

Примерный уровень сложности лексики

Исполнительский талант А.Н. Скрябина

Александр Николаевич Скрябин вошел в историю музыки не только как композитор, обладавший ярким необычным стилем, но и как не менее оригинальный пианист. И в этом отношении можно провести параллель с выдающимся композитором-исполнителем Рахманиновым. Однако здесь есть существенное отличие – если для Рахманинова Скрябина она не заняла такое место. С другой стороны, творчество и исполнительство Скрябина неразрывно связаны, они двуедины по своей сути. Многие особенности исполнительской манеры Скрябина - нервная возбужденность, неуловимо изменчивые темп и ритм, тончайшая градация звучания - нашли отражение в его фортепианном творчестве. Скрябин был не только гениальным композитором, "звездой первой величины", но и чрезвычайно своеобразным пианистом. Наиболее ярко пианизм Скрябина раскрывался в исполнении им своих собственных сочинений. Эта явно выраженная направленность интересов композитора была связана, в первую очередь, с условиями его жизни, с рано выявившейся пианистической одаренностью. С детских лет он рос в мире фортепианной музыки. Кроме того, Скрябин получал свое образование у известного московского педагога Н.С. Зверева, а затем у В.И. Сафонова, также развивших пианизм

молодого музыканта. Сафонов очень быстро оценил выдающееся пианистическое дарование юноши, и вскоре при его поддержке начинается исполнительская деятельность Скрябина на концертной эстраде. Приемы, которые показал ему Сафонов, помогали Скрябину успешно справляться с такими трудными произведениями, как Концерт № 1 Ф. Листа, поздние сонаты Бетховена, виртуозные этюды Шумана, пьесы Шопена. Однако молодой пианист, азартно увлекшись развитием своей пианистической техники и не обладая от природы достаточно крепкой и выносливой конституцией, переиграл правую руку (подобная история случилась в свое время с молодым Шуманом). В начале 90-х годов первые фортепианные опусы Скрябина появляются в московском издательстве П. Юргенсона. В этих первых сочинениях Скрябина довольно явственно ощущались следы воздействия Чайковского, Листа и особенно горячо любимого им Шопена. Постепенно имя молодого композитора и пианиста приобретает известность в музыкальных кругах Москвы и Петербурга. И там и здесь у него появляются как горячие поклонники, так и – по мере обретения им оригинального стиля – ярые недоброжелатели. Еще в те ранние годы Скрябин обладал сопутствовавшей ему всю жизнь способностью с первых же взятых им аккордов устанавливать психический контакт с аудиторией, источать от себя некий нервный, гипнотизирующий ток, неотразимо покорявший ее. В исполнении Скрябина его собственные сочинения казались импровизациями, как бы тут же рождавшимися, еще носившими неостывший пыл творческого вдохновения: столько свободы и прихотливости было в его игре, такой свежестью и непосредственностью веяло от нее. Исполнительский облик зрелого Скрябина достаточно противоречив. Эта противоречивость, в частности, сказалась в том, что в период жизни, когда Скрябин создавал свои поздние произведения, он сравнительно мало играл их в концертах. Восьмая соната, например, не была им исполнена ни разу. Скрябин-пианист пропагандировал преимущественно свои сочинения до 50-х опусов. Исполнительская, как и композиторская, деятельность Скрябина всегда вызывала многочисленные споры и неоднозначные отзывы, что свидетельствует о том, что Скрябин был, несомненно, великим музыкантом. Рецензии на его игру были очень противоречивы. Одним казалось, что как пианист, Скрябин не представляет собой первоклассной величины. Его техника не блестяща, удару недостает силы, тон его несколько однообразен. Другие считали, что нельзя говорить о его технике. О ней не думаешь, слушая его игру. Слышишь только и переживаешь то, что он своей творческой волей заставляет слышать и переживать, – это величайшее искусство. Потому, может быть именно Скрябин и не виртуоз, не исполнитель большого концертного зала, – слишком тонка его игра, слишком много в ней нюансов и настроения. И в этом отношении он похож на своего духовного предшественника – Шопена. Все эти оценки еще раз подчеркивают такие особенности игры Скрябина, как импровизационность, тончайшая нюансировка, преобладание тихих звучностей, в градации которых Скрябин был неповторим.

Скрипичное творчество И. С. Баха

Скрипичное наследие И. С. Баха, хотя оно и относительно невелико, оказало во многом определяющее влияние на становление европейского скрипичного искусства. До сих пор сохраняет огромную художественную ценность. Было бы, однако, неверно выделять в творчестве Баха и рассматривать отдельно специфику скрипичного стиля. Видимо, следует говорить о тех или иных чертах трактовки скрипки в рамках его целостного композиторского мышления, опирающегося скорее на органное и хоровые выразительные средства и тембровые комплексы, мышления, носящего синтетический характер, творчески вобравшего и переработавшего достижения европейской музыкальной культуры. Полифонический характер мышления Баха ярко проявился и в его скрипичных произведениях. Он коренится в традициях народных немецких танцев, народной инструментальной практики многоголосной игры на инструментах с бурдонирующими струнами. Нельзя не учитывать и традиций игры на виолах (особенно

гамбе), дольше всего задержавшихся именно в Германии. В формировании баховского стиля заметны итальянские традиции, в первую очередь идущие от Вивальди, что сказалось на подходе Баха к крупной форме, формировании в его творчестве предклассического типа скрипичного концерта. В трактовке сюиты и старинной сонаты особенно заметны чешские, польские, отчасти французские влияния. Но, так или иначе, все эти влияния остаются лишь в пределах «верхнего слоя» — фактуры, отдельных приемов, граней формы. Преобразованные творческой фантазией гения, они получают иное художественное освещение, приобретают самобытный характер. Уникальным созданием баховского гения являются шесть сонат и партит для скрипки соло (написаны около 1720 года в Кётене). Здесь скрипка, в отличие от итальянских традиций, трактуется как самостоятельный многоголосный инструмент, обладающий огромными выразительными возможностями — и полнозвучием органа, и вокальной певучестью, гибкостью человеческого голоса, и богатством оркестровых тембров. В сонатах Бах продолжает как традиции немецкой народной музыки, связанные с многоголосной фактурой, импровизационностью изложения, трактовкой танцев, так и традиции профессиональной музыки немецких, итальянских и австрийских композиторов. Бах во многом и отказывается от прежних традиций, переосмысливает их, создает новые. У него совершенно отсутствует скордатура применение большого количества украшений. Он широко опирается на яркие звучания, часто использует открытые струны. Не случайно две сонаты и две партиты написаны в тональностях всех открытых струн скрипки. В целом необходимо рассматривать сонаты и партиты как единый грандиозный цикл, раскрывающий определенную, философски насыщенную программу, в которой находят отражение извечные темы жизни и смерти человека. Хотя по схеме скрипичная соната у Баха сходна с сонатой *da chiesa* итальянских композиторов, но сама трактовка содержания частей во многом отличается. Так, первые медленные части сонат у итальянцев представляют собой обычно вступление к быстрой части, в то время как у Баха это — полные патетики и экспрессии самостоятельные части монологического, речитативно-импровизационного характера. Вторые части у Баха — фуги, полнозвучные, богатые динамическим разворотом развития. Их образы связаны с действием, коллективным началом, более объективным характером выражения. Третьи части — лирический центр сонаты. Широкая напевность, эмоциональная приподнятость, порой проявляющаяся «чувственность» интонаций, субъективная лиричность высказывания, эти черты станут характерными для музыки второй половины века. Здесь Бах опережает во многом музыкальное развитие своего времени. Финалы сонат — полифоничны, в них Бах мастерски применяет скрытую полифонию. Они во многом моторны, им свойственны секвентность, повторность, однотипность фактурных фигур. Музыка финалов вызывает ассоциации с потоком самой жизни, стремительностью времени. Здесь Бах достигает большой цельности не столько за счет драматургии (в этом отношении главенствуют первые две части), сколько за счет обобщения, создания ощущения праздника. Можно отметить в связи с этим и некоторое проникновение жанрово-танцевальных элементов (они, конечно, присутствуют, порой в скрытом виде, и в других частях, особенно в фуге). Скрипичные партиты Баха являются как бы антитезой сонат. Соната и последующая партита составляют контрастные пары (две первых — минорные, последняя пара — мажорная). Основу двух первых составляют традиционные части старинной сюиты — аллеманда, куранта, сарабанда, жига, бурре. Но у Баха они — не просто танцевальные номера. Образная метаморфоза здесь значительна. Наиболее светлой, жизнерадостной является Третья партита *E-dur*. Она во многом предвосхищает стиль Баха лейпцигского периода. Именно она становится завершением всего цикла, его итоговым смыслом. Таким образом, экспозиция цикла — философское размышление — соната *g-moll*, наиболее «темная» по тембру, опирающаяся на самую низкую струну скрипки. Завершающая часть цикла ликующий праздник — партита *E-dur*, в которой использована самая «светлая» тональность на скрипке, что связано с высокой нетемперированной по настройке струной

Ми. Взаимопроникновение частей сонаты и партиты происходит именно в них. Так, в Первой сонате две последние части — сюитные (Сицилиана и Presto, как своеобразная вариация на нее — дубль), а в Третьей партите первая часть сонатная — знаменитый Прелюд. Цикл имеет и две смысловые кульминации. Первая связана с личностным началом, судьбой человека и реализована в Чаконе — грандиозном похоронном шествии-размышлении. Вторая — жизнеутверждающая — реализованная в фуге D-dur, построенной на теме хорала «Гряди, дух святой». Одна из этих двух кульминаций олицетворяет настоящее время, земную жизнь, конечного человека, другая — вечность, духовную жизнь, светлое будущее, возрождение жизни, отрицание смерти, неумирающую красоту Человека. Основой для Баха в этом цикле тем самым становится построение сквозной драматургии целого, основанной на определенном замысле, близком баховским «Страстям». Чакона — уникальное сочинение для солирующей скрипки, мощь звучания и экспрессия которой доходят здесь до органной и оркестровой. Чакона начинается медленным проведением основной гомофонной темы — периода. Затем следуют тридцать две вариации на нее, разворачивающиеся большими динамическими волнами. В цикле Бахом использована явная и скрытая полифония, доходящая до четырехголосного склада, особенно в фугах. При переложении Чаконы для клавира или органа Бах перевел эту скрытую полифонию в реальную. Но в оригинале мастерство великого полифониста в использовании разнообразных выразительных возможностей скрипки настолько высоко, что при исполнении создается ощущение реального звучания всех задуманных и намеченных композитором голосов.