

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Быстров Денис Викторович
Должность: проректор по учебной и воспитательной работе
Дата подписания: 16.06.2025 12:04:24
Уникальный программный ключ:
e65bf62efcec8b729439c34a5fda0a9490dbfb01

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»
Кафедра методики преподавания и общего курса фортепиано

Принято на заседании Ученого совета
(в составе ОПОП, протокол от 17.06.2025 № 7)
Утверждено приказом ректора
от 17.06.2025 № ____

Согласовано
Проректор по учебной и воспитательной работе

_____ Д. В. Быстров

«17» июня 2025 г.

УСТРОЙСТВО И НАСТРОЙКА ФОРТЕПИАНО

Рабочая программа дисциплины
Направление подготовки
53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство
(уровень бакалавриата)

Направленность (профиль) –
Фортепиано

Форма обучения
Очная

Санкт-Петербург
2025

Рабочая программа дисциплины «Устройство и настройка фортепиано» составлена на основании требований Образовательного стандарта Консерватории по УГСН 53.00.00 Музыкальное искусство (уровень бакалавриата), утвержденного приказом ректора Консерватории от 25.01.2022 г. № 23 и с учетом требований ФГОС ВО по направлению подготовки **53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство** (уровень бакалавриата), утвержденного приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 01.08.2017 г. № 730.

Составитель
кандидат искусствоведения, доцент О.А. Скорбященская

Рецензенты:
О.А. Сайгушкина – кандидат искусствоведения, доцент
М. В. Смирнова – доктор искусствоведения, профессор

Рабочая программа дисциплины утверждена
на заседании кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано
«16» апреля 2025 г., протокол № 6.

Содержание

1. Цели и задачи освоения дисциплины	5
2. Место дисциплины в структуре образовательной программы	5
3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы	6
4. Объем дисциплины и виды учебной работы	6
5. Содержание дисциплины	7
5.1. Тематический план	7
5.2. Содержание программы	8
6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины	60
6.1. Список литературы	60
6.2. Интернет-ресурсы	61
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины	61
8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся	61
8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения	61
8.2. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания	62
8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций	62
8.4. Контрольные материалы	64
8.4.5. Репертуарный список	67
Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей	68
Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины	68

1. Цели и задачи освоения дисциплины

Дисциплина «Устройство и настройка фортепиано» – обязательный предмет специального цикла для студентов-пианистов. В структуру курса входят лекции по основной тематике и семинары, посвященные практическим вопросам, – ремонту и настройке фортепиано.

Цели курса:

- углубление знаний в области ремонта и устройства фортепиано;
- приобщение к выдающимся достижениям отечественного и зарубежного фортепианостроительства;
- ознакомление с новой научной проблематикой в этой сфере;
- выработка умения атрибутировать различные модели фортепиано; распознавать на слух их звучание;
- применение полученных в курсе ремонта и настройки фортепиано знаний и умений в практической работе;
- приучение студентов к самостоятельному мышлению и поиску оптимальных путей решения различных практических проблем, возникающих во время игры на различных исторических версиях фортепиано.

Задачи курса:

- освоение тематического материала курса;
- ознакомление с основной и новейшей литературой по проблемам фортепианного устройства;
- систематизация полученных ранее знаний в области ремонта и настройки различных исторических видов фортепиано;
- обобщение и осмысление опыта выдающихся фортепианных мастеров прошлого и современности;
- выработка умения понимать и оценивать различные подходы и принципы к ремонту и фортепиано и фортепианостроению, формирование собственного отношения к проблемам ремонта и устройства фортепиано;
- развитие творческого отношения к процессу исполнения на различных исторических моделях фортепиано;
- ознакомление с апробированными и вновь появляющимися пособиями по ремонту и настройке фортепиано;
- выработка умения оценивать основные модели фортепиано, находить пути преодоления трудностей, возникающих при исполнении музыки других эпох на современных фортепиано.

2. Место дисциплины в структуре образовательной программы

Дисциплина «Устройство и настройка фортепиано» входит в вариативную часть (обязательные дисциплины) блока 1 образовательной программы подготовки бакалавров по направлению подготовки 53.03.02 Музыкально-инструментальное искусство (уровень бакалавриата), направленность (профиль) программы – Фортепиано.

Место дисциплины в профессиональной подготовке выпускника определяется тем, что она является неотъемлемой частью системы музыкально-педагогических дисциплин, обеспечивающих подготовку выпускника по данному профилю.

Курс устройства и настройки фортепиано служит важной теоретической и научно-практической базой в подготовке студента к будущей исполнительской и педагогической

деятельности, оснащает его знаниями и умениями для самостоятельных занятий и занятий с учеником, и взаимодействует с рядом дисциплин: «Специальный инструмент», «Музыкальное исполнительство и педагогика», «Методика обучения игре на инструменте».

Консерваторский курс ремонта и устройства фортепиано призван обогатить и расширить знания студентов, полученные ими ранее в специализированных музыкальных школах и училищах. Он дает представление о многообразии творческих приемов при единстве основных методических принципов художественного воспитания музыканта.

3. Планируемые результаты обучения по дисциплине, соотнесенные с планируемыми результатами освоения образовательной программы

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ПК-7 Способен распознавать различные исторические модели фортепиано и анализировать трудности исполнения музыки других эпох на современных инструментах	<i>Знать:</i> – устройство различных исторических видов фортепиано; - выдающиеся достижения отечественного и зарубежного фортепианостроения; - фортепианных мастеров прошлого и современности; - основную и новейшую литературу по проблемам фортепианного устройства
	<i>Уметь:</i> - распознавать исторические модели фортепиано; - применять знания тембровых и технологических возможностей исторических и современных фортепиано в профессиональной деятельности;
	<i>Владеть:</i> - профессиональной терминологией, навыками работы с научными, методическими и учебно-методическими, архивными и музейными источниками и интернет-ресурсами, посвященными теории и истории фортепианостроения.

4. Объем дисциплины и виды учебной работы

Общий объем дисциплины составляет 2 зачетные единицы и включает в себя аудиторную (учебную: практическую) работу, а также текущую и промежуточную аттестацию. Дисциплина ведется в течение одного семестра.

Вид учебной работы	Зачетные единицы	Количество академических часов	Формы контроля по семестрам		
			Зачет	Зачет с оценкой	Экзамен
Общая трудоемкость	2	66		6	
Аудиторные занятия		34		семестр	

5. Содержание дисциплины

5.1. Тематический план

Наименование тем и разделов курса	Всего часов	Аудиторные занятия (час.)	Самостоятельная работа (час.)
-----------------------------------	-------------	---------------------------	-------------------------------

6-й семестр				
1	Рождение фортепиано. Бартоломео Кристофори. Итальянские и французские мастера 1-й половины XVIII в.	6	3	3
2	Немецкие мастера первой половины XVIII века: Готфрид Зильберман, Готлиб Шретер. Первые произведения для пианофорте. И.С.Бах и его сыновья.	6	3	3
3	Развитие фортепианостроения в 1770-1820гг. Лондонская и венская школы Эволюция инструмента в 1770-1820 гг: от пианофорте к фортепиано. Венские (И. А.Штейн, И. А. Вальтер, Ф. Штрейхер) и лондонские (Б. Шуди, Клементи и Коллард, Дж. Бродвуд) школы фортепианостроения.	6	3	3
4	Парижская школа фортепианостроения в 1820-1850-х гг. Камилл Плейель, Себастьян и Пьер Эрары, Анри Папэ. Виртуозный пианизм Парижа 1830-х гг.: вокруг Шопена и Листа (Герц, Калькбреннер, Дрейшок, Тальберг, Делер, Вольф, Гензельт)	6	3	3
5	Шопен и его фортепиано	5	2	3
6	Дон-жуанский список роялей Листа.	5	2	3
7	Pianopolis: петербургские школы фортепианостроения в начале XIXв. Фильд. Фортепианно в России.	5	3	2
8	Музыканты переходной эпохи. Середина 19 века. Фортепиано 1850-1870-х гг.	5	3	2
9	Первый американец. Луи Моро Готшалк.	4	2	2
10	Эволюция фортепиано в 1850-1870 гг.: а) немецкая школа: Штейн-Штрейхер, Блютнер. в) Американская школа: Чиккеринг, Стейнвей.	4	2	2
11	Фортепианные монстры: смешанные виды клавишных инструментов в середине XIX века: педальер. Оркестрион.	6	4	2

	На полях музыкальной истории. «Забытые» пианисты эпохи романтизма: Шарль Алькан..Фортепиано в конце XIX – начале XX века. Эволюция современного фортепиано. Безендорфер. Каваи. Стейнвей. Электронные фортепиано			
12-17	Практические семинары по ремонту и настройке фортепиано. Лабораторный практикум	8	4	4
Итог по курсу		66	34	32

5.2. Содержание программы

Лекция 1. Рождение фортепиано. Бартоломео Кристофори. Итальянские и французские мастера 1-й половины XVIII в

В истории клавишных инструментов фортепиано занимает совершенно особое место. Его появлению в начале XVIII века предшествовал достаточно долгий период, когда на роль предшественников фортепиано могли претендовать самые разные инструменты. В античные времена существовал инструмент с одной струной, на котором изменение звука достигалось изменением точки зажатия этой струны плектром- *монохорд*. На этом инструменте демонстрировал свои математические и акустические опыты Пифагор. Некоторые исследователи считают монохорд дальним родственником фортепиано. Если так, то к ряду предшественников относятся и *дульциметр*, *геликон*, *псалтиреон* – *инструменты струнно-щипковые*, а также – *панталеон* – инструмент типа цимбал, на котором играли при помощи деревянных молоточков, получивший свое название от имени своего изобретателя Панталеона Гебенштрейта (1669-1750). Но, разумеется, непосредственными предшественниками фортепиано были широко распространенные в XIV-XVII веках два типа клавиров: клавишно-щипковые (*клавесин*, *клавичембало*, *спинет*, *верджинал*, *клавицитериум*) и *клавикорды*, в которых клавиша звучала от соприкосновения с тангентом- металлической пластинкой. К боковым ветвям клавиров относится и орган, у которого клавиатура приводит в движение хор труб. Наконец, существовали и промежуточные типы инструментов – объединяющие орган, клавесин и молоточковое фортепиано. Об одном из таких инструментов 1590 г, хранящемся в Праге, пишет Е.Бадура-Шкода¹.

Но рождение молоточкового клавира или фортепиано ознаменовало совершенно новую стадию в истории клавишных инструментов. Относительно даты появления нового инструмента существуют различные мнения. Р.Геника считает, что фортепиано появилось в 1711 г. М. С. Друскин в своей «Клавирной музыке» указывает на 1703 год. И.В.Розанов считает, что первые опыты велись с 1690 года. П. Зимин пишет о том, что «впервые название *pianoforte* употребляется в 1593 году в письмах мастера Poliarino к герцогу Моденскому Альфонсу II»(Зимин, 34). Но, возможно, как предполагает итальянский

¹Siepmann. S.

ученый Чезаре Понсиччи в журнале «Боккерини» (1879, №6), « это были клавицимбалы с особым механизмом для изменения силы звука» (Зимин. 34-35).

Приоритет изобретателя фортепиано сегодня безусловно отдан флорентийскому мастеру Бартоломео Кристофори (Кристофали). Он родился в Падуе 4 мая 1655 года и умер во Флоренции 27 января 1731 года, работал хранителем музея музыкальных инструментов флорентийского князя Фердинандо Медичи и в 1876 году, в ознаменование 145-летия со дня смерти, был удостоен памятной доски, установленной на стене монастыря Санта-Кроче. Надпись гласит: «Бартоломео Кристофори, клавесинному мастеру из Падуи, который изобрел в 1711 году, во Флоренции, клавицебало *col forte e piano*, флорентийский комитет посвятил этот памятник, с помощью иностранцев и итальянцев в 1876 году". Наверху надписи - дубовый венок с лентой, по которой начертан отрывок из стиха Лукиана "Digito cum voce locuti" («Палец с голосом звучит»). В середине венка - рука, держащая молоток, а сверху - семь нот гаммы (Геника, 10).

Изобретение Кристофори было описано в двух периодических изданиях: венецианском журнале "Giornale del litterati d Italia" и "Musica mechanica organoedi" Якоба Адлунга. Это были статья " Gravicembalo col forte e piano inventato a Firenze da Bartolomeo Cristofori", путешественника маркиза (придворного поэта и драматурга – Исакофф, 25) Сципиона Маффеи, который в 1709 году (в 1711 году – Исакофф, 35) беседовал с Кристофори, когда посетил Флоренцию. В 1719 году статья была перепечатана в собрании сочинений Маффеи "Rime e Prosa", а в 1725 году появилась в "Музыкальной критике" Маттезона в Гамбурге (Зимин, 24). В первой статье говорится, что Кристофори изготовил три таких инструмента, а во второй - приводятся чертежи. Как указывает Зимин (Зимин, 34-35), сохранилось два инструмента Кристофори - один в музее Метрополитен в Нью-Йорке (1720 года), другой - 1726 года - в музее Вильгельма Гайера в Кельне. Геника считает, что "Кристофори сразу нашел характернейшие основы фортепианного механизма, а именно: ускользание молоточка после удара о струну и демпфер, останавливающий вибрацию. В его инструментах 1720, 1724 и 1725 года мы находим составные части нашего теперешнего фортепиано" (Геника, 144).

«Ход» Кристофори был предшественников современного фортепианного механизма. Главный секрет заключался в том, что молоточек не только выбрасывался к струне, но, при помощи возвратного механизма возвращался в исходную позицию: при нажатии на клавишу промежуточный рычаг поднимался вверх. Это приводило к тому, что возвратный механизм толкал молоточек к струне. Затем механизм возвращался в исходное положение, избегая дальнейшего контакта с молоточком, и тот мог снова вернуться на свое место. Вибрирующие части фортепиано были помещены в плотном двустенном корпусе и отделены от статичных. (Исакофф, 35).

Как и все гении, Бартоломео Кристофори опередил свое время. "Итальянские клавесинисты и учителя музыки очень неохотно и недоверчиво отнеслись к новому "cembalo a marteletti" и постарались поскорее забыть его"(Геника,145). "Они не подозревали, что в этом невзрачном инструменте таился зародыш всего позднейшего звукового богатства и что эти marteletti должны были вскоре насмерть разбить "пернатый" механизм их излюбленного клавесина" (Геника, 146).

Причины пренебрежения фортепиано, а затем его внезапной победы над клавесином, коренились в смене эстетических установок и изменении господствующего стиля эпохи. Начало и первая половина XVIII века были временем господства барокко. В инструментальной музыке царил стиль, подразумевающий, с одной стороны, статику

выдержанных на протяжении больших разделов пьесы аффектов - стойких эмоциональных состояний, пропущенных через призму разума, длинных линий одного динамического оттенка, а с другой - изысканные украшения, разнообразящие фактуру и образующие строго организованную систему орнаментики. В таком стиле изменения динамики не привлекали внимания композитора и исполнителя, и главным исполнительским средством музыкальной выразительности становились орнаментика и артикуляция. Все это и было причиной невнимания итальянских клавесинистов к фортепиано. Уехавший в Лиссабон Доменико Скарлатти и знал фортепиано, но, судя по фактуре его сочинений, они написаны для клавесина. Все же именно в Италии были написаны первые Сонаты для фортепиано (1732 г.) – « Двенадцать сонат для клавиатуры с звучанием громким и тихим, известным в быту как маленькие молоточки».. Их автор – Лодовико Джустини, издал их с посвящением Дону Антонио, брату португальского короля Жуана V.(Исакофф, 55).

Ситуация изменилась во второй половине XVIII века, когда на смену барокко пришел ранний классицизм и предромантизм с их вниманием к передаче тонких нюансов чувств. Многочисленные изобретения 1750-1760-х гг.разнообразили звучание клавесина, пытаясь дать на нем возможность играть с изменением динамики. «Жан Мариус, в числе изобретений которого были складной зонтик, складная палатка и способ изготовления водонепроницаемой ткани, запатентовал и маленький складной клавесин, который можно брать с собой в дорогу. Кроме того, он придумал клавиатуру с сочетанием перьев и молоточков, то есть, старых и новых традиций»(Исакофф, 37).Якоб Адлунг пишет о способах усовершенствования клавесинных плектров – их делали из гусиных перьев, из рыбьих костей, и из вороньих перьев, смазанных маслом. Паскаль Таскен предложил делать их из кожи, а римские мастера снабжали кожу бархатом (Исакофф,38).Швейцарец Буркхардт Шуди, переселившийся в Лондон в 1765 году, изготавливал клавесин с венецианскими ставнями – в заявке на патент 1769 года он описывал их как специальное устройство, которое умеет открываться и закрываться, подобно запатентованным в тот же год жалюзи, что позволяет регулировать громкость звука. Как полагал Шуди, это поможет в схватке клавесина с фортепиано первому одержать победу (Исакофф, 38). Однако он ошибся. Победа фортепиано над клавесином была неизбежной, и дочь Шуди вышла замуж за фортепианного мастера Джона Бродвуда, а в 1790 году фирма «Шуди и Бродвуд» полностью перешла к изготовлению фортепиано и прекратила выпуск клавесинов(Исакофф, 38)).

Во Франции опыты по созданию фортепиано вел Жан Мариус, который в 1716 году представил в Королевскую Академию наук в Париже 4 инструмента, названные им "clavier a maullets".Но его изобретение потерпело еще большую неудачу и было еще скорее забыто, нежели изобретение Кристофори. Клавесин, безусловно, властвовал во Франции до 1800 года, где вся вторая половина XVIII века была, по выражению Мармонтеля, "свидетельницей борьбы царственного клавесина против захватывающей демократии фортепиано" (Мармонтель, 126. цит. по: Геника, 144). Вольтер не любил фортепиано. В одном из своих "Lettres en vers et en prose" к г-же Дю- Деффан (8.12.1774) он называет фортепиано в сравнении с клавесином "настоящей кастрюлькой" (Геника. 151). "Средства этого инструмента не были сразу поняты, артисты и дилетанты должны были изменить свой стиль, свои приемы игры, свой удар; потому фортепиано лишь после упорной борьбы удалось победить и заменить клавесин" (Геника, 152). Интересно, что фортепиано во Франции отвергали и по причине "низкого социального происхождения". Так, придворный органист Людовика XVI Бальбастр сказал Паскалю Тоскане(Таскену-? Исакофф),

клавесинному мастеру, пробовавшему впервые фортепиано в Тюильрийском дворце: "Мой друг, как вы не старайтесь, никогда этому мещанскому выскочке не удастся победить благородный, величественный клавесин" (г.152). К тому же французские фортепиано первой половины XVIII века даже в сравнении с итальянскими были очень несовершенны: они не имели демпферов и практически имели только исторический интерес. (Зимин,36)

Лекция 2. Немецкие мастера первой половины XVIII века: Готфрид Зильберман, Готлиб Шретер. Первые произведения для пианофорте. И.С.Бах и его сыновья

В Германии первенство в изготовлении фортепиано оспаривали Кристоф Готлиб Шретер(1699-1782) и Готфрид Зильберман (1683(4)- 1753(6)). Первый был учителем музыки и органистом в саксонском городе Нордгаузене. 11.02.1721 года он представил к дрезденскому двору Августа Сильного 2 инструмента, названные им "клавикорды с молоточками". Его система значительно отличалась от изобретения Кристофори, вероятно, он вообще не был знаком с его механизмом. "Шретер был слишком беден, чтобы изготовить полностью свой инструмент, он был не признан и вскоре его идею присвоили другие (Геника,146).

Зильберман прославился больше своих предшественников. Неизвестно, знал ли он изобретение Кристофори, Мариуса и Шретера. Однако он упорно работал над усовершенствованием hammerklavier а(хаммерклавира) - так он назвал по-немецки фортепиано. Еще в 1727 году он представил свой инструмент И.С. Баху, но тот невысоко отозвался о нем, отметив "грубый, необработанный звук и неровную механику в разных регистрах" (Друскин.,). Зильберман переделал первоначальный инструмент, и эту новую модель представил в 1747 году при дворе Фридриха Великого в Потсдаме И.С. и К.Ф.Э.Баху. Предположительно, именно на этом инструменте И.С.Бах и сыграл свою импровизацию трехголосного Ричеркара, ставшего первым зерном будущего "Музыкального приношения". Таково, по версии Ю.Мартынова, было первое произведение для фортепиано. Фридрих купил у Зильбермана несколько фортепиано, заплатив за каждое по 700 талеров. Очевидно, что мнение И.С.Баха о новой модели Зильбермана было положительным. Во всяком случае, ученик И.С.Баха, И.Ф.Агрикола в 1768 году написал об этом инструменте и его мастере: " Готфрид Зильберман славится своими превосходными клавесинами и клавикордами, а также улучшением фортепиано. Хотя фортепиано и было изобретено и впервые изготовлено в Италии, но Зильберман сделал в нем столько усовершенствований, что является как бы самостоятельным изобретателем".

После смерти Зильбермана Шретер в 1763 году заявил свои права на изобретение фортепиано. Он поместил о нем статью в "Критических письмах" Марпурга (т. 2.с.139) под названием "Установочное описание новоизобретенного клавишного инструмента, на котором можно играть различными нюансами сильно и слабо" (Umständliche Beschreibung eines neufunden Clavierinstrumentes, auf welchem man unterschiedenen Graden stark und schwach spielen kann". К статье прилагались два рисунка.

Еще одним немецким мастером второй половины XVIII века был Кристиан-Эрнст Фридриче (1712-1779), изготовивший около 1758 года вертикальную модель фортепиано, названную им fort-bien. Также он изготавливал столообразные (tafel-klavier) и пирамидальные (клавицитериум) модели фортепиано.

Именно в Германии молоточковое фортепиано стало объектом внимания

композиторов во второй половине века. На него обратили внимание сыновья Баха - Карл Филипп-Эммануил и Иоганн Кристиан.

Карл Филипп-Эммануил первым создал ряд сонат с заголовком «Для клавесина или фортепиано», а также Концерт для клавесина и фортепиано. Очевидно, его музыка занимала переходное место в истории клавишных инструментов, хотя его стиль "бури и натиска", со вниманием к передаче сильных чувств требовал новых возможностей динамической нюансировки, доступных на фортепиано.

Иоганн Кристиан - получивший именование "Лондонский Бах" дал первый в истории музыки концерт на новом инструменте. Это был инструмент Иоганна Кристофа Цумпе, мастера, учившегося в Германии у Зильбермана и прославившегося в Англии своими маленькими «прямоугольными» фортепиано («squarieriano»). Памятное событие произошло 2 июня 1768 года. На самом деле, он не был первым в истории фортепианного концерта исполнителем. Первый концерт состоялся в Вене в 1763 году, но он произвел мало впечатления на публику. Второй концерт состоялся в Дублине двумя неделями ранее лондонского, и пианистом на нем был некий мистер Уолш "Но, - замечает иронически Дж.Сипмэн, - Дублин - не Лондон, а мистер Уолш - не Иоганн Кристиан Бах" (Сипмэн, 11). Младший из сыновей Баха родился в 1735 году, его учил играть на клавесине и фортепиано(!) старший сын Баха - Карл Филипп-Эммануил. Неожиданно в 1754 году И. К. Бах переезжает в Милан, где учится у одного из самых авторитетных музыкантов своего времени - падре Мартини и становится одним из наиболее известных и талантливых сочинителей итальянской оперы (хотя и был вынужден покинуть Миланский театр Сан Карло из-за связи с юной балериной). В 1761 году он переехал в Лондон и быстро стал фаворитом двора Георга Третьего и придворным музыкантом Королевы. Странно, что, будучи выдающимся исполнителем, он сравнительно мало написал для фортепиано. Его перу принадлежат два опуса по 6 сонат, ор.5 вышел в 1867, ор.17 - посмертно. в 1764 году в Лондон приехал юный В.А.Моцарт и познакомился с И.К.Бахом. Их дружбу, невзирая на разницу в 21 год, Сипмэн называет "одной из самых трогательных во всей истории музыки" (Сипмэн,11). "Моцарт всю жизнь говорил об И.К.Бахом с восхищением и теплотой, и сделал двойной вклад в память об их отношениях - вначале, аранжировав некоторые его сонаты как части концертов, а затем - сделав тему И.к.Баха основой медленной части своего Ля-мажорного концерта К.414.

Лекция 3. Развитие фортепианостроения в 1770-1820гг. Лондонская и венская школы. Эволюция инструмента в 1770-1820 гг: от пианофорте к фортепиано. Венские (И. А.Штейн, И. А. Вальтер, Ф. Штрейхер) и лондонские (Б. Шуди, Клементи и Коллард, Дж. Бродвуд) школы фортепианостроения.

С именем Моцарта связан следующий этап в развитии фортепиано. В ранние годы он учился играть на клавесине, но после гастролей в Лондон и Париж обратил внимание на новый молоточковый инструмент – хаммерклавир. Подобный инструмент он нашел в Вене у мастера *Иоганна Андреаса Штайна* (1728-1792). Штайн был уроженцем Аугсбурга и учился у Зильбермана. В Вене он производил новые экспериментальные модели фортепиано, которые были значительно усовершенствованы по сравнению с зильбермановскими, в частности, у них было уже коленное приспособление для поднятия и удерживания демпферов, что создавало эффект открытой вибрации струн – «коленная педаль». Штайновские инструменты были более широкоохватны в регистровом отношении – 5 октав, особенно внимательно мастер относился к балансу звучания регистров. Их

отличала «обратная обертоновая шкала» - нижние регистры звучали сухо и «расчленено», а верхние – певуче. Эти инструменты восхитили Моцарта. В письме от 17.10.1777 он пишет отцу так о них: «Это правда, что Штайн не продает инструменты дешевле, чем за 300 флоринов, это дорого; но его труды и усердие невознаградимы, его инструменты очень прочны. Солидность гармонической доски – несомненна, изготовивши таковую, он выставляет ее на воздух, на солнцепек, под дождь, под снег, всем чертям на расправу для того, чтобы доска расщепилась; тогда ...он наполняет трещины. Когда гармоническая доска так наполнена, можно ручаться, что ей ничего не грозит» (Зимин,35). Отец ответил кратко: «Инструменты Штейна хороши, но очень дороги». Моцарт учил восьмилетнюю дочь Штейна Нанетту (1766-1833), но также и саркастически высмеивал ее манеру играть: «Любой, кто видит, как она играет, и может при этом удержаться от смеха, сделан из камня! – писал он своему отцу. – Она садится напротив высоких нот, а, вовсе не в середине клавиатуры, чтобы иметь возможность как следует размахивать руками и гримасничать. Играя, она кривляется и закрывает глаза. Если какой-нибудь пассаж в произведении случается дважды, то во второй раз она играет его медленнее, если трижды, то в третий раз еще медленнее. Любой пассаж она начинает с того, что высоко задирает руку, а если нужно поставить акцент, то использует для этого не только пальцы, но всю руку целиком». (Исакофф 337). Исакофф иронически комментирует: «В общем, Моцарт относился к Наннете по-настоящему тепло». В других источниках мы находим сведения о том, что Иоганн Штайн надеялся увидеть Моцарта своим зятем и в качестве свадебного подарка готовил ему фортепиано своей работы. Так или иначе, этим планам не суждено было состояться. Моцарту пришлось удовольствоваться инструментом ученика Штайна Иоганна Андреаса Вальтера, а Наннетта вышла замуж за ученика Штайна Андреаса Фридриха Штрайхера(1761-1833) и стала вместе с ним главой процветающей фортепианной фирмы «Штайн и Штрайхер», просуществовавшей до 1870 года (после смерти Штрайхера фирмой руководил их с Нанеттой сын Иоганн Баптист).

Качества венских фортепиано воспел в своей «Школе» ученик Моцарта Иоганн Непомук Гуммель. Он говорил о «серебристом флейтоподобном» тоне этих инструментов, пригодных для легчайшей «жемчужной» игры» и отдавал им безусловной предпочтение перед английскими инструментами, хотя и признавал, что последние более масштабны по звуку.

Разница в звучании английских и венских фортепиано обуславливалась их различным механизмом: у венских корпус был изготовлен из дерева, а струны были в основном жильными, в корпусе лондонских стали применять отдельные железные детали, а струны делать стальными. Большее натяжение струн, ставшее возможным благодаря более прочному корпусу, позволило английским инструментам играть мощнее. Кроме того, в Англии фортепиано звучали в больших концертных залах, а не только в аристократических салонах. Наконец, различие в расположении молоточков – в венских фортепиано они расположены головками к пианисту, а в лондонских – от него – тоже отличало инструменты коренным образом. В Вене производили фортепиано трех форм:

- крыловидное («Флюгель»),
- прямоугольное («тафель-клавир»)
- вертикальное или пирамидальное фортепиано («фортепиано-жираф»), напоминающее арфу с клавиатурой.

В Лондоне прижились только две последние формы. Именно они производились на

фирме Джона Бродвуда и его сыновей. *Джон Бродвуд* (1732-1812) был зятем и преемником переселившегося в Лондон в 1732 году Буркхарда Шуди и основал фирму, просуществовавшую весь XIX век. (С 1795 г. после вступления в дело его сыновей Джеймса Шуди Бродвуда и Томаса Бродвуда фирма стала называться «Бродвуд и сыновья»). С 1781 по 1856 там было произведено 123750 инструментов. Фетис говорил, что с 1824 по 1850 ежегодно производилось 2236 фортепиано разной формы : square, cottage, cabinetti, grand, semi-grand, т.е. 43 рояля в год. Рояли Бродвуда были значительно усовершенствованы: в 1781 году там была использована и запатентована ножная демпферная (правая) педаль, в 1782 – педаль с глушителем (левая), в 1784 году Бродвуд запатентовал одновременное использование двух педалей. Чугунная рама и стальные струны были тоже изобретены Бродвудом. Именно Бродвуд подарил свой инструмент Бетховену в 1817 году (Предложенный ему ранее в качестве рекламного подарка инструмент Штейна Бетховен отверг с необычной для себя дипломатичностью: «Его звук слишком хорош для меня!» (Друскин,). Говорят, что в квартире Бетховена было множество инструментов разных фирм, всем он предпочитал именно Бродвуд. Так что можно считать, именно этот инструмент и являлся бетховенским "хаммерклавиром». Впрочем, отношение Бетховена к инструменту всегда было противоборством. «Бетховен pro e contra piano» - так назвала свою книгу о бетховенских фортепиано английская исследовательница Кэтлин Дэйл, и в этом названии отражена суть этих драматических взаимоотношений. Вопросы, порожденные исполнением бетховенской музыки подробно освещены в трудах С.М.Мальцева, но до сих пор некоторые проблемы – например проблема бетховенской педали – остались нерешенными. Практики до сих пор спорят об исполнении бетховенской педали в речитативах из 17 и 31 сонаты, в Багателях op.119 и 126. Надо сказать, что педаль ранних бродвудов отличалась от современной.

Есть три мнения о ней:

- была просто мельче и прозрачней;
- действовала на половину клавиатуры;
- была обратной нынешней демпферной педали, т.е. нажатие педали опускает демпфер, а отпускание педали – поднимает демпфера.

В любом случае нужно учитывать звуковой идеал Бетховена и добиваться его средствами современного фортепиано.

Резюмируя отношение Бетховена к фортепиано, приведем две цитаты. Одна – из венских газет того времени: "Рояль после его выступлений напоминал куст, над которым пронеслась буря и сломала все ветви: все колки сломаны, и струны свисают наружу». Все это, очевидно, связано с тем, что легкие венские фортепиано Штейна не могли выдержать мощь бетховенского удара. Другая цитата принадлежит настройщику фирмы Бродвуд, приехавшему в Вену и в ужасе писавшему в Лондон после посещения Бетховена о состоянии бетховенского рояля: «Все струны порваны. Рояль так же нем, как его хозяин глух» (Друскин,). Идеальное звучание, к которому стремился Бетховен не нуждалось в конце жизни в поддержке звучания инструмента. « Какое мне дело до вашей скрипки, когда со мной говорит божество!» - сказал он Крейцеру в ответ на его замечание о неисполнимости какого-то трудного места на скрипке. Подобным же образом он, вероятно, относился и к трудностям фортепианного исполнения.

Но вернемся к английским фортепиано и их производителям. Помимо Бродвуда,

огромным успехом у покупателей пользовались инструменты, Уильяма Стодarta (фирма основана в 1777), Якоба Киркмена, Клементи и Колларда, Уильяма Саутвелла (в Дублине – с 1783, в Лондоне – с 1794²) Лонгмана и Бродерипа(1767), Роберта Уорнума(1777), Иоганнеса (Джона Кристофера) Цумпе(1760). Но инструменты Шуди, Бродвуда и Киркмена были сделаны исключительно для аристократов и стоили соответственно. Цумпе, почувствовав растущие требования среднего класса, стал первым на английском рынке производить недорогие фортепиано. Во всех книгах по истории инструмента он назван "отцом коммерческого фортепиано". Его инструменты, производимые с 1740-х гг. основывались на упрощенном механизме Кристофори, а в качестве формы он использовал клавиатурную "квадратную", точнее, "прямоугольную" раму (часто он просто переделывал клавиатуры, начиная их фортепианным механизмом). Не сравнимые по качеству звука с Бродвудами, Шуди, Клементи и Коллардом, инструменты Цумпе были просты по изготовлению, дешевы и удобны в доставке). В настоящее время сохранилось 4 инструмента Цумпе - в Эммануэль-колледже Кембриджского университета, в Музее Вюртемберга, в музее Вильямсбурге (США) и в Музейном центре Альберты (Канада).

Распространение инструмента в кругах среднего класса приобрело в конце восемнадцатого века характер лихорадки. Если в 1790-х годах мастерские Лондона производили только 30-50 инструментов в год, и сын Джона Бродвуда Джеймс Шуди Бродвуд риторически спрашивал хозяина лавки фортепиано: «Господи, почему мы не можем их печь как булочки?» (Исакофф, 70), то к 1871 году их общее количество на британских островах достигло 400 тысяч, и «фортепианная лихорадка приняла масштабы эпидемии» (Исакофф, 70). Фортепиано в Англии считалось символом респектабельности, необходимым атрибутом семейного быта и «важнейшим элементом женского воспитания» (Дидро). Как утверждалось в анонимной статье 1778 года, «только играя на фортепиано, девушка сможет развлекать свою семью и творить тот домашний уют, в создании которого, в сущности, и заключается ее божественное предназначение» (Исакофф, 71). К 1847 году – викторианской эпохе такое положение не только сохранилось, но и упрочилось, и « даже когда циничные юноши рассказывают в обществе, что они женились на 12 или 15 тысячах франков, с некоторых пор они взяли за правило прибавлять: «Кроме того, моя жена играет на фортепиано, как ангел!»» (Исакофф, 72).

В Англии фортепиано отводилась очень важное место в гостиной - ...рядом со столиком для вышивания! Не случайно, по изяществу английские инструменты соперничали со многими атрибутами викторианской мебели: их унылую заднюю часть драпировали занавеской, кружевами, позже – фотографиями в рамках. Существовали и типично женские инструменты – например фортепиано в форме столика для вышивания или в форме книжного шкафа (фортепиано Стодarta 1795 года) – (Исакофф, 74-75)³. При том, что фортепиано оставалось в Англии женским инструментом, и для английского джентльмена обидно и даже оскорбительно было, если его подозревали в умении играть на

²См. сайт earlypiano.co.uk.

³ Стремление сделать из фортепиано красивую мебель отличало и венских фабрикантов, производящих фортепиано в форме лиры, секретера, чайного и обеденного столиков, дамского рукодельного столика (Зимин, 46),

фортепиано, в круг профессиональных музыкантов женщин не пускали – в 1856 году Элизабет Стирлинг сдала экзамен в Оксфорде по композиции, однако в дипломе ей было отказано (Исакофф, 79).

Лекция 4. Французская фортепианная школа. Парижская школа фортепианостроения в 1820-1850-х гг. Камилл Плейель, Себастьян и Пьер Эрары, Анри Папэ.

Виртуозный пианизм Парижа 1830-х гг.: вокруг Шопена и Листа (Герц, Калькбреннер, Дрейшок, Тальберг.

Следующая эпоха в фортепианостроении началась в 1820 –е годы и была связана с Парижем, ставшим в те годы мировой столицей фортепианного искусства. После победы Французской буржуазной революции в эпоху реставрации монархии и позже в эпоху II республики Париж в культурном отношении сочетал причудливым образом черты стиля ампира и буржуазного искусства. Все это отразилось и в стиле французского романтизма, с его культом пышного и декоративного стиля в опере, с культом виртуозности в концертной жизни. Центрами концертной жизни Парижа в это время становятся залы, основанные фортепианными мастерами Анри Папэ, Камиллом Плейелем, Себастьяном и Пьером Эрарами. Именно там, а также в салонах парижских аристократов – К. Бельджойозо, князей Радзивиллов происходили концерты парижских виртуозов, среди которых яркими звездами сияли имена Ференца Листа, Фридерика Шопена, а также окружавших их менее ярких светил – Сигизмунда Тальберга, Анри Герца, Фредерика Калькбреннера, Жана Пиксиса, музыкантов, ныне забытых, но в эту эпоху едва ли не более популярных, чем Шопен и Лист.

К нововведениям парижских фортепианных мастеров следует отнести:

- механизм двойной репетиции, сделанный на фабрике Себастьяна Эрара в 1823 году;
- чугунные рамы;
- стальные струны.

Эта механика была отлично задумана и безупречно действовала. В 1835 году в связи с завершением срока патента, возникло множество усовершенствований – у Анри Герца, а также у его американских коллег - Генри Стейнвея и Лангера, Лексова, Калишера.

В общем, суть репетиционной механики следующая: при неполном отпускании клавиши специальный репетиционный рычаг поддерживает механизм в состоянии полупадения, позволяя верхнему концу толкающего рычага вновь подойти к струне. Это становится возможным благодаря эластичной репетиционной пружине, поддерживающей верхний отросток молоточка в промежуточной фазе, а нижний отросток действует на толкающий рычаг, возвращая его в первоначальное положение (Зимин. 54).

- Из других изобретений нужно отметить создание чугунных рам в

1822 Себастьяном Эраром (система с 9 железными перекладинами) (параллельно его поискам к подобным идеям пришли Джон Смит в Лондоне – 1799, 1816, Конрад Мейер в Балтиморк, 1819, и, наконец, в 1820 – Джон Томсон и В. Аллен).

В парижском фортепианостроении лидировал Анри Папэ (1789 -1875), который ввел ряд новых открытий: двойная репетиция, чугунная рама, обтяжка молоточков войлоком, а не кожей (1826), что давало более мягкий тон и с успехом применяются и поныне. В салоне

фабрики Папэ с успехом проходили концерты виртуозов-пианистов (среди них, молодого Шарля Алькана).

Другим знаменитым мастером был Себастьян Эрар(1752-1831), который вместе со своим племянником Пьером Эраром создал новую модель гранд-пиано (роялей). Для достижения полного звука они, помимо чугунной рамы, использовали аграфы и каподастры. До Эрара довольно часто использовали расположение рояльной механики сверху струн, в подражание «панталеону», навстречу резонансной деке, но, с введением аграфов и каподастров, в Эрарах и в данных механизмах молоточков, расположенных снизу от струны, что более просто и удобно по конструкции (Зимин, 57).

Один из самых первых и великих фортепианных мастеров, Себастьян Эрар привлек внимание публики впервые в 1776 году своим механическим харпсихордом. Среди его первых патронов была баронесса Виллеруа, которая открыла в своем шато его мастерскую. Именно там он в 1777 году произвел первое фортепиано во Франции - квадратное, пятиоктавное, основанное на модели, подобной импортированным из Англии и Германии. После перенесения своей фабрики в Париж, он вызвал ревность парижского сообщества фортепианных мастеров, принадлежащих к Гильдии Фанмэйкеров(?), поскольку в 1785 году Людовик Шестнадцатый дал Себастьяну право производить фортепиано независимо от гильдии. Во время Французской революции Эрар переехал в Лондон, где он открыл отделение своей фабрики в 1786 году. Несмотря на революцию и послереволюционный террор, производство фортепиано по обе стороны Ла Манша процветало. Его клиентами были Мария Антуанетта, Георг Третий и Наполеон. Самым важным вкладом Эрара в фортепианную эволюцию было производство двойной репетиции. На выставке 1855 года рояли Эрара получили золотую медаль.

Именно рояли Эрара были любимыми роялями Листа.

Дополнение к главе 4. Виртуозы Парижа и парижские фортепиано.

На картине Николя Осташе Морина(NicolasEustacheMaurin): "Знаменитые пианисты: молодая школа" изображены те пианисты-виртуозы, чьи концерты будоражили музыкальную жизнь Парижа в начале 1830-х годов. В центре - Шопен и Лист, по краям - абсолютно неизвестные сегодня лица. Перечислим их имена - в 30 годы девятнадцатого века они произносились через запятую с именами великих музыкантов. Якоб Розенхайм, Теодор Деллер, Александр Дрейшок, Сигизмунд Тальберг, Эдуард Вольф, Адольф Гензельт. В те годы их успех был равен успеху Шопена и Листа, а в чем-то даже превосходил его.

О Якове Розенхайме известно немного. Шонберг посвятил ему одно предложение: "Якоб Розенгейн -(так перевели эту фамилию!-О.С.) считался одним из лучших, но вскоре сосредоточил свои усилия на композиции и отказался от исполнительства" (188) Сайт "Салонные пианисты" дает некоторую информацию, но, к сожалению, она заражена вирусом и недоступна.

О Теодоре Деллере, напротив, можно рассказать много. Дёлер (Döhler), Теодор, пианист, родился 20 апреля 1814 в Неаполе, умер 21 февраля. 1856 во Флоренции; ученик Юлиуса Бенедикта в Неаполе и Черни и Симона Зехтера в Вене, где впервые выступил с большим успехом в качестве пианиста. Жил некоторое время в Неаполе, играя часто при

дворе; в 1837—45 путешествовал по Германии, Австрии, Франции, Англии, Голландии, Дании и России. Поселившись в СПб.; бросил концертное и посвятил себя преподаванию и композиции. В 1846 Д., получив от своего покровителя герцога Лукка титул барона, женился на Е. С. Шереметевой и жил с тех пор в Москве, Париже, а с 1848 во Флоренции. Последние 10 лет жизни Делер страдал от сухотки спинн. мозга, сведшей его в могилу. Игра Делера отличалась изяществом; то же можно сказать и о его композициях, лишенных впрочем глубокого содержания (ноктюрны, вариации, транскрипции, фантазии и пр. для фп.; опера "Танкред" [исполн. 1880 во Флоренции]). Настоящее исследование биографии Делера предприняла Наталья Осянина, искусствовед из Саранска, атрибутировавшая "Портрет неизвестно в синем сюртуке" и "Портрет супругов" кисти художника И.К.Макарова как портрет пианиста Теодора Делера и его супруги - графини Елизаветы Шереметевой (см. статью "Здравствуй, мой прекрасный Теодор!")⁴. Искусствовед изучила "Воспоминания" о Делере его супруги - графини Елизаветы Шереметевой (которая училась у Шопена в Париже) и написала романтическую историю любви аристократки и пианиста с счастливым концом. Из нее мы узнаем, что: " Теодор Делер родился в Неаполе 20 апреля 1814 года.

Семья происходила из Германии. Родители Теодора - Каролина и Генрих - в разные годы уехали в Италию, познакомились в Милане, где и состоялась их свадьба. Позднее молодые супруги поселились в Неаполе, где родились дети - дочь и два сына. Все трое, благодаря своим недюжинным способностям, с избытком вознаградили родителей за их заботы, но особенные чувства радости и гордости доставлял Теодор. В раннем детстве любимой его игрушкой было пианино. Однако ребёнка недолго забавляли неопределённые звуки, извлекаемые детской рукой, и , достигнув семилетнего возраста, Теодор пожелал серьёзно заниматься музыкой. Отец пригласил в качестве учителя Жуля (наверное, все же - Юлиуса - О.С.) Бенедикта (ученика К.М.фон Вебера - О.С., опытного профессора, начальника королевской капеллы в Неаполе. Успехи мальчика поражали педагога. С десяти лет Теодор начал сочинять собственные произведения и выступать публично.

"...Когда игралъ въ первый разъ въ театре дель-Фондо, то не испытывалъ ни малейшаго страха, хотя на концерте присутствовалъ весь дворъ. По требованію тогдашняго этикета, королевская фамилія давала знакъ для начала аплодисментовъ, такъ было и на этотъ разъ къ великой радости маленькаго артиста. По возвращеніи домой его спросили, боялся ли онъ? - "О нѣтъ", отвечалъ мальчикъ: "окончивъ пьесу, я сейчасъ же посмотрѣлъ, аплодируетъ ли королева".

Юный виртуоз продолжил своё музыкальное образование в Вене, где брал уроки у Карла Черни, а учителем контрапункта был Бенедикт, придворный органист. Под руководством этих двух учителей Теодор делал быстрые успехи и мог смело вступать в состязание с известными артистами. С 1834 года начинается его артистическая карьера. В 1838 году Делер выступает в Лондоне, но окончательно его слава утвердилась в Париже, где он провёл два года. Одна из газет писала: "Музыкант покорила парижскую публику той лёгкостью, с какой он импровизировал и производил эффекты, считавшиеся до него невозможными. Исполнение этого изящного пианиста находили чистым, отчётливым и

⁴ Сайт музея: URL: http://www.erzia-museum.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=441:q-q&catid=2&Itemid=17. (дата обращения - 1.03.).

блестящим. Казалось, не две, а три или четыре руки бегали по всем клавишам с неподражаемой силой и лёгкостью. Наибольший восторг вызывали изысканная грация и тонкость исполнения. Горячие аплодисменты вызвала его фантазия на "Вильгельма Телля". Что он делал со своим мизинцем и большим пальцем обеих рук, этого никто не мог проанализировать!"

Он посетил Голландию, Данию, Венгрию, Польшу, и все эти путешествия были для него непрерывным рядом триумфов. Европейские газеты провозгласили Теодора Дёлера "королём пианистов." Чтобы объехать Европу, ему потребовалось семь лет. Последней страной европейского турне была Россия, в 1845 году музыкант приехал с концертами в Петербург и Москву. Одна из московских газет сообщала своим читателям: "Наконец к нам прибыл первоклассный виртуоз. Г-н Дёлер является самым редким соединением всех музыкальных совершенств." Россия заняла в судьбе музыканта особое место: в Петербурге Теодор встретил девушку, ради соединения с которой преодолел немало трудностей.

Они увиделись впервые во время прощального спектакля итальянского тенора Рубини, гастролировавшего в Петербурге. Дёлер заметил в соседней ложе восхитительную головку, от которой не мог оторвать глаз. Ему сказали, что это графиня Елизавета Шереметева, представительница одного из древнейших русских родов. Дёлер ей был представлен и к большой радости почувствовал, что понравился Лизе. На концертах он часто видел её среди публики и замечал, что только Лиза порою забывала аплодировать, с волнением глядя на артиста. При встрече Теодор признался девушке: "Я был приятно изумлён. Вы первая за всю мою артистическую карьеру аплодировали своим молчанием." Однажды во время загородной прогулки Теодор признался Лизе в любви. Девушка невольно содрогнулась, ибо с первых же слов поняла, что за этим мигом счастья последуют дни испытаний.

Елизавета Шереметева принадлежала к высшему сословию, Дёлер же был музыкантом, человеком без титула. Общественное мнение не могло принять подобного мезальянса. Неожиданно для Лизы поддержку и помощь она нашла в лице своей матери. Мадам Шереметева поддалась обаянию Дёлера и благословила дочь на брак с Теодором, установив влюблённым испытание длиною в год: "Я знаю мою дочь, знаю, что Дёлер единственный, кто может составить её счастье. На сколько же ниже его все те, кем она пренебрегла до сих пор! Неужели же общественное положение может послужить препятствием к их счастью!"

"...У него были все данные, чтобы нравиться: врожденное очарование, кроткое и интеллигентное лицо, изящество и безукоризненные манеры, живая и остроумная беседа. Человекъ шель въ немъ рука объ руку съ артистомъ, что встречается очень редко и даетъ ключъ къ разгадке его вліянія на окружающихъ."

Дёлер уехал в Европу. Из Вены, Парижа, Флоренции в Петербург, на набережную Фонтанки, летели милые письма. Между тем петербургское общество разделилось на два лагеря: один открыто стоял за брак, а другой, оскорблённый в своей сословной гордости, злорадно предсказывал самый несчастный исход этого неравного союза. Ситуацию усугубил император Николай I. Узнав о предстоящем браке, он заявил семье Шереметевых, что они забыли важное обстоятельство: брак русской с иностранцем разрешается императором. "Я же не потерплю столь неравного брака",- заявил Николай I.

Вся семья была ошеломлена. Шереметевы понимали, что ситуацию можно изменить в лучшую сторону, если Дёлер получит титул. Герцог Луккский в феврале 1846 года

наградил Дёлера титулом барона. В одном из писем Теодор пишет: "...Таким образом устраняется ещё одно затруднение, которое камнем лежало у меня на сердце...Пусть себе говорят, я уверен, что мы будем так счастливы, что все, кто теперь кричит, пожелают быть на нашем месте. Да, я думаю, что болтовня эта продолжится недолго; к моему приезду явится на смену другая тема разговоров, кроме нас. Свет страшен только тогда, если в нём нуждаются, а как только перестают беспокоиться о нём и находят удовлетворение помимо него, он тотчас же сам начинает заискивать. "7 апреля 1846 года уставший, но счастливый Теодор входил в гостиную дома Шереметевых, где год назад он был представлен Лизе. А 29 апреля в домово́й церкви шереметевского дворца состоялось венчание в тесном семейном кругу. Накануне свадьбы император потребовал, чтобы Дёлер подписал обещание – никогда не играть в России публично, даже в пользу бедных! Зятю графов Шереметевых это не позволительно! Теодор, не раздумывая, подписал документ.

Осенью 1846 года супруги уехали в Европу. Германия, Франция, Италия горячо встречали музыканта и его молодую жену. Теодор и Лиза были счастливы.

"Всепоглощающие занятия музыкой не помешали Дёлеру выучить четыре языка и много читать. Уже женатымъ онъ выучилъ русскій языкъ съ той легкостью, какой одарила его природа. Онъ прекрасно управлял лошадью, былъ лёгкимъ плавцемъ и неутомимымъ танцоромъ. Рассказы его, дышащіе остроуміемъ и веселостью, наэлектризовывали слушателей, и, подобно Шопену, онъ былъ великолепнымъ мимикомъ. Сценическое искусство также привлекало его, и онъ участвовалъ иногда въ любительскихъ спектакляхъ, исполняя различныя роли съ удивительнымъ пониманіемъ и тонкостью. Его артистическое воображеніе одинаково поражали и хорошая книга, и прекрасная картина, и красивый пейзажъ. Онъ любилъ находить въ окружающихъ его предметахъ одно только хорошее и закрывалъ глаза на всё дурное: "Я люблю видеть все въ розовомъ цвете", часто говорил онъ."

Однако счастье было недолгим. В Париже Теодор почувствовал первые симптомы болезни позвоночника, которая свела его в могилу спустя девять лет. Дёлер никогда не жаловался на свои страдания. Одарённый большой нравственной силой, он не падал духом во время болезни. Едва только болезнь отпускала его, как музыкант снова принимался за работу. В 1850 году супруги на несколько месяцев приезжали в Россию. Уехав в Италию, они окончательно поселились во Флоренции, выезжая лишь на курорты. Одна русская газета в следующих словах описывала Дёлера во время его пребывания в 1855 году в бельгийском Остенде: "Время от времени, когда небо чисто и море спокойно, в общем зале появляется бедный больной артист, окруженный трогательными попечениями своей жены. Он с трудом опускается в кресло, и все присутствующие подходят к нему. В течение трех лет этот артист, ещё недавно один из знаменитейших пианистов и очаровательнейший композитор, не в состоянии ни сыграть, ни написать ни одной ноты. Это известный Дёлер, который существует, смело можно сказать, только благодаря ангельским ухаживаниям своей жены."

Теодор Дёлер умер 9 февраля 1856 года. Похоронили его на кладбище церкви святого Миньята во Флоренции. Елизавета Сергеевна заказала эскиз памятника Александру Брюллову, а выполнить его должен был баварский скульптор Гаутман. Однако комиссия, заведующая этим кладбищем, поставила столько препятствий для сооружения памятника, что баронесса Дёлер решила перевезти прах мужа в Россию. Перезахоронение состоялось на католическом кладбище в Москве 22 сентября 1856 года".

Об **Александре Дрейшоке** говорили ("старик Крамер"), что у него нет левой руки - "обе руки у него правые". Этот невероятный виртуоз остался в памяти благодаря своему трюку - исполнению Революционного этюда Шопена октавами. Гарольд Шонберг пишет о нем : " Он появился из Богемии, где учился у Вацлава Томашека в 1838 году и поразил слушателей. Он сочинял пьесы для одной левой руки - например, Фантазию на английский гимн "God save the King". Знал, чем поразить аудиторию. В Вене он поразил Ганса фон Бюлова, который говорил о нем "человек-машина", воплощением антидуховности с внешностью клоуна" (Шонберг, 190). Так это или нет, техника Дрейшока была действительно потрясающей. Теодор Куллак (сам специалист по октавной игре), считал, что техника Дрейшока превосходит листовскую. В Европе 1830-40-х годов говорили, что в троице великих виртуозов Лист - отец, Тальберг- сын, Дрейшок - святой дух. Строгий венский критик Эдуард Ганслик вторит: " Дрейшок завершает ряд виртуозов, чья бравада была способна привлечь и очаровать". Это нечто большее, согласитесь, чем просто техника! Хотя справедливость требует привести противоположное мнение. Генрих Гейне, известный своим ироническим стилем в "Письмах из Парижа" пишет: " Когда Дрейшок играет в Париже, его слышно в Мюнхене, если ветер дует в ту сторону. Он поднимает чертовский шум. Кажется, что слышно не одного пианиста Дрейшока, а целых "трех Шоков". Поскольку ветер в день концерта дул на Юго-Запад, может быть доносились эти ужасные звуки. На таком расстоянии их звучание будет уже терпимым. Но здесь, в департаменте Сены, можно было лишиться барабанных перепонки, когда сокрушая рояль он лупит по инструменту. Франц Лист! Ты можешь пойти и повеситься. Куда тебе, рядовому богу, до этого повелителя громов!". Взвешенную и умеренную позицию по отношению к "повелителю громов" занимает Мендельсон: " Некоторые пьесы он играет восхитительно, и вам кажется, что вы слышите великого артиста, но тут же что-нибудь оказывается столь скверно, что вам приходится изменить свое мнение". Так смотрел на Дрейшока представитель умеренного романтизма. Клара Шуман примыкает к этому мнению: " Он обладает мастерством, но не умом, а его трактовки ужасны". История с Революционным этюдом октавами была такова. Томашек сказал однажды, что не удивится, если появится однажды пианист, способный сыграть Революционный этюд октавами. Дрейшок 6 недель тренировался по 12 часов в день и смог решить поставленную задачу. Многие компетентные свидетели подтверждают, что он действительно играл этюд в темпе; этот номер он вставлял в каждую программу.

Репертуар Дрейшока был ограничен. Мошелес замечает, что он слышал только 12 произведений в исполнении Дрейшока. Он же замечал, что Дрейшок совсем не умел читать с листа, приводя такую историю: " Однажды мы с ним пытались играть "Пьесы с гаммами" (Этюды Мошелеса для 2-х фортепиано в 4 руки - О.С.). Он играл партию ученика (просто гаммы- О.С.), но так часто сбивался с ритма, что Клара подбежала к матери и закричала (к счастью, по-английски, так что, может быть, Дрейшок не понял): "Мама, разве господин Дрейшок не учил гамм?" Можете представить себе, как этот несносный ребенок меня смутил" (Шонберг.190-191). Тот же Шонберг приводит свидетельство Вильгельма Кюхе, педагога-пианиста, чеха по национальности, слышавшего "революционные октавы" в Вене и о своеобразном ответе Листа. Лист был в Вене в 1847 году и среди прочего играл фаминорный этюд Шопена (ор.25.№2). Он сыграл первый такт октавами медленно. Затем - тот же такт быстрее, еще быстрее, и, наконец, сыграл весь этюд в указанном Шопеном темпе presto. "Венская публика уловила намек" (Шонберг. 191).

Сигизмунд Тальберг, которого считали главным соперником Листа, был полной ему противоположностью: "Если Лист, неистово жестикулируя, нависал над клавиатурой, то Сигизмунд Тальберг сидел прямо и строго и с помощью самых скупых движений добивался всех необходимых эффектов". Главным секретом Тальберга был прием играть мелодию в среднем регистре, передавая ее от большого пальца левой руки большому пальцу правой и окружая арпеджио, доходящими до пределов клавиатуры. Он позаимствовал его у арфиста Париса Альверца (Шонберг, 169). Фортепиано вообще в те годы многому училось у арфы. За этот эффектный прием Тальберга прозвали "старина Арпеджио": слушатели приходили в восторг и вставали со стульев, чтобы посмотреть, как Тальбергу это удастся (169).

Тальберг родился в 1812 году, но точная дата его рождения неизвестна. Он был внебрачным сыном графа Морица фон Дитрихсштейна и баронессы фон Вецлар. Фамилию ему придумала мать, соединив два немецких слова: "Tal" и "Berg": "Может быть, мальчик будет мирной долиной, но может быть, он когда-нибудь станет горой". Тальберг учился в лучших школах, когда проявился его музыкальный талант, он стал заниматься у Мошелеса и Гуммеля. Его дебют в Вене в 1829 году сразу привлек всеобщее внимание. Его красота, аристократичность, талант привлекали к нему огромное количество поклонниц. Шуман писал: "Если кто-нибудь решится критиковать Тальберга, то все девицы Франции, Германии и других европейских стран восстанут с оружием в руках". Мошелес писал о манере Тальберга играть: "Его манера сидеть за роялем напоминает солдата. Губы, сюртук застегнут на все пуговицы. Он рассказал мне, что добился такого самоконтроля благодаря курению турецкой трубки во время занятий: длина мундштука рассчитана таким образом, чтобы вынуждать его сидеть неподвижно". Это звучит как анекдот! Но что верно, то верно, Тальберг был пианистом старой школы, играющий близко к клавишам с неподвижной рукой. Правда, его определения движений пальцев очень эмоциональны: "кантилену нужно играть выразительно, не ударяя по клавишам, но держа руку близко к ним, нажимать их энергично и с жаром. В мелодиях нежного и изящного характера клавиши нужно словно месить, рука должна быть словно бескостной, а пальцы - бархатными" (Шонберг, 170). Тальберг вызывал симпатии у представителей "классического" крыла в пианизме XIX века - Мендельсона, Клары Шуман, Чарльза Халле, Ганса фон Бюлова. Правда, им не хватало в его игре спонтанности. Халле писал: "О нем не без основания говорили, что, разбуженный среди ночи он будет играть с той же аккуратностью и совершенством". Клара замечала: "Все же, высшая поэзия ему недоступна". Мендельсон считал, что Тальберг более совершенный виртуоз, чем Лист, "хотя и в несколько ограниченной сфере". Он посвятил его сравнению с Листом несколько абзацев, очень серьезно и глубоко анализируя каждого: "Фантазия Тальберга на музыку Россини ...- это собрание самых тонких и изысканных эффектов, это потрясающее крещендо украшений и всяческих трудностей. Все так рассчитано и отшлифовано, все выполнено с уверенностью и мастерством, самым наилучшим образом. У него невероятно сильные руки и такие тренированные, легкие пальцы, что он просто уникален.

С другой стороны, Лист обладает определенной гибкостью рук и разнообразным туше, не говоря уже о всеобъемлющем музыкальном чувстве, равного которому не найти. Музыкальность пронизывает Листа до самых кончиков пальцев, так что, кажется, истекает прямо из них - я не знаю другого исполнителя. С его непосредственностью, с его колоссальной техникой и опытностью он мог бы оставить всех далеко позади, не будь главным в исполнении глубокая мысль. Но в таковых, по крайней мере, до сих пор, природа

его ограничивает, так что большинство великих виртуозов равны ему и даже его превосходят. Тем не менее, если говорить о пианизме, мне кажется неоспоримым, что они вдвоем с Тальбергом представляют в наши дни высший его уровень (Шонберг. 171-172). Наиболее кратким и емким был отзыв Шопена: "Что касается Тальберга, то он отлично играет, но он человек не в моем вкусе. Он моложе меня, нравится дамам, из *La Mulette* (опера Обера "Немая из Портучи") делает поппури, пиано играет не рукой, а с помощью педали, берет так же легко дециму, как я октаву, запонки у него - бриллиантовые, Мошелес для него - ничего особенного" (Шонберг, 172).

В 1843 году Тальберг женился на дочери знаменитого оперного баса Лаблаша. В 1863 году он оставил концертную деятельность и поселился в Италии, где занялся выращиванием винограда. Там он и умер в 1871 году. "Когда Тальберг бросил игру, он бросил ее по-настоящему: у него в доме даже не было инструмента"(172).

Турне Тальберга охватывали весь мир. Он первым из великих виртуозов посетил Америку, где с 1856 по 1858 год в одном Нью-Йорке сыграл 56 концертов, случалось ему давать концерты трижды в день. Его антрепренером выступил Бернард Ульман, который устроил Тальбергу серию ежедневных концертов (кроме воскресенья) на протяжении восьми месяцев. Фабрикант роялей Йонас Чикеринг придумал снабжать музыканта инструментами во всех городах на протяжении всего турне, таким образом рекламируя свой продукт. Так в фортепианном мире началась война производителей (100). Дневные концерты Тальберга привлекали огромное количество праздных женщин, которых стало еще больше после того, как Ульман додумался нанять негров-официантов в ливреях, которые в перерывах разносили шоколад и мороженое. Почти всегда Тальберг играл свою собственную музыку: два выхода по четыре пьесы, разделенные антрактом. Кроме того, он играл, как можно судить по газетам того времени, "Лунную" сонату, несколько пьес Мендельсона и первую часть Третьего концерта великого венца. Чарльз Сэлмен в 1901 году вспоминал об игре Тальберга: "Ничто не было для него слишком трудным; подобно Листу, он мог делать вещи, казавшиеся почти невозможными, но, в отличие от него, он достигал своих шедевров технического воплощения, никогда не позволяя себе никакой аффектации, никакой экстравагантности в манере игры. Его кисти и пальцы были поразительно сильными и гибкими, но он всегда смягчал свою силу, проявляя тонкий вкус. Самое большое его фортиссимо никогда не было грубым. Его собственные произведения, с которыми он по большей части выступал, лучше всего подходили для демонстрации его потрясающей виртуозности, но, чтобы убедиться в том, что Тальберг был действительно великим пианистом, надо было слушать его исполнение Бетховена: оно было превосходным - строгим, без малейшей попытки приукрасить творение мастера"(170).

Сочинения Тальберга - это, в основном, фантазии на оперные темы. Все они созданы по более или менее одной схеме: спокойное вступление, затем - изложение темы, где движение становится более взволнованным, а фактура оживляется ломаными арпеджио в левой и аккордами в правой руке, затем - "конек" автора- тема в среднем голосе в окружении арпеджированных аккордов, трелей и октав *leggierissimo*, переходящих из правой в левую руку, в кульминации пассажи сменяются двойными триолями и секстолями, скоплениями быстрых аккордов и, наконец, низвергающимися оглушительными арпеджио. В музыкальном отношении фантазии Тальберга не интересны, но увлекательны пианистически, хотя, после Листа их слушать уже невозможно. Тальберг и сам это понимал. Когда Вильгельм Кюхе поинтересовался у него в последний период, почему он ничего не сочиняет, Тальберг ответил: "Увы, мои подражатели сделали это невозможным".

Об Эдуарде Вольфе известно немного, В википедии читаем: "Вольф, Эдуард (Eduard Wolff) — польский пианист и композитор; родился в 1816 году, умер в 1880 году; учился в Вене и Париже. Совершал с большим успехом артистические поездки во Францию и Германию. Как композитор, Вольф отличался большой плодотворностью; число напечатанных его сочинений простирается до 350. Из них в особенности замечательны этюды, изданные в Париже у Шлезингера. Кроме того, В. писал ноктюрны, мазурки, польские песни, марши, фантазии и прочее".

Последний персонаж картины - **Адольф Гензельт**. Этот пианист, композитор и педагог связан с Петербургом, где он провел большую часть жизни, переехав туда в 1838 году из Баварии, где он родился в 1814 году. Гензельт учился у Гуммеля, но "Гуммель считал его анархистом, а Гензельт своего учителя - отсталым консерватором" (Шонберг. 195). Вильгельм Ленц написал о нем так: "Лист, Шопен и Гензельт - это материки; Таузиг, Рубинштейн и Бюлов - страны". О Гензельте с восторгом писал Шуман: "Его руки обладают железной хваткой и выносливостью, но одновременно способны на нежную, грациозную и певучую игру"(196).Его руки восхищали Листа: "Поищите-ка, в чем секрет рук Гензельта, - говорил он своим ученикам. - Я тоже мог бы играть такими бархатными лапками"(195-196). Уникальным свойством рук Гензельта было их растяжение. При том, что они были не очень велики, с короткими пальцами и мясистой кистью, он брал левой аккорд до-ми-соль- до- фа, а правой - си-ми-ля-до-ми. "Кожа! Только посмотрите, как она растягивается", - говорил он, демонстрируя свою кисть.

Гензельт был фанатичным зубрилой - "самым фанатичным в истории - большим, чем Дрейшок или Годовский. Одной из причин было то, что он не обладал таким стихийным пианизмом, как Лист... В 1832 году он завел себе правило заниматься по 10 часов в день и никогда не отступал от него" (196). Шонберг считает, что такой метод был своего рода бегством, искуплением грехов и приводит рассказ Ленца о занятиях Гензельта с комментарием : " не знаешь, смеяться или плакать": "Он старательнейшим образом учил фуги на инструменте, звук которого был заглушен демпфером так, что слышен был только сухой стук молоточков, словно перестукивались на ветру кости скелета!.. На пюпитре у него стояла толстая книга, которую он читал во время игры - Библия - поистине подходящее сопровождение для Баха. Тех редких людей, которым дозволялось присутствовать в эти священные вечерние часы, Гензельт просил продолжать их разговор - он нисколько не мешал ему (Шонберг,197).

Гензельт посвятил себя педагогике и сочинению, хотя на удивление мало написал и не воспитал почти никого из великих пианистов. Причина крылась в его трудном характере - педантичный, сухой, придирчивый, он вгонял учеников в панику: "Гензельт убивает!", - говорили они. Из всех его сочинений - в репертуаре остался только фа-диез-мажорный этюд. В программах начала века встречался также фа-минорный концерт, но его даже Антон Рубинштейн считал неисполнимым: " Я был поражен его ловкостью на рояле, особенно в том, что требовало растяжения, в аккордах, с широким расположением, в невозможных скачках... Я достал его концерт и этюды, но, поработав над ними несколько дней, понял, что это пустая трата времени, ибо они рассчитаны на особое строение его руки. Подобно Паганини, Гензельт в своем роде отклонение" (198). Так или иначе, он завершил блестящую плеяду романтических пианистов, умерев на закате эпохи в 1889 году.

Нужно упомянуть еще о двух парижских виртуозах. Первым был **Анри Герц** (1803-1888). Он родился в Вене, учился в Кобленце у Даниэля Хюнтена, затем - в Париже у Антонина Рейхи, Виктора Дурлена и Луи Бартоломи Прадера, затем - совершенствовался у Мошелеса. К 1830-м годам Герц выдвинулся в ряд выдающихся виртуозов своего времени. Р.Геника пишет о нем: "Он с головы до ног парижанин... Тонкое остроумие, кокетливая грация, умение сказать в общем - живость, игривость, веселость, порой, беззаботная шутка, - вот характер его музыки" (Геника, 49). Герц может быть назван одним из первых композиторов-пианистов новой, салонной эпохи. Он окончательно порывает с классицизмом. Его крупные произведения - концерты (A-dur op.34, c-mol op.74, d-mol op.87) - он пишет для эстрады, мелкие - для салона. Современники называли Герца фортепианным Обером, можно сравнить его с другими французскими и итальянскими оперными и балетными композиторами того времени, - считает Геника. - Как и эти композиторы, Герц пишет, "подлаживаясь под тогдашний вкус французов. Какая изобретательность! Какие очаровательные мелодические контуры, какие живые, разнообразные, пикантные ритмы! Как прозрачна гармония, какое мастерство сказывается во всей этой простоте, как все это красиво, изящно, ласкает слух, доступно, сразу складывается и надолго запоминается" (Геника, 50). Эти черты ясности, живости, сжатости отличают французскую музыку вплоть до Бизе и Сен-Санса. Популярность Герца в свое время была огромна и ушла с уходом музыки Обера, Герольда и Буальдье.

Новые пассажи не отличают Герца, он использует те же приемы, что и масса других пианистов его времени. Форма тоже довольно стандартна, из новых - использование новой для своего времени формы виртуозных Вариаций для фортепиано с аккомпанементом оркестра. Теперь (в начале XX века) эту форму забросили, - пишет Геника (с.51): "Она слишком громоздка, длинна для своего легкого содержания. Все равно, если бы для крохотного блестящего колибри построили бы колоссальную чугунную клетку с башнями и засовами. В то время публика терпеливо слушала, как бралась какая-нибудь популярная коротенькая мелодия...и в продолжении получаса вариировалась. Скучнее всего в этих вариациях оркестровые интродукции, медленные предфинальные вариации и неизбежно водянистые финалы. Впоследствии виртуозы стали догадливей. Тальберг, Шопен, Лист, Рубинштейн, Сен-Санс стали продуцировать свою виртуозность в концертных этюдах. Концертный этюд убил концертные вариации" (Геника.52).

Среди 218 опусов сочинений Герца - восемь концертов для фортепиано и оркестра, 14 рондо, масса фантазий, вариаций, ноктюрнов, вальсов, этюдов.

В 1838 году Герц открыл в Париже свой концертный зал. Он также основал собственную фабрику по производству фортепиано, пользовавшихся хорошей репутацией - первая премия Всемирной выставки 1855 года и, уже после смерти Герца, на Выставке 1889 года. С 1842 по 1874 год преподавал в Парижской консерватории (среди его учеников, Мари Жаэль, г-жа Азель, Монтиньей, Плейель, Массар). Автор учебника "Methode complete de piano" op.100 и 1000 упражнений с применением дактилиона, специального механического приспособления для тренировки пальцев. Цель этого устройства Герц объясняет так: " Знаменитые пианисты, например, Клементи, Дуссек, Штейбельт, Вельфль и другие в разные времена пользовались разными механическими приспособлениями для достижения той ровности игры, которой они отличались... Хиропласт, изобретенный в Англии, Guidemain, появившийся во Франции, имеют целью лишь указать положение пальцев и передней части руки; но до сих пор не было известно ни

одного средства для придания силы, ровности и беглости пальцам. Я льщу себя надеждой, что изобретение дактилиона восполнит этот пробел". 26 декабря 1835 года Художественный Совет Парижской консерватории (Керубини, Рейха, Обер, Бертон) - одобрили дактилион. Герц считал, что достаточно заниматься 4 часа в день (ср. - с 14-ю Клементи, Гензельта, 16-ю Дрейшока - О.С.): час на дактилионе, 2 часа - на усовершенствование новой пьесы, час - повторение старых пьес и чтение с листа. Он оставил рекомендации по составлению программы концерта, предлагая играть разнообразный репертуар, доступный для смешанного общества, а не только для знатоков (Вебера, Бетховена, Моцарта и Гуммеля он предлагал играть только для знатоков), великолепно умел импровизировать и оставил рекомендации относительно артистического поведения, продиктованного "кодексом джентльмена": "Давая волю своим чувствам, умеете владеть ими; какое горькое разочарование, когда там, где наиболее рассчитываешь понравиться - покажешься только смешным". С тонким юмором и здравым смыслом он замечает: "Остерегайтесь аффектации жестов, этих конвульсивных движений, этих вдохновенных взоров, благодаря которым пианист уподобляется сивилле, сидящей на треножнике!" (Геника, 67).

Впрочем, он и сам становится часто объектом иронии. Вот как описывает его преподавание журналист: "Мсье Анри Герц, Rue de la Victoire, 38, весьма эксцентричный педагог. Его уроки продолжаются обычно полчаса: десять минут на то, чтобы достать свой шикарный брегет и с церемониями водрузить его на фортепиано, десять минут - на то, чтобы поправить свои локоны, последние десять минут - инструкции и советы, которыми мсье Анри Герц, Rue de la Victoire, 38, делится, неизменно поправляя свои локоны... Он встает в пять утра и ложится в полночь, и весь день дает уроки фортепиано. Он дает их и поздно ночью, и на рассвете, и пока отдыхает и даже пока занимается другими делами. Иногда он просыпается среди ночи и спрашивает камердинера, не ждет ли его в приемной ученик (Шонберг, 175).

В 1846-1850 годах Герц гастролировал по Америке, свою поездку он описал в книге, великолепно написанной и остроумной. Выдержки из нее приводит Ростислав Геника. Вот один эпизод: "Начиная с моего первого концерта в Балтиморе, я был, благодаря Ульману (антрепренер Герца - О.С.), осужден импровизировать. Мой секретарь объявил, что все темы, на которые желают, чтобы я импровизировал, должны быть предъявлены контролеру при входе в зал. Я выходил ...и знакомил с ними публику. Они принимались или отвергались большинством голосов. В зале поднимался невероятный шум: мелодия, которая нравилась одним, не нравилась другим и мне иногда стоило больших трудов - узнать желание большинства дилетантов... Но оригинальнее всего было то, что многие из моих слушателей, не умевшие писать ноты, но не желавшие из-за этого терять свое право предлагать мне тему для импровизации, - высвистывали мелодии, прося меня их записать самому; любитель такого рода, добившись молчания публики, важно взбирался на стул и начинал старательно насвистывать, тогда как я ловил эти напевы, часто странные и несуразные и записывал их карандашом..." (Геника, 59).

Соперником Герца в гастролях по Америке был австрийский пианист **Леопольд де Мейер**, обладавший сокрушительным ударом и склонностью к шарлатанству. В арсенале де Мейера было множество трюков - он таращился на публику в процессе исполнения "глазами безумца", усаживал на сцену "Леди и джентльменов, желающих познакомиться поближе с его манерой игры", привозил специально из Европы мощно звучащие большие рояли-монстры. Не гнушался де Мейер и специально заказанными хвалебными статьями

журналистов и раздачей бесплатных билетов. он и его бизнес-партнер Г.К. Райтхамер в начале гастролей были необычайно успешны, и газеты называли Леопольда де Мейера "пианистом-львом", но после серии разоблачений "припечатали" его прозвищем "пианист-лгун" (Исакофф,94-95).

Сравнение де Мейера и Герца работало в пользу последнего. "Если де Мейер разбивает рояли, то Герц разбивает сердца", - писали американские газеты того времени. Изящная манера Герца, его сладостное туше нашли путь к душе многочисленных поклонниц. При том он не брезговал тоже никакими трюками, способными привлечь невзыскательную публику. Ульман - его антрепренер - преуспел в них. Тут была и игра вариаций на популярные американские мелодии ("О, Сусанна!" или "Янки-дудль"), и организация "концертов-монстров" с 8, 16-ю и более пианистами. Так, в исполнении увертюры к Россиниевской "Семирамиде" участвовало 16 пианистов на 8 роялях. Правда, рояли не всегда были настроены одинаково относительно друг друга, пианисты не всегда смотрели на дирижера (очевидно, им был сам Герц), но в целом постановки Герца оборачивались бешеным успехом. По словам его антрепренера, Ульмана, музыка была "искусством с помощью зачастую выходящих на передний план второстепенных деталей привлекать в тот или иной зал наибольшее количество любопытных зрителей, чтобы, когда по итогам представления полученные доходы будут сопоставлены с понесенными расходами первые будут превышать последние в наибольшей степени".(98). И, хотя некоторые идеи Ульмана - например, политическое шоу в Филадельфии, на котором Герц должен был бы исполнять специально написанный "Конституционный концерт" или выступление перед освобожденными рабами Нового Орлеана пианист решительно отверг (все же он был аристократ по убеждениям и пользовался поддержкой аристократов), в целом, все идеи концертов Ульмана были приняты на этих грандиозных гастролях, длившихся 4 года и проходивших по всей Америке, от столиц Востока до небольших городков Дикого Запада...Герца и Ульмана не останавливало ничто: в Сакраменто не оказалось ни одного приличного рояля, а в Бенисии в зале вообще не было ни одного инструмента - пришлось нескольким зрителям нести его с другого конца города. Никто лучше Герца не мог развлечь публику, для своего последнего концерта в Сан-Франциско он пригласил мага и чревовещателя, синьора Росси, который умел также подражать голосам животных(99).

Своими концертами, уроками, наконец, ведением своей фортепианной фабрики Герц нажил большое состояние и умер очень состоятельным человеком.

Другим знаменитым парижским виртуозом был **Фридрих Калькбреннер**(1784-1849).

Он был немец по происхождению и родился в Касселе в 1784 году. Вскоре после его рождения, его отец, солидный музыкант, переселился в Париж в качестве оперного хормейстера. К. учился в Парижской консерватории с 14 до 17 лет у Луи Адана и Кателя. Закончив консерваторию с 1-й премией, он продолжил свое обучение в 1803-1806 году в Вене, где имел случай консультироваться у Клементи. С 1814 по 1824 год Калькбреннер жил в Лондоне, где его полюбили и как артиста, и как педагога. В 1818 году совместно с Ложье он открыл музыкальные курсы. "Неприятность интимного свойства" (Геника, 82) заставила его покинуть Лондон и переселиться в Париж, где он и жил с 1826 года смерти, наступившей 11 июня 1849 года. Здесь Калькбреннер также открыл музыкальные курсы, на которые приезжали пианисты со всего мира. Учениками Калькбреннера были - Камилла

Плейель(1811-1875), Камилл Стамати (?-1870), который передал школу Калькбреннера Луи Моро Готшалку и К.Сен-Сансу.Гастроли Калькбреннера были сосредоточены, в основном, в Германии, Австрии, Чехии (1817,1823,1824,1833,1834, 1836 г.)

В 1824 г. К.вместе Камиллом Плейелем вошел в кампанию по усовершенствованию фортепиано. Геника считает, что именно К. сумел придать плейелевским инструментам (первоначальноизготавливаемым по образцу Бродвуда), совершенно своеобразную прелесть и способствовал его процветанию. Эта фабрика была учреждена отцом Камилла Игнацием Плейелем в 1807 году."Драгоценным качеством плейелевских инструментов было то, что они воспроизводили тончайшие оттенки, подчиняясь причудам мгновенного вдохновения пианиста".(83-84). После смерти Плейеля в 1855 году фабрика перешла к Августу Вольфу, бывшему лауреату консерватории.

Калькбреннер оставил блестящий след в истории фортепианной музыки и как виртуоз, и как педагог.Как считает Р.Геника, " Основные принципы техники Клемента он уснастил заимствованиями у Гуммеля и Мошелеса и обогатил новым элементом. Именно Калькбреннер первый значительно разработал технику кисти, понявши весь эффект, все богатство и звучность бравурных октав и аккордов. В этом он является прямым предшественником Листа"(Геника.Из летописей. С.68).Если до Калькбреннера октавы присутствовали очень редко(исключение - некоторые эпизоды из музыки Вебера или начало Септета Гуммеля или Этюд фа-мажор из "Gradus ed Parnassum" Клемента, то Калькбреннер смело вводит данный вид техники в свою музыку. Не зря современники называли его "героем октав". Некоторые пианисты-педагоги, например Мошелес, однако, считали его манеру играть октавы свободной кистью вредной.

Игра Калькбреннера была образцовой с точки зрения ровности, отчетливости, прекрасного звуковедения и туше. Шопен посвятил ему свой ми-минорный концерт. Независимость пальцев сочетались о Калькбреннера с благородством посадки, но "академическое спокойствие стиля и фразировки граничили с холодностью" (Геника, 70). Калькбреннер является автором "Методы обучения игре на фортепиано" op.108, которую он посвятил "всем консерваториям Европы". В ней он обосновывает "основные правила музыки, полную систему аппликатуры, правила, касательно исполнения и т.д., затем упражнения, токкату, 4-х-голосную фугу для одной левой руки и различные экзерсисы в терциях, секстах и октавах". Калькбреннер также описывает там изобретенный им аппарат для усовершенствования фортепианной техники, названный им "Guide-main" (рукостав). Главная цель этого аппарата - дать руке опору для того, чтобы пальцы приобрели независимость и силу движения. Аппарат предельно прост - он представляет собой скобу, прикрепленную к фортепиано на уровне с белыми клавишами параллельно с клавиатурой. Такое приспособление продавалось всего за 10 франков, и в одном Париже было продано 20.000 экземпляров. Калькбреннер утверждал, что он сам ежедневно упражнялся с guide-main, причем наибольшей эффективности, по мысли Калькбреннера аппарат достигает при совместном использовании с немой клавиатурой (фортепиано с немой клавиатурой своего изготовления Калькбреннер продавал по 50 франков за штуку).Подобные фортепиано имели 27-клавишную клавиатуру, на которой можно было упражняться в дороге и даже в постели, "прикрепленный к такой клавиатуре рукостав будет препятствовать всякому движению руки" (Геника.74).

Подобные изобретения были не редкость. Еще один мастер усовершенствований - учитель музыки Жан-Батист Ложье, который обосновался в Дублине, изготовил аппарат

хиропласт, служащий лишь "для изучения нот". В 1814 году Ложье получил на хиропласт патент, благодаря чему он один имел право употреблять хиропласт или разрешать его употребление. Многие учителя в Манчестере, Ливерпуле и других городах Англии покупали себе у Ложье разрешение использовать хиропласт. В 1822 году Ложье приехал в Германию по приглашению прусского короля, и с 1822 по 1825 год преподавал в Берлине. Он вел своеобразные мастер-классы для учителей, которые под его руководством занимались одновременно на нескольких фортепиано с хиропластом. Ложье - автор школы "Compagnon du Chiroplaste", которая переводилась и на немецкий язык (Геника, 73).

Калькбреннер посвятил немало времени изложению правил фразировки, которые он сравнивал со знаками препинания: "Итак можно было бы установить следующие знаки препинания: для окончания фраз или полных каденций - точку; для несовершенных каденций, идущих от тоники к доминанте - точку с запятой; для прерванных каденций - восклицательный знак; для таких частей фраз, где имеются четвертные паузы - запятую. Поступая так с мелодическими фразами, можно было бы наверное лучше уяснить себе нужную экспрессию" (Геника, 75). Лучшим искусством фразировки, по мысли Калькбреннера, владел Крамер и певец-кастрат Крещентини (1766-1846).

Говоря о туше, Калькбреннер замечал: "Довольно распространенное заблуждение - считать, что фортепиано имеет готовый тон. Хороший рояль, напротив того, более, чем какой-либо другой инструмент, изменяет звук". (75). Способ прикосновения к роялю, считал Калькбреннер, можно менять до бесконечности, в зависимости от чувств, которые ты желаешь выразить - "то лаская клавишу, то бросаясь на нее, как лев, овладевающий добычей". Единственное, чего нужно избегать - это "колотить, пианист должен и г р а т ь на фортепиано, а не б о к с и р о в а т ь. Пианист должен иметь (в звукоизвлечении): теплоту без запальчивости, силу без жесткости и нежность без дряблости. Искусный пианист должен подражать оркестру". (76).

В исполнении украшений - трелей, группетто - Калькбреннер предостерегал от поспешности и советовал их пропевать: "Человеческий голос - лучший инструмент из всех. О вы - желающие сделаться большими пианистами - старайтесь подражать большим певцам: Крещентини, Малибран и Паста научили меня гораздо большему, чем какой-либо пианист" (76).

В своем стремлении все объяснить Калькбреннер не останавливается и перед правилами экспрессии и нюансировки. Общий их смысл - невозможно даже пятипальцевое упражнение играть вне нюансировки и экспрессии: "привычка делается у нас второй натурой, и привыкнув раз играть без света и тени, без чувства, - нам вряд ли удастся исправиться". (76) "На первый взгляд кажется невозможным - дать правила экспрессии, которая производится импульсом души; но опыт убеждает в противном; лишь тот никогда не ошибается, кто достиг того, что может анализировать эффекты, которые желает произвести. Знаменитый актер Тальма незадолго до смерти, когда его талант достиг совершенства, рассказывал мне, что в молодости, увлекаясь захватывавшим его чувством, он часто переставал собой владеть и тогда вместо слез и ужаса он вызывал смех. Теперь, сказал он мне, я отдаю себе отчет во всем. мои эффекты рассчитаны и взвешены и наибольшие аплодисменты я вызываю, когда наиболее собой владею. Это отличный урок для всех играющих при слушателях" (77).

Этот взгляд Калькбреннера выдает в нем классициста. Сегодня наивными выглядят некоторые предостережения его пианистам от излишней жестикуляции и гримас - но нужно

учесть, что он писал это в то время, когда подобное поведение за роялем было в ходу: "Избегая монотонии, нужно остерегаться и аффектированной экспрессии. Не поднимайте локтя, акцентируя ноту, не раскачивайтесь на стуле, не стройте гримас, Все эти замашки вредят пианисту и вызывают у слушателя лишь насмешку и порицание" (Невольно вспоминаются правила приличного поведения из какой-то некогда популярной песенки: "Кавалеры, не хватайте даму, это неприлично, вам говорят! Два шага налево - два шага направо, шаг вперед и два назад"). Но, продолжу цитировать любопытные правила хорошего поведения за роялем по Калькбреннеру: "Если знаешь вещь наизусть, хорошо во время игры ставить перед собой зеркало на пюпитре (это золотое правило мы встречаем уже у Моцарта и К.Ф.Э.Баха - О.С.). Нужно остерегаться вскидывать на верх руки по окончании пассажа, иначе это напоминает игру в фанты: "все пернатое, лети!" (78). Между прочим, именно классическая сдержанность Калькбреннера во время игры так импонировала одним (например, Шопену, об игре которого говорили - что он идет к роялю, как школьный учитель) и вызывала насмешку других (Гейне, особенно упражнялся в остроумии, описывая манеру играть несчастного Калькбреннера: "недавно я сидел на концерте Калькбреннера - к счастью, в 12 ряду, если бы я сел ближе, то отморозил бы себе нос" или - "недавно я сидел на концерте Калькбреннера - он играет, как элегантный, блестящий, отполированный бильярдный шар", или - "все время, пока Калькбреннер играет, на его губах мерцала, словно забальзамированная, улыбка, такая же, какую мы недавно заметили у египетского фараона, когда в музее распеленали его мумию" - Шонберг, 109). Шуман, ценивший ранние произведения Калькбреннера и любивший его слушать в юности, иронически отзывался о последних сочинениях и выступлениях: "он сам словно остановился на перекрестке (между классицизмом и романтизмом - О.С.), не зная, идти ли ему по прежнему пути с добытыми венками, или - попытаться завоевать новые - на новой дороге. Туда его влечет удобство, привычка, сюда - огненный клич романтиков. Он ищет середины и не чересчур рьяно стремится к новой сфере, словно желая выпытать у публики, что она на это скажет?...Нужно себе только вообразить элегантного Калькбреннера с пистолетом ко лбу, когда он надписывал какое-нибудь "Con disperazione" в фп. партии, - или - в отчаянии на краю пропасти, когда он берет три тромбона для адажио. Это не вяжется, это к нему не пристало, у него нет таланта для романтической дерзости и если бы он надел дьявольскую маску, его бы можно было узнать по лайковым перчаткам, в которых бы он ее придерживал" (80).

Основные сочинения Калькбреннера, необычайно популярные в его время, это - 1-й концерт для фортепиано с оркестром d-moll op.61, 2-й концерт ми-минор op.85 и 1-я часть As-dur ного концерта op.127, а также его большие этюды op.143 и фантазии "Le Reve" и "Le fou". В свое время последняя была чрезвычайно популярна: "ни одна салонная пианистка, ни одна порядочная гувернантка не обходилась без этого "Le fou", подобно тому, как это происходит сегодня со Вторым скерцо Шопена" (Геника. 78). Шуман считал, что на страницах этой фантазии Калькбреннер остроумно пародирует парижских виртуозов: на первых страницах является Шопен, за ним - Лист, под конец - Тальберг." Как бы там ни было, пьеса доставит удовольствие всем тем, кто будет ее играть, более всего, быть может - самим вышученным" (79).

Из других пьес Калькбреннера Геника рекомендует вариации на тему "Боже, спаси короля" и на тему из россиниевского "Танкреда" (в редакции Гензельта), а также "Pensees fugitives": "La Femme du marin", "Causerie de jeunes filles", "Les Soupirs", а также, имеющие инструктивную ценность, токкаты, сонаты op.1 и 28, Рондино op.32.

Как человек Калькбреннер вызывал еще более насмешек, чем как пианист. Он был, по-видимому, тщеславным, мелочным, склонным к внешним эффектам, придающим чрезмерное значение светскому лоску манер человеком. Хвастливость его не знала границ и породила множество анекдотов. Один из них таков: Однажды К. пригласил к себе в гости друзей и угощал их рыбой: "Поверите ли! Эта рыба досталась мне совершенно бесплатно! - рассказывал он. - Я сам отправился ее выбирать на рынок, и когда я назвал свое имя торговке, бедная женщина со слезами умолила меня принять ее рыбу в подарок! Я должен был ей уступить и принять подарок, которым мне так приятно вас угостить". Педантичный и навязчивый, Калькбреннер всем, даже друзьям, советовал, как себя вести за столом в обществе и как держать себя; настойчиво он рекомендовал всем и упражняться со своим рукоставом. " Но забудем, - говорил Мармонтель, - эти небольшие слабости ради прекрасных качеств композитора, исключительного виртуоза, бесподобного учителя, главы знаменитой школы". (Геника,86).

Немало веселых историй о Калькбреннере приводит в своей книге Гарольд Шонберг. Начать с его сведений о том, что Калькбреннер родился "в карете между Касселем и Берлином. Далее, он называет метко Калькбреннера, "мещанином во дворянстве", кичившимся близким знакомством с аристократами: "Знаете, Луи-Филипп просил меня принять пэрство, но я отказался, зачем мне это?". Он чсто жульничал, выдавая за импровизации уже написанные и изданные (в том числе не им!) вещи. Подобный же конфуз приключился на концерте с его малолетним сыном, который прервал "импровизацию" словами: "папа, я забыл...".

"Человек с такими слабостями был законной добычей шутников, и все потешались над ним. Мендельсон, Шопен, Лист и Хиллер однажды собрались вместе, чтобы разыграть его. Они переоделись нищими, отыскиали его в элегантном кафе и громко приветствовали, подняв большой шум и компрометируя беднягу" (Шонберг.108). К числу отзывов Гейне Шонберг добавляет такую характеристику: " К. поражал своими безупречными манерами, своим изяществом, своим обаянием, своим общим обликом, словно он только что вышел из рук кондитера, что почти (но все-таки не совсем) скрывало "берлинство" самого низкого пошиба" (109). Клара Шуман была на концерте, где играли произведения Калькбреннера и заметила его, сидящим в первом ряду, "сладко улыбающимся и глубоко удовлетворенным собой и своими творениями. Он выглядит всегда так, будто говорит: "Боже! И я, и все человечество благодарим Тебя за то, что ты создал разум, подобный моему".

Но там же Шонберг приводит несколько восторженных отзывов об игре Калькбреннера. Чарльз Халле: "В игре К. господствуют совершенно поразительная ясность, отчетливость и чистота. В октавных гаммах он достигает величайшей легкости и точности, особенно в левой руке; кроме того, он владеет особенным приемом игры, в частности, в мелодических пассажах. Этот прием производит большое впечатление, однако, я затрудняюсь его описать; причина этого в том, что он держит руки очень близко к клавишам"(110).

Шопен: " Ты не поверишь, как мне были любопытны Герц, Лист, Гиллер и другие, но все они - нули перед Калькбреннером... Не могу описать тебе его спокойствие, его чарующее туше, ровность и отточенность каждой ноты. Он - гигант, перешагнувший Герца, Черни и остальных". (110). История попытки Кальбреннера получить Шопена себе в ученики, которая может быть прослежена по письмам Шопена, очень любопытна. В начале

Шопен, Калькбреннер, Алякан и Гутман играют на совместном концерте. Калькбреннер обращает внимание на талантливого и восторженного провинциала и приглашает к себе. Шопен играет, Калькбреннер - делает комплимент: "У вас - приемы игры Крамера, а туше - Фильда". Шопен польщен. Калькбреннер делает критический выпад: "У Вас нет никакой школы, вы играете по вдохновению. Только я могу вам ее дать ибо после моей смерти, когда я перестану играть, не останется никого из представителей великой школы фортепианной игры". Шопен раздумывает, пишет родителям и Ю.Эльснеру. Те - в ужасе: Калькбреннер совершенно не тот педагог, который нужен Шопену, да ему, на самом деле уже никто и не нужен! Но Шопен уже и сам это понял и принял решение: он решительно отказывается К., в душе посмеиваясь над ним: "в письме к Ясю он упоминает, что Мендельсон уверил его, что любое его(Шопена) исполнение лучше самого удачного исполнения Калькбреннера" (111).

Метода Калькбреннера была издана уже после его смерти в 1850-м году и очень повлияла на пианизм 2-й половины века. Суть ее правил - в фиксации очевидных и банальных истин: все пассажи вверх должны игратьсь крещендо, вниз - диминуэндо, самая длинная нота в такте- должна быть самой громкой нотой. Все окончания мелодических фраз должны слегка замедляться. Если пассаж повторяется два раза, то первый раз он играет громко, второй - тихо. "Короче говоря, - резюмирует Шонберг, - это те самые правила, которыми лучшие сегодняшние педагоги не рекомендуют следовать, но которых придерживались практически все в начале прошлого века, да и на всем его протяжении"(111).

Лекция 5. Шопен и его фортепиано.

Если Лист вошел в историю инструмента фортепиано как поклонник Эраров, то Шопен всем инструментам предпочитал Плейель.

Игнац Плейель (1757-1831), ученик Гайдна как композитор и Иоганна Андреаса Штейна как фортепианный мастер, связал в истории фортепиано достижения венских и парижских мастеров. Игнац Плейель был 24-м сыном из 38 детей бедного школьного учителя. У Гайдна он провел около 5 лет в обучении и стал, за исключением Клементи, самым музыкально одаренным фортепианным мастером - автором 60 симфоний, еще большего числа квартетов, восьми концертов, камерных сочинений и двух опер впридачу. Он вдобавок сочинил две оперетты для коронации Неаполитанского короля Фердинанда Четвертого. В 1795 году Плейель открыл музыкальный магазин в Париже и основал издательство, которое процветало на протяжении 40 лет, напечатав 4 тысячи сочинений, включая Боккерини, Бетховена, Клементи, Гайдна, Дюсссека и других и организовав целую сеть агентств по продаже нот во всех городах Франции. Он первым стал издавать карманные партитуры, среди которых лидировали симфонии Гайдна, его же квартеты, а также сочинения Бетховена, Гуммеля и ныне забытого Джорджа Онслоу. В 1807 году он начал свой фортепианный бизнес, который сохранился до XX века, в то время как его сочинения давно забыты. В 1815 к руководству фирмой присоединился его сын, Камилл, продвинутый музыкант и, в последствии, друг Шопена. Не будучи сам пианистом, он создал свой инструмент в расчете на возможности своей жены-пианистки, Камиллы Плейель (Мари Мок), на которой Плейель женился в 1831 году и чье нежное туше отлично подходило к легкой клавиатуре плейеля, «женственного инструмента» с обратной обертоновой шкалой звучания, как у Штайнов. Тон этого инструмента – совершенен сам по себе и не требует

усилий от играющего. Тембр – жемчужно-матовый, палевый, отличается большой певучестью, мягкостью и полетностью. Мелкая клавиатура не требует сильного нажатия, а наоборот предполагает ощущения руки, словно парящей над клавиатурой.

В 1830 году фирма Плейель открыла в Париже концертный зал, в котором Шопен дал свой первый парижский концерт.

Особенности шопеновского пианизма не могут быть поняты без представления о роялях Плейеля, хотя Шопен играл на разных инструментах, и даже отмечал в письмах : "Когда я чувствую себя в духе, я выбираю Плейель, если же нет - Эрар". Главные качества звукового идеала Шопена - певучая и, одновременно полетная, мелодия, бриллиантные пассажи, основанные на технике "жемчужной игры", глубокие басы, поддерживаемые педалью - прозрачной и сильной одновременно, вся акварельная звукопись - и, одновременно, мощь шопеновской фактуры не возникла бы без рояля Плейель.

Сохранилось три инструмента, на которых играл Шопен - в музеях Парижа, Нью-Йорка и в Йоксфорде(Англия), в частной коллекции. В 2010 году чешский мастер МакНалти изготовил по чертежам Плейеля современную "реплику" шопеновского инструмента, на котором играла пианистка Вивиана Софроницки.

Причудлива судьба современных плейелей - один из них , к удивлению, был обнаружен автором этих строк в Актовом зале Санкт-Петербургского Университета. Но начинка там - из "Красного Октября"... Глава 5. Шопен и его фортепиано. Шопен-педагог.

О фортепиано Шопена было подробно написано в главе третьей. Остается добавить немного о нем самом.

Шонберг называет главу Шопене броско: "туберкулезник, романтик, поэт".Из этих определений два - описывают внешние черты (организм и время жизни), и только третье бесспорно. Несмотря на то, что Шопен с большим подозрением относился к "поэтическим" и вообще литеатурным программам музыки, он был подлинным поэтом фортепиано, то есть создал новый язык романтической фортепианной образности и основы фортепианной техники нового времени. Он вдохнул жизнь во все старые приемы и создал новые, адекватные новому , претерпевшему эволюцию инструменту. Шонберг пишет: "Именно Шопен определил направление романтического пианизма и придал ему импульс, не затухающий до сих пор. Он сделал это совершенно самостоятельно, вызвав к жизни буквально ниоткуда самый прекрасный и оригинальный стиль девятнадцатого столетия.Он был первым из пианистической генерации, окончательно порвавшим узы классицизма. Основные элементы его исполнительского стиля, его педальные и аппликатурные нововведения не изменялись сколько-нибудь заметно до появления Дебюсси или Прокофьева. После выхода в свет этюдов Шопена немного можно было добавить". (131).

При том, как всякий гений, Шопен не вписывался в свое время и был в очень своеобразных отношениях и с романтизмом - который он не любил и с классиками, из которых он почитал двух - Моцарта и Баха. Описывая отношения Шопена со своими современниками-композиторами- Берлиозом, Листом, Шуманом, Мендельсоном, Шубертом, Бетховеном (Берлиоз его ужасал, Лист казался пустым и бесвкусным, Шуман вызывал сомнения, в том что он музыкант ("Карнавал" - это вообще не музыка", - сказал Шопен Стефану Геллеру), Мендельсона он просто игнорировал, Шуберта не замечал, Бетрховен, "боннский носорг", его раздражал, - Шонберг делает вывод, звучащий парадоксально: "Шопен был романтиком, ненавидящим романтизм".

Для своего времени он был слишком революционен как композитор: Критики, вроде

Рельштаба, считали, что его произведения полны ушераздирающих диссонансов, Игнац Мошелес и даже Лист считали его странным и непонятным с точки зрения гармонии, приветствовал и понимал Шопена-композитора только Шуман, но то, как он понимал музыку Шопена, страшно раздражало последнего: Шопен весьма скептически относился к литературным интерпретациям своих сочинений.

Но о Шопене-пианисте все, слышавшие его, пишут восторженно! Мендельсон, Мошелес, Стефан Геллер, Шуман, поэты и писатели - Гейне, Бальзак, историки- Альфред де Кюстин, - а также дамы с литературным вкусом и музыкальным образованием или без них - Соланж Клезанже, Жорж Санд первые среди них - оставили нам самые пламенные и поэтичные описания его игры. При том Шопену всегда не доставало силы, и он играл от рр до меццо-форте, а в последние годы его игра стало "почти прозрачной". Тальберг, как-то возвращаясь после шопеновского концерта, всю дорогу громко разговаривал: "Мне хочется шума - ведь весь вечер я не слышал ничего, кроме пианиссимо"(138). (Как не вспомнить высказывание "демонической женщины", героини Тэффи: "Мне хочется селедки с луком").

Шопен сыграл, как подсчитал его исследователь Ж.Ж.Эйгельдингер, не более тридцати больших концертов за всю свою жизнь, но он был настоящим королем салонов - где собиралось от 30 до 100 избранных.

Самые удивительные качества игры Шопена связаны с его рубато, о котором в Париже не имели никакого представления и которое Шопен "впитал с молоком матери". Ярче всего различие представления о рубато демонстрирует известный спор Шопена с Мейербером. Мейербер застал Шопена за уроком, который он давал фон Ленцу. Обсуждалась короткая мазурка до-мажор ор.33 №3. Мейербер уселся, Шопен разрешил мне играть, - пишет фон Ленц. - Этот ритм две четверти, - сказал Мейербер.

В ответ Шопен велел мне повторить и отбивал ритм, громко стуча карандашом по инструменту, его глаза блестели.

-Две четверти, - спокойно повторил Мейербер.

Единственный раз я видел Шопена рассерженным, и это было именно тогда. Легкий румянец покрыл его бледные щеки, он выглядел очень красивым.

- Это три четверти, - сказал он громко, он, который всегда так тихо разговаривал.

- Дайте мне это для балетного номера в мою новую оперу "Африканка", только никому не говорите, - и т о г д а я вам покажу.

- Это три четверти! - почти завопил Шопен и сыграл мазурку сам. Он сыграл ее несколько раз и отбивал ритм ногой - он был вне себя. Все было напрасно - Мейербер настаивал на своем, и они расстались со взаимным раздражением.(140).

В подтверждение тому своеобразию, с которым Шопен играл мазурки, Шонберг приводит спокойное мнение Чарльза Халле, который писал: "когда он играет их -(мазурки-О.С.), ощущается ритм в 4/4 вместо 3/4, в результате большой задержки на первой доле такта. Он сам это энергично отрицал, пока я не попросил его сыграть одну из них, а сам отсчитывал четыре четверти в такте, что совершенно точно совпало с игрой. Тогда он рассмеялся и объяснил, что таков национальный характер танца, и такой ритм придает ему причудливость".(141)

При том, рубато Шопена было всегда классичным, строго продуманным и напоминало принципы рубато Моцарта и певцов старой итальянской школы - Пьетро Франческо Този, этот теоретик рубато говорил о нем, что это - "умное пение", когда певец может ускорить или замедлить, а оркестровый аккомпанемент остается неизменным.

Таково было и рубато Моцарта, говорившего о нем: "правая рука не знает, что делает левая", и Шопена, об игре которого прекрасно сказал Лист: "Вы видите дерево? Листья его колеблются, ноствол неподвижен, таково и рубато Шопена".

Относительно звукоизвлечения Шопена тоже написана масса литературных сравнений - "лазурный звук", "жемчужный звук", "серебристый звук". Альфред Хипкинс, настройщик, пианист и пионер старинной музыки, сопровождавший его во время гастролей в Англии в 1848 году, записал, что его поразило пиано и легато Шопена, он говорит, что Шопен использовал много педали, особенно в пассажах левой руки, "которые вздымались и опадали, как волны в океане звуков" (144). О тех же звуковых волнах говорит и Шуман, который написал об исполнении этюда ор.25 № 1: "Не думайте, что у Шопена ясно звучали все эти маленькие нотки, нет, то были, скорее, волны As-dur ного аккорда, которые то и дело вздымала педаль". Сегодня это кажется банальным и очевидным, но для своего времени было абсолютным новаторством - то, как Шопен строил аккорды в широком расположении, то, как он на гребне этого обертонового ореола давал звучать мелодии.

О том же говорит и посадка Шопена - "Куда устремлен его взор, не в страну ли эльфов и силфов?" - вопрошали дамы. "Он смотрит точно в правую четверть квадрата над клавиатурой - констатирует Ч.Халле. Туда, где находится точка акустического фокуса звучания рояля, - ответим мы.

Аппликатура Шопена тоже воспринималась, как абсолютное новшество. В ней соединялось хорошо забытое старое - "клавесинное" перекрещивание пальцев и употребление первого пальца на черную клавишу и абсолютно новое - игра растягивающейся кистью, не позиционная, а гибко "перетекающая" из позиции в позицию. Он соскальзывал одним пальцем с черной на белую или даже с белой на белую. При всем том, Шопен сидел прямо, с локтями близко расположенными к корпусу и играл одними пальцами (считает Хипкинс). Вероятно, такая старая школа - Клементи и Крамера - была им усвоена с детства. Не всегда, полагает Шонберг, Шопен играл так экономно, в молодости он использовал весовую игру от плеча, но Мармонтель, утверждал, что в ровности пальцевой техники и абсолютной независимости рук Шопен продолжал школу Клементи. (144).

Шопен преподавал очень много. С октября по май он давал ежедневно 8 уроков по часу! Его учениками считали себя около 500 человек. Среди них встречались подлинные гении, как юный Карл Фильч, умерший в 15 лет от туберкулеза или Пауль Гунсберг, тоже рано умерший. Были профессионалы - Жорж Матиас, ставший профессором Парижской консерватории или Кароль Микули, будущий профессор Львовской консерватории, были и одаренные дилетанты, вроде юриста из Петербурга Вильгельма фон Ленца. Список остальных учеников и учениц Шопена напоминает

светский альманах: графиня Марселина Чарторырская, княгиня Елизавета Чернышева, баронесса Броницка и т.д. Шопен был модным педагогом. Его замечания были не собраны в законченный труд, но остались карандашным наброском "Методы метод", которую он на смертном одре завещал Алькану и Реберу. Подробно о методе Шопена написал Я.Мильштейн в своей брошюре "Советы Шопена пианистам".

"Как жаль, - завершает свой очерк Шонберг, - что его метода осталась ограничена лишь несколькими страницами набросков. Какое счастье, что мы имеем полную картину, и личность Шопена вырисовывается ясно: музыкант и пианист, обладающий высочайшим самоконтролем, оригинальный, поэтичный, гармонично сочетающий черты классицизма и романтизма, человек, чьи физические возможности были ограничены, но чей дух и идеи

создали новую эпоху".(147-148).

Лекция 6. Дон-жуанский список роялей Листа.

Именно рояли Эрара стали любимыми роялями Листа, который посвятил им восторженный панегирик: «Рояль для меня – то же, что конь для араба, что корабль для моряка, и да же больше – мое второе я!». Впрочем, он ценил все фабрики фортепиано своего времени, и в музее-квартире Листа в Будапеште хранится огромное количество инструментов – Безендорферов, Эраров, Плейелей, Чиккерингов с дарственными подписями Листу и с его благодарственными письмами, в которых он искренне уверяет: данный инструмент – лучший! Подобно Дон Жуану, охарактеризованному в известной арии со списком Лепорелло, Лист «любит черненьких весною, любит беленьких зимою, величавых обожает, миньятюрным цену знает» - и его «дон-жуанский список» роялей включает самые различные инструменты: от грандиозных Безендорферов, до хрупких камерных Плейелей, от педальных фортепиано фирмы Эрар – до подарка фирмы Безендорфер – вмонтированной в бюро полутораоक्टонной клавиатуры, «для проверки сочинений на слух» - прообраза будущих компьютерных клавиатур.

Связь Листа и его фортепианного искусства с возможностями роялей его времени – слишком объемная тема, чтобы быть освещенной в этом исследовании. Подробно она была освещена Я. Мильштейном, отмечавшим, что манера игры Листа *al fresco* – с охватом всей клавиатуры, с широкоохватными арпеджио, скачками, аккордами. Мартеллато, репетиций основана на достижениях фирмы Эрар. Именно с виртуозным стилем Листа начинается новая эпоха в фортепианной музыке нового времени. Из других исследований, посвященных фортепианной музыке Листа, назову брошюру М.С.Друскина «О виртуозной музыке Листа и о новейшей фортепианной музыке» и книгу Вильгельма Ленца «Великие виртуозы нашего времени», оставившего любопытные воспоминания об уроках Листа, Шопена и Гензельта. Революционные достижения Листа поначалу изумляли и не только вызывали восхищение, но и настораживали приверженцев старой школы пианизма. Примечательный пассаж из книги Ленца говорит об этом: « ».

Также изумляла и настораживала и сама артистическая манера Листа, введение им «музыкальных монологов» - клавирабендов. Еще в 1838 году он писал Кристине Бельджойозо об этом изобретении: « Подобно Луи XIV ,сказавшему 6 «Государство = это я!», я вознамерился доказать: «концерт – это я!». (Правда, исторически первым пианистом, сыгравшем сольный концерт стал Игнац Мошелес в 1836 году). Нововведение Листа воспринималось еще в 1842 году в Петербурге как «музыкальная дерзость» (Стасов-Серову) и вполне поддерживалось внешним антуражем видоизмененного концертного зала , вызывавшего отчетливые ассоциации с храмом: «в центре зала воздвигнута сцена, и оттуда, как с алтаря, лить на всех потоки своей музыки» (Стасов). Как сказал о новом, учрежденном Листом, статусе артиста Л.Е.Гаккель: «Публике оставалось лишь одно – слиться в стоне восторженного ужаса». И – продолжим: либо поклясться в верности искусству Листа на всю жизнь, как Стасов и Серов, либо сохранить пренебрежительное к нему отношение, как , называвший его игру «котлетной» (намекая на сходство мартеллато с движениями двух ножей, рубящих мясо). Эпоха Листа захватывает 20-50 годы, в 1847 году Лист прерывает свою карьеру пианиста.

Лекция 7. Фортепианно в России.

Pianopolis: петербургские школы фортепианостроения в начале XIXв. Фильд.
(по книге Я.М.Учителя. "Советское фортепиано").

Первое сообщение о клавишных инструментах в России относится к шестнадцатому веку. Тогда, в царствование Федора Иоанновича (1557-1598) упоминается о подарке, который подарила царице Ирине Федоровне английская королева Елизавета. Это был «верджинел», изумительно украшенный финифтью и восхищавший неслыханной гармонией звучания тысячи людей, столпившихся у дворца, чтобы его послушать (Учитель, 12-13). В музее музыкальных инструментов в Петербурге хранится экземпляр спинета 1532 года, в Музее имени Глинки в Москве – спинет 1565 года – оба итальянской работы. Второй был приобретен князем В.Ф.Одоевским из коллекции Медичи.

Первое упоминание о клавишном инструменте в Петербурге относится, согласно Я.М.Учителю, к 1729 году. Это объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Любопытным охотникам до хорной и камерной музыки через сие известие чинится, что в Данциге имеются : 1....2. Преизрядный клавесин от контр о:о до С (до 3 октавы) и 4 голосами, из которых один о 4 тонах, 2 с осьми, четвертый о 16 тонах по 100 руб. 3. Преизрядный клавикорд преизрядной работы 300 руб. Хозяин оных инструментов Феофил Андрей Фолкман, органист из церкви св.Екатерины в Данциге»(Стопьянский. Музыка и музицирование в Старом Петербурге»).

В 1748 году – извещалось там же об инструментальном мастере Иоахиме Бернардовиче Вильде: « Кто желает купить у него клавикорды, те могут явиться в Большой Морской в доме банщика Кентнера» (СПб. 1748, №№ 67, 84).

« У придворного музыканта Ферстера, живущего близ Слонового двора, имеются для продажи и делаются на заказ флигели, панталеоны и клавикорды; он же починает упомянутые инструменты, а цена умеренная» (СПб.ведомости 1765 №№ 69, 90).

« У клавикордного мастера Николая Скога, живущего в новом доме брумберговском доме у Крюкова канала, продаются клавиры стоячие и лежащие, панталеоны и другие инструменты по вольною ценою. Он делает оные и по заказу, и берет к себе починивать и налаживать»

Имена петербургских мастеров - Иоахим Бернардович Вильде, Ферстер, Николай Скоге, Иоганн Вильгельм Екгоф и Николаус Шпех встречаются неоднократно и в других объявлениях о продаже и ремонте инструментов. Очевидно, все мастера учились в Лондоне.

С 1771 -72 года в СПб ведомостях печатаются уже объявления о продаже новых инструментов, фортепиано: "На Васильевском острове в 8-й линии между набережной и большой перспективой в доме секретаря Аренца у купца Тролзена продается совсем новый, одним из славных мастеров сделанный инструмент клавесин, фортепиано называемый" (СПб. 1771, №№2,3,4).

"Иоганн Вильгельм Екгоф, приехавший из Лондона, производят большие и малые инструменты, называемые фортепиано, а живет он в Большой Морской, в умершего капитана Шмидта" (СПб вед.1772, №№ 11, 12, 13). " В доме купца Бромберга у живущих в оном клавирного мастера Николауса Шпека продаются клавицимбалы, клавиры и английский фортепьян из красного дерева.Помянутый мастер обязывается исправлять их целый год безденежно" (СПб.вед.1772. 28,29).

В Киеве, в отличие от Петербурга, наоборот развивалась венская школа.

В 1790 году Герштенбергер сделал несколько фортепиано с венским механизмом в 5

октав. С 1800 года клавиры изготавливал Бауэр. С 1810 г. Гернсбахер изготавливал рояли "без железных контрфорсов" в 5, 5 октав и 6 октав. В 1817 году Керстенберг изготовил 2 рояля с венским механизмом в 6 октав и с железными контрфорсами. Все мастера жили в Киеве в Провалье или Печерске (Учитель,15).

Все мастера изготавливали инструменты кустарным способом: несколько штук инструментов в год. Вскоре мастерские не могли удовлетворить спрос на фортепиано и назрела необходимость в организации фабрик.

В начале XIX века в Санкт-Петербурге поселилось немало немецких мастеров клавишных инструментов.

А.А.Фаверьер - изготавливал инструмент для царского двора. За флигели-фортепиано, выпущенные в 1811-1815 гг., которые " тоном своим так и изящною отделкою не только равняются с наилучшими английскими, венскими и французскими, но и превосходят оных", он получил право ставить Российский герб, что являлось самой высокой наградой (Уч.,15. ЦГИАЛ, ф.18, оп.2. ф.9.202, №5).

Иоганн Август Тишнер экспонировал фортепиано на всероссийских выставках в 1829, 1831, 1835 г. и получил серебряную медаль на 1 всероссийской выставке. Популярность его темперированных фортепиано была столь высока, что стали распространяться подделки, чтобы уберечь от них мастер опубликовал в СПб ведомостях "предостерегательное известие": "Замечено мною, что с некоторого времени чужие фортепиано подложным образом продаются, якобы сделанные на моей фабрике. Между прочими лицами, сим подлогом воспользовавшимися, находится один музыкант (о имени которого я здесь по особенным причинам умалчиваю), который заказав московским фабрикам фортепиано, отсылал его в Киев с надписью "Г.А.Тишнер в С.-Петербурге". Посему побуждаюсь почтенную публику предостеречь, извещая, что из моей фабрики или лавки для продажи оных по комиссии отправлены не были" (СПб ведомости, 1819, №8,9,10).- (Учитель, 16).

Среди других мастеров - А.Шредер, Г. Людено, Г.Шульц, Ф Дидерихс и Грерау.

В Москве - К.Ф.Мюлленауэр (большая серебряная медаль за рояли и пианино на Московской выставке 1831 года),

Е.Е. Гильденбрандт, М.И. Румянов, Л.И.Шейерман (малая серебряная медаль) .

Участниками выставки были и петербургские мастера - И.Ф.Шредер и И.А.Тишнер - на Московской выставке 1831 года он был признан лучшим мастером фортепиано в России, а на Московской выставке 1835 года получил государственный герб - самую высокую награду. Два рояля Тишнера (прямоштурные инструменты) находятся в Санкт-Петербургском музее музыки. Один из них (без номера) принадлежал Глинке в период сочинения "Ивана Сусанина".

В 1810 году открыл фабрику **Федор Федорович Дидерихс**. На ней был 1 рабочий, через два года было 15 рабочих.Из этой кустарной мастерской была создана Первая русская фортепианная фабрика. В 1822 году Дидерихс перевел мастерскую в дом на 2 линии Васильевского острова (30 рабочих).

В 1846 году Ф.Ф.Дидерихс умер и с 1846 по 1866 год фабрикой управляла его жена. С 1866 - во главе стал старший сын, Роберт Дидерихс. Он имел специальное образование.С 1878 года к нему присоединился брат Андрей и братья "Роберт и Андрей Дидерихс" открыли магазин на Владимирской улице.

Новая фабрика братьев Дидерихс была открыта на 13 линии Васильевского острова, д.60/9, теперь 78. Рояли Дидерихсов получили 1 бронзовую, 3 серебряных, 3 золотых

медали на 7 выставках. Сохранилось имя выдающегося мастера фабрики Дидерихс - Франца Егоровича Кальнинга. В 1896 году на выставке в Нижнем Новгороде фирма Дидерихса получила государственный герб, а на выставке в Париже - большую золотую медаль. В Санкт-Петербурге, Москве и Ростове рояли Дидерихс продавались в фирменных магазинах. Цены по прайсам 1912 года пианино стоили 500-600 рублей, рояли - 550-1100 рублей.

Вторая Санкт-Петербургская фабрика была основана в 1818 году **Иоганном Фридрихом Шредером**. Называлась она "Первая российская паровая фортепианная фабрика "Торговый дом К.М.Шредера. СПб, Б.Вульфо́ва, 15". В XIX веке владельцами фабрики были трое братьев Шредер. В конце 1904 года К.К.Шредер выбыл из состава торгового дома, так как приобрел основанную в 1841 году фабрику роялей Якова Беккера. Владельцами фабрики в середине века были Иван и Оскар Карловичи Шредеры. Руководителем фабрики был И.К.Шредер. Рояли Шредера одобряли Лист, Рубинштейн, Гофман, д"Альбер (Учитель, 20).

К 1870 году в магазине фабрики продавалось 300 пианино и роялей. На Всероссийской выставке в Москве рояли Шредера получили Государственный герб. А.П.Бородин пользовался шредером № 6701 в период создания "Князя Игоря" и Второй симфонии. Рояль хранится в Музее музыки в Санкт-Петербурге.

За 1899 год было произведено 1200 роялей и пианино при 231 рабочем, в 1913 - 1500 инструментов при 350 рабочих. Цены на фортепиано в 1912 году были такими: пианино - 400-750 руб., рояли - 650-1000 руб, малые рояли - 1300, большие концертные рояли - 1800 руб. Фабрика И.К. Шредера была единственной в России фабрикой, существовавшей и работавшей в годы Первой мировой войны, хотя и занятой выполнениями военных заказов. Производство в те годы сократилось с 1500 до 100 роялей в год (Учитель, 21).

Первым русским клавиночным и фортепианным мастером был Алексей Нечаев. Его прямоугольный рояль, снабженный овальной эмалевой пластиной с именем мастера, хранится в Музее музыки в Санкт-Петербурге.

Третьим мастером, основавшим крупную фабрику в Петербурге был **Герман Лихтенталь**. Он основал в Петербурге в 1840 году фабрику, расположенную по адресу Третья Адмиралтейская часть, 2 квартал. Через год он получил "привилегию" на 10-летний срок для усовершенствования в устройстве фортепиано. "Лихтенталь нельзя сравнить с другими мастерами, он не фабрикант, а художник", - писали газеты того времени. - "Лихтенталь относится к своему делу, как истинный артист в душе, любя свое дело, как искусство, а не прибыльное ремесло" (Учитель, 17). Впервые в России Лихтенталь в 1851 году применил перекрестное натяжение струн (для сравнения - Альфиус Бэбкок в Бостоне - в 1830 году, Йонас Чиккеринг - в 1853 году, Генри Стейнвей - в 1859 году). Пианино Лихтенталья стоили от 375 до 600 руб, рояли - от 460 до 900 руб. К 1853 году на фабрике работало 60 рабочих. Участие во Всероссийских и международных выставках в 1849, 1861, 1870 гг. принесло фабрике высокие награды. "Выставленный Лихтенталем империял - трехструнный рояль розового дерева с мозаическими украшениями, с двойною резонансною декой и с накрест идущими струнами во всех отношениях хорош, и в особенности идет для концертов. - отмечали газеты. - Отделка инструмента очень чиста и можно ручаться за прочность его. Высокая цена 1500 руб серебром должна быть приписана богатству наружной отделки, - то же самое можно сказать о его пианино, которые имеют весьма приятный звук и замечательны по чистой работе" (Учитель. 18). Московский отделения Мануфактурного Совета наградили рояль Лихтенштейна серебряной медалью в

1861 году и присудили государственный герб и с тех пор изготавливали инструменты для императорского двора и прочей связи. После смерти фабриканта Лихтенталя фабрикой владела с 1870 года г-жа Негри. Вскоре фирма Лихтенталя прекратила свое существование. Один рояль розового дерева № 2551 находится в Зимнем дворце. Два рояля - в гатчинском художественно-историческом музее.

Фабрика Коха (Мойка, 92/66) была основана в 1842 году. В 1878 году там производилось около 50 инструментов в год. Глазунов с детских лет и до 1828 года пользовался роялем Коха. На Всероссийской выставке 1849 года были представлены инструменты И.Шредера, Я.Беккера, Г.Лихтенталя и некоторые изделия Витмана, Бека, Югансона, Кельтерера, Гранта, Казакова .

Третьей русской фортепианной фабрикой была **фабрика Я.Д.Беккера**. Она была основана в 1841 году. В 1861 году ее возглавил Франц Беккер, брат основателя. В те годы она представляла собой небольшую мастерскую напротив Михайловского манежа. В 1871 г. она перешла в собственность М.А.Битенпажа и П.Л.Петерсона (хотя по-прежнему и называлась "Фабрика роялей Я. Беккера"). В 1875 году переехала в большое здание на Петроградской стороне (Набережная Большой Невки, д.36). К этому времени на ней было 300 рабочих, паровой двигатель в 40 л.с. и ряд усовершенствованных станков, чугунолитейная, слесарная, механическая мастерская, кузница. Если в 1868 году на ней производилось 200 роялей, то в 1878 году - уже 400, а в 1879 - 750, в 1882 году - 900 инструментов, из которых 10 процентов было пианино. Рояли производились 6 типов: 7, 7 с четвертью, семи с половиной октав, стоили они 600- 2000 рублей. Пианино были семиоктавные и стоили 550 рублей. Пианистами, предпочитавшими Беккер, были А.и Н.Рубинштейны, А.Гензельт, К.Шуман, К.Сен-Санс, А.Контский, С.Танеев, М.Балакирев. Пресса отмечала: "Рояли Беккера своей удивительной звучностью действуют не только на слух, но и на сердце" (парижская газета "Signale", 1881, № 50). Парижская "Музыкальная газета" признавала в 1878 году Беккер первенствующей фабрикой в России. Беккер № 4009 принадлежал А.Г.Рубинштейну, № 19400 - Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову в период написания " Кащей", "Китежа", "Золотого петушка". В 1890 году фабрика была переведена на Васильевский остров, 8 линию, д.5, 6 и 3, где и находится в настоящее время. В 1894 году новый владелец М.А.Битенпаж надстроил ; этаж и расширил производство до 300 человек. В 1904 году фабрика Беккер перешла в собственность К.И.Шредеру. В 1911 году был открыт 6 корпус. В 1914 году на фабрике работало 285 человек. Цены в 1912 году были таковы: пианино - 550-700 рублей, рояли - 700-1800 рублей.

Четвертая фортепианная фабрика Федора Михайловича Мюльбаха была расположена по адресу 6 рота, д.7 и открыта в 1888 году.

В 1896 году в Нижнем Новгороде "Мюльбах" получил государственный герб. В начале XX века фабрика перешла в собственность А.Ф.Натинг. В 1914 г. она выпускала 1100 инструментов при 250 рабочих.

Восьмая фабрика - Роберта Ратке была основана в 1867 г. в Дерпте (Тарту) и в 1892 году переведена в Петербург (Большой проспект, 90). Ратке производил в 1899 году 127 роялей, 95 пианино при 48 рабочих в 1913 - 400 роялей при 100 рабочих.

Следующей фабрикой была фабрика Леппенберг, открытая в 1888 г. на

Каменноостровском проспекте, д.18/13. Владельцами были Павел и Роберт Векслеры, в 1913 году она производила 300 роялей при 100 рабочих.

В 1898 году **А.и Г.Рениши** (фабриканты из Дрездена) основали в Петербурге свой отдел на Крюковом канале, 23. Фабрика получала из Дрездена станочные части, механизмы и материалы, производили сборку, настройку и полировку. В 1914 году на ней производили 900 инструментов и работало 200 рабочих.

Девятую фабрику основали братья **В. и И. Оффенбахеры** в 1901 году. Она занимала третье место по мощности и была расположена на Глиняной ул. в д.71. В 1913 году на ней производилось 1100 инструментов при 175 рабочих.

Л. Винклер - фабрикант роялей открыл в 1913 году фабрику в Саблино.

Кроме фабрик в Петербурге были кустарные мастерские по производству роялей, где производилось меньшее количество инструментов, но высокого качества.

-В.и Г.Майры основали в 1871 году на Петроградской стороне (Петрозаводская, д.10) мастерскую, где производилось 180 инструментов в год.

- А. Раузер и А. Битенпаж в 1894 году - на 8 линии, д.43, мастерскую, где производилось 180 инструментов (для продажи и для проката);производил несколько инструментов в год;

-В.К.Рейнгард в 1874 году - мастерскую по производству пианино и роялей (100 инструментов в год);

- А. Асколин с 1878 года производил несколько инструментов в год;

- К.И.Гетце (1880 год основания) - недорогие пианино по сто в год;

- Эрнст Изе (1903) - открыл " электрическую фортепианную фабрику". Там производились хорошие инструменты. они продавались и сдавались в прокат (3-5 в месяц);

- фабрика "Uela" на Ораниенбаумской улице (бывшая Г.О.Хонки) насчитывала 20 рабочих;

- А.И. Гергенс (Введенская, 92) и К.М.Ильверг (2-я линия, д.7) производили мало инструментов, но хорошего качества;

- А.Ф.Кеббеля и И.Г.Нурусбек (6 линия, д.47) основали в 1908 году Мастерскую по сборке механизмов для роялей. На ней было всего 12 человек.

Всего в 1913 году было 10 фортепианных фабрик и 9 мастерских. Не зря историк пианизма Патрик Пиготт называл Петербург 19 века – Пианополисом.

В других городах Российской империи было значительно меньше фабрик фортепиано, но они существовали.

В Москве были, в основном, кустарные мастерские. В середине XIX века существовали фабрики Р.Безекирского, Л. Штюрсвала (1842), Гротриан и Ланге (1843), Ф.К.Иогансона (1844), А.Эберга (1852).

1-я Штюрсвала была расположена в Тверской части города, на фабрике было 30 рабочих. Ее инструменты на выставке 1853 года получили малую золотую медаль, в 1865

году - государственный герб, в 1870 году - 4-е место. В 1884-1887 году усовершенствовали репетиционный механизм.

2-я фабрика А.И.Кемпе в 1852 усовершенствовали механизм пианино и роялей. На рояле Кемпе, который находился в Училище Правоведения, в Петербурге, играли Чайковский, Серов, Стасов. Сейчас оно стоит в Музее музыкальных инструментов.

Перед Первой мировой войной в Москве находилось несколько мастерских:

- Г.Петрова (Кузнецкий мост, 13);
- Э.Ивановского (Газетный,5);
- П.И.Карклина (3-я Тверская-Ямская,3);
- И.С.Рудько (Б.Никитская,д.8);
- С.П.Никонов (Каменный пер., д.18);
- А.К.Ледний;
- П.Юргенсон (Неглинный, 14);
- А.Ланге(Кузнецкий мост,13).

В Киеве лидировала фабрика А.В.Стробля(1873 г.). В 1895 г. до 350 пианино от 400, 75 руб, 450 рублей. В 1896 г. экспонаты Стробля получили золотую медаль в Нижнем Новгороде.

Фабрика Г.И.Мекленберга была основана в 1876 году. На ней было 6 рабочих, в 1895 году - 60. там производили 220 роялей. Рояли стоили 550 рублей, пианино- 450 руб.

Фабрика"Хойноцкий и Суховецкий", расположенная на Крещатике, 32 тоже производила некоторое количество инструментов.

В Одессе было несколько фабрик:

- Третья фортепианная мастерская "Адольф Шен и сыновья" (Дегтярная,д.15);
- братьев Румберг;
- К.П.валичека;
- фабрика Карла Гааза и П.А.Валичека получила в 1865 году малую серебряную медаль на Московской выставке, в 1896 году экспонировались на выставке в Нижнем Новгороде.

Лекция 8. Музыканты переходной эпохи. Середина 19 века. Фортепиано 1850-1870-х гг.

К числу музыкантов переходной эпохи относятся ряд ныне забытых пианистов. Один из них - Игнаций Мошелес (1794 - 1870), который, по мнению Геники, определил переход от стиля Клементи и Гуммеля к направлению Мендельсона и Шумана.

Он родился в Праге 30 мая 1794 года в семье бедного еврея-суконщика, учился у Дионисия Вебера - (1766-1842)"ортодоксальнейшего классика старого разряда".Тот сразу осадил пыл мальчика, увлекающегося не в меру Бетховеном ("Патетической" сонатой, только что появившейся в печати Мошелес просто бредил). Взяв к себе Мошелеса в обучение, Вебер объявил, что в первый год мальчик будет играть только Моцарта, во второй - Клементи, в третий - Баха и ничего, кроме этого: "Упаси бог, никакого Бетховена!"- " Да кроме Моцарта, Баха и Клементи, кто все остальные? Сумасшедшие дураки, сбивающие с толку молодежь. Бетховен при всем его искусстве пишет много

вздору и портит учеников" (Геника, 3). Однако эта ультраклассическая школа дала свои плоды, и, когда Мошелесу исполнилось 14 лет, Вебер понял, что ему нечего больше дать своему ученику и отправил его в Вену.

В Вене Мошелес провел годы с 1804 по 1816, и этот город с его музыкальной культурой необычайно на него повлиял. К восторгу своему он познакомился с Бетховеном, оказавшим на него огромное воздействие: "Мы, музыканты, - говорил Мошелес, - все ... лишь маленькие спутники, Бетховен один - ослепительное небесное светило". Бетховен отнесся к Мошелесу чрезвычайно дружелюбно и поручил ему сделать клавир оперы "Фиделио". Мошелес своим открытым нравом, мягким характером, живым умом и "чисто еврейской общительностью" (Геника) расположил к себе очень многих - среди них Шпор, Гуммель, Мейербер, Черни. Сальери сделал Мошелеса своим ассистентом (адъюнктом), давал ему уроки теории и открыл ему доступ в театральные сферы. Но при всем том, Мошелес хранил верность Д. Веберу, ему он и посвятил позднее свои этюды op.70.

Дружба с Гуммелем, находившимся в то время в самом расцвете сил, тоже повлияла на Мошелеса. Подобно своему любимому произведению Гуммеля - Септету, Мошелес написал секстет для ф.п., скрипки, флейты, двух валторн и виолончели. Но, как сам сказал, строго себя оценивая, "мое старание осталось легкой юношеской работой, которую нечего и сравнивать с септетом". (6). Оба пианиста дружили несмотря на то, что вокруг них создавались соперничающие партии: одни превозносили певучее легато Гуммеля, другие - искристую пенящуюся бравуру Мошелеса(7).

В дни Венского конгресса (1815) Мошелес прославился как пианист и композитор, написавший "Марш Александра" в честь русского императора Александра Первого, а также музыку для карусели и музыку для встречи прусского и русского императоров. Мошелес сочинил вариации за 6 дней и с огромным успехом сыграл их 8 февраля 1815 года. Эти вариации - типичный образец популярных в то время фортепианных вариаций с аккомпанементом оркестра - формы, которая усердно культивировалась затем Калькбреннером, Шопеном, Герцем.

После оркестрового вступления следует фортепианная мелодия с фиоритурами, сама тема - крайне наивна. Первые пять вариаций разнообразны, эффектны и требуют большой бравуры. Особенно трудна третья, терцовая вариация. Слабее Адажио и Финал. Кроме этого Мошелес написал в Вене до 1816 года ряд первоклассных сочинений - секстет, Блестящее рондо op.30, сонату op.40 и Полонез Ми-бемоль-мажор, который позднее включил как последнюю часть в свой второй, Ми-бемоль мажорный концерт. В этот период творчества Мошелес - виртуоз и он покидает строгую классическую школу, "теряя прозрачную легкость и лазурь Гуммеля" (9), у него нет широких кантилен, бледнее всего у него медленные части: вообще мечтательные, меланхолические вздохи не в натуре Мошелеса(9). Зато гармония у него богаче, у него много неожиданных модуляций, приближающих его к Мейерберу; в игривых, танцевальных ритмах его мелодий сказывается его южная натура.

В 1816 году Мошелес расстается с Веной и на протяжении нескольких лет странствует по Германии, Голландии и Бельгии. Везде он имеет успех, его превозносят как "творца новой школы". В 1820 г. во время пребывания в Гааге он пишет соль-минорный концерт, первая часть которого воспроизводит впечатление от северного моря и северного старинного города с перезвоном колоколов; эта часть названа "Меланхолия".

С 29 декабря 1820 по 23 мая 1821 года Мошелес пребывает в Париже. Кружоворот парижской жизни его утомляет, но о нем начинают в один голос восторженно говорить все парижские музыканты - Керубини, Обер, Буальдьё, Герольд, Пачини, Мазас, Крейцер, Бальо.

В мае Мошелес прибыл в Лондон, который стал для него вторым отечеством. Ему был оказан такой прием, что он решил там остаться и пробыл 25 лет (1821-1846), сразу став любимцем английской аристократии и как артист и как педагог.. Мошелес сразу подружился со всеми жившими тогда в Лондоне пианистами - с Клементи, Крамером, Рисом и Калькбреннером. Мошелес посвятил Крамеру свои Три этюда op.51 ("La Forza", "La Tenerezza", "Il Capriccio"). Они много музицировали вместе и играли в концертах. Например, для Сонаты для двух роялей Крамера Мошелес присоединил финал и вступительное Ларго.

Живя в Лондоне и работая в Королевской Академии, Мошелес не мог надолго его покидать, однако во время своих гастролей в Берлине в 1824 г. он познакомился с юным Мендельсоном, который восхитил его своим талантом.

Родители Мендельсона упросили Мошелеса дать несколько уроков мальчику, и 22.11.1824 года он дал ему первый урок: "Я не усомнился, что передо мною не ученик, а мастер. Я горжусь и счастлив, что могу дать ему кое-какие указания, которые он воспринимает и перерабатывает со свойственной ему гениальностью". Шестью днями позже Мошелес записал в дневнике: "Я даю ему уроки каждые два дня; он меня все более заинтересовывает; он уже проиграл - и как проиграл! - мои Allegri di bravura, мой концерт и другие вещи. Он угадывает едва намеченную концепцию.

Через два года Мошелес вновь встретился с 17-летним Мендельсоном в Берлине и восхитился тем, как развился юный гений. При том - Мендельсон поражал его приветливостью, скромностью и простотой: "Вам правда нравится?" - спрашивал он своего старшего друга и учителя. По настоянию Мошелеса Мендельсон приехал в 1829 году в Лондон, где Мошелес представил гениального юношу всему музыкальному миру. Они играли в два рояля Двойной Концерт Ми-бемоль мажор Моцарта и специально написанные ими совместно Концертные вариации на тему веберовской "Прециозы" (1833). Интродукцию, первую и вторую вариации написал Мендельсон, третью, четвертую и финал соединительные тутти - Мошелес, финал поделили - Аллегро написал Мендельсон, а *piu lento* - Мошелес. За два дня наскоро они закончили эту пьесу и с блеском исполнили по едва намеченной канве, импровизируя соло.

Под влиянием Мендельсона Мошелес примкнул к серьезному романтическому шумановско-мендельсоновскому направлению.

Среди сочинений Мошелеса выделяются его Этюды. В ответ на этюды Черни он написал свой op.107 - "Ежедневные упражнения в гармонизации гамм, цикл из 59 фортепианных пьес в 4 руки". В них, по словам Мошелеса, техническое отходит на задний план, уступая место художественному элементу". Оскар Би говорит о "шумановской поэзии ночи" в этих этюдах и о том, что они рассчитаны "на человеческие, а не листовские пальцы" (17).

Следующий опус этюдов - Этюды средней трудности op. 70 - Мошелес сочинял в лихорадочном воодушевлении. Геника отдает этим этюдам пальму первенства в сравнении с этюдами Черни и даже(!) Шопена! И, наконец, венчают весь корпус этюдов - 12 характеристических этюдов op.95(1882 год). Геника называет их настоящим шедевром. В предисловии Мошелес обращает внимание пианистов, что "они должны своим волнением

выразить те душевные движения, которые испытывал автор и о которых название каждого этюда дает лишь слабый намек". "Даже первейшим виртуозам, - таким, как Лист и Тальберг, - замечает далее со скромной гордостью автор, - найдется здесь над чем поработать". Роберт Шуман особенно ценил из этого опуса "Детскую сказку" и "Сон", он называл их "самыми поэтичными и нежными пьесам сборника". Из других этюдов интересны, по мнению Геники, "Терпсихора" и "Противоречие".

Другие интересные сочинения Мошелеса - это Три этюда ор.51, 50 прелюдий ор.74, Два этюда ор.98, Два этюда ор. 105, Четыре этюда ор.111, Этюд в терциях ор.126 - и, наконец, "Музыкально-контрапунктические упражнения для двух фортепиано по 10 прелюдиям Баха из 1-го тома ХТК" ор.137. Образцом для Мошелеса, по его собственным словам послужила обработка 1-й прелюдии Баха, сделанная Шарлем Гуно, он написал сочинение, в котором первый рояль играет точно баховский текст, а второй добавляет к нему довольно сложный мелодико-гармонический контрапункт.

С 1846 года Мошелес живет в Лейпциге, где он преподает в консерватории фортепиано, возглавив фортепианный факультет(по приглашению Мендельсона).Среди его соратников - сам Мендельсон, скрипач Давид, теоретике Гаде, Рихтер, Гауптманн, музыкальный эстетик Брендель. Там, в Гевандхаузе Мошелес слушал в 1854 году Антона Рубинштейна - исполнявшего свой концерт и симфонию "Океан". О Рубинштейне Мошелес отзывается в высшей степени похвально: " В его концерте есть настоящие красоты и поэтический подъем, местами, понятно, встречаются шумливые излишества; его мелкие вещи имеют большею частью похвальную рациональную форму; по силе техники он неуступает никому"(36-37).

С переездом в Лейпциг Мошелес все реже выступает в концертах. С 45 лет он поговаривает о том, чтобы оставить сцену в зените славы, как Клементи.Он не одобряет современных виртуозов, их злоупотребления педалью,которуюон считает лишь вспомогательным средством, фактурными излишествами (особенно его раздражает приверженность к октавам и арпеджио). "Современные пьесы, - замечает он, - носят одинаковый мундир..., разница только в красоте эполет и богатстве шитья"(41). Даже у Шопена и Листа он находит поводы для критики: по поводу виолончельной сонаты Шопена он пишет, что находит много мест, где автор прелюдирует, словно стучится во все двери в поиске консонанса. Об обработке Листом свадебного марша из "Сна в летнюю ночь" Мендельсона он замечает, что Лист так же мало подходит музыке Мендельсона, как кринолин Венере Милосской.

Ученики Мошелеса в Лейпциге немногочисленны (его фортепианная нагрузка составляла 16 часов в неделю). Можно назвать имена Мари Кребс, Иадассона, Гернгейма, братьев Брассен. Как учитель Мошелес был строг, но относился к ученика с отеческой любовью,часто собирал их у себя, иногда даже садился играть им танцы. Для окончивших он всегда находил хорошее место и помогал им с устройством ангажементов. Ученицей Мошелеса была и его жена, и его дочь - впоследствии хорошая пианистка.

Мошелес умер в Лейпциге 10 марта 1870 года. Он прожил долгую жизнь и ретерпел значительную эволюцию как музыкант, но всегда оставался неизменным по характеру. Ему была свойственна уравновешенность: веселость, серьезность и чувство юмора - все в нем было гармонично. " В лице Мошелеса мы встречаем натуру замечательно уравновешенную, бодрую, энергичную. Какой запас сил надо было иметь, чтобы сделать столько полезного и значительного в области искусства,ведя при этом тот образ жизни, который он вел в Лондоне!". Там ему досаждали вундеркинды и их родители, и редко, когда среди них

попадались подлинные дарования, как Хиллер или Литольф (Анри Литольф (Litolf) (6.2.1818, Лондон - 6.8.1891, Париж) - французский композитор и пианист. Игре на фортепиано обучался у И. Мошелеса. Четырнадцать лет начал выступать как пианист. В 1835-1840 годах жил преимущественно в Париже; в 1841-1844 годах дирижировал в Варшаве; затем снова концертировал. В 1850-е годы организовал в Брауншвейге музыкальное издательство, выпускавшее дешевые издания классической музыки. С 1860 года жил в Париже, где преподавал игру на фортепиано.

Творчество Анри Литольфа охватывает разнообразные жанры. Наибольшей популярностью пользуются две оркестровые программные увертюры, посвященные французской революции 1789-1793 годов, "Робеспьер" и "Жирондисты". В этих произведениях композитор отразил свои религиозные симпатии, из-за которых ему пришлось бежать из Вены в дни восстания 1848 года. В свое время имели успех и его концерты-симфонии для фортепиано с оркестром, а также опера "Элоиза и Абеляр". (Фердинанд фон Хиллер (нем. Ferdinand Hiller; 24 октября 1811, Франкфурт-на-Майне — 11 мая 1885, Кёльн) — немецкий композитор и дирижёр.

Родился во Франкфурте-на-Майне в богатой семье еврейского купца. Его первыми учителями был Алоис Шмидт (скрипка), Карл Филипп Гофман (фортепиано) и Георг Якоб Фольвейлер (композиция); с раннего детства отличался большими музыкальными способностями, ввиду чего в десятилетнем возрасте, когда он уже написал свою первую композицию, отец отправил его в ученики к Иоганну Гуммелю в Веймаре). - таким он давал уроки бесплатно.

Он был счастлив в семейной жизни, женившись в 1825 году на Шарлотте Эмбден, дочери одного гамбургского купца, своей ученице. Они почти не расставались, только на время некоторых гастрольных поездок, но тогда он писал ей ежедневно письма, в которых можно найти немало интересного. Вот пример. В октябре 1839 года Мошелес концертировал в Париже. Король Луи-Филипп пригласил его и Шопена себе в Сен-Клу, желая услышать их исполнение монаты Мошелеса для 2-х фортепиано. Мошелес пишет: "В девять часов мы выехали с Шопеном при сильнейшем проливном дожде и хорошо нам стало на душе, когда мы завидели ярко освещенные окна дворца. Пройдя анфиладу пышных зал, мы очутились в Salon quarte, где королевское семейство собралось en petit comite. За круглым столом сидела королева с изящной рабочей корзиночкой (уж не собиралась ли она вышивать мне кошелек?), рядом с ней - мадам Аделаида, герцогиня Орлеанская и другие придворные дамы. Их высочества приняли нас ласково, как старых знакомых... королева спрашивала, хорошо ли поставлен инструмент, Плейель, нужно ли нам еще света, удобно ли на сидеть и вообще оказала любезную заботливость, приличествующую "буржуазной" королеве. Шопен сыграл сначала сопоставление из ноктюрнов и этюдов, им восхищались и его обласкали, как любимца. После того, как я сыграл старые и новые этюды и был удостоин таким же успехом, мы уселись за инструмент, он опять в басу по своему обыкновению. Напряженное внимание во время исполнения моей Es - dur ной сонаты прерывалось лишь возгласами "divin, délicieux!". ..В финале мы предались музыкальному Delirium. Воодушевление Шопена подействовало зажигательно на слушателей, осыпавших нас похвалами. Шопен играл снова также прелестно и спрежним успехом, затем я импровизировал на моцартовские сладости и собрав все мои силы, закончил увертюрой к "Волшебной флейте".

Лучше всех похвал было то внимание, с которым король слушал нас на протяжении всего вечера. Шопен и я братски радовались на обоюдные триумфы, которые праздновал индивидуальный талант каждого из нас; не было и тени какого-нибудь *a qui m'eux-m'eux*. Наконец, после радушного угощения мы в 11 с половиной часов покинули замок, на это раз под дождем комплиментов, ибо после ненастья наступила ясная ночь"(45-47).

Будни жизни четы Мошелесов хорошо иллюстрирует следующий эпизод. Когда жена Мошелеса однажды не смогла сыграть один пассаж гаммами, он воскликнул: "Хорошо же! Вот тебе и тем, кто так же беспомощен, как ты целый этюд - уж наверняка теперь вы это выучите"(Геника,22).В 1838 году жена пишет, что Игнацу приходится быть настоящим *Deus ex machina* для приезжих артистов и наколдовывать им славу и прибыль."Мы часто находимся в неловком положении, - пишет она. - ибо не можем дать им столько, сколько они ожидают. Я называю наш дом артистическим кадлейдоскопом, который дает ежедневно нам новые комбинации, иногда в ослепительно ярких тонах, иногда в благотворно мягких".(27). В дневнике Мошелеса 1828 года мы находим следующие характерные строки, описывающие его жизнь в Англии: " Англичане называют время года вне сезона *the dead time of year* - мертвым временем года. Но для проживающего в Лондоне артиста, который к тому же еще и учительствует, все месяцы жизненны; с той лишь разницей, что в феврале он еще может справиться со временем, а мв апреле, мае и июне он этого никак не может. А июле и августе у артиста еще хватает времени спросить себя - как он не погиб в этой пестрой сутолоке ежедневных своих и чужих дел, как он не захлебнулся в волнах уроков, грозивших поглотить его ежедневно в продолжении 9 часов?.. Что может спасти от окончательной гибели? Прекращение дел и заработков осенью, хороший деревенский воздух вместо городской театральной атмосферы, речные и морские волны вместо водоворота уроков, уединение в собственном семействе вместо людской сутолоки. Но увы! Это не так-то легко дается. Континент предлагает выгодные ангажементы. Неподалеку от морских купален ютятся маменьки, дающие вечера, дочки, нуждающиеся в уроках; артиста соблазняют катаньями и обедами с тем, чтобы он затем расплачивался своим искусством. Вот где нужно быть крепким, как железо и всегда держать наготове свое "нет", которое, как ни подслащай - слушают кисло; иначе будешь тащить на себе всю лондонскую обузу, как улитка - свою раковину, и воротиться из деревни к новому сезону, не освежившись ни душой, ни телом, хотя и с полным кошельком" (27-30).

Нововведения Мошелеса в Лондоне были огромны. Он первым ставл давать сольные фортепианные вечера. С 1837 года он стал давать исторические концерты, на старинном клавесине 1771 года, найденном им у Бродвуда, он сыграл сонаты Скарлатти и других клавесинистов. Он познакомил публику с концертом ре-минор И.С.Баха и с его тройным концертом, который он сыграл в 1837 году вместе с Тальбергом и Бенедиктом. Его любимым занятием было, по собственным словам, "рыться в засыпанных пеплом сокровищах музыкальной Помпеи и откапывать на свет божий великолепные вещи. "Бетховен велик и кто выше его? Но я хочу...познакомить с теми композиторами, на чьих плечах Бетховен приготовился к своему орлиному полету.Я играю все новейшие произведения четырех современных героев - Тальберга, Шопена, Гензельта и Листа , ...но я происхожу из менее взвинченной школы. При всем почитании Бетховена не могу забыть Моцарта, Гуммеля...Я стараюсь создать середину между обеими школами. Не боясь никаких трудностей, не пренебрегая новыми эффектами, я стараюсь сохранить лучшее из старины" (30-31). Такое артистическое кредо заставляет нас по-новому взглянуть на

Мошелеса и увидеть в его деятельности ростки неоклассицизма.

С годами Мошелес устал от лондонской концертной жизни, от невзыскательного вкуса публики, от посредственного уровня учеников в королевской музыкальной академии, от невысокого уровня оркестрантов и бесвкусицы филармонических концертов, где зачастую нагромождались друг на друга 2 симфонии, 2 увертюры, 4 вокальных и 4 инструментальных соло. Во всех своих попытках обновить репертуар он встречался с отпором остальных директоров филармонического общества. Когда в 1830 году была исполнена 9-я симфония Бетховена, общее мнение гласило: "композитор написал безумный вздор, потому что был глухой". Чтобы разуверить в этом публику Мошелес спустя 7 лет встал за дирижерский пульт, и симфония, прозвучавшая в его исполнении, вызвала всеобщее понимание и восторг.

Среди сочинений Мошелеса, помимо его этюдов, Геника рекомендует - два из шести фортепианных концертов - соль минор и, особенно Ми-бемоль мажор, фантазии для фортепиано с оркестром "Воспоминания об Ирландии" ор.69, "Воспоминания о Шотландии" ор.80, "Воспоминания о Дании" ор.83, Сонаты для фортепиано в четыре руки ор.47 и большой ансамбль "Контрасты" для двух фортепиано в восемь рук, большой септет ор.88, дуэты и сонаты для скрипки и фортепиано, несколько дуэтов для фортепиано с гитарой, с флейтой, с виолончелью, валторной.

В творчестве Мошелеса, - считает Шонберг, - за время его жизни сменилось три различных стиля. Он начинал как виртуоз, хотя это была виртуозность в традициях Клемента: очень спокойная рука, никаких лишних движений, работают в первую очередь мышцы пальцев и ладони, очень экономная педаль (в 1830 г. он написал: "Похоже, что сейчас все должно делаться ногами - зачем иметь руки? Все равно, как если бы опытный наездник непрерывно пользовался бы шпорами". Его коньком были быстрые и ровные репетиции (он первым их использовал) и аккордовые скачки. Типичный пример раннего Мошелеса - Марш Александр с вариациями.

Второй период - время, когда под воздействием новых тенденций (в том числе и в развитии фортепиано, так сам Мошелес говорил, что его очень стимулировал рояль Эрар - настоящая виолончель!) Мошелес сформировался в превосходного музыканта. Это проявилось уже в четырехручной сонате ми-бемоль мажор.

В последние годы он стал склонен к академизму и педантизму. Лист говорил, что Мошелес великолепно играл от 30 до 40 лет, но после он стал осторожен и педантичен. (112).

Мошелесу, считает Шонберг, так и не удалось объединить две школы - старую и новую. Но, обладая широтой и отзывчивостью натуры, он понимал и то, что не мог принять и изменялся со временем. Так, впервые увидев Этюды Шопена, он написал: "Мое воображение и мои пальцы спотыкаются на некоторых резких, нехудожественных и, на мой взгляд, недопустимых модуляциях. В целом я нахожу его музыку слишком сладкой, недостаточно мужественной, едва ли это творение глубокого музыканта...". Однако, услышав их в исполнении Шопена, он написал: " Только теперь я впервые понял его музыку...Резкие, грубые модуляции, столь напоминающие создание дилетанта, с которыми я никогда не мог справиться, играя его вещи, теперь перестали меня раздражать, ибо он проскальзывает по ним своими пальцами эльфа почти неощутимо...Достаточно, среди пианистов он совершенно уникален" (113).

Пережив всех своих младших собратьев-романтиков - Мендельсона, Шумана, Мошелес остался в музыке верен классическим традициям Бетховена - и, конечно, Моцарта, Клементи и Баха.

Мошелес, - пишет Шонберг, - был одним из первых пианистов-интеллектуалов. Он был предшественником Клары Шуман и Ганса фон Бюлова, виртуозом, который преодолел виртуозность и стремился только к высшему в искусстве...Он был "Шнабелем" своего времени и, наверное, родился слишком рано.(115).Но он не ожесточился и принимал наступающую старость с юмором и благородством. Он упражнялся на рояле и наблюдал, как проходит жизнь:

"Наплыв пианистов велик, как всегда. Признаюсь, я бываю раздражен, когда эти пташки сентиментально поклевывают клавиши или грубо выколачивают аккорды на моем бедном "Эраре". Им совершенно неинтересно узнать, как бы я играл на нем. В самом деле, я для них почти мертв. Они не видят, что музыка - мой жизненный эликсир, но пока они хоронят меня, я спокойно питаюсь токкатами и фугами старого Баха; да и современники тоже дают случайную пищу" (115).

Лекция 9. Первый американец. Луи Моро Готшалк.

К числу ныне забытых пианистов романтической эпохи относится Луи Моро Готшалк (Готчок) (фр. Louis Moreau англ. Gottschalk; 8 мая 1829 — 18 декабря 1869) — американский пианист и композитор, который. большую часть своей творческой карьеры провёл за пределами родной страны.

Он родился в Новом Орлеане, его отцом был еврей-бизнесмен из Лондона, матерью — креолка. Некоторое время его семья, в которой было помимо него ещё шесть детей, жила во Французском квартале города, затем Луи переехал к своей бабушке по материнской линии, имевшей гаитянское происхождение, на 518 Conti Street. Игрой на фортепиано увлекался с раннего детства, известность среди местной буржуазии получил ещё в детском возрасте, а его дебют на сцене как пианиста произошёл в 1840 году.

В 1842 году, в возрасте 13 лет, Готшалк покинул США и отправился в Европу получать образование. Готшалк хотел изучать музыку, но в приёме в Парижскую консерваторию ему отказали — по преданию, руководитель фортепианного класса Пьер Циммерман отказался от прослушивания со словами: «Америка — это страна паровых моторов». Тем не менее, Готшалк смог получить доступ к музыкальному образованию благодаря связям своего отца: частные уроки ему давали известные парижские специалисты Шарль Алле, Камиль Стамати и Пьер Мальдан. В 1845 г. Готшалк дебютировал в Париже с концертом, а на рубеже 1840-50-х гг. уже гастролировал по Франции, Испании и Швейцарии.

В 1853 году вернулся в США, но почти сразу же отправился путешествовать по странам Центральной и Южной Америки и к 1860-м годам считался самым известным пианистом Нового света. Свой родной город он посещал лишь изредка, но всегда и везде представлялся новоорлеанцем. В мае 1865 года пресса Сан-Франциско писала о нём как о человеке, который проехал 95000 миль по железной дороге и дал тысячу концертов. В том же году Готшалк был обвинён в изнасиловании студентки семинарии в Окленде,

Калифорния, и был вынужден покинуть США, решив больше никогда не возвращаться на родину и отправиться в Южную Америку. Там он продолжил давать частные концерты и, видимо, в 1869 году заразился малярией, потеряв сознание на одном из концертов. Готшалк умер спустя три недели в возрасте 40 лет, причём точная причина его смерти неизвестна до сих пор (это могла быть передозировка хинином или абсцесс брюшной полости как осложнение). В 1870 году его останки были переданы в США и захоронены в Нью-Йорке. На его могиле был установлен памятник, разрушенный вандалами в 1959 году.

Его композиции для фортепьяно — как, например, баллады, *pensée poétique*, *danse ossianique*, *lebananier*, *chansonnette*, — носили салонный характер.

В 1964 году хореограф Джордж Баланчин поставил на музыку тарантеллы Готшалка виртуозное па-де-де для Патрисии Макбрайд и Эдуарда Виллела. Говоря о музыке для балета, он охарактеризовал её как „восхитительную вещь, полную скорости и настроения“. Большая тарантелла для фортепьяно и оркестра была восстановлена и оркестрована композитором Херши Кеєм.

«Тарантелла» Готшалка на сайте Фонда Баланчина (англ.)

«Тарантелла» Готшалка на сайте NYCB (англ.)

Если европейские ученые почти ничего не пишут о Готшалке, то американские историки, естественно, очень подробно исследовали его жизнь и творчество. Сипмэн пишет: "Получивший отказ в прослушивании в Парижской консерватории в 1842 г. по причине того, что он был американец, Луи Моро Готшалк выжил и тремя годами спустя в 16 лет получил от Шопена титул "король пианистов". Как композитор он создал свою марку до того, как ему исполнилось 20 лет с такими экзотическими воспоминаниями о Новом Орлеане, как "Бамбула", "Саванна", "Бананьер" и был признан как первый первый подлинный голос из Нового Света. Он стал музыкальным идиолом Испании, увековечив ее в прелестных пьесах "Воспоминания об Андалусии" - первом фортепианном воплощении популярного стиля фламенко" (не считая пьес Скарлатти и Фанданго Антонио Солера, которые были написаны для клавирина). Быстро став кумиром всех коронованных особ Европы, он играл с энергией, не знающей пределов. За один сезон (1850-51) он дал 75 концертов. Берлиоз писал о нем: "Готшалк один из немногих, кто представляет элементы, отличные от остальных пианистов, все области подчиняются ему и дают ему суверенную власть. Исключительная грация его манеры фразировать сладкие мелодии и скользкая легкость пассажей с верхних регистров клавиатуры отличают его игру. Удивляют блеск и оригинальность его игры".

Готшалк вернулся домой в 1853 году и был приветствуем, как герой. в газете "Трибуна Нью-Йорка" от 12 февраля 1853 г. критик Уильям Генри Фрай, который провел некоторое время в Европе и знал хорошо музыкальную эстраду, провозгласил, что Готшалк объединил "неограниченность и грандиозность Тальберга с красотой и законченностью Листа". Для человека, который знал обоих, не могло быть большей похвалы.

После смерти своего отца в этом же году, Готшалк стал кормильцем шестерых младших сестер и братьев и начал интенсивные гастроли по всей Америке, срывая удачу исполнением целой серии сентиментальных, полупрограммных "вздохов" и "стонов", рассказывающих о нежных жалобах, бывших тогда в моде. Самый гастролирующий

музыкант своего времени, он покрывал сотни тысяч миль, давая тысячи концертов. Он был первым фортепианным кумиром, и его любовные романы и истории соблазнений были легендарны. В 1865 году он был изгнан из родной страны в связи с сексуальным скандалом, который вышел в заголовки газет от океана до океана. С пиратской близостью к аду, он направил паруса своих кораблей в Южную Америку, где после расцветшей активности, включающей "концерты-монстры", в которых участвовало более 650 пианистов, он был разбит ударом прямо на сцене в момент исполнения пьесы "Умри!!", и умер вскоре после этого 18 декабря 1869 года. Большинство его пьес, таких, как "Последняя надежда" или "Умиравший поэт" получили сенсационный успех("Последняя надежда" отозвалась по всей Америке, как самая популярная пьеса столетия", "Смерть поэта" была использована в качестве трека в немом фильме)., но главное его достижение - это пьесы на экзотические мотивы, как "Глаза креолки", аранжированные им для 40 фортепиано, "Бамбула", "Манчега", "Бананьер", "Галлина", и огромное число других, использующих черты американской музыки - рэгтайм, джаз, латиноамериканские ритмы которые затем были использованы Гершвином, Копландом и Бернштейном - были предвосхищены им в фортепианной музыке, популистские эксперименты Айвза и американских авангардистов - все это было предвосхищено Готшалком, и нет ничего более приятного, чем его пьеса "Банджо", полная жизни и очарования.

Исакофф добавляет: "Соединенные Штаты работали тоже и на экспорт. Уроженец Нового Орлеана Луи Моро Готшалк учился в Париже, играл в Европе, а затем прокатился с гастрольями по странам Карибского бассейна. "Поневоле задумаешься, как же мы раньше не знали, что можно так мощно играть на рояле?" - восторгалась им New YorkGerald.

Успех Готшалка во многом был связан с его умением пробудить в слушателях национальную гордость. "Швейцарцам он польстил исполнением отрывков из "Вильгельма Телля", - писала Жанна Геренд, редактор дневников Готшалка. - а испанцев привел в восторг "Осадой Сарагосы", симфонией для 10 фортепиано собственного сочинения, основанной на испанских национальных мотивах. В ней были все "батальные" спецэффекты, поднимавшие на ноги посетителей концертных залов, начиная с популярной "Битвы при Праге" Франтишека Котзвара, - призывные звуки труб, элементы военных маршей, барабанная дробь, имитация пушечных выстрелов, - словом, все, что позже гениально использует Чайковский в своей увертюре "1812" год""(102). Исакофф рассказывает, что в Бразилии Готшалк "срежессировал самый грандиозный концерт-монстр с восемьюстами музыкантами".

Вернувшись домой, Готшалк взял отрывки своей "Осады", заменил испанские мелодии американскими гимнами и назвал получившееся произведение "Банкер-хилл: большая государственная симфония для 10 фортепиано". Но ресурс не был исчерпан, и из другой части "Осады" возникла композиция для фортепиано соло "Национальная слава", в которую были вплетены также "О, Сусанна" и "Old Folks at home" и еще одна песня Стивена Форстера. Другой подобной пьесой "Союз" Готшалк отреагировал на гражданскую войну - в этот раз пошли в ход цитаты из "YankeeDoodle, Nail, Columbia, TheStar-SpangledBanner. Его поклонником стал президент Авраам Линкольн"(102).

Готшалк является автором замечательных "Дневников странствующего музыканта". Это - замечательно написанная, полная метких наблюдений проза, которая отражает все взлеты и падения гастролера-пианиста и детально описывает исторический фон причудливой эпохи, в которую Готшалку довелось жить:

"Как ни ужасно, но на Сент-Томасе свирепствует тропическая лихорадка, - пишет

он во время тура по Карибским островам. - мы потеряли семерых членов экипажа за два дня, причем трое ушли буквально за пару часов", "Недавние политические события в Венесуэле должны отрезвить каждого, кого посетит безумная идея поехать сюда с гастрольями". "Пусть идут к черту все поэты, воспевающие радости гастрольной жизни",

С другой стороны, возвратившись в Нью-Йорк, Готшалк любил вспоминать гастрольные приключения совсем с иным настроением: " Долгие годы я бродил под голубыми тропическими небесами, позволяя любой случайности изменять мой маршрут, давал концерты везде, где можно было найти инструмент, засыпал в то мгновение, когда ночь застигала меня, - на траве ли, в саванне или под соломенной крышей гостеприимного рабочего с табачной плантации, с которым поутру делил кофе, банан и кусок черепашого мяса...". Он видел "времена года, сменяющие друг друга, как одно бесконечное лето", а под сенью пальм встречал "сказочных красавиц", шептавших ему на ухо "слова любви". "Конечно, моралисты это осудят и будут в своем праве. Но, знаете, поэзия вообще нередко вступает в конфликт с добродетелью".

Американская ученица Листа Эми Фей писала после смерти Готшалка: "Но какая романтическая смерть! Упасть бездыханным прямо на клавиатуру во время исполнения "La morte"...Страстную влюбленность, которую я и 99 тыс. других американских девушек испытывали к нему, по-прежнему полыхает в наших сердцах!".

Шонберг резюмирует: "Для европейцев 1840-х годов Америка была страной паровых машин, диких индейцев и белых варваров. Когда в 1842 году Пьер Циммерман получил заявление от тринадцатилетнего Луи Моро Готчока из Луизианы, он допустил мальчика даже к прослушиванию в консерватории. Он посоветовал мальчику вернуться домой и стать механиком. Но Моро стал заниматься сначала с Халле, затем со Камиллом Стамати(учеником Калькбреннера)...Вундеркинд из Луизианы оказался настоящим талантом.Через три года он дебютировал и с тех пор считался одним из крупнейших европейских пианистов...Чужеземец, экзотическое растение из далекой романтической Луизианы, красавец с прекрасными манерами, необычайно искусный пианист, получивший одобрение Шопена, Берлиоза и Калькбреннера!"(199). Одновременно с Готчком(во Франции его фамилия произносилась "Готшалк) у Стамати учился юный Сен-Санс, и он дал Моро некоторую пищу для размышлений. Дебют состоялся 2.04.1845 года, Готчок играл перед собравшимися в салоне Плейеля Шопеном, Калькбреннером - ми-минорный концерт Шопена и оперный транскрипции Листа и Тальберга. "Руку, мой мальчик! - сказал Шопен, - Ты будешь королем пианистов". Калькбреннер встретил их на следующий день (Готчока со Стаматти): "Вам надо было бы взять мою музыку.Это - классика, к тому же все ее любят".

Готчок мог бы стать королем пианистов - или членом королевских семей - если бы не его лень. Все же начало его карьеры было блистательно. Все газеты Парижа писали о нем. Восторженно отзывались Лист и Тальберг, Герц и Шопен. Особенно Шопен. "Было что-то общее между ними. Оба были худы, невысоки, с аристократическими манерами. Оба сочиняли "экзотическую" фортепианную музыку - Шопен мазурки, Готчок - мелодии плантаций Юга. И оба были выдающимися пианистами. Готчок говорил о себе: "один из старых шопенистов". Мармонтель описывает Готчока так: "Его изысканность и скромность придавали ему обаяние. Его выразительная игра пленяла звучностью, напоминавшей Шопена".Далее Мармонтель говорит об "особом аромате" музыки Готчока, сравнивая Шопена и Готчока, отмечает "мечтательный и меланхоличный" облик обоих, в игре

Готчока, - считает французский профессор. "было много шопеновских черт - ясно очерченные мелодии, определенная волнообразность". Готчок " как композитор близок Шопену. Как виртуоз он занимает место между Листом и Тальбергом"

"Он обладал врожденным пианизмом и не нуждался в продолжительных занятиях. После 17 лет он не брал уроки ни у кого. Он широко применял педаль и любил пользоваться верхним регистром - ему нравились серебристые звуки и квази-глиссандо в верхах. Берлиоз очень серьезно отнесся к его творчеству: " Готчок принадлежит к тем немногим, кто обладает всем разнообразием необходимых качеств совершенного пианиста... Он законченный музыкант и прекрасно знает, как при помощи выразительности угодить хорошему вкусу. Он знает те границы, за пределами которых ритмическая свобода превращается в неразбериху и беспорядок никогда не нарушает их".

Готшалк вернулся в Америку и дал концерт в Нью-Йорке 11.02 1853 г. " Нью-йоркские критики обезумели. Один из них написал, что о Бетховене теперь нечего и говорить... Нью-Йорк определенно не слышал ничего подобного, ведь Готчок был несравненно лучшим пианистом, чем Герц, Де Мейер или даже Жаэль(?).

О его любовных похождениях, в том числе с актрисой Адой Клэр говорила вся Америка. Великий Барнум прибыл собственной персоной и со шляпой в руке предложил ему трехлетнее турне и гарантированные 20000 долларов в год сверх издержек. Готчок по совету своего отца отклонил предложение. Наверное, им казалось, что они могут достичь большего, но они ошибались.

Готчок не подвергся нападкам критики, пока не встретился с суровым, строгим и бескомпромиссным Джоном Салливайном Дуайтом, из Бостона, который основал в 1852 г. влиятельный Journal of Music, остававшийся таким до закрытия в 1881 г.". Дуайт был поборником немецкой традиции. Он признал превосходное исполнение и туше: "Но что толку в исполнении, лишенном мысли и смысла?" Он посоветовал Готчку играть "настоящую музыку". И был прав, ибо Готчока к тому времени избаловали и испортили. Но Готчок считал Дуайта дураком и раз весело над ним посмеялся, сыграв вместо объявленной собственной пьесы Багатель Бетховена, что Дуайт не заметил.

Во время гастролей Готчок играл не только свою, но и чужую музыку - Концерштюк и оба концерта Вебера, "Если б я птичкой" и фа-минорный концерт Гензельта, Второе скерцо и некоторые пьесы Шопена, Анданте с вариациями для двух роялей Шумана, Патетическую сонату Бетховена. Но очень часто он изменял текст, что было незаметно, пока он не нарывался на знатока, как это случилось 28.01.1857 г. в Нью-Йорке. Он играл концерт Гензельта ор.16, а критик филадельфийской газеты, к несчастью, знал эту вещь. Вот что он написал: " М-р Готчок п о п ы т а л с я исполнить первую часть концерта Гензельта ор.16. Мы говорим "попытался" не потому, что он заменил трудные пассажи легкими, выпустив их полностью в левой руке и не потому, что пропустил изрядное количество нот, но потому, что несмотря на все эти упрощения и облегчения оставшееся оказалось для него столь трудным, что он не смог придать ему даже минимальной выразительности, не говоря уже о создании художественной интерпретации".

Готшалк изменял текст и в Концерштюке Вебера - в духе пианистов своего времени, поскольку не мог сыграть глиссандо - он обкусывал ногти(!).

В общем, Луи-Моро был уникалом - национальный композитор и виртуозный пианист, типичный романтик, самый гастролирующий пианист своего времени, пианист, давший концерт с наибольшим числом фортепиано, разбиватель сердец и соблазнитель невинных, любимец эпохи и квинтэссенция романтического образа жизни. Он был автором

самого популярного американского танца "Бамбула", он дал концерт для 40 (80, 800!) фортепиано. Он умер вскоре после концерта, на котором сыграл пьесу "Смерть". Некоторые считали - от перитонита, некоторые намекали на ревнивого мужа соблазненной им дамы.

Лекция 10. Развитие фортепиано во второй половине XIX и первой половине XX века.

Напомним основные открытия фортепианных мастеров Америки и Европы с 1820-х гг.;

- 1825 – Альфиус Бэбкок (Бостон) – литые рамы;
- 1832 – К.Майер -усовершенствовал раму
- 1837 – Йонас Чиккеринг (Бостон) – чугунные рамы
- 1840 – он же, со звуковыми отдушинами
- С 1850 г. – усовершенствованные легкие и прочные рамы.

Более сильное натяжение струн, обусловленное чугунной рамой, повышалось в течение XIX века. В Вене инструмент Wachte & Bleier в 1811 году имел общее натяжение струн 90 центнеров (4500 кг), в Лондоне Уильям Стодарт выдерживал в середине XIX века – 14000 кг, к концу века – 18000 кг, в современных – 21000 кг). Утолщение струн – стальных вместо латунных - происходило с 5-6 мм в начале века до 9-11 в конце века. Американские фабрики впервые достигли мощного и полного тона инструментов: Генри Стейнвей, Альфиус Бэбкок, Конрад Майер, Йонас Чиккеринг – были в авангарде изобретений фортепианостроения. Но до середины XIX века их достижения не поддерживались развитием фортепианного искусства. Редкими исключениями были Луи Моро Готшалк (Готчок) и гастролирующие в Америке французские виртуозы Анри Герц и Леопольд Майер.

К середине девятнадцатого века фортепиано приняло уже формы современных и знакомых нам инструментов - роялей и пианино. Никаких нововведений (почти) более не было изобретено. После того, как повсеместно осуществился переход на рояли с чугунной рамой и стальными перекрещенными струнами, минимум новых идей посетил мастеров. Среди них - изобретение третьей, sustain педали, задерживающей звучность и - изобретение гибридных форм фортепиано и органа - педальера, которое было сделано на фабрике Эрара в 1855 году. Главными французскими фирмами-производителями оставались Анри Папэ, Камилл Плейель (Вольф) и Эرار, в Германии лидировали Штейн-Штрейхер, Бехштейн, Конрад Граф и Блютнер, в Америке - Йонас Чиккеринг и Генри Стейнвей.

Познакомимся с каждой из ведущих фирм Европы и Америки в алфавитном порядке.

Болдуин.

В марте 1866 года Дж.Х.Болдуин, американский учитель музыки и продавец фортепиано встретил и принял на работу молодого ассистента по имени Люсьен Валсин (Walsin). За семь лет Валсин преобразился из мелкого клерка, продавца нот и проводника собак в главного партнера новой фирмы Болдуин и стал производить с 1889 года свои собственные фортепиано. Со смертью Болдуина в 1899 году, Валсин и его партнер Дж.В.Армстронг обнаружили, что их бывший коллега завещал весь капитал в благотворительные организации. Они стали продавать остатки инструментов и влачили жалкое существование, пока к ним не присоединился новый партнер - А.Г.ван Бурен. С

этого момента имя Фортепианной Компании Болдуин стало звучать на устах у всех, кто занимался производством фортепиано. Чтобы обеспечить своим рабочим максимальный комфорт и поднять их вдохновение, он украсил стены мастерских и цехов фотографиями греческих и римских статуй, чтобы развить в рабочих чувство классических форм и пропорций, он специально разработал освещение, цветочные и орнаментальные панно, так, что окна фабрики напоминали цветочные витрины. Рабочих называли "мастерами", а не считал их человеческими винтиками в индустриальной машине, их желание работать качественно - материально поощрялось. Все это принесло плоды - на Парижской всемирной выставке 1900 г. Болдуин получил большой приз и Орден Почетного Легиона. С середины XX века Болдуин - главный американский рояль после Стейнвея, и его предпочитали Леонард Бернстайн и Андре Превен.

Бехштейн.

Ни одна европейская фирма не достигла такого совершенства, воображения и деловой хватки, как фирма немца Карла Бехштейна, чье стремительное восхождение к вершинам рыночного производства поддерживалась компетентной, грамотной и непрерывной защитой Ганса фон Бюлова. Один из величайших пианистов 19 века, гениальный дирижер, зять Листа предпочитал инструменты Бехштейна - и с такой поддержкой Бехштейн вскоре сделался необсуждаемым императором среди европейских фортепианных фабрик. Он также был первым, кто учредил престижные концертные залы в главных европейских городах (один есть сегодня и в Петербурге - Белый зал Политехнического университета). К 1913 году фирма, которая была основана в 1853 году, производила 5000 роялей в год при 1200 рабочих, хотя половина из них и находилась в Англии. Качество роялей было блестящим и уступало, по мнению публики, только Блютнеру и Стейнвею, но цена бехштейнов была на 15% ниже. Бехштейн был удовлетворен и социальным статусом своих инструментов, которые предпочитали артисты, литераторы и другие уважаемые всеми представители среднего класса.

Блютнер.

Рожденный в Германии в 1824 году, искренне увлеченный музыкой, Юлиус Блютнер был, со строго профессиональной точки зрения мастером-самоучкой. Удивляет, как ему удалось стать основателем одной из самых уважаемых фортепианных фирм в мире (ее дата основания - 1853 г., место - Лейпциг). Блютнер сделал существенный вклад в конструкцию фортепиано, добавив к струнам верхнего регистра добавочные аликвотные, резонирующие им и усиливающие звук. Его инструмент был, в общем, легче и имел более серебристый тон, чем инструменты современников.

Безендорфер.

Венская фабрика, основанная в 1828 году, и производящая одни из самых больших фортепиано, чья полная длина (в концертном варианте) достигает 10 футов (3,3м) и регистровый охват занимает 8 октав (включая резонирующие аликвотные струны). В 1872 году, подобно большинству современных фабрик, Людвиг Безендорфер, сын основателя фабрики, Игнаца, открыл в Вене концертный зал, который и поныне является местом проведения престижных камерных и сольных фортепианных концертов.

Чикеринг.

Фирма была основана в 1823 году ново-английским мастером, Ионасом Чиккерингом, и стала первой из американских фирм, достигших уровня европейских мастеров. Партнер Чиккеринга - Джон Маккэй был прирожденным бизнесменом и первым стал использовать для продажи и распространения инструментов железную дорогу. В 1840 году Чикеринг ввел чугунную раму для пианино (Альфиус Бэбкок изобрел ее в 1825 г.). Подобное же изобретение было использовано для роялей в 1843 г., что позволило Чикерингу занять ведущее место среди фортепианных производителей. Было бы только легким преувеличением сказать, что его успех был достигнут благодаря его революции в фортепианостроении. Полнота звука и его сила отвечали требованиям виртуозов (Тальберг во время гастролей в Америке пользовался этими роялями). Чикеринг был признан в Европе в 1867 г., когда получил большую золотую медаль на Парижской выставке. Интересно, что в 1905 году он открыл свой отдел в Англии, который возглавил Альфред Долмеч, изготавливавший клавесины и клавикорды. Правда, такие архивные эксперименты ждали своего времени еще лет пять. Последнее изобретение Ч. - свободно вибрирующая дека, помещенная внутрь рояля.

Стейнвей.

Если имя мастера может стать именем нарицательным для обозначения рояля как такового, то это справедливо для Стейнвея. Династия фортепианных мастеров, глава которой, Хайнрих Энгельхардт Штайнвег, родом из немецкого Вольфсхагена, основал в 1836 году фабрику и эмигрировал в 1850 году в Америку. Первые его фортепиано в Америке были еще квадратными, но вскоре он отказался от этой формы. Чугунные рамы и стальные струны были применены им для роялей в 1859 году, а для пианино - в 1863 году. Массивные рамы и мощное натяжение струн сделало звук стейнвеев необыкновенно сильным и ознаменовало новую эру в фортепианостроении. Стейнвей изобрел более 40 различных изобретений, запатентованных за 20 лет с 1865 по 1885. В 1880 году он открыл дочернюю фирму в Германии (Гамбург). После Второй мировой войны различия американских и европейских стейнвеев стали ощутимы. К первому звук был в целом ярче, более блестящим, но металлическим по тону, тогда как европейские инструменты отличались матовым тоном и глубоким звуком, напоминающим довоенные (до 1 мировой войны) бехштейны.

Ямаха.

Первая японская фортепианная фирма появилась в 1878 году, но японские фортепиано поначалу с трудом пробивали себе дорогу на мировом рынке. С 1887 года Ямаха, производит музыкальные инструменты - поначалу пианино (1900) и скромный гармоний, и только с 1950- рояли. С тех пор Ямаха достигла успехов и пользуется поддержкой таких музыкантов, как Святослав Рихтер и поздний Глен Гульд.

Лекция 11. Фортепианные монстры: смешанные виды клавишных инструментов в середине XIX века: педальер. Оркестрион.

На полях музыкальной истории. «Забытые» пианисты эпохи романтизма: Шарль Алькан..

Исакофф - один из немногих источников, пишущий об электронных инструментах, -

считает: « Буквально в последние десятилетия они стремительно ворвались в современную жизнь. Как и предсказывал Гленн Гульд, технология добралась и до самого инструмента».

Но, строго говоря, разнообразные "гаджеты" - приспособления, видоизменяющие рояль, эксперименты, расширяющие его тембровую палитру, велись всегда. Еще в середине XIX века очень популярны были разнообразные фортепиано- "монстры", объединяющие разные регистры в фортепиано.

Самым популярным был продемонстрированный фирмой Эрар в 1855 году на Всемирной выставке педальер - фортепиано с органной ножной педалью-клавиатурой. Для этого инструмента сочиняли Лист ("Жанна д Арк на костре" - фантазия, предвосхищающая Онеггера по теме) и Шуман (Четыре этюда для педального фортепиано, переложенные для фортепиано в четыре руки Клодом Дебюсси в 1915 году). У инструмента были предшественники. Так, по сообщению Сипмэна, в 1778 году фортепиано с органной педалью изготовил Андреас Штайн. В начале XIX века подобные инструменты изготавливали Эрар и Плейель. В 1843 году Людвиг Шен изготовил педальер для Мендельсона, добавив 29 клавиш и связав отдельные механизмы, при помощи специальной деки, расположенной за первой в вертикальном фортепиано. (Сипмэн, 40-41).

Но настоящим певцом педальера был французский пианист и композитор Шарль Алькан. Этот "маргинал музыкальной истории" заслуживает отдельного разговора.

Шарль Анри Валентен Моранж - так звучало подлинное его имя - родился 30 ноября 1813 года в Париже. Его отец был преподавателем сольфеджио и держал музыкальный пансион для мальчиков, в котором занимался и Валентен, и все его братья, и будущий профессор Парижской консерватории Антуан Мармонтель. Шарль Валентен начал как вундеркинд, причем первый концерт дал на скрипке, в 13 лет он поступил в Парижскую консерваторию в класс Пьера Огюста Циммермана и с 16 лет уже был знаменит и как пианист, и как композитор, и как педагог - он преподавал в консерватории сольфеджио и был ассистентом Циммермана. Молодого Алькана приветствовали как виртуоза Лист и Шопен, им восхищались очень многие, хотя и не всем импонировала его ультраромантическая образность и демоническая виртуозность. Шуман резко отозвался об одном из сочинений Алькана - Трех пьесах в форме этюдов op.15 и назвал Алькана - уничижительно - "Берлиоз фортепиано". Это было точное определение того, к чему Алькан стремился - его раннее творчество отмечено оркестровой красочностью и стремлением передать симфонические звучности на фортепиано. С 1849 по 1874 год Алькан по ряду причин отказался от карьеры и общественной жизни и провел все это время в добровольном затворничестве. Затем вновь явился Парижу с Маленькими концертами - серией исторических концертов в зале Эрар, на которых он играл музыку от Баха и Скарлатти до современных композиторов – Сен-Санса, Гуви, Франка. Играл он и свои собственные сочинения - в том числе на педальере Эрара, для которого он написал немало специальных сочинений - преимущественно на темы Священного писания (Псалмы, Песнь Песней, На реках вавилонских - Алькан был верующим иудеем). Подробно об Алькане и его сочинениях для педальера на еврейскую тематику написали многие исследователи - в том числе Анни Кессус-Дрейфус и Уильям Александер Эдди. Смерть Алькана произошла при странных и невыясненных обстоятельствах и вызвала множество легенд. По одной из них, он умер, раздавленный упавшим на него книжным шкафом, когда потянулся за лежащим на верхней полке - ближе к небу - Талмудом, книгой еврейских религиозных законов, по другой - был раздавлен упавшим на него педальером. На самом деле, вероятно, он просто умер от инсульта, но, поскольку жил одиноко, его нашли спустя несколько

часов(или - почти через день).

Педальер был не единственным клавишным монстром. Существовали фортепиано с лютневым, флейтовым, литавровым регистром. Ранние фортепиано часто имитировали огромное количество ударных инструментов. Так, на фортепиано с "тарелочками" - тамбурином - играл Моцарт, это был очень популярный в его эпоху инструмент для янычарской музыки. Он и выглядел соответственно - с фигурками маленьких янычаров вместо передних ножек. Подобный инструмент хранится в Нюрнбергском Историческом музее). Для такого инструмента Моцарт написал "Рондо в турецком стиле".

Существовали гайгер-пиано –Geiger-piano - фортепиано с валиком, который двигался поперек струнам и звучанием, имитировавшим струнные.

Наконец, венцом этих устремлений стал оркестрион (или симфонион) - инструмент со множеством разнообразных регистров, имитирующих все тембры оркестра - духовые, струнные, ударные, а также клавесин и орган. Такой инструмент хранился во дворце королевы Виктории в Лондоне, и на нем играл Мендельсон.

Сипмэн пишет об опытах по созданию мультитембровых фортепиано: " Никто не может быть неустанным Иоганна Андреаса Штайна из Аугсбурга. В 1769 году он объединил клавесин и фортепиано, дав инструменту "скромное" имя "Политониклавикордиум". Эти достижения были превзойдены двумя гибридами: vis-a-visflugel, одномануальным фортепиано, объединенным с трехмануальным клавесином и "Мелодикой" - комбинацией фортепиано и чувствительного к прикосновениям органа. Никто не может быть не превзойден: Братья Стилл из Праги в 1796 г. сконструировали инструмент, комбинирующий фортепиано и орган, включающий 230 струн, 360 труб и 105 различных звуковых изобретений, в том числе, колокола, ударные, цимбалы, треугольники и прочие эфемерные регистры. Он был 3 фута и 9 дюймов в высоту, 7 футов и 6 дюймов в длину, имел две клавиатуры, одна над другой и не менее 25 разных педальей, ответственные за особые эффекты, как лютневый, флютневый, фаготовый, виола-да-гамбовый, английский рожок, кларнет и целый батальон других, чей список слишком велик, чтобы его перечислять"(Сипмэн,40). Иоганн Штрейхер в 1824 году продемонстрировал инструмент, в котором, как в клавесине, использовались регистровые удвоения, позволяющие играть октавные пассажи. К таким же пионерам регистровых удвоений относились и братья Эрары в Париже, изготовившие в 1812 году инструмент с двумя деками, одна над другой, каждая со своим механизмом и струнами. Верхняя была настроена на октаву выше. Обе дека могли быть использованы отдельно или скомбинированы при помощи педали. В 1845 году Бенджамин Никльс сконструировал объединение горизонтального и вертикального фортепиано, но этот опыт оказался неудачным из-за утяжеления клавиатуры.

Еще более интересным предложением стал дуоклав (собственно говоря, инструмент с двойной клавиатурой), фортепиано, сделанное для модных в то время фортепианных дуэтов. В 1800 году венский мастер Маттиас Мюллер изготовил вертикальное фортепиано с двойной клавиатурой с двух сторон, главным недостатком было то, что исполнители не видели друг друга. В 1812 году Эрар изготовил дуоклав, у которого дополнительная клавиатура была дополнительной опцией.

Многие изобретения связывались со стремлением продлевать звук рояля, подобно органу. Действительно, все эти изобретения стремились к объединению фортепиано и органа. Один экземпляр, из Майнца в Германии, предлагал исполнителю не менее, чем 250 различных труб(?), но и он был превзойден мастером из Богемии, объединившим фортепиано и орган с 360 трубами.

Еще более интригующим был гибриды фортепиано и струнных, многие из которых создавались еще в клавесинную эру. Ранний из известных образцов относится к 1570 году. В 1742 году француз по имени Воир (Voir) объединил клавесин с виолончелью и виолой, вместо смычка в котором был валик из конского волоса. Семью годами позже он представил домашний оркестр, где клавесин комбинировался с двумя скрипками и ударными. Это, все же, было превзойдено моравским мастером, который в 1730 году объединил 790 струны 130 разных регистров.

Тяжелые, неповоротливые, они вскоре были отодвинуты транспонирующими инструментами, на которых можно было, скажем, играть Пятый Этюд Шопена на белых клавишах".(40-41).

К любопытным экспериментальным инструментам относятся инструменты с особой клавиатурой. Первый – это фортепиано, изобретенное венгерским мастером Пауля фон Янко. Он был сам пианистом, закончившим венскую консерваторию, а также венский Политехникум. Суть его изобретения - в создании шестизэтажной клавиатуры⁵, по принципу пишущей машинки. Так расположенные клавиши давали возможность легко играть любые громадные аккорды, любую фактуру - несмотря на трудности. У пианистов случился шок - если теперь любая бабушка маленькой Эммы могла сыграть "Кампанеллу", зачем тогда все Таузиги, Рубинштейны и Бюловы? Но оказалось со временем, что технические возможности играть большие аккорды и скачки решают не все. Пианисты продолжают учить Кампанеллу, а экземпляр фортепиано Янко, изготовленный фабрикой Бехштейна в 1880 г., хранится в Национальном музее Вашингтона.

Сам Янко во время 1 мировой войны эмигрировал в Константинополь, где и умер в 1919 г.

Другим изобретателем необычных клавиатур был Эммануэль Моор, тоже рожденный в Венгрии пианист и композитор, чьи сочинения исполняли Изаи, Казальс и Флеш. Его Двойное фортепиано, изобретенное в 1921 году, стало удачной моделью двух инструментов в одной раме, настроенных на октаву выше друг от друга и с двумя мануалами, один из которых был мануалом клавесина и мог звучать отдельно. На этом фортепиано можно было исполнять «Гольдберг-вариации» И.С.Баха без ухищрений и компромиссов. Британская жена изобретателя, Винифред Кристи, сделала замечательную запись знаменитой баховской Токкаты и Фуги ре-минор на фортепиано Мура (Моора), но, несмотря на очевидные достоинства этого инструмента и теплую рекомендацию сэра Дональда Тови, он не прижился – вероятно, из-за того, что был слишком громоздким и на нем было слишком трудно играть(Сипмэн,43)⁶.

В середине XX века ряд композиторов в Америке продолжили опыты с расширением звукоизвлечения на обычном фортепиано. К ним относятся «три К» американской музыки - Кейдж, Крамб и Кауэлл. Генри Кауэлл (1897-1965) написал в 1930 году пьесу «SinisterResonance», в которой использовал игру на струнах, в то время как некоторые клавиши нажимались беззвучно и звучали как обертоновые резонансы, в пьесе «Банши»(1925) он просто отказался от игры на клавишах и использовал щипки по струнам, глиссандо и удары по ним ладонью. Джон Кейдж (1912-1992) вошел в историю фортепианной музыки, как первый композитор, использовавший «препарированное» или

⁵ Описание клавиатуры Янко см. у Зиминой, с.60-61.

⁶ Помимо Янко и Моора существовало множество изобретателей клавиатур: Шидмайер(хроматическая клавиатура), Густав Нейгауз- отец Генриха Нейгауза (дуговая клавиатура), Шульц, изобретший лучеобразную клавиатуру, Ольбрих – клавиатуру с пониженными полутонами. См. Зимин.60-61.

«подготовленное» фортепиано. Для хореографа Сибиллы Форт в 1942 году он написал пьесу «Вакханалия», в которой использует специальные резиновые насадки на струны, изменяющие звучание рояля и делающие его похожим на ударные инструменты – маримбу, ксилофон. Этот же принцип Кейдж использовал в своих «Сонатах и интерлюдиях» для препарированного фортепиано, где, в качестве насадок использовал резинки, болты, винты, орехи и т.п. Джордж Крамб(р. 1929)расширил звучность фортепиано в своем цикле «Макрокосмос»(1972-1973)⁷, где он использует игру по струнам, щипки, удары по крышке и по деке, установленные на струны бокалы с водой и т.п. Эти опыты по расширению возможностей фортепиано с успехом используются современными композиторами, в том числе и петербургскими – Слонимским, Красавиным, Металлиди, Осколковым.

Завершает наш обзор краткая история электронных фортепиано (по Алексу Скиннеру и Стюарту Исакоффу).

Первое электропиано появилось в 1983 году у фирмы Ямаха. Это была модель УР-30 с синтезированным цифровым звуком и активной клавиатурой, имитирующей обычный акустический инструмент. Год спустя Рэй Курцвейл предложил электропиано К250, звучание которого основывалось на сэмплах акустического фортепиано. С тех пор прошло несколько десятилетий, и электропиано изменились. Сегодня они ни в чем – почти – не уступают акустическим инструментам – по звучанию, предоставляя огромный выбор тембров и возможностей для записи партитурной или звукозаписи на электронный носитель. В 2004 году мир пошатнулся: количество продаж электропиано превзошло количество продаж обычных акустических инструментов. По состоянию на 2008 год электропиано составляют до 70 % фортепианного рынка США. Такие старые фирмы, как Стейнвей и Безендорфер выпускали осовремененные варианты механических фортепиано, в которых старые механизмы заменили цифровые диски и компьютерная память. «Ямаха» даже организовала е-конкурсы, в которых музыканты играли на специальной цифровой клавиатуре, а жюри, находившееся в другом городе, слушало, как второе такое же фортепиано в режиме реального времени воспроизводило тот же самый звук вплоть до малейших нюансов. Американец Тод Малковер (р.1953), работавший вместе в Пьером Булезом в «Институте исследования и координации акустики и музыки» (IRCAM) сконструировал «гиперпиано» - высокотехнологичный дисклавир (марка суперсовременных фортепиано, способных производить звук без участия живого музыканта, разработанная фирмой Ямаха), звук которого синтезируется с помощью тщательного компьютерного программирования. Означает ли это, что электропиано вытеснят старые акустические модели? Вряд ли. «Если главный критерий для вас, - то, как управлять фортепиано, а не то, как оно звучит, конечно, нет. – считает Алекс Скиннер. - Но если вы ставите во главу угла роль, которую, по идее, призвано играть фортепиано, - позволить исполнителю играть фортепианную музыку в фортепианном звуке, - тогда электропиано – просто еще одна разновидность того же самого инструмента – ни больше, ни меньше». (386-387).

⁷ См. О Манулкина. От Айвза до Адамса.

6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

6.1. Список литературы

- Браудо И.А.* Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – СПб: Северный олень, 1994. – 76 с. – (В помощь педагогу-музыканту). Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007863414/
- Друскин М.* Клавирная Музыка Испании. Англии Нидерландов Франции Италии Германии XVI - XVIII веков. – Л.: ГосМузИздат, 1960. - 285 с. Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003345269/
- Должанский, А.Н.* Краткий музыкальный словарь [Электронный ресурс] : . — Электрон. дан. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2007. — 448 с. — Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=1979 — Загл. с экрана.
- Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога [Электронный ресурс]: учебное пособие. — Электрон. дан. — СПб. : Лань, Планета музыки, 2015. — 264 с. — Режим доступа: http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_id=65059 — Загл. с экрана.

6.2. Интернет-ресурсы

- Классика ноты <http://www.freesheetmusic.net/index.html>
- Классика партитуры http://imslp.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0
- Музыкальный портал (аудио и видео) «Классик-онлайн» <http://classic-online.ru/>
- Музыкальный джазовый портал <http://www.jazzsound.ru/>
- Нотная библиотека <http://nlib.org.ua/>
- Профессиональный портал для музыкантов <http://fdstar.com/>
- Информационный портал для музыкантов «Orpheus» <http://orpheusmusic.ru/>
- ЭБС издательства «Лань» <https://e.lanbook.com/>
- Национальная Электронная Библиотека www.rusneb.ru

7. Материально-техническое обеспечение дисциплины

Учебная аудитория с необходимым количеством посадочных мест, методические материалы, инструменты.

8. Фонд оценочных средств для проведения промежуточной аттестации и текущего контроля успеваемости обучающихся

8.1. Формируемые компетенции и индикаторы их достижения

Компетенции	Перечень планируемых результатов обучения по дисциплине в рамках компонентов компетенций
ПК-7 Способен распознавать различные исторические модели	<i>Знать:</i> – устройство различных исторических видов фортепиано; - выдающиеся достижения отечественного и зарубежного фортепианостроения;

фортепиано и анализировать трудности исполнения музыки других эпох на современных инструментах	- фортепианных мастеров прошлого и современности; - основную и новейшую литературу по проблемам фортепианного устройства
	<i>Уметь:</i> - распознавать исторические модели фортепиано; - применять знания тембровых и технологических возможностей исторических и современных фортепиано в профессиональной деятельности;
	<i>Владеть:</i> - профессиональной терминологией, навыками работы с научными, методическими и учебно-методическими, архивными и музейными источниками и интернет-ресурсами, посвященными теории и истории фортепианостроения.

8.2. Методические материалы, определяющие процедуры оценивания

Контроль усвоения материала курса осуществляется в течение всего года на семинарских занятиях. В конце учебного семестра (6-й семестр) проводится зачет с оценкой. Он включает в себя представление реферата объемом около 1 авторского листа⁸ по одной из тем, обсуждавшихся в курсе (тему необходимо предварительно согласовать с руководителем), а также ответ студента на вопросы экзаменационного билета и дополнительные вопросы, задаваемые экзаменаторами.

В каждом из билетов содержится два вопроса, один из которых, как правило, ставит проблему теоретического характера, второй предполагает анализ книг или самостоятельную слуховую работу.

Процедура экзаменов и зачетов регламентируется Положением о порядке проведения промежуточной аттестации и текущем контроле успеваемости обучающихся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

8.3. Критерии оценивания сформированности компонентов компетенций

ПК-7 (д). Способен осуществлять настройку и ремонт клавишных музыкальных инструментов

Индикаторы достижения компетенции	Уровни сформированности компетенции			
	Нулевой	Пороговый	Средний	Высокий
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета, реферат				

⁸ 1 авторский лист = 40000 знаков с пробелами, примерно 16 страниц компьютерного набора.

<i>Знать:</i> устройство различных исторических видов фортепиано; - выдающиеся достижения отечественного и зарубежного фортепианострое ния; - фортепианных мастеров прошлого и современности; - основную и новейшую литературу по проблемам фортепианного устройства	<i>Не знает</i> устройство различных исторических видов фортепиано; - выдающиеся достижения отечественного и зарубежного фортепианострое ния; - фортепианных мастеров прошлого и современности; - основную и новейшую литературу по проблемам фортепианного устройства	<i>Знает частично</i> устройство различных исторических видов фортепиано; - выдающиеся достижения отечественного и зарубежного фортепианострое ния; - фортепианных мастеров прошлого и современности; - основную и новейшую литературу по проблемам фортепианного устройства	<i>Знает в достаточной степени</i> устройство различных исторических видов фортепиано; - выдающиеся достижения отечественного и зарубежного фортепианострое ния; - фортепианных мастеров прошлого и современности; - основную и новейшую литературу по проблемам фортепианного устройства	<i>Знает в полной мере</i> устройство различных исторических видов фортепиано; - выдающиеся достижения отечественного и зарубежного фортепианострое ния; - фортепианных мастеров прошлого и современности; - основную и новейшую литературу по проблемам фортепианного устройства
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета, реферат				
<i>Уметь:</i> распознавать исторические модели фортепиано; - применять знания тембровых и технологических возможностей исторических и современных фортепиано в профессионально й деятельности;	<i>Не умеет</i> распознавать исторические модели фортепиано; - применять знания тембровых и технологических возможностей исторических и современных фортепиано в профессионально й деятельности;	<i>Умеет, допуская технические ошибки и неточности,</i> распознавать исторические модели фортепиано; - применять знания тембровых и технологических возможностей исторических и современных фортепиано в профессионально й деятельности;	<i>Умеет в достаточной мере</i> распознавать исторические модели фортепиано; - применять знания тембровых и технологических возможностей исторических и современных фортепиано в профессионально й деятельности;	<i>Умеет свободно</i> распознавать исторические модели фортепиано; - применять знания тембровых и технологических возможностей исторических и современных фортепиано в профессионально й деятельности;
Вид аттестационного испытания для оценки компонента компетенции: Устный ответ на вопросы билета, реферат				
<i>Владеть:</i> профессионально	<i>Не владеет</i> профессионально	<i>Частично владеет</i>	<i>В целом владеет</i>	<i>В полной мере владеет</i>

й терминологией, навыками работы с научными, методическими и учебно-методическими, архивными и музейными источниками и интернет-ресурсами, посвященными теории и истории фортепианостроя.	й терминологией, навыками работы с научными, методическими и учебно-методическими, архивными и музейными источниками и интернет-ресурсами, посвященными теории и истории фортепианостроя.	профессионально й терминологией, навыками работы с научными, методическими и учебно-методическими, архивными и музейными источниками и интернет-ресурсами, посвященными теории и истории фортепианостроя.	профессионально й терминологией, навыками работы с научными, методическими и учебно-методическими, архивными и музейными источниками и интернет-ресурсами, посвященными теории и истории фортепианостроя.	профессионально й терминологией, навыками работы с научными, методическими и учебно-методическими, архивными и музейными источниками и интернет-ресурсами, посвященными теории и истории фортепианостроя.
---	---	---	---	---

Оцениваемые компоненты промежуточной аттестации и диапазон баллов оценивания компонентов компетенций

Оцениваемые компоненты	Баллы (макс. количество – 100 баллов)			
	нулевой	пороговый	средний	высокий
а) правильность ответа на вопросы билета	0-10	11-14	15-17	18-20
б) содержание и полнота ответа на поставленные дополнительные вопросы	0-10	11-14	15-17	18-20
в) логика изложения материала ответа	0-10	11-14	15-17	18-20
г) умение увязывать исторические и аналитические аспекты вопроса	0-10	11-14	15-17	18-20
д) культура устной речи студента	0-10	11-14	15-17	18-20
	50	70	85	100

Шкала оценивания:

Баллы	Оценки
86 – 100	Отлично
71 – 85	Хорошо
51 – 70	Удовлетворительно
0 – 50	Неудовлетворительно

Оценка «отлично» выставляется в случае, если студент свободно владеет фактическим материалом по заданному вопросу, умеет определить причинно-следственные связи исторических фактов и культурных явлений, логично и грамотно, с использованием профессиональной терминологии обосновывает свою точку зрения. Давая ответ на вопрос,

он правильно приводит даты тех или иных событий, имена композиторов и музыкальных деятелей, названия и жанровую принадлежность произведений, а также свободно ориентируется в нотном тексте.

Оценка «хорошо» выставляется в случае, когда студент, владея материалом вопроса, знает его фактическую сторону, умеет правильно сделать выводы из своего ответа, но допускает отдельные ошибки или неточности, недостаточно логично доказывает свою точку зрения. Также данная оценка выставляется в случае, если студент затрудняется дать полный, исчерпывающий ответ на один из вопросов билета или дополнительный вопрос.

Для получения оценки «отлично» или «хорошо» обязательно умение студента изложить материал правильным литературным языком, без применения вульгаризмов, жаргонных или просторечных выражений, с соблюдением норм русского языка.

Оценка «удовлетворительно» выставляется в случае, когда студент слабо владеет материалом вопроса, допускает значительные пробелы в изложении фактического материала или демонстрирует отрывочные знания. Данная оценка выставляется также тогда, когда студент допускает серьезные ошибки при ответе, путается в датах, событиях, не знает композиторов и музыкальных деятелей, а также их произведений (в рамках своего билета). Эта же оценка выставляется в случае, когда студент не может удовлетворительно ответить на один из вопросов билета.

Оценка «неудовлетворительно» выставляется в том случае, когда студент демонстрирует либо полное незнание материала билета, либо наличие бессистемных, отрывочных знаний, связанных с поставленными перед ним вопросами только частично, и проявляет беспомощность при ответе на дополнительные или наводящие вопросы. При этом студент не умеет ориентироваться в нотном тексте и не владеет профессиональной терминологией.

Фактором, влияющим на снижение оценки ответа, является также малограмотная речь с использованием жаргонных и просторечных выражений, неумение правильно пользоваться музыкальными терминами.

8.4. Контрольные материалы

8.4.1. Примерная тематика рефератов (докладов):

В реферате могут рассматриваться отдельные аспекты одной из тем пройденного курса.

Кроме этого, возможны следующие ракурсы: сравнительный анализ интерпретаций определенного произведения разными исполнителями; анализ методических принципов выдающихся педагогов, а также своего педагога по специальности; анализ собственной работы с учеником.

Темой реферата может быть исполнительский и педагогический анализ какого-либо конкретного произведения. Интересным для исследования бывает сравнение подходов разных пианистов-педагогов и методистов к какой-либо проблеме исполнения; возможен также критический анализ выдающихся трудов зарубежных и отечественных музыкантов по проблемам истории музыкальной педагогики.

8.4.2. Темы рефератов и письменных работ:

1. Сравнительная характеристика итальянских, французских и немецких произведений для пианофорте: Лодовико Джустини, Д.Скарлатти, И.С.Бах и его сыновья.

2. Особенности исполнения сочинений Гайдна и Моцарта на ранних фортепиано.

3. Бетховен pro e contra piano. Эволюция фортепианного стиля Бетховена и его связь с возможностями инструментов его времени: педаль Бетховена.
4. Клементи – пианист, педагог и фортепианный мастер. Школа Клементи : Крамер, Фильд, Мошелес.
5. Виртуозы парижской школы и их роль в развитии фортепианной техники: Тальберг, Герц, Дрейшок, Делер, Розенхейм, Гензельт, Калькбреннер.
6. Эволюция фортепианного творчества Игнаца Мошелеса. Любимые инструменты Мошелеса и их роль в его творчестве.
7. Шопен и его фортепиано.
8. Многообразие фортепиано в исполнительской практике Листа.
9. Шарль Алькан и его любимые инструменты: фортепиано Эра и педальер.
10. Русские пианисты и композиторы и их связь с фортепианными фабриками России: Фильд, Глинка- Тишнер, Гензельт – Лихтенталь, А.Рубинштейн – Дидерихс. Инструменты Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова.
11. Первый американский пианист Луи Моро Готшалк и его фортепиано. Концерты-монстры.
12. Кейдж, Крамб, Кауэлл и их произведения для расширенного и подготовленного фортепиано.
13. Произведения современных петербургских композиторов для фортепиано с использованием необычных приемов звукоизвлечения или электронных тембров (Слонимский, А.Танонов, Ю. Красавин, С.Левковская, С. Лаврова).

8.4.3. Основные требования к реферату

Требования к реферату в развернутом виде изложены в учебно-методическом пособии Сайгушкиной О.П. «Как написать реферат», предназначенном для учащихся исполнительских специальностей (см. ссылку в списке литературы).

Текст реферата должен быть выстроен согласно плану, диктуемому логикой раскрытия темы; как правило, изложение начинается с более крупных, главных проблем, затем уместно рассмотрение частных вопросов. Автор должен уметь не только правильно и корректно изложить основные положения, но и высказать свои соображения, проявить собственное отношение к обсуждаемым вопросам. В конце работы должны быть сделаны выводы, подведены итоги обсуждения темы. Особое внимание нужно уделить грамотности и внятности языка, литературному стилю текста, правильному оформлению титульного листа и списка литературы в соответствии с современными требованиями. Реферат обязательно должен содержать план-оглавление, а также ссылки на цитируемые источники с указанием страниц.

8.4.4. Примерный список билетов к зачету:

- 1.1. Особенности строения ранних фортепиано. Изобретение Бартоломео Кристофори и его роль в создании фортепиано.
- 1.2. Произведения современных петербургских композиторов для фортепиано с использованием необычных приемов звукоизвлечения или электронных тембров (С. Слонимский, А.Танонов, Ю. Красавин, С.Левковская, С. Лаврова).
- 2.1. Ранние модели немецких фортепиано. Готфрид Зильберман и его фортепиано. Фортепиано Готлиба Шретера.

2.2. Дж.Кейдж, Дж.Крам, Г. Кауэлл и их произведения для расширенного и подготовленного фортепиано.

3. 1. Жан Мариус и его роль в создании французских моделей раннего фортепиано.

3.2. Первый американский пианист Луи Моро Готшалк и его фортепиано. Изобретение Готшалка - Концерты-монстры – и его новая жизнь в наше время.

4.1. Развитие фортепианостроения во второй половине XVIII века. Лондонская (Бродвуд, Шуди, Клементи-Коллард) и венская (Штейн-Штрейхер, Вальтер) школы фортепианостроения.

4.2. Русские пианисты и композиторы и их связь с фортепианными фабриками России: Фильд, Глинка- Тишнер, Гензельт – Лихтенталь, А.Рубинштейн – Дидерихс. Инструменты Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова.

5.1. Французская школа фортепианостроения и ее преемственная связь с лондонской (Эрар) и венской (Плейель) школами.

5.2. Шарль Алькан и его любимые инструменты: фортепиано Эрара и педальер.

6.1. Развитие фортепиано в России в XVIII-XIX веках. Основные фабрики и мастерские Петербурга, Москвы, провинциальных русских городов.

6.2. Многообразие фортепиано в исполнительской практике Листа.

7.1. Новое в фортепианостроении середины XIX века (чугунные рамы, стальные струны, переключивания струн, двойная репетиция). Нововведения французских и американских мастеров.

7.2. Шопен и его фортепиано.

8.1. Американские производители фортепиано и их роль в фортепианостроении.

8.2. Эволюция фортепианного творчества Игнаца Мошелеса. Любимые инструменты Мошелеса и их роль в его творчестве

9.1. Необычные формы фортепиано в XVIII-XIX веке. Мультитембровые фортепиано. Клавиатуры П.Янко, Г.Нейгауза, Г.Моора.

9.2. Виртуозы парижской школы и их роль в развитии фортепианной техники. Особые приспособления для фортепианной тренировки: Герц и его дактилион, Калькбреннер и его хиропласт, изобретения Ложье.

10.1. Препарированное фортепиано и расширенное фортепиано – новые формы трактовки инструмента в середине XX века.

10.2. Клементи – пианист, педагог и фортепианный мастер

11. 1. Основные фабрики фортепиано в XX-XXI веке и их краткая характеристика.

11.2. Бетховен *p*ro *e* contra *p*iano. Особенности исполнения фортепианных произведений Бетховена, продиктованные возможностями инструментов его времени: педаль Бетховена

12.1. Краткая история электронных фортепиано.

12.2. Первые произведения для пианофорте: Лодовико Джустини, Д.Скарлатти, И.С.Бах и его сыновья.

8.4.5. Репертуарный список

1. Лодовико Джустини. 12 клавирных сонат.
2. К.Ф.-Э. Бах. Сонаты и концерты для клавесина или фортепиано.
3. И.К.Бах . Шесть Сонат для клавира.
4. Д.Скарлатти. Сонаты.
5. М.Клементи. Сонаты для фортепиано.
6. М.Клементи- К.Таузиг. Этюды для фортепиано
7. И.Н.Гуммель. Фантазия для фортепиано.
8. Д.Крамер. Этюды для фортепиано.
9. И.Мошелес. Этюды для фортепиано op.70.
10. И.Мошелес. Соната «Меланхолическая» для фортепиано
11. И. Мошелес. Концертg-moll для фортепиано с оркестром.
12. Ф.Калькбреннер. Этюды для фортепиано.
13. А.Гензельт. Анданте и концертный этюд для фортепиано op.3.
14. А Гензельт. Этюд Фа-диез-мажор для фортепиано.
15. А.Гензельт. Этюд «Гондола» для фортепиано.
16. Ш.Алькан. Этюд op.39 № 12. «Пиршество Эзопа».
17. Ш.Алькан. Этюд с-mollорю 74 по К.М.Веберу.
18. Луи-Моро Готшалк. «Глаза креолки».
19. Луи-Моро Готшалк. Бамбула.
20. Кейдж. Дж. Сонаты и интерлюдии.
21. Крамб Дж. Макрокосмос.
22. Кауэлл Г. Банши.
23. Кауэлл Г. Эолова арфа.
24. Фильд Дж. Ноктюрны.
25. Фильд Дж. Концерты.
26. Вебер К.-М. Сонаты для фортепиано.
27. Вебер. К.-М. Концертштюк.
28. Мендельсон. Блестящее каприччио.
29. Мендельсон.Мошелес. Концертные вариации для двух фортепиано на темы из «Прециозы» К.М. Вебера.
30. Шуман. Этюды в форме канона для педального фортепиано.
31. Лист Ф. «Жанна Д Арк» фантазия для фортепиано и органа.
32. Анри Герц. Концерты для фортепиано. A-dur op.34, c-moll op.74, d-moll op.87
33. С. Тальберг. Фантазия на темы из опер Россини

Приложение 1. Методические рекомендации для преподавателей
Для проведения аудиторных занятий используются традиционные формы организации учебного процесса:

- 1) лекции (вводно-мотивационные, установочные, обзорно-исторические, монографические, обобщающие);
- 2) семинары в виде заранее подготовленных выступлений по избранной теме;

- дискуссии в формате обмена мнениями по обсуждаемой теме/проблеме и др.;
- 3) практические занятия (просмотр видеозаписей, прослушивание аудиозаписей произведений с комментарием преподавателя и последующим обсуждением). Практические занятия могут также включать исполнение студентами произведений, входящих в программу курса.

В семинарских занятиях в той или иной форме должна находить свое отражение практически каждая тема курса.

Семинарские занятия по курсу должны включать в себя слушание аудио- и просмотр видеозаписей выдающихся артистов прошлого и современности с последующим анализом особенностей их исполнения. Особенно эффективны и интересны для студентов «аудио-викторины» с угадыванием модели инструмента по своеобразному его звучанию; при этом от них требуется аргументация и обоснование догадок. Такие задания требуют обширных познаний в сфере инструментоведения и побуждают студентов, ощущающих их недостаток, расширять запас сведений в этой области.

В рамках подобных занятий возможен анализ самых разнообразных аспектов фортепианостроения. Предметами обсуждения могут быть различные исторические виды фортепиано, их применение в сочинениях разной стилистической направленности; особенности технического воплощения произведения; соответствие исполнительской трактовки современным представлениям о стилистически убедительной интерпретации; особая оригинальность, неповторимость исполнительской манеры и т. п.

На семинарских занятиях предусматриваются также доклады и сообщения по книгам и методическим пособиям. Готовясь к докладам, студенты учатся быстро осваивать большие объемы информации, структурировать материал, выбирая из него существенное, формулировать основные положения, критически анализировать взгляды авторов, сравнивать их с позициями других авторов по данной проблеме и т. п.

Приобретенные на этих семинарах навыки помогут студентам в их будущей профессиональной деятельности.

Приложение 2. Методические рекомендации для обучающихся по освоению дисциплины

Методические рекомендации студентам по организации самостоятельной работы призваны оптимизировать образовательную деятельность студентов во внеучебное время, без непосредственного участия педагога, но по его заданию.

Программа дисциплины «Ремонт и устройство фортепиано» в обязательном порядке предусматривает самостоятельную работу студентов со специальной (нотной, учебно-методической, научной) литературой.

Основой для самостоятельной работы является весь комплекс знаний, умений и навыков, полученных студентом на лекционных и практических занятиях. Акцент в организации самостоятельной работы студентов ставится на практических занятиях, направленных на обогащение слухового опыта, приобретение навыков работы с литературой.

Самостоятельное ознакомление с музыкальными произведениями предполагает прослушивание аудиозаписей и просмотр видео с нотным текстом, анализ полученных впечатлений. Также в течение семестра студентам рекомендуется регулярное посещение

концертов исторически ориентированного (аутентичного) исполнительства, что позволяет не только расширить общекультурный кругозор обучающихся, но и затронуть разнообразные (в первую очередь исполнительские) аспекты современного бытования произведений различных стилей, жанров и эпох. События в культурной жизни Санкт-Петербурга, выступления известных музыкантов могут быть представлены в качестве тем для обсуждения на практических занятиях.

В процессе изучения дисциплины студент должен активно пользоваться фондами Научной музыкальной библиотеки СПбГК⁹, техническими средствами, которыми располагают Медиацентр и специально оборудованные компьютерные классы.

Виды самостоятельной работы:

№ п/п	Наименование раздела учебной дисциплины	Виды СРС
<i>6-й семестр</i>		
1	Рождение фортепиано. Бартоломео Кристофори. Итальянские и французские мастера 1-й половины XVIII в.	Работа с литературой
2	Немецкие мастера первой половины XVIII века: Готфрид Зильберман, Готлиб Шретер. Первые произведения для пианофорте. И.С.Бах и его сыновья.	Работа с литературой
3	Развитие фортепианостроения в 1770-1820гг. Лондонская и венская школы. Эволюция инструмента в 1770-1820 гг: от пианофорте к фортепиано. Венские (И. А.Штейн, И. А. Вальтер, Ф. Штрейхер) и лондонские (Б. Шуди, Клементи и Коллард, Дж. Бродвуд) школы фортепианостроения	Работа с литературой, слушание музыки.
4	Парижская школа фортепианостроения в 1820-1850-х гг. Камилл Плейель, Себастьян и Пьер Эрары, Анри Папэ. Виртуозный пианизм Парижа 1830-х гг.: вокруг Шопена и Листа (Герц, Калькбреннер, Дрейшок, Тальберг, Делер, Вольф, Гензельт)	Работа с литературой, слушание музыки
5 -7	Шопен и его фортепиано. Дон-жуанский список роялей Листа.	Работа с литературой, слушание музыки
3	Pianopolis: петербургские школы фортепианостроения в начале XIXв. Фильд. Фортепиано в России.	Работа с литературой, слушание музыки
8	Музыканты переходной эпохи. Середина 19 века. Фортепиано 1850-1870-х гг.	Работа с литературой, слушание музыки
9	Первый американец. Луи Моро Готшалк	Работа с литературой, слушание музыки
10	Эволюция фортепиано в 1850-1870 гг.: а.) немецкая школа: Штейн-Штрейхер, Блютнер. в.)американская школа:Чиккеринг, Стейнвей	Работа с литературой, слушание музыки
11	Фортепианные монстры: смешанные виды клавишных инструментов в середине XIX века: педальер. Оркестрион. На полях музыкальной истории. «Забытые» пианисты эпохи романтизма: Шарль Алькан..Фортепиано в конце XIX – начале XX века. Эволюция современного фортепиано. Безендорфер. Каваи. Стейнвей. Электронные фортепиано	Работа с литературой, слушание музыки
12	Практические семинары по ремонту и настройке фортепиано	Работа с различными видами

⁹Для подготовки студентов к зачетам и экзамену в нотный отдел Научной музыкальной библиотеки СПбГК заблаговременно подается список музыкальной литературы, необходимой для данной конкретной группы.

		фортепиано, посещение музея музыкальных инструментов
--	--	--

Список литературы для самостоятельного изучения

- Алексеев А.Д.* Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия. — Киев: Музична Україна, 1974. — 163 с.
- Бодки Э.* Интерпретация клавирных произведений И.С.Баха. — М.: Музыка, 1993. — 388 стр., нот.
- Браудо И.* Об органной и клавирной музыке. — Л.: Музыка, 1976.
- Исакофф С.* Громкая история фортепиано. От Моцарта до современного джаза со всеми остановками. М., 2013.
- История исполнительского искусства. (Шпаргалка). РГК им.Рахманинова, 2015, 3 стр.
- Зимин П.* Фортепиано в его прошлом и настоящем. Л., 1934.
- Мальцев С.М.* Риторика, образность и юмор в фортепианной и камерной музыке Бетховена. СПб., 2010.
- Мальцев С.М.* Инструмент и педализация у Бетховена. СПб., 2010.
- Манулкина О.Б.* Американская музыка от Айвза до Адамса. СПб., 2010.
- Милка А.П., Шабалина Т.В.* Занимательная бахiana. вып.1-2. СПб., 2001.
- Николаев А.* Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. Учебное пособие. — М.: "Музыка", 1980. 112 с., нот.
- Скорбященская О.А.* История фортепиано: инструмент и его мастера. Учебное пособие. СПб., 2015.
- Розанов И.В.* От клавира к фортепиано. СПб., 1995.
- Скорбященская О.А.* Шарль Алькан. Этюды для фортепиано. СПб., 2014.
- Учитель Я.М.* Советское фортепиано. Л., 1966.
- Шонберг Г.* Великие пианисты. М., 2003.