

*На правах рукописи*

**МУРАДЯН Галина Викторовна**

**ВИРТУОЗНОСТЬ КАК ФЕНОМЕН  
В ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2015

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции ФГБОУ ВО  
«Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»

Научный  
руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Тараева Галина Рубеновна**

Официальные  
оппоненты: **Немкова Ольга Вячеславовна**  
доктор искусствоведения, доцент,  
Тамбовский государственный  
музыкально-педагогический институт  
им.С.В.Рахманинова,  
профессор кафедры хорового дирижирования

**Черная Марина Радославовна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Российский государственный педагогический  
университет имени А.И.Герцена,  
профессор кафедры музыкального воспитания  
и образования

Ведущая  
организация: Новосибирская государственная консерватория им.  
М.И.Глинки, кафедра теории музыки

Защита состоится «25» июня 2015 г. в 16.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу:

344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр. 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории им. С.В.Рахманинова и на сайте  
<http://www.rostcons.ru/discouncil.html>

Автореферат разослан 20 апреля 2015 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

## Общая характеристика работы

**Актуальность темы исследования.** В фортепианной культуре последних десятилетий возникает новое явление – культ виртуозов на концертной эстраде. Для концертных программ и записи дисков характерно обращение к специфическому виртуозному репертуару, возрождение интереса к исполнению и созданию технически сложных обработок и парафраз. Блеск, техническое мастерство, поражающее эффектами беглости, близкими к трюкам, является залогом широкой популярности и коммерческой результативности концертов артистов у огромной аудитории.

Динамика процессов в области фортепианного исполнительства обнаруживает существенные преобразования исполнительской стилистики и установок публики. На определенных этапах складывались слушательские предпочтения виртуозного блеска, технической мощи и артистической яркости, броскости. В другие периоды культивировалась идея подчиненности технического аппарата содержательным задачам и неприятие виртуозности ради виртуозности. Эта пестрая картина, демонстрирующая неустойчивость, мобильность и неоднородность отношений общества к эстетической альтернативе «глубокое» и «поверхностное» представляет интерес для изучения, как и изменения смыслового ореола понятия «виртуоз». Осмысление механизмов предпочтений и оценок в историко-культурном контексте определяет актуальность исследования феномена виртуозного фортепианного исполнительства, представляющего значительный интерес, как с практической, так и теоретической точки зрения.

**Объектом** настоящего исследования является среда фортепианного исполнительства, концертная жизнь в историческом ракурсе.

**Предмет изучения** составили исторические модели развития клавирного и фортепианного музицирования XVII–XXI вв., отражающие жанрово-стилевые особенности сочинений, нормы обучения игры на инструменте и оценки обществом концертирующих артистов.

**Цель исследования** заключается в том, чтобы обстоятельно проследить истоки возникновения понятия «виртуозности» в европейской музыкальной культуре, становление и развитие модели виртуозного фортепианного исполнительства.

**Задачи исследования** связаны со стремлением дать анализ картины современного виртуозного направления фортепианного исполнительства и проследить сходные, аналогичные тенденции в европейской музыкальной культуре эпох становления и интенсивного развития клавирного и фортепианного музицирования. Для этого в диссертации рассматриваются историче-

ские изменения в трактовке понятия «виртуозности», эволюция оснащения музыканта в связи с совершенствованием инструментария и технического аппарата, модификации репертуара, трансформации слушательских представлений и требований к облику концертирующего пианиста, изменение концепций воспроизведения нотного текста.

*Материалом исследования* послужили документально-исторические источники, раскрывающие динамику сопоставления виртуозной модели пианиста с романтической концепцией исполнения-интерпретации. Наряду с научными исследованиями, педагогическими трудами и критическими обзорами широко использована информация специализированных сайтов сети Интернет: <http://www.forumklassika.ru/forum.php>, <http://www.classic-music.ru>, <http://ournetclassic.dp.ua>, <http://www.dissercat.com> и персональных сайтов артистов и педагогов, записи и обсуждения в социальных сервисах, в частности, в YouTube.

*Методология исследования* в данной работе опирается на исторический метод, который послужил основой освещения культурно-исторических метаморфоз понятия и явления виртуозности музыканта-исполнителя. Методологическим ориентиром в анализе исполнительской интерпретации, послужили теоретические подходы, представленные в трудах отечественных исследователей исполнительской фортепианной культуры.

В связи **со степенью изученности** проблемы необходимо отметить, что специальной литературы, посвященной исследованию феномена виртуозности в истории фортепианной культуры незаслуженно мало. Концепция данного исследования создавалась в опоре на научные работы по истории фортепианного искусства А.Алексеева, Б.Бородина, Л.Баренбойма, Л.Гаккеля, В.Григорьева и Я.Платека, В.Дельсона, М.Друскина, Г.Когана, А.Малинковской, В.Музалевского, М.Смирновой, Г.Цыпина, В.Чинаева, Г.Шонберга.

Освещение культуры импровизации и жанров транскрипции опирается на фактические сведения и идеи исследований и диссертаций А.Дубовик, Н.Иванчей, М.Катунян, В.Коваленко, Г.Когана, А.Меркулова, Н.Прокиной, М.Сапонова, Н.Усенко. Теоретическим ориентиром послужила подробная разработка транскрипторской сферы фортепианного творчества и исполнительства в докторской диссертация Б.Бородина «Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования».

Базой для понимания природы фортепианной виртуозности и ее исторических типов в настоящем исследовании послужили труды по технике фортепианной игры, разработки педагогов, излагающие подходы к воспитанию пианиста. Это работы отечественных авторов и переводы известных

трудов П.Заславской, А.Бирмак, Р.Брейтгаупта, И.Гофмана, Е.Куликовой, Е.Либермана, К.Мартинсена, Г.Нейгауза, С.Савшинского, С.Фейнберга, исследования С.Айзенштадта о педагогических принципах Черни, С.Грохотова о Гуммеле и др.

Трактовка альтернативы виртуозности и содержательности интерпретации опирается на работы, посвященные проблемам исполнительства, интерпретации, исполнительского стиля – Е. и П.Бадурь-Скоды, Э.Бодки, Ф.Бузони, современные исследования Г.Бескровной, Н.Драч, А.Кандинского-Рыбникова, Н.Мятиева, А.Полежаева, докторской диссертации В.Чинаева.

**Научная новизна** проведенного исследования заключается:

- в четком разграничении исторических трактовок понятия «виртуозности»;
- в выявлении характерных тенденций современного фортепианного исполнительства с преобладанием виртуозной концепции;
- в определении закономерностей слушательской рецепции пианиста-исполнителя, связи установок публики с социальными нормами требований к образу артиста на концертной эстраде;
- в формулировке модели исполнителя-виртуоза в контексте культурно-исторических обычаев, ритуалов, манифестов;
- в обосновании исторически закономерных смен романтических установок на глубину интерпретации исполнителями композиторского текста и демонстрацию виртуозных технических возможностей концертирующего артиста.

**Теоретическая значимость** исследования состоит:

- в самостоятельности подхода к явлению виртуозности в современной картине фортепианного исполнительства;
- в историко-культурной обоснованности подхода к наблюдению за виртуозностью как моделью музыканта в единстве его исполнительской и композиторской природы;
- в формулировке исторической закономерности смен различных моделей фортепианной виртуозной стихии;
- в определении психологической, психосоциальной обусловленности оценок и предпочтений слушательской аудитории на различных этапах истории фортепианной культуры.

**Практическая значимость** обусловлена возможностью перестройки курса истории фортепианного искусства, ориентации его на изучение жанрово-стилевых моделей исполнительства в опоре на закономерности исторической множественности моделей концертирующего артиста-пианиста. Подходы к освещению исторического процесса и анализа исполнительского текста

могут служить материалами для дисциплины история современного фортепианного исполнительства в курсах по выбору или факультативах музыкального колледжа и вуза, в послевузовском образовании.

*Апробация работы* проходила в рамках различных научных конференций: Моцарт и Моцартианство. Всероссийская научная конференция. 2006г. (Ростов-на-Дону); Вопросы вокального образования. Всероссийская Научно-практическая конференция по вокальному образованию. – Москва-Воронеж: Российская академия музыки имени Гнесиных, Воронежская государственная академия искусств, 2011; Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. VII Международная научно-практическая конференция – Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В.Рахманинова, 2012; Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество. – Ростов н/Д.: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2013; V Межрегиональные (с международным участием) педагогические чтения – Ростов н/Д.: Научно-образовательный центр ФПК и ППРО ЮФУ «Образование и социокультурная интеграция», 2013; VIII Международная научная конференция «Диалог культур. Армения и мировая культура» — г. Гюмри, Республика Армения, 2014.

Диссертация обсуждалась на кафедре теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С.В.Рахманинова и рекомендована к защите. Основные положения работы изложены в 9 научных публикациях общим объемом 3,7 п. л., в том числе трех статьях в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

***На защиту выносятся следующие положения:***

1. Эволюция явления виртуозности в истории культуры связана с трансформациями критериев оценки исполнителя на клавире и фортепиано. Для всех исторических этапов развития фортепианного исполнительства, включая клавирную стадию (эпоху барокко – раннего классицизма), характерны альтернативы содержательности и технической «бравადы» инструменталиста.
2. В периоды господства дописьменной и, преимущественно, устной традиции, виртуозность музыканта трактуется как высокая степень инвенторности мышления, находящая выражение в синкретическом типе «импровизатора-сочинителя-исполнителя»; к этой триаде в оценке клавирного виртуоза зачастую присоединяется и мастерство обучения игре на инструменте.
3. Виртуозность Нового времени на разных этапах демонстрирует альтернативы образно-содержательной глубины текста и технического совершен-

ства владения инструментом; новый вид клавира – pianoforte – на рубеже классицизма и романтизма выводит на первый план характеристики виртуоза критерий беглости, скорости и ловкости рук.

4. Кардинальные изменения в жизни европейских обществ, требующие фигуры новатора как эталона, лидера в овладении новыми технологиями выдвигают на первый план технические достоинства виртуоза, приводя к гипертрофии трюкачества.
5. Эпоха романтизма приносит противостояние глубины интерпретации письменного текста и стихии импровизации, знаковым выражением которой становится жанр транскрипции с господством технической виртуозности освоения клавиатуры рояля. Эта альтернатива сохраняется в культуре, отчетливо проявляясь на рубежах веков XVIII-го, XIX-го, XX-го.
6. На определенных этапах стабилизации общественно-политических структур виртуозность как техника владения роялем отступает на второй план, но становится фактором глубокого и серьезного текста не только в специальных жанрах типа романтического этюда, отличая фортепианную миниатюру, сонату, концерт.

**Структура диссертации** обусловлена логикой рассмотрения и освещения материалов о виртуозности в современном фортепианном исполнительстве и его исторических истоках. Основная часть содержит три главы, Заключение, Библиографию.

### **Основное содержание диссертации**

Во **Введении** дается обоснование актуальности темы, формулируются цели и задачи работы, определяются методологическая основа и методы исследования, рассматриваются различные теоретические источники по теме исследования, описывается структура работы.

**Первая глава** называется «**Виртуозность в эпоху барокко и классицизма**»; в трех ее параграфах рассматривается этап истории, когда понятие виртуозности прочно утверждается в отношении к музицированию, к музыканту в концертной деятельности.

В параграфе **1.1.** – «**Понятие виртуоза в эпоху барокко: вокальная культура и орган**» – рассматривается значение понятия «виртуозность» и освещаются нормы отношения к этому явлению в вокальной и инструментальной музыке XVI-XVIII вв. Особенно важным качеством инструменталиста в это время было развитое искусство мелодической орнаментики. Оно существовало в непосредственной тесной связи с вокальными жанрами, прежде всего, с барочной оперой. В период создания и совершенствования

техники голоса *bel canto*, появляются произведения и жанры, в которых культивируются значительные трудности для исполнителя – пассажный материал, требующий беглости и легкости, громоздкие фактурные рисунки, наполненные скачками, «неудобными» для мышечного аппарата и слуха. С точки зрения создателей оперы именно пассажная ткань затемняет, вуалирует и, в конечном счете, выхолащивает «истинную страсть». Знатоки отрицают виртуозную ренессансную колоратуру, не имеющую ничего общего с выражением страсти, а это – главный критерий нового выразительного «аффектированного пения». На долгие времена оно составляет импровизационную исполнительскую основу и будущих оперных речитативов, и искусства камерного пения, привнося новый оттенок в слове «виртуоз». Именно в это время и складывается новый тип инструменталиста, которого называют виртуозом – слияние в одном лице исполнителя и создателя музыки; в его исполнительском мастерстве оценивается творческая фантазия, «инвенторность».

Ранняя барочная инструментальная виртуозность, в первую очередь, связана с инструментом эпохи – органом. Здесь совершенно очевидно значение слова «виртуоз» отражает не беглость и легкость выполнения пассажных фиоритур, как в итальянском пении, но изобретательность, «инвентирование» фактуры. Это время пышного расцвета северного немецкого органного искусства: Я.Свелинк, М.Шильд, Г.Шайдеман, Я.Преториус, С.Шайдт прославили искусство органной импровизации и композиции. В Италии пользовался большой известностью органист собора св. Петра в Риме Дж.Фрескобальди; игра которого привлекала в собор тысячи слушателей, оценивающих виртуозное мастерство музыканта. Неслучайно сочинениями Фрескобальди настойчиво интересовался И.С.Бах, учился у него своему «виртуозному» в смысле необыкновенной изобретательности искусству органной импровизации. По мнению Швейцера, «Баху не приходилось бороться за свое признание. Правда, *знаменит был только виртуоз* (курсив мой – Г.М.); автора кантат и «Страстей» эта слава не коснулась...»<sup>1</sup>.

В эволюции виртуозности органной музыки намечается стремление к подвижному тематизму, некоей «беглости», понимаемой, правда, в рамках барокко и этого громоздкого инструмента. Огромный вклад в эту развивающуюся виртуозную стихию внесли немецкие мастера органостроения – они создавали инструмент, отвечающий потребностям исполнителей, стимулируя их искусные ухищрения.

О беглости пальцев мы узнаем только к началу XVIII века из «Искусства игры на клавесине» Ф.Куперена (1716). Клавесин в эпоху барокко при-

---

<sup>1</sup>Швейцер А.Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965. – С.131.



обретает все большую популярность в бытовом и публичном музицировании. При всем сходстве с органом с точки зрения техники рук на клавиатуре, в отношении к владеющему клавесином музыканту начинает формировать новый оттенок в значении слова «виртуоз», чему посвящен параграф **1.2. – «Клавесин – искусная игра и композиция».**

Клавесин в эпоху барокко связан с бытованием и широким употреблением понятия «виртуоз» в разных европейских странах, но особо отличается Франция. Этот инструмент привлекает современников Людовика XIV, эпоха которого отличалась культом изысканных искусств, своим звонким серебристым колоритом и легким изяществом. Обильная мелизматика и жемчужное сверкание подвижного звучания послужили основанием для возникновения выражения *jeu perle*. На фоне современного отношения к скорости игры на фортепиано – клавишном инструменте, усовершенствованном до предела возможностей человеческих рук – клавесинная техника виртуозной игры остается недостижимой. Потому, что в ее определение входит не столько скорость (хотя и она тоже), сколько виртуозный изыск переливающихся жемчужным блеском красок, неосуществимый на фортепиано.

Ф.Куперен, Ж.-Ф.Рамо были виртуозами-клавесинистами, авторами замечательных клавесинных пьес. У Рамо значительную роль играют всевозможные пассажи, что, несомненно, демонстрирует первые эталоны виртуозности в виде пальцевой подвижности. Во многих странах виртуозы, уже демонстрировавшие новый идеал виртуозности – беглость и подвижность технического аппарата клавесиниста – играли его репертуар. Аристократы отдавали ему своих детей обучать их новому модному искусству, которое из придворного концерта распространялось вглубь бытового музицирования. Для воспроизведения обильной мелизматики и развитой орнаментальной ткани требуется ювелирно отточенная техника, что нашло свое отражение в эпохальном труде Рамо «Метода пальцевой механики» (1724). В ее основе лежат специальные упражнения для достижения активности и независимости пальцев, свободных движений руки и т.д.

С известной долей условности можно сказать, что во французском рококо впервые в европейской музыкальной истории можно наблюдать феномен смены вкусов и оценок в клавирном исполнительстве, сходном с сегодняшней ситуацией. Искусство выразительной и искусной игры на инструменте, включающей и само создание текста, и выразительное «интонирование» начинает двигаться в сторону демонстрации мышечного механизма, отражающего реалии бесконечно совершенствующихся инструментов семейства клавира и новых жанров сонаты, сюиты, концерта. Эпоха барокко предъявляет свои очень разные требования к музыканту и определению его

«виртуозом», а рококо, галантный век и наступающая эпоха классицизма выдвигают свою новую оценку музыканта – его мастерства, умения, доблести.

В параграфе *1.3. «Клавир, фортепиано и творчество венских классиков»* освещается важный этап истории, связанный с новым инструментом, сменившим клавесин. XVIII век с его разрушением сословных барьеров – переломная веха в истории культуры. На рубеже нового XIX столетия при дворах Лондона, Парижа, Вены концертная жизнь кипит благодаря выступлениям придворных виртуозов, утверждается новый тип инструмента, близкий современному фортепиано, и новая концертная среда. Публичные концерты выдвигают эталон артиста, тяготеющего к демонстрации особых умений владения клавиатурной техникой. Навстречу этому идеалу бурно развивается стихия обучения пианиста – школы упражнений и этюдов создают многие умелые артисты, создавая почву замечательной романтической литературе в этой области – Аלקана, Шопена, Листа, Брамса, Ляпунова.

Импровизация ценится и во второй половине XVIII столетия, но она начинает уступать место композиции, зафиксированной в нотах как наилучший вариант. Общеизвестно как скупулесно работал над своими сочинениями Л.Бетховен, записывая и отбирая варианты. В творчестве И.Гайдна мы находим совершенно отчетливые следы колоссальной роли вариационной техники, что свидетельствует об импровизационной природе его деятельности. Но его сочинения для фортепиано пока не представляют собой проблем для пальцев, мышечного аппарата пианиста; их историческая роль в другом – в кристаллизации новых жанров для инструмента, среди которых соната и концерт.

Новым воплощением виртуозности, понимаемой как эффектная презентация технического аппарата исполнителя, явились концерты Моцарта. Он – автор множества концертов для различных инструментов и его заслуги отмечаются в симфонизации жанра: эффектный тематизм, драматургическая выразительность тематической работы, развитый оркестр. Но, помимо этого, прекрасное знание инструментов позволяет ему нагружать исполнителя техническими сложностями – ткань моцартовских концертов легка и прозрачна, насыщена подвижностью, пассажным материалом, обильной орнаментикой. Особенно это относится к концертам фортепианным: Моцарт сам блестяще владел инструментом и был в состоянии превратить соотношение солирующего инструмента и оркестра в подлинное соперничество, яркое состязание.

В начале 90-х гг. в Вене появляется Л.Бетховен, который отправился в столицу учиться композиции, а покорила ее как концертирующий виртуоз. Он не думал о «карьере» артиста-солиста, но судьба распорядилась ему быть провозвестником нового фортепианного стиля, создателем новой концепции

пианиста-исполнителя. Именно выступления на инструменте принесли ему славу непревзойденного импровизатора, о чем подробно вспоминают его ученики Ф.Рис и К.Черни. В их оценках очевидно наследие эпохи барокко – называя Бетховена виртуозом, они высоко оценивают его «инвенторный» дар. Вместе с тем отмечают, что «трудность бравурных пассажей превосходила все написанное Бетховеном»<sup>2</sup>.

Эпоха Бетховена – предтеча романтизма, для которого характерна фигура виртуоза-композитора в новой ипостаси. Умение работать с темой, разрабатывать материал, начинает явно поворачиваться в сторону эффектной фактуры – сложной для мышечных усилий пианиста, требующей особой физической подготовки. Современников игра Бетховена поражала и даже пугала. Она была непривычно выразительной и экспрессивной, динамичной и страстной. Он настолько форсировал звук, что струны в рояле просто лопались от напряжения. Игра его казалась недостаточно деликатной – не надо забывать, что эра прощания с клавесином еще только наступала. Черни относился к горячим поклонникам Бетховена за силу, характерность, блеск звучания, но отмечал альтернативный исполнительский стиль И.Гуммеля, этот «образец высшей чистоты и четкости, интимной грации и нежности» – этому идеалу как раз соответствовал Моцарт. А Бетховен иронически называл это «танцем в воздухе», декларировал совершенно иной стиль игры и более всего ценил педагогику выдающегося виртуоза того времени Муцио Клементи.

В параграфе освещается также особый «жанр» – концертная каденция, своеобразный эпицентр восторженных оценок виртуоза, эффектно исполняющего пассажи и другие технические сложности на инструменте. Публика ждала их с нетерпением и была весьма разочарована, если артист в положенном месте паузы вместо демонстрации «доблестной» техники ограничивался просто исполнением трели.

Возможности пианофорте на рубеже XIX-XX веков еще достаточно скромны по сравнению с тем усовершенствованным «изобретением», которое назовут «королевским». Но в главе о становлении нового отношения к виртуозам освещена также знаменательная фигура виртуоза – скрипача Никколо Паганини. Его искусство исполнителя было, конечно, в традициях столетия нацелено на импровизацию, сочинение музыки, и Паганини специально совершенствуется в языке, исследуя и находя аккорды, интересные, небанальные сочетания (гармонические обороты), диссонансы. Но он тренируется в гаммах, трелях, флажолетах, совершенствует смычковые штрихи (staccato,

---

<sup>2</sup> Друскин М. Фортепианные концерты Бетховена. Путеводитель. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 56.

pizzicato), оттачивает свою технику игры на неполном комплекте струн, переходе без подготовки к исполнению одного и того же текста в другой тональности (требующей резкой смены аппликатуры). Главная заслуга Паганини в разработке многих технических эффектов игры на скрипке, в открытии технических горизонтов для скрипача: разнообразие красок натуральных и искусственных флажолетов, скорость смены смычка в исполнении pizzicato и arco, широкое использование аккордов и двойных нот. Его сочинения и сегодня играть совсем нелегко. Паганини – один из тех музыкантов, ведущих концертную деятельность в начале XIX века, кто стал символом исполнительского искусства, задал определенные координаты романтического кумира и с именем которого неизменно ассоциируется и сегодня, как и у современников, слово «виртуоз».

*Вторая глава* носит название «*Рояль в эпоху романтизма – виртуозный идеал*»; в ней, как и в первой, три параграфа, раскрывающие разные стороны явления виртуозности в новую эпоху в исполнительской среде.

В параграфе *2.1. «Концертная жизнь и артисты-виртуозы на рубеже веков»* раскрывается панорама концертной сцены с ее сборными концертами. Моцарт читал с листа, транспонировал, экспромтом сочинял арию на заданные слова, импровизировал сонату и фугу, играл на скрипке и в трио и даже дирижировал своей симфонией, и обязательно в концерте принимали участие другие музыканты. Эта модель продержится еще долго, до «монологов» Листа – он сам так называл свои сольные выступления с фортепианной программой. Сольные концерты Паганини были исключением, но публика была захвачена не только виртуозом, но и его видом, «дьявольским» образом. Концерты становились зрелищами, должны были обязательно поражать воображение – отсюда не только частые программы вундеркиндов, но и взрослые в качестве «wunder». А поскольку знатоки, настроенные барочной и классицистской эстетикой на виртуоза импровизатора и композиста, постепенно все более растворялись в этой демократической аудитории, «чудом» неизбежно, наряду с композицией или импровизацией, должна была стать «ловкость рук».

Конец XVIII – начало XIX века приносит несколько знаменитых имен пианистов, которые начинали «пленять воображение» качеством звучания и скоростью движений пальцев на клавиатуре. Их уже неуклонно называют виртуозами именно за чудесные руки, способные «летать» в немыслимых до этого темпах. Это М.Клементи, Я.Л.Дуссек, И.Б.Крамер, Й.Елинек, И.Вельфль, Д.Штейбельт и принадлежащий как бы двум эпохам, но с верностью старой, И.Н.Гуммель.

Выдающимся виртуозом на рубеже веков в Европе является Муцио Клементи, современник Моцарта и самый успешный его соперник – в состязании, устроенном венским императором, победителя дипломатично Иосиф не назвал. Сегодня все справочные издания повторяют мнение современников о нем – величайший виртуоз-пианист на все времена. Скорость исполнения Клементи терций, секст, октав, громоздких аккордовых фактурных рисунков были чудесными для современников. Известно о скупости движений его рук и корпуса, он не колотил по клавишам, как Бетховен; ему принадлежит практика обучения с использованием монетки на руке для достижения идеальной подвижности пальцев и их независимости. Мнение о нем: «Сейчас стало ясно, что если Моцарт был первым великим *пианистом*, то Клементи был первым великим *виртуозом*»<sup>3</sup>.

Трудно сегодня представить с идеальной аргументацией меру нового понимания виртуозности как скорости и ловкости преодоления тех фактурных трудностей, которую сами же и «производили» пианисты-композиторы. Их всех именовали виртуозами, но в доступных источниках сохранилось немало свидетельств об оценках изобретательности текста и красоты звука – не только беглости и скорости. Замечательными по отзывам современников мастерами фортепианной техники были чех Ян Л. Дуссек («Красавчик Дуссек»), немец Иоганн («Джон») Крамер, ученик Клементи, Даниэль Штейбельт, живший какое-то время и умерший в России. Одним из соперников Бетховена был бравурный культовый виртуоз Йозеф Вельфль. Он воспринимался наследником и продолжателем Моцарта – первого пианиста империи.

В параграфе дается характеристика личностей и исполнительских стилей многих музыкантов начала XIX века, в частности, великого И.Н. Гуммеля, о котором писал один из его биографов: «Побывать в Веймаре и не послушать Гуммеля означает то же самое, что побывать в Риме и не увидеть папу»<sup>4</sup>. Примечательными артистами на рубеже веков, склоняющимися к романтизму, оказываются Д. Фильд, Ф. Калькбреннер, К.М. фон Вебер, И. Мошелес. В параграфе представлены портреты, раскрывающие их роль в становлении фортепианной виртуозности и творческие, артистические кредо.

В параграфе 2.2. «*Концертные бравады и шедевры романтизма*» представлен обзор творческих достижений великих романтиков сквозь призму их «изобретений» и слушательских представлений, разворачивающих наше представление о них несколько иным ракурсом. Новые темы и образы в

---

<sup>3</sup> Шонберг Г. Великие пианисты. – М.: Аграф, 2003. – С. 55.

<sup>4</sup> Гуммель И. Эл. ресурс. Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/hummel.html>

лучших творениях выдающихся романтиков представляли альтернативу господствующим идеалам исполнителя у публики – совершенствуя и развивая технический арсенал пианизма, они склоняли публику к переносу внимания с виртуоза на сочинителя, «сочиняющего виртуоза».

Конечно, сегодня непривычно считать Шопена, Брамса или Листа не композиторами, а пианистами-виртуозами, но историческая логика неумолима – в сознании современников они были таковыми. Британский режиссер Кен Рассел в своем знаменитом фильме «Листомания», опираясь на научные и эпистолярные материалы, гротескно воспроизводит фигуру Листа как первой «шоу-звезды» в истории массовой популярной культуры – роль композитора в «Листомании» исполняет популярный рок-певец.

Проясняет и уточняет картину при внимательном рассмотрении среда музицирования, собственно, концертная жизнь как часть общественной жизни. Начиная с 30-х гг. XIX века в ней воцаряется Пианист – инструмент набирает вес. Он не просто популярен – это мощнейшее средство художественной коммуникации; концерты на публичной сцене и в салонах были актами и художественного досуга, и школой современных чувств, энциклопедией эмоциональной жизни, и эталонами поведения. Чувства и мысли массовой аудитории (достаточно элитарной), были далеки от той глубины и духовности, которую мы отождествляем с романтизмом. Раскрыть бездны поэтических чувств, сделать их буквально достоянием толпы – это была как раз миссия гениев и шедевров эпохи, давшая очень отдаленные всходы.

А начальный импульс – расцвет музыкальной жизни фактически одного европейского города – Парижа 30-х гг. Поколение 20-летних пианистов – Ф.Лист, Ф.Шопен, Л. де Мейер, А.Герц, С.Геллер, Х.Галле – стекалось во французскую столицу, чтобы завоевать славу, равную великим певцам. На гастроли за славой туда вместе с мэтрами вроде австрийского виртуоза и композитора С.Тальберга устремлялись К.Шуман и позднее Г. фон Бюлов, русский немец А.Гензельт, Ант. Рубинштейн. Всех перечислить невозможно, но все они были или хотели прослыть виртуозами. Полная энтузиазма и восторга публика шла слушать не музыкантов и композиторов, но мастеров, овладевшим этим новым чудом – роялем. Над всеми ними незримо витал образ гениального Артиста эпохи – Паганини, трансцендентного виртуоза «в сговоре с Сатаной». Ему поклонялись, отдавали не только почетную дань, посвящая произведения, но копировали его дьявольский облик, старались добиться той же истерической популярности, магнетического воздействия на аудиторию. Для этого Тальберг изобрел свой легендарный прием игры тремя руками (иллюзорную фактуру из трех пластов с педалью), а Лист до преклонного возраста потрясал длинноволосой гривой, ставшей совершенно бе-

лой в годы его монашества. Он (не только он, но он символически превосходил всех) высоко вскидывал руки, раскачивал корпус, возводил ввысь взгляд, неистово колотил по роялю, добываясь оргиастического forte.

В характеристике мотиваций публики начального романтического периода, в параграфе отмечаются две важнейшие особенности: становление формы публичного сольного концерта и преобладание в репертуаре импровизированных транскрипций. Репертуар пианистов первой половины «романтического» века был таким, что мы, наверное, не признали бы того, что для нас ассоциируется с романтизмом: Гуммель, Герц, Мошелес, Калькбреннер, Диабелли, Клементи, Фильд. Любимые темы из оперных сочинений, понятные слушателю своей театральной конкретностью персонажа и его чувств, у модных пианистов (Тальберга, Герца, Пиксиса) ошеломляли пассажирами каскадами, грохочущими в быстрых темпах октавами, многозвучными аккордами, струящимися арпеджио, демонстрируя мастерство вариационной обработки мелодий. Это были незатейливые попури, не рассчитанные на серьезные реакции, глубокие переживания. Транскрипции и переложения Листа отвечали запросам публики, но были и сферой приложения творческих идей, оригинальной фантазии. В заглавии параграфа «Виртуозные бравады и шедевры», имеется в виду как раз их органичная связь в творчестве выдающихся мастеров, которыми были Лист, Шопен, Шуман, Брамс, Чайковский, Рахманинов. Они, несомненно, жили и творили в русле своего времени, заслужив титулы «гениев». Но то, за что ценили их уже в XX веке, было совсем иным при их жизни – восхищения и восторги современников были отданы не только им, заслуги оценивались тоже совершенно иные.

В завершение параграфа внимание уделено ключевой фигуре романтизма, воссоединившей виртуозные бравады с глубиной откровений – Шопену. Судьба его сочинений обернулась прочной жизнью почти на два столетия. Знаковым явлением представляется его идеальное соответствие вкусам и требованиям публики и одновременно колоссальное воздействие на нее в плане формирования новых приоритетов. Осененного нарождающимся романтизмом с его пронзительной лирикой, нашедшей отражение в поэзии Байрона, Гете, Гейне, Мицкевича и Словацкого, Шопена не случайно именуют «поэтом фортепиано». Он на самом раннем этапе «виртуозного» века рояля заставляет своих слушателей предугадать его несравненную силу в выражении тончайших оттенков чувств, которые европейской цивилизации только предстояло открыть и усвоить в своем психологическом опыте. Современники литературно воспринимали его «музыкальную поэзию», что нашло отражение в «изобретении» названий и программ многих его сочинений. Именно Шопен, открывший многие пальцевые трюки, придумавший не-

банальные фактурные ходы, восхищавший своей трогательной откровенностью, а не Лист, сокрушивший рояль своими трансцендентными композициями, совершил революционный переворот в восприятии поклонников виртуозов на многие десятилетия.

Школам фортепианного мастерства, посвящен параграф 2.3. *«Дидактические школы виртуозного пианизма»*. В начале его охарактеризована знаковая фигура Сигизмунда Тальберга, удостоенного прозвища «фортепианного Паганини». Уникальное мастерство игры Тальберга было связано с широкоохватной клавиатурой; «коронный» прием называли игрой в три руки, на карикатурах его изображали с десятью руками, а один скульптор сделал его обладателем рук по пятнадцать пальцев каждая. Среди сочинений для фортепиано преимущественное место занимают фантазии на оперные темы и песенные транскрипции; ор. 79, где собраны песни разных эпох, так и называется «Искусство пения, применимое к фортепиано».

Восхищение публики Тальбергом и другими звездами-виртуозами заслуживает особого внимания: чтобы оценить возможности рук пианиста, слушателю надо было иметь этот «кинетический» опыт в своих руках, владеть инструментом, «мышечно» ощущать его технический арсенал. И это было реальным, так как игре на фортепиано учились практически все слушатели концертных залов – не только столичных; эта мода, благодаря развернувшейся издательской практике, достигала удаленных от столиц городов и поместий Франции, Австрийской империи, Германии, России. Если учесть, что Тальберг в 50-е гг. гастролировал в Северной Америке и Бразилии, это свидетельствует о существовании массовой аудитории, способной оценить его искусную игру.

Практически все виртуозы, ведущие активную концертную жизнь, занимались с учениками, причем, некоторые имели их неисчислимое множество. Устная педагогика в столь массовом формате не была готова удовлетворить толпы желающих стать виртуозами, овладеть фортепиано, как их кумиры – отдельные, особо тщательно относящиеся к анализу мануальной техники пианисты стали создавать учебные пособия.

Ученик Моцарта и учитель Тальберга И. Гуммель, учившийся композиции у Гайдна, контрапункту у Альбрехтсбергера, пению у Сальери, автор каденций к моцартовским концертам создал пособие «Обстоятельное теоретическое и практическое наставление к фортепианной игре» (1828). В этом труде он недвусмысленно заявляет, что исполнение может быть техничным, а может быть посвящено наиболее верному воссозданию композиторских чувств, донесению их до слушателя. Через два десятилетия Шуман напишет «Домашние и жизненные правила для музыкантов» (1850), которые пред-



ставляли собой манифест музыкального воспитания. Но в массе своей педагогические труды первой половины XIX века – это сборники этюдов и упражнений с рекомендациями даже технических приспособлений для тренировки пальцев, которые были весьма небезопасны. Одним из ранних романтических руководств была «Большая практическая фортепианная школа» (1815г) Крамера, которую высоко оценивал Бетховен – она до сих пор не забыта. Самая яркая и показательная фигура в этом плане – Карл Черни, венский пианист чешского происхождения. Ученик Бетховена, Гуммеля и Клементи, он концертировал очень мало, сосредоточившись на педагогической деятельности и создании бесчисленных этюдов и упражнений. Творческий потенциал этого обширного дидактического репертуара никогда особо не оценивался, но по сей день на фактурных изобретениях этюдов Черни пианистов учат в России, что является дидактическим наследием его знаменитых учеников, в частности, Т.Лешетицкого.

Период культа виртуозной игры в начале романтической эпохи, однако, формируется не школами – они следствие потребности массовой аудитории. Духовные завоевания нового мира еще только предстояло осмысливать, а сама новизна представляла в художественной сфере в виде «деятельностных» подвигов. Упрощением является мысль, что «трюки» и «бравяды» служат чистому развлечению, они выражают более основательные потребности в восторженном приятии нового – как «умелости», «искусности» новаторов, их смелости и отваге в движении по новому пути. Школы беглости развивали не просто пальцы пианиста, они готовили сознание к восприятию нового, помогали осваивать новый язык, на котором Шопен и Лист, Шуман и Брамс смогли предложить новые, глубокие по содержанию тексты. Если «рецепты» виртуозов, которыми были их «школы», сопоставлять, с одной стороны, с мнениями современников о них, а с другой стороны, не упускать из виду их собственные произведения, то вырисовывается картина именно овладения новым арсеналом средств музыкального языка, а не просто пассажных трюков, скачков и многозвучных фактурных рисунков.

В фортепианной литературе XIX века знаковым жанром является миниатюра, она принесла самое важное завоевание эпохи – вокальную природу инструментального текста. Нежные, певучие, исповедальные пьесы, как мелодекламации поэтических строк – это была самая характерная опознавательная черта нового направления, «энциклопедия» романтической образности. И она осветила всю виртуозную панораму, соединив в неразрывном синтезе беглость и скоростную мощь клавиатуры, с проникновенной лирикой и драматическими порывами. Неисчислимы переложения, обработки, транскрипции оперного и песенного материала позволили, соединившись с

упражнениями школ фортепианного мастерства, огромным массивом их наработок, создать самое существенное «ноу-хау» эпохи – фортепианный этюд как характеристическую пьесу. Перспектива этого жанра для воспитания пианиста-виртуоза не сразу стала доступной пониманию аудитории. Но именно «дидактические школы» – этюды Листа, Шопена, Алькана, Брамса (пять этюдов на сочинения Баха, Вебера и Шопена и пятьдесят одно упражнение), позднее Ляпунова, Рахманинова стали основой и выражением новой романтической традиции воспитания пианиста. Серьезный репертуар XIX века для рояля по сей день составляет основу концертных программ на фортепианной сцене. Но начиналась эта эпоха культом виртуозности, виртуозные бравады требовали школы техники и «школы смысла», которую составило творчество в жанре этюда, идеально отвечающего этой двойственности.

В связи с новым поворотом истории во второй половине века виртуозная ориентация на время отступает на второй план, наступает эпоха интерпретации шедевра, зафиксированного нотной записью, распространяемого публикациями. Его нерушимость в грамматических основах порождает иной «культ» – вдохновенного произнесения, высказывания, т. е. интонирования. Одной из самых симптоматичных и символических личностей здесь является Антон Рубинштейн (1829 – 1894), русский пианист европейского ранга, выдающийся педагог. Он был борцом за имя исполнителя как творческой фигуры, возражал упрямым хранителям верности нотному тексту шедевра, адептам «объективного» исполнения. Он говорил: «Правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый делает это по-своему, т.е. субъективно... Если передача сочинения должна быть объективной, то только одна манера была бы правильна, и все исполнители должны были бы ей подражать; чем же становились бы исполнители? Обезьянами?...».<sup>5</sup>

Этим высказыванием подчеркивается, что эпоха культа виртуоза неизбежно отходила в прошлое, возникали и развивались другие измерения музыканта, само собой разумевшегося мастером технической беглости и искусности. Она осознавалась уже не в альтернативе скорости и фактурной сложности, а в объективности и субъективности отношения к шедевр. Хотя на рубеже XIX-XX вв. культ виртуозов мощно заявит о себе приоритетами салонной публики и слушательской аудитории концертных залов.

Этому посвящена *третья глава «Альтернативы XX-го – начала XXI века»*. В ней освещается борьба идеалов броского артиста-виртуоза и интерпретатора, которая определит содержание всего XX столетия и начало XXI-

---

<sup>5</sup> Оссовский А. Избранные статьи, воспоминания. – Л.: 1961. – С .299.

го. Новым нюансом оказывается противостояние виртуозности как намеренной демонстрации техники и виртуозности как средства, необходимого для реализации глубоких содержательных задач.

Параграф 3.1. – «*Первая половина столетия: концерты, кумиры, запись*». Начало XX века знаменуется расцветом фортепианной виртуозности, порождая на фоне моды на «салонный» репертуар, значительные творческие личности. Среди самых значительных и знаменитых Грюнфельд, Пахман, Падеревский, Вейсс, Ферстер и, конечно же, непревзойденный «король» виртуозов Леопольд Годовский (1870 – 1938), который совершил важнейший после романтиков переворот в представлениях о возможности фортепианной композиции в техническом аспекте.

Самое знаменитое его творение «Этюды по этюдам» Шопена («*Studien über Etüden von Chopin*») – пятьдесят три транскрипции одной из виртуозных вершин романтической фортепианной литературы. На исходе столетия Годовский играет цикл, подобный историческим концертам Рубинштейна, а начало нового века ознаменовано триумфальным концертом в Берлине. После этого выступления Годовский обретает репутацию величайшего пианиста своего времени, возглавляет Школу высшего мастерства в Вене (где в 1912-14 гг. в его классе учился Генрих Нейгауз) и интенсивно гастролирует почти до конца 20-х годов: США и Южная Америка, страны Европы и Ближний Восток, Япония, Китай, Индонезия – трудно перечислить все страны. После инсульта, когда была парализована правая рука, Годовский продолжал заниматься и сделал несколько версий этюдов Шопена для левой руки соло. Сегодня пианисты выдающейся виртуозной оснастки играют эти головоломные по технической сложности транскрипции – их записали на диски канадский пианист М.А.Амелин и Б.Березовский.

Вместе с тем в культуре начала века сильно течение интерпретаторов, серьезно относящихся к неизменному композиторскому тексту, к числу которых относится Артур Рубинштейн, С.Рахманинов (хотя он исполнял салонный репертуар и создавал транскрипции). Их младший современник В.Горовиц (1903 – 1986), достигший пика техники владения фортепиано в девятнадцатилетнем возрасте, осуждал виртуозов, речитали которых казались ему скучными. Никогда до конца жизни не прекращавший импровизировать и создавать собственные транскрипции, он в 20-30-е гг. ищет выразительности и певучести интонирования нотной записи у знаменитых вокалистов. Уже в начале второй половины столетия ему суждено в США и Европе стать символом романтического стиля исполнения, культовой фигурой вдохновенного интерпретатора со всей его ошеломляющей виртуозной техникой и сложнейшими парафразами.

Именно в это время виртуозность отходит на второй план, становясь средством для осуществления интонационной палитры произведения – описанию этого исторического поворота посвящен следующий параграф 3.2. *«Интерпретация и виртуозы – первый круг альтернатив».*

Конец XIX и, особенно, начало XX века отмечены глобальными изменениями в жизни европейских обществ: праздничная атмосфера в художественной жизни столиц сохраняется вплоть до начала Первой мировой войны. Она и определяет господствующим «салонный» стиль. Отношение к образной стороне – легкое, изысканное, блестящее внешне – было его отличительной чертой. Не удивительно, что образованное и пытлиное молодое поколение стремилось найти основания для представления в исполнении глубоких переживаний, сильных и глубоких чувств. После окончания войны легкость и изысканность представлялись общественному мнению не совсем уместными, уступали место стремлению отражения драматической экспрессии.

Такие пианисты как Рахманинов, Бузони, Шнабель открывали новые горизонты для отношения широкого слушателя к музыке. В первой половине века публика начинает созревать в понимании мастерства интерпретатора, оценки в нем музыканта. Артур Шнабель (1882 – 1951), будучи первым пианистом, записавшим 32 сонаты Бетховена, стал эталоном и символом трактовки сочинений великого венского классика. Он обладал техникой, достойной виртуоза, но никогда не имел репутации виртуоза, являясь как бы в чистом виде глашатаем нового исполнительского стиля, чуждого какой-либо демонстрации. Тем не менее, игра с «демонстрацией себя» была характерной приметой времени. Выдающийся пианист начала века И.Гофман (1876 – 1957) имел достаточно серьезный репертуар, но стремился произвести эффект на публику – пальцевые бравады, октавные удвоения, вычурная агогика и динамика ставили его в один ряд с Падеревским, Лешетицким.

Одной из знаковых фигур нового направления, оказавшего колоссальное влияние на мировой пианизм можно считать Эмиля Гилельса (1916-1985) – в параграфе освещается его виртуозный облик, с которым он буквально ворвался на концертную сцену в 30-е гг., став впоследствии одной из самых культовых фигур эпохи интерпретации. Весь мир в 50-е гг. был одержим энтузиазмом и восторгом, оценивая не только и не столько меру его абсолютного технического мастерства, сколько владение палитрой звуковых красок, способной вызывать к жизни впечатляющие образы.

Многие из пианистов, да и вообще, инструменталистов, дирижеров добиваются выдающейся славы в этот период (с 30-х по 70-е гг.) за трепетное обращение с музыкой – таковы были слушатели этого периода, таковы были

характерные установки публики. Романтический идол композитора, создающего произведение, сменился буквально «боготворением» исполнителя. Кумиры были фигурами, личностями, прежде всего – поэтому бравады мастерства уступили иным критериям.

Хотя продолжали приводить публику в состояние восторга и феноменальные виртуозы как венгерский пианист Дьердь Циффра (1921-1994) – один из самых знаменитых исполнителей Листа в послевоенной Европе. Он испытывал и передавал слушателям неукротимый восторг от всего, что составляло великолепие романтического рояля. Сегодня доступно немало его записей, в том числе видео. Один из таких студийных клипов выложен в Интернете под названием «Cziffra's Crazy Improv with Chopin Etude». Когда смотришь и слушаешь эту запись, невольно вспоминаются слова Бориса Березовского, который в одном из интервью заявил, что он «ненавидит Шопена», потому что тот невероятно труден и неумолимо располагает пианиста к импровизации. Творчество Циффры приходится на время, когда устанавливались идеалы альтернативы виртуозности. Поэтому не стоит удивляться, что его все-таки называли «акробатом рояля», «фанатиком точности», «виртуозом педали».

Уместнее всего сравнить стиль Циффры с его старшим современником, советским пианистом выдающейся виртуозности, но глубоким и тонким – Григорием Гинзбургом (1904- 1961). Он входил в музыкальную жизнь советской страны в пору блистающих уже А.Игумнова и А.Гольденвейзера, Г.Нейгауза и С.Фейнберга вместе с будущими звездами советского пианизма В.Софроницким, Э.Гилельсом, Я.Заком, Я.Флиером, М.Юдиной, Л.Обориным. Гинзбург – один из самых «виртуозных» пианистов советской эпохи. Он был легок и элегантен, аристократичен какой-то особой аристократичностью. Точнее всех его охарактеризовал Г.Коган: «Говоря как виртуоз, он мыслит как музыкант»<sup>6</sup>.

Диктат виртуозности возвращается в последней четверти XX века и одерживает убедительную победу в начале нового XXI столетия, постепенно обретая все больший вес. Освещению этого этапа посвящен параграф 3.3. *«Рубеж XX-XXI веков: виртуозность и интерпретации»*. На рубеже XX–XXI веков и до сегодняшнего дня в фортепианном исполнительстве, в целом, органично продолжающем тенденции последних двух десятилетий, культ виртуозности можно уже назвать ведущей тенденцией.

---

<sup>6</sup> Коган Г. Вопросы пианизма. Избранные статьи. –М.: Советский композитор, 1968. – С. 367- 368.

Среди довольно внушительной армии пианистов, обладающих безупречной и выдающейся техникой, есть свои культовые фигуры, свои «звезды.» Марк-Андре Амелин утверждает самым скоростным пианистом в мире. Он знаменит тем, что исполняет самые виртуозные произведения, написанные когда-либо для фортепиано: Листа, Алькана, Сорабджи, Годовского, и это все отличается запредельными темповыми режимами. Для публики и прессы его концерты и дискография достойны занесения в Книгу Рекордов Гиннеса. Не меньшей, чем Амелин, славой пианиста беспредельных технических возможностей пользуется наш соотечественник Аркадий Володось. О мастерстве беглости этого музыканта во всем музыкальном мире ходят легенды. Как и Амелин, Володось сочиняет для своих «бисов» головоломные фортепианные переложения.

Восторги публики по поводу виртуозных эскапад пианистов в программах и «бисах» – существенный фактор, движущий механизмом современной сильно коммерциализованной концертной сцены. Они удовлетворяют изменившиеся запросы публики, которая становится более падкой на «цирковые» и «спортивные» трюки артистов, чем на глубокие и вдохновенные откровения интерпретации. Начиная с 90-х годов прошлого века, престижные фестивали и конкурсы все увереннее покоряют представители азиатских школ. Самой знаковой фигурой является китайский пианист Ланг Ланг. Его стремительная карьера – результат современной четкой схемы создания «звезд».

Виртуозы господствуют, культ виртуоза – примета времени, но пока еще ярко выраженная альтернатива оценок пианистов отличает современную среду фортепианного исполнительства. И сами пианисты, и компетентный пласт слушателей, в том числе рецензентов и критиков, в известной мере верны традициям славного прошлого. Это прошлое во всех странах европейских школ, в том числе и США, Канады освещено именами не просто виртуозов, но уникальных артистов – Бренделя и Гульды, Микельанджели и Поллини, Горовица и Клиберна, Гульда и Огдона, Рихтера и Гилельса, Ашкенази и Соколова. В этом плане показательна позиция Володоса – в одном из интервью газете «Известия» во время приезда в Россию он замечает: «Вы знаете, я не разделяю музыку на виртуозную и нет... Если мы играем Шуберта, то называемся музыкантами. Если Трансцендентные этюды Листа – то сразу виртуозами... Мне кажется, когда человек – личность, его надо слушать во всех стилях, а не засовывать в какую-то классификацию»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Бирюкова Е. Пианист Аркадий Володось: У меня была идея стать настройщиком // Известия (газета) 7 декабря 2005. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/309149>

Универсальность стиля и высокое качество пианизма отмечают у Дениса Мацуева – одного из ярчайших артистов современности. Но и его часто трактуют как виртуоза, способного заворожить публику как своими темпами исполнения (например, «Мефисто-вальса» Ф.Листа), так и сверхвиртуозными парафразами собственного сочинения. Мировая пресса называет Дениса Мацуева «Сибирским Листом», «гением музыки», «человеком-кометой». Техническое мастерство Бориса Березовского, победителя конкурса им. П.И.Чайковского (1990), феноменально, но его интерпретации утонченны и стильны. Это – совершенно неординарный музыкант, в котором органично переплелись замечательные традиции русской школы и современный пафос артиста-виртуоза. Сегодня Б.Березовского часто называют «новым Рихтером», его звук с прозрачным пианиссимо и богатейшим спектром динамических оттенков, признают самым совершенным среди пианистов его поколения.

Высоких оценок глубины и серьезности интерпретации удостоиваются многие современные пианисты. Среди них и наши знаменитые соотечественники разных поколений – Н.Петров, Г.Соколов, Д.Алексеев, Н.Луганский, Е.Кисин, А.Володось, К.Щербаков. Выразительность и установка на вдохновенное, трепетное общение с публикой характерны и для культовых представителей зарубежной фортепианной культуры. Нобуюки Цудзии после победы в Техасе называли «чудом» и «божьем творением». Критики уверяли, что звук его рояля напоминает неповторимое звучание Гилельса.

Нельзя сегодня не замечать того, что виртуозное исполнительство – это вопрос не только репертуара, личности пианиста. Это, прежде всего, готовность публики оценить преобразования известного музыкального текста под чуткими пальцами пианиста. Атмосфера ожидания удивительных творческих событий на сцене сегодня сменяется «статусностью присутствия», манипуляциями с цифровыми гаджетами, которые позволяют мгновенно поделиться впечатлениями, а зачастую и сразу фрагментами концертных записей пианистов в сети Интернет. Форумы и обсуждения в сетевых социальных сервисах, материалы прессы, рецензии и интервью в Интернет сегодня составляют особый «массив» информации для научного изучения – в параграфе дается обзор наиболее характерных.

Нашему веку присущи специфические черты, которые вбирают в себя весь опыт исполнительского искусства с его огромным объемом взаимовлияний. В любом случае сегодня его характеризует почти равноправное сосуществование традиций интерпретации и удовлетворение вкусов публики, удивление ее обезоруживающей виртуозностью. Огромное количество конкурсов, многотысячные залы, площадки опер эйр – публика ожидает чего-то удиви-

тельного и сверхъестественного. Музыкантам не остается ничего другого, как пойти по пути сознательного усложнения узнаваемого репертуара до уровня сверхвиртуозности.

В *Заключении* специально подчеркнут условный характер обозначения фаз, стадий, когда виртуозность не просто существовала в комплексе с другими требованиями к музыканту, играющему на органе, клавесине, pianoforte, hammerclavier'е, рояле, но составляла определенные приоритеты в музыкальной жизни. Альтернативы образно-содержательной глубины текста и технического совершенства владения инструментом характерны для всех периодов, прослеженных в диссертации. Динамика развития явления виртуозности в истории фортепианного искусства демонстрирует на определенных рубежных этапах истории потребность общества в демонстрации «виртуозных бравад» в творчестве исполнителя. Она органично связана с ломкой идеологии в периоды изменений в политической структуре европейских государств, метаморфозами социально-психологических установок. Виртуоз олицетворяет огромную потребность общества в личности принципиально новых форматов – блестящие и мощные, уверенные и искусные они оказываются лидерами «новых технологий», позволяющих впоследствии корифеям, используя их завоевания, выразить новый мир. Поэтому культ пианиста-виртуоза исторически подвижен. Общество возносит его на щит, когда в нем есть острая нужда, забывает в эпохи серьезных достижений, возрождает снова. И это убеждает, что культура фортепианного исполнительства движется не по прямой, а концентрическими кругами, возвращаясь к старому в совершенно новом облике. Что и придает настоящему исследованию черты принципиальной разомкнутости, открытости новым научным выводам и обобщениям.



**Основное содержание диссертации  
отражено в следующих публикациях:**

***Статьи в журналах по списку ВАК:***

Мурадян Г. В. Virtuозность исполнения как особое качество интерпретации музыкального произведения. Научная мысль Кавказа. – Ростов–на–Дону: Издательство Северо-Кавказского научного центра высшей школы Южного Федерального университета, 2011. – С. 183-187. [0,5 п.л.]

Мурадян Г. В. Virtuозность как феномен в истории фортепианной культуры последние десятилетия XX и начала XXI века. Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 6; URL: <http://www.science-education.ru/113-10836> (дата обращения: 19.11.2013) [0,4 п.л.]

Мурадян Г. В. Альтернативные предпочтения и оценки в современном фортепианном исполнительстве. Современные проблемы науки и образования; URL: <http://www.science-education.ru/116-12274>. (дата обращения: 05.03.2014) [0,5 п.л.]

***Другие публикации:***

1. Мурадян Г.В. О виртуозности клавирного стиля Моцарта. Заметки исполнителя / Всероссийская научная конференция Моцарт и моцартианство / Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов–на–Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В.Рахманинова, 2006. – С. 23-28 [0,4 п.л.].

2. Мурадян Г.В. Истоки виртуозного стиля аккомпанемента (об инструментальном сопровождении вокала в музыке барочной эпохи). Вопросы вокального образования. Всероссийская Научно-практическая конференция по вокальному образованию. – Москва–Воронеж: Российская академия музыки имени Гнесиных, Воронежская государственная академия искусств. – 2011. – С.131-139 [0,4 п.л.].

3. Мурадян Г.В. Трансцендентные этюды Ляпунова: подражание или продолжение традиций Листа? Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. – Тамбов: Издание Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С.В.Рахманинова, 2012. – С. 53–57 [0,2 п.л.].

4. Мурадян Г.В. Классический фортепианный репертуар в виртуозных опытах. Эксперимент в сфере музыкального искусства: образование, наука, творчество: сборник научных статей / Ростов – на – Дону: Ростовская государственная консерватория им. С.В.Рахманинова. – 2013. – С. 150-158 [0,5 п.л.].

5. Мурадян, Г.В. Музыкальный космизм наследия Рахманинова. V Межрегиональные (с международным участием) педагогические чтения.

Сборник научных статей, 2013. – Ростов н/Д.: Научно-образовательный центр ФПК и ППРО ЮФУ «Образование и социокультурная интеграция», 2013. – № 3 (23). – С. 55-58 [0,4 п.л.].

6. Мурадян, Г.В. Транскрипции Рахманинова в репертуаре современных пианистов. Музыкальное наследие С.В.Рахманинова в современной культуре: Наука, исполнительская практика, образование: сборник научных статей. – Ростов н/Д.: РГК им. С.В.Рахманинова, 2014. – С. 101-110 [0,4 п.л.].

---

Отпечатано в типографии ООО «ВУД».  
344000, Ростов-на-Дону, ул. Красноармейская, 157.  
Тел.: (863) 2-64-38-77