавший дворцы князей и скитавшийся по закоулкам старой Вены...

"Выражением бетховенского лица стала судорога, - писал о своем великом предшественнике композитор Рихард Вагнер, - судорога упорства, которая никогда не может разрешиться в улыбку, а только в громкий хохот... Пианизм Бетховена не мог не стать антиподом всякой светскости и утонченности. В его открытом пафосе и страстных интонациях протеста звучал голос народных масс. Композитор сделал материальную стихию фортепианного звука не предметом "ушеугодных" наслаждений, но орудием идеи, мысли, борьбы.

Главной же мыслью Бетховена было - восславить радость из бездны скорби... Можно было бы написать огромное исследование о том новом, что внесла советская исполнительская школа в изучение и исполнение произведений Бетховена. Оно отразило бы факты удивительных масштабов и содержания, начиная от самой атмосферы, которой было окружено имя Бетховена с первых же дней Октябрьской революции (атмосферу, которую определяло прежде всего отношение к нему Горького, Луначарского, видевших в Бетховене духовного союзника революционной эпохи), - кончая современными методическими программами для музыкальных школ, училищ и консерваторий, где творчество венского классика занимает одно из самых почетных мест.

Достаточно сказать, что самая капитальная исполнительская редакция, созданная в советской школе, посвящена Бетховену, его 32 фортепианным сонатам. Этот многолетний труд стал делом жизни крупнейшего пианиста московской школы - Александра Борисовича Гольденвейзера. Не случайно серьезный вклад в "бетховениану" сделали и его ученики Т. Николаева и Д. Благой. Годы идут, но не слабеет духовный союз Бетховена с современностью. Музыка этого бездонного композитора открывает необозримые просторы для исполнительских индивидуальностей. Вот что рассказывает о "своем" Бетховене выдающаяся советская "бетховенистка" Мария Израилевна Гринберг, посвятившая записям всех его сонат последние 12 лет жизни: "В молодости меня называли "созерцательной" пианисткой. Бетховен научил меня мужественности, собранности, непрерывно активной форме выражения. Строгость и свобода одновременно!

И все это при колоссальном внутреннем динамизме, идущем от энергии мысли, которая и составляет основу стиля Бетховена. Мне кажется, Бетховена сближают с современностью именно черты героизма, энергии, лаконизма форм".

Поучительно, какое огромное внимание отдают советские пианисты самому значительному и загадочному в бетховенском наследии - его последним фортепианным сонатам. Еще памятны гипнотические интерпретации этих сонат Марией Вениаминовной Юдиной (существующие также в грамзаписях), исповедальность и философичность ее манеры, своеобразный властный метроритм. Дмитрий Дмитриевич Шостакович, учившийся вместе с Юдиной в Петроградской консерватории, рассказывал, как на всю жизнь запомнилось ему юдинское исполнение Тридцать второй сонаты Бетховена, особенно ее второй части: "...слушаешь и оторваться, расслабиться внутренне хотя бы на секунду невозможно". Любопытно, что некоторые взгляды Юдиной претворяют в своих творческих исканиях современные пианисты. К примеру, Борис Петрушанский, работая над "программным" замыслом знаменитого Arioso dolente из Тридцать первой сонаты, вспоминал слова Марии Вениаминовны о том, что "Орфей был первый романтик".

Молодой исполнитель создал оригинальную романтическую исполнительскую концепцию этой сонаты, где есть и Орфей, и Эвридика, и блуждания в подземном царстве Аида, и неожиданные выходы к свету. Arioso dolente - песнь Орфея. Второе возвращение к фуге - взгляд, брошенный на Эвридику... Трактовке поздних сонат Бетховена Святославом Рихтером посвящены десятки страниц критических статей. Здесь хочется сказать о главном. Уникальна способность Рихтера полностью погружаться в огромный, неохватный по духовным далям мир глухого гения. В конгениальности его исполнения поздних сонат Бетховена решающее значение имеет та "страстная объективность" и совершенное чувство формы, о которой любил говорить Нейгауз, размышляя о своем любимом ученике.

"Соразмеренность гармонии, идущая от самых глубин классического мироощущения, гармония чуть ли не эллинского происхождения - вот в чем главная его сила", - писал о Рихтере Генрих Нейгауз.

Еще сравнительно недавно принято было думать, что интерпретация поздних сонат Бетховена - непосильное дело для молодых пианистов, не обладающих еще достаточной артистической и человеческой зрелостью. Что же мы наблюдаем в наши дни? Одной из лучших интерпретаций 21-летнего Михаила Плетнева на 4 Международном конкурсе имени П. И. Чайковского, была Тридцать вторая соната Бетховена, а точнее - вторая ее часть, Ариетта. Завоевав золотой приз конкурса, Михаил Плетнев включил в программу своего первого сольного концерта в Большом зале Московской консерватории эту же сложнейшую, философичнейшую из сонат, загадка которой мучила величайших исполнителей. И как играл! В одном из послеконкурсных интервью на вопрос "Близок ли Вам бетховенский титанический пианизм сверхконтрастов?" Михаил Плетнев ответил: "Искусство Бетховена не знает середины. Сверхконтрасты - грани души великого композитора. Что же касается до-минорной сонаты, то это одна из самых возвышенных бетховенских сонат. Секрет сложности исполнения этой музыки - в способности отрешения. Играя сонату, каждый раз надо подниматься до каких-то новых необозримых высот..."

Источник информации:

http://art.sovfarfor.com/muzyka/i-klassika-i-sovremennost