

На правах рукописи
УДК 78.08.082.4

Фоменко Елена Станиславовна

**КАДЕНЦИЯ В ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ ЭПОХИ
ВЕНСКОГО КЛАССИЦИЗМА:
ИСТОРИКО-ИСТОЧНИКОВЕДЧЕСКИЙ АНАЛИЗ**

Специальность: 17.00.02 – музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения



Санкт-Петербург
2006

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
Российский государственный педагогический университет
имени А.И. Герцена

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
КОННОВ ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
ГУРЕВИЧ ВЛАДИМИР АБРАМОВИЧ
кандидат искусствоведения, профессор
МИХАЙЛОВ ИВАН ДМИТРИЕВИЧ

Ведущая организация: Санкт-Петербургский Государственный
Университет культуры и искусств

Защита состоится «13» июня 2006 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 212.199.20 Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, аудитория 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена.

Автореферат разослан «05» мая 2006 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
Кандидат искусствоведения, доцент



Шитикова Р.Г.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность работы. Интерес исследователей музыкального искусства к изучению различных форм импровизационного музицирования в двадцатом и двадцать первом столетиях заметно возрос. Среди множества проблем, связанных с осмыслением импровизационной культуры и ее места в музыкальной культуре в целом, одной из безусловно значимых является проблема соединения и взаимовлияния письменного и импровизационного искусства. Особенно важным представляется процесс закрепления за традиционно импровизационными элементами исполнительства письменной фиксации, переход определенных эпизодов музыкальных произведений из категории импровизационных форм в категорию жестко фиксированных письменных эпизодов. Наиболее ярко этот процесс наблюдается в эпоху венского классицизма на примере анализа каденций к инструментальному и, в особенности, фортепианному концерту.

В настоящее время каденция как эпизод, соединяющий в себе черты письменной и импровизационной традиций, по-прежнему остается одной из малоизученных областей, чем в первую очередь и определяется актуальность данного исследования. В диссертации предпринята попытка изучить, по сохранившимся материалам, феномен бытования каденции в период венского классицизма, представляющий особый интерес тем, что он позволяет проследить процесс трансформации этого эпизода из сугубо импровизационного в жестко письменно фиксированный.

Эпоха венского классицизма раскрыла феномен фортепианного концерта как разновидности или периферии сонатно-симфонической жанровой области, и одновременно с этим, оставила в этом концерте особую зону – каденцию – которая аккумулировала в себе все достижения инструментальной импровизационной культуры предшествующих эпох. Несмотря на то, что феномен фортепианного концерта освещен в современном музыковедении довольно обстоятельно, каденция как его неотъемлемая часть не исследована, как нам представляется, должным образом. В рамках работы над диссертацией автор обращался к широкому кругу литературы и должен отметить, что при несомненно подробном освещении фортепианного творчества венских классиков, каденция не получила еще исчерпывающего анализа в музыковедческих исследованиях.¹

Каденция рассмотрена в диссертации как одно из проявлений импровизационной культуры. Именно в период венского классицизма происходил кардинальный перелом в природе каденционных построений, заключающийся в постепенном, но неизбежном переходе каденции из рамок импровизационной культуры в сугубо письменную традицию. Этот процесс сочетается в историческом контексте с таким явлением как переход от барочного «concerto grosso» к так называемой концертной симфонии классико-романтической эпохи. Последовательное изучение каденций, начиная с гайдновских концертов и заканчивая бетховенскими, а также обращение к каденциям, написанным гораздо позже,

¹ Выделим исследования Б., П. Бадур-Скоды («Интерпретация Моцарта»), А. Меркулова (Каденция солиста 18-начала 19 века.//«Старинная музыка», 2003, №1,2,3.), П. Брауна (Joseph Haydn's Keyboard Music. Bloomington: Indiana University Press, 1986.), которые отличаются включением каденции в круг затронутых авторами тем.

позволяет проследить этот процесс во всей его неотвратимости. Искусство импровизации всегда привлекало ученых, но его изучение затруднено в связи с особенностями импровизационных форм музицирования, не оставляющих практически никаких материальных объектов исследования. Каденция же является образцом записанной импровизации, особенно в случае каденций венских классиков, еще не утративших импровизационных традиций барочного музицирования. Таким образом, каденция одновременно является памятником письменной и импровизационной культуры, что делает ее несомненно привлекательной для исследования, посвященного музыкальной импровизации.

Замысел данной работы определяется еще и ее источниковедческой направленностью. Природа жанра такова, что появление все новых и новых каденций к фортепианным концертам – процесс живой, это связано с тем, что любой исполнитель может написать каденцию к концерту, который он включает в свой репертуар. Это приводит к тому, что информация об имеющихся каденциях не носит системного характера. В диссертации рассмотрены большинство наиболее ярких каденций к концертам венских классиков, в том числе поздние. Проблема недостатка информации по имеющимся каденциям к концертам венских классиков, несомненно, актуальна для педагогов и пианистов, а значит, данная диссертация отражает в себе требования практической необходимости.

Таким образом, *актуальность исследования* заключается в следующем:

1. Каденция рассматривается как элемент импровизационной культуры, имеющий отражение в письменной фиксации.
2. Анализ всех авторских каденций Гайдна, Моцарта, Бетховена призван конкретизировать и систематизировать сведения об имеющихся авторских каденциях к их фортепианным концертам.
3. Каждый из великих венских классиков является обладателем своего неповторимого импровизаторского стиля, выявить основные элементы которого возможно, анализируя списанные каденции к концертам.

Научная разработанность феномена каденции в музыковедении представляет исследователям широкое поле для научной деятельности. Зачастую музыковеды стараются обойти этот импровизационный эпизод стороной, обходя лишь упоминанием о месте каденции в форме.

К фортепианной музыке венских классиков обращалось множество русских и зарубежных ученых, такие как М. Друскин, В. Конен, Г. Аберт, А. Алексеев, А. Альшванг, А. Аронов, Б. Асафьев, Н. Белянская, Л. Кириллина, А. Меркурьев, С. Грохотов, А. Климовицкий, Е.П. Бадура-Скода, П. Браун и пр. Этот список можно продолжать сколько угодно долго, однако, в большинстве этих исследований феномен каденций лишь упомянут. В приведенном списке хотелось бы выделить работу Евы и Паулы Бадура-Скода «Интерпретация Моцарта»², в которой целый раздел посвящен феномену моцартовских каденций, и Моцарт-импровизатор представлен достаточно ярко. Однако упомянутые авторы изучают не столько импровизационную природу каденции, сколько стараются классифицировать имеющиеся каденции, свести их к некой закономерности. Они выделяют несколько типов ка-

² Бадура-Скода П., Е. Интерпретация Моцарта. М., Музыка, 1972. – 373 с.

денционных построений, настоятельно рекомендуя при этом пианистам писать самостоятельные каденции к концертам Моцарта, не имеющим авторских каденций, строго придерживаясь традиций моцартовских каденций, и довольно резко критикуют ряд каденций, выходящих за рамки, очерченные индивидуальным стилем автора концерта. При всем несомненном уважении к этой поистине глубокой работе, выполненной, что немаловажно, с истинной любовью к творчеству Моцарта, следует отметить, что явная недооценка более поздних каденций и стремление свести творческий процесс к структурной стилизации кажутся нам не всегда убедительными. Из современных российских исследователей феномена каденции выделим А. Меркулова³. В его статьях, посвященных каденциям к инструментальным концертам, чувствуется серьезный подход к вопросу, а также тщательное исследование ученых старинных трактатов, посвященных инструментальной и вокальной импровизации, обращение к редким источникам. Также выделим работу А. Тайсона, посвященную М. Клементи⁴ и диссертационное исследование С. Грохотова⁵, освещающее творческую личность И. Гуммеля. Несмотря на то, что ни Клементи, ни Гуммель не могут быть поставлены в один ряд с великими венскими классиками, однако изучение их творчества как композиторов второго эшелона также является несомненно интересным и привлекательным. Таким образом, в работе с литературой по теме диссертации было выявлено то, что при всем несомненном многообразии литературы, число источников, затрагивающих проблему исследования, очень незначительно.

Цель диссертационного исследования – рассмотрение феномена каденции в фортепианном концерте венских классиков как импровизационного эпизода, нашедшего свое претворение в письменной культуре и балансирующего на грани канонической импровизации и письменной музыкальной традиции.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть каденцию как феномен инструментальной импровизационной культуры эпохи венского классицизма с исторической точки зрения.
2. На примере авторских каденций к фортепианным концертам Гайдна, Моцарта, Бетховена выявить ряд закономерностей, отражающих черты стиля этих композиторов как импровизаторов и авторов каденций.
3. Определить принципы классификации имеющихся авторских каденций, сведя их в единую систему в рамках одного исследования.
4. Проанализировать некоторое количество наиболее репертуарных каденций к концертам венских классиков, написанных композиторами последующих эпох для анализа соотношения элементов «своего» и «чужого» в этих каденциях.
5. Выявить соотношение импровизационного изложения и композиторской манеры письма в материале проанализированных каденций.

³ Меркулов А. Каденция солиста XVIII-начала XIX века // Сетевой журнал «Старинная музыка», 2003, №1,2,3.

⁴ Tyson A. Clementi as an imitator of Haydn and Mozart // The Haydn Yearbook. Vol.2 (1963-64).

⁵ Грохотов С. И.Н. Гуммель и фортепианное искусство первой трети XIX века. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения. Л., 1990. 25 с. См. также: Грохотов В. Традиции и новаторство в творчестве Гуммеля // Сб.: Традиции и новаторство в искусстве. Воронеж, 1990.

Объектом исследования являются особенности сочетания принципов импровизации и письменной традиции. *Предмет* исследования - каденция как виртуозное соло, объединяющее в себе элементы импровизационно-спонтанной и письменно-фиксированной традиций.

Гипотеза исследования: Каденция как импровизационная часть фортепианного концерта в период венского классицизма эволюционирует, трансформируясь из импровизационного эпизода, насыщенного элементами виртуозности, в раздел формы, жестко фиксированный в текстовом отношении и тяготеющий к композиторски строгой манере письма.

Положения, выносимые на защиту:

1. Каденция в эпоху венского классицизма является особой «зоной» концерта, сохраняющей в себе элементы аутентичной специфики импровизационной культуры.
2. Эволюция традиции сочинения каденции к фортепианному концерту проходит этапы развития от игрового концертирования, берущего начало в формах и жанрах инструментального музицирования эпохи барокко, через элементы разработки тематического зерна, свойственного сонатно-симфоническому мышлению, к эпизоду, по типу близкому монологическому высказыванию-размышлению, характерному для романтической эпохи.
3. Элементы виртуозного концертирования, насыщающие каденцию, неуклонно теряют свое господствующее значение, и баланс между импровизационными общими формами движения и мотивно-тематической разработкой меняется в пользу последней.
4. В техническом отношении материал каденции эволюционирует в своих приемах от обобщенных фактурных и виртуозных форм движения к индивидуализированному тематизму.
5. Каденции в эпоху венского классицизма принципиально делятся на ранние, тяготеющие к импровизационному типу мышления, и поздние, где элементы «орис»-музыки преобладают.

Методологическая база диссертации. В работе над диссертацией применен комплексный метод исследования, основанный на сочетании исторического, источниковедческого и теоретического подхода к рассматриваемой проблеме. Использование в диссертации довольно большого пласта музыкального материала предполагало широкое применение сравнительного и аналитико-описательного методов научной обработки материала.

Научная новизна работы.

1. В рамках работы проанализирован феномен каденции с исторической точки зрения.
2. Впервые рассмотрены в рамках одного исследования все авторские каденции Гайдна, Моцарта, Бетховена к собственным концертам. Выявлены основные черты индивидуального подхода каждого из этих композиторов к написанию каденций.
3. Рассмотрен феномен «чужих» (неавторских) каденций к концертам Гайдна, Моцарта, Бетховена.

4. В рамках исследования проанализированы некоторые тенденции в написании каденций к концертам венских классиков композиторами и пианистами послебетховенского периода (временные рамки изученных персоналий колеблются от поздних современников Бетховена до пианистов рубежа XX- XXI веков).
5. Проанализированы малоизвестные и неопубликованные в России каденции к концертам венских классиков.

Теоретическая значимость исследования заключается в подтверждении посредством анализа представленного музыкального материала идеи о несомненном развитии и видоизменении импровизационного искусства в период венского классицизма. Рассмотрен путь преобразования каденции как импровизационного по сути эпизода фортепианного концерта в элемент фиксированного композитором материала, не дающего исполнителю права на импровизацию в рамках каденции, что было свойственно и приветствовалось в предшествующие эпохи.

Практическое применение результатов исследования возможно педагогами - пианистами, концертирующими исполнителями, музыкантами – любителями. Собранная в результате работы база нотных приложений в концентрированном виде представляет собой собрание наиболее ярких каденций к фортепианным концертам венских классиков. Аналитическая часть работы, представляющая собой анализ каденций, проделанный автором диссертации, может быть полезной музыковедам и историкам музыки, интересующихся проблемами импровизационной культуры в целом, инструментальной импровизацией в частности, а также исследователям венской классической школы.

Апробация работы: диссертация обсуждалась на кафедре музыкального воспитания и образования Российского Государственного Педагогического Университета им. А.И. Герцена, материалы ее отражены в выступлениях на конференциях и в публикациях автора.

Структура исследования. Диссертация состоит из трех глав (первая из которых содержит 2 раздела, вторая – 3 раздела, третья – 1 раздел), введения, заключения, библиографии и четырех приложений. В приложениях собраны нотные материалы, использованные автором при работе над диссертацией. Здесь находятся все сохранившиеся авторские каденции Гайдна, Моцарта и Бетховена к собственным концертам, а также множество проанализированных в тексте работы неавторских каденций к концертам венских классиков. Общий объем диссертации с приложениями – 350 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обосновывается актуальность темы, определен научный аппарат исследования: объект, предмет, задачи, научная новизна, дан краткий обзор литературы по проблеме диссертации.

Глава 1. Проблема формирования каденции как виртуозного соло в истории импровизационной музыкальной культуры.

В первой разделе главы – *Инструментальная импровизация в период венского классицизма и феномены, ее подготовившие* – рассматриваются основные формы существования этого типа музицирования в описываемый период. В этом разделе историческое развитие музыкальной импровизации освещается с момента стабилизации европейской традиции инструментальной импровизационной культуры. Несмотря на то, что импровизационные принципы сопутствовали развитию музыкального искусства во все периоды его становления, вокальная импровизация, столь характерная для средневековья и предшествующих эпох, не оказала решающего воздействия на инструментальную импровизационную культуру. Эпоха средневековья была пронизана импровизационными принципами, в первую очередь проявившимися в менестрельной культуре. В рамках этой культуры параллельно существовали такие два взаимообусловленные основополагающие импровизационные принципы как канон и вариативность. Инструментальная импровизация со своими приемами, принципами, характерными формами, впервые отчетливо проявилась в эпоху Возрождения. Многие из музыкальных жанров эпохи Возрождения оказали сильнейшее влияние на импровизационную культуру последующих эпох. Инструментальная импровизация проявилась во всевозможных танцевальных жанрах. Импровизация на различных инструментах семейства виол была распространенным явлением в Италии XV столетия в домах образованных аристократов, ею сопровождалось декламация стихов и чтение сонетов. Ансамблевая импровизация в эпоху Возрождения составляла, помимо того, основу всевозможных прикладных жанров музыки, в первую очередь музыки, сопровождающей массовые мероприятия. Вокальная культура профессиональной традиции (как культовой, так и светской – мадригал, шансон) строго фиксировалась, однако и в ней закладывались определенные характерные импровизационные формулы. Сильнейшее влияние на последующие эпохи оказали табулатуры и инструментальные версии мотетов, которые аккумулировали в себе как черты инструментальной импровизации, так и строго фиксированной вокальной техники. В эпоху Возрождения происходил важный процесс обобщения и подведения теоретической базы под традиции средневековой полифонии, однако он находился в живом движении, что проявляется в различных терминологии, определениях понятия импровизационного и неимпровизационного относительно существующих полифонических форм. Однако в условиях возрастающей роли инструментальной импровизации в эпоху Возрождения, все же главенствующее значение в эту эпоху имела вокальная импровизация. Инструментальная же импровизация проявлялась в использовании специфических для инструмента технических и фактурных приемов, в совокупности ведущих к первым самостоятельным импровизационным формам инструментальной музыки. Основным достижением импровизационного искусства Возрождения является развитие принципа орнаментирования, который постепенно трансформировался в орнаментiku, свойственную семнадцатому-восемнадцатому векам. Говоря об этой трансформации, нельзя не отметить, что речь идет о принципиально разных феноменах. Если в эпоху Возрождения орнаментика была способом *изменения* мелодии, то мелизматика новой эпохи лишь подчеркивает рельеф основной мелодии, не претендуя на

создание нового мелодического феномена. В эпоху барокко намечается тенденция к письменной фиксации всех видов импровизационной техники, ее регламентированию. В первую очередь это проявилось в феномене цифрованного баса. Вокальная и хоровая импровизация практически полностью заменяется инструментальной. Это неудивительно, учитывая тот факт, что развитие музыкального искусства неминуче шло ко все большей авторизации. Эпоха коллективной импровизации уступила свое место эпохе индивидуальной импровизации органиста, клавесиниста, основанной на своем собственном исполнительском опыте. Импровизационный контрапункт эпохи барокко все более преобразовывался в виртуозное инструктивное музицирование. Главенствующим инструментом импровизационного творчества становится орган, так как именно этот инструмент позволял совмещать все виды импровизации – и ритмическую, и мелодическую, и гармоническую. Крупнейшим представителем органной и клавирной музыки первой половины XVII века был Д. Фрескобальди. Его сочинения для органа – развернутые композиции фантазийного склада. Однако наравне с этим он писал не только quasi-импровизационные пьесы в жанрах токкаты и фантазии, но и тематически совершенно строгие ричеркары и канцоны. Многие его органные сочинения, дошедшие до нашего времени в нотной записи, демонстрируют процесс переноса приемов импровизационной традиции в рамки письменной музыкальной культуры. Импровизационное искусство и импровизаторы ценились необычайно высоко, обучение этому искусству по-прежнему входило в обязательный курс музыканта-профессионала. Органист (клавирист) обучался не как исполнитель, а именно как композитор и импровизатор. Широкое распространение в XVII веке получили конкурсы органистов-импровизаторов.

Если первую половину XVII века можно считать сугубо «органной», то вторая половина столетия была ознаменована расцветом болонской школы с ее тяготением к сольно-оркестровому концертному стилю. Развитие жанра трио-сонаты, а также разработка важнейших принципов скрипичного виртуозного исполнительства, происходившие в рамках творческой деятельности композиторов болонской школы, внесли несомненный вклад в историю музыкальной импровизации. В русле основных художественно-стилевых принципов болонской школы на рубеже семнадцатого и восемнадцатого столетий творил Арканджело Корелли, чьи творческие свершения довольно разнообразны, но в контексте исследования акцент сделан на одном из направлений его деятельности, а именно – на жанре трио-сонаты. В этом жанре проявились основные образно-стилистические качества описываемой эпохи: сохраняя преемственные отношения с полифоническими традициями, она включает в себя и достижения гомофонного письма семнадцатого века. Этот жанр оказал сильнейшее влияние на формирование всех инструментальных жанров восемнадцатого века, в том числе на формирование концерта для солиста с оркестром.

Описывая развитие инструментальной музыки в последующие годы, автор останавливается на феномене французского клавесинизма с его вершинными проявлениями в творчестве Ф. Куперена и Ж.Ф. Рамо. Для них становится характерным все большая фиксация нотной записи, выработка системы условных обозначений для записи орнаментики и отторжение импровизационности как таковой. Ф. Куперен, по сути, опирался в своем творчестве на все достижения предшествующих

эпох, заимствуя принципы ренессансного диминуирования и колорирования, однако он принципиально пересворачивает их первооснову. Внося в свою музыку новые принципы построения фактуры, Куперен настойчиво старается отойти от ренессансной вокальной полифонии, и максимально приблизиться к гомофонному мышлению. Кроме того, он очень резко протестовал против всевозможных вольностей и отклонений во время исполнения его произведений, особенно в отношении ритмической организации нотного текста и исполнения мелизмов. В творчестве Ж.Ф. Рамо импровизационные принципы проявились чуть ярче, в частности, во взволнованных речитативных обращениях с выраженным декламационным началом, присутствующих в его миниатюрах. Итальянская национальная школа ярче всего проявилась в расцвете вокальной импровизации в ее вершинном претворении – *bel canto*. Импровизационные формы здесь явно тяготеют к широкой кантилене, характерной для вокальной музыки. Германская национальная школа в качестве доминирующего вида искусства выдвигает органное исполнительство, что связано в первую очередь с тем, что в Германии дольше, чем в других странах, полифоническое мышление удерживало свои позиции. В процессе игры исполнитель имел дело с несколькими голосами, соответственно, способы варьирования стали более многообразными: музыкант создавал то более, то менее плотную гармоническую ткань. Гармоническое варьирование было одним из ярчайших средств выразительности, ибо позволяло разнообразить динамический рельеф произведения. Кроме того, импровизационные принципы довольно отчетливо проступают в таком характерном немецком жанре как кводлибет – в спонтанном, зачастую непреднамеренном сочетании нескольких песенных мелодий в совместном интонировании.

Принципы построения формы *Concerto grosso* все же формируются наиболее явно в Италии, в первую очередь в творчестве А. Вивальди. Он устанавливает трехчастную циклическую форму и выделяет партию солиста. Однако этот революционный прорыв в концертной форме довольно долго не имел подкрепления у последователей. Даже в большинстве концертов И.С. Баха сольная партия в еще не столь выделена и контрастно сопоставлена относительно оркестровой партии. Баховские импровизации хоть и дошли до нас в опосредованном виде (мы можем предположительно судить о них по анализу таких жанров как токката, прелюдия, фантазия, каденции в Пятом Бранденбургском концерте), но они являются памятниками импровизационной культуры, тесно связанной с традициями полифонического мышления, в то время как уже шел процесс формирования новых импровизационных принципов, характерных для новой – классической эпохи. Бах, однако, был не чужд современному его времени, вновь возникающим музыкальным течениям и мог проявлять свое импровизаторское искусство как в традиционной для себя полифонической импровизации, так и в иных формах. Пример этому – трехголосный ричеркар из «Музыкального приношения» («Musikalisches Orphen», 1747). Известно, что трехголосный ричеркар был симпровизирован Бахом непосредственно при Фридрихе Великом, давшем ему тему для импровизации, и был выдержан в стиле изысканной и сложной фуги. Позднее сделанная фиксация в виде партитуры стала для нас бесценным памятником письменного искусства баховской эпохи. При этом Бах не стал импровизировать на ту же тему в форме шестиголосного ричеркара, а вместо этого симпровизировал его на другую тему, и не в строгом полифони-

ческом изложении, а в манере так называемой «берлинской» школы, к которой испытывал симпатию король, с характерными динамическими нарастаниями и затуханиями, короткими «вздыхающими» мотивами, своеобразной гармонией. Несмотря на подобные примеры живой и непосредственной импровизации на основе полифонической формы, все же тенденции эпохи уводили импровизационное искусство от полифонического мышления в сторону гомофонно-гармонического изложения. Музыкальная импровизация приобретает все более локальные формы претворения, и в конечном итоге концентрируется лишь в нескольких жанрах. Это в первую очередь, токкаты и фантазии, далее – некоторые эпизоды внутри сольных партий. Это каденции и вступления, которые исполнителям было позволено играть свободно, так как они либо не записывались композиторами, либо записывались условно и схематично.

Второй раздел первой главы – *Каденция солиста как импровизационно-вариационная часть инструментального и фортепианного концерта эпохи венской классической школы*. К последней трети восемнадцатого столетия процесс формирования инструментального и, уже, фортепианного концерта, достиг своего пика, и классический тип концерта с солистом сложился. Полностью сформировалась классическая концертная сонатная форма, и каденция – виртуозное соло исполнителя – также являлось обязательной частью этой формы. Исполнение каденции требовалось в импровизационной манере, однако принципы исполнения каденций были жестко регламентированы. Следует отметить, что в ткани концерта соседствовали два вида импровизационного эпизода – каденции и вступления. В рамках исследования вступление как часть фортепианного концерта упомянуто лишь тезисно, без анализа конкретных образцов и выявления определенных закономерностей использования его в рамках целого. Феномен каденции как импровизационного, но более развернутого эпизода, имеющего разработанную внутреннюю структуру, определенные принципы организации материала, набор характерных приемов – несомненно более интересен для анализа. Каденция имеет выигрышное местоположение в форме концерта, и должна быть задумана так, чтобы она привлекала внимание слушателей. Появление ее в завершающем разделе репризы, когда прозвучали уже все основные темы, после яркого драматургического развития в разработке, неслучайно. Начало каденции чаще всего подчеркнуто либо виртуозным пассажем, либо ярким аккордом. В момент звучания этого фрагмента концерта внимание слушателя обостряется многократно. Элемент неожиданности, яркое виртуозное начало, эффектность и яркость построения, демонстрирующая все мастерство исполнителя – вот те принципы, на которых выстроена каденция. Чем сложнее она была, тем выше ценился исполнитель, тем ярче становилось его имя и слава. Поэтому неудивительно, что в эпоху венского классицизма столь распространенным явлением были сложнейшие виртуозные каденции. Чтобы завоевать расположение публики, артисты усложняли их максимально трудными и эффектными пассажами и прочими технически сложными приемами. Каденции, естественно, становились камнем преткновения для ряда пианистов. Конечно, для известных виртуозов-композиторов сочинение каденции, ее импровизационное исполнение не было сложной задачей, однако это не значит, что рядовые исполнители так же с легкостью могли это сделать. Поэтому неудивительно, что широкое распространение по-

лучили всевозможные сборники, которые предлагали пианистам набор характерных каденций, которые можно было заучивать и помещать в материал концерта. Традиционно материал в таких сборниках располагался систематизированно, охватывая все мажорные и минорные тональности. В 1787 году вышел в свет сборник Клементи под названием «Музыкальные характеристики или Коллекция прелюдий и каденций для клавесина или фортепиано в стиле Гайдна, Кошелуха, Моцарта, Штеркеля, Ванхалы и автора». Каденции Моцарта к собственным концертам впервые были изданы в 1801 году, а в 1804 были переизданы вновь. Однако если каденции Моцарта представляли интерес именно как авторское сочинение, то сборник Клементи встал в ряд с другими схожими сборниками, целью которых была помощь исполнителям, не умеющим импровизировать каденции.

Не следует считать, что дошедшие до нас образцы гайдновских, моцартовских или бетховенских каденций - точные образцы традиционных каденций венского классицизма. Напротив, это скорее исключения. В традиционных каденциях восемнадцатого века не принято такое свободное обращение к тематическим цитатам, нет свободных коротких построений ариозно-декламационного характера, элементы полифонии тщательно избегаются. Характерными и употребительными считаются традиционные пассажные каденции, в которых на первый план выходит виртуозное начало и жесткий схематизм импровизационных приемов. Такие каденции достаточно ярко звучали в исполнении на клавесине, ибо особенности этого инструмента как нельзя более подчеркивали виртуозность пассажных построений. Появление коротких мотивных вставок, принципиально еще не тематических, а лишь эскизно затрагивающих элементы мелодии, стало первым шагом к появлению тематических каденций. Тематические каденции – безусловно, самые интересные и содержательные как с точки зрения профессионального слушателя, так и с точки зрения музыковедческого анализа, довольно непростым путем пробивали себе дорогу к исполнителю. Использование тематического зерна или темы целиком в качестве основы для импровизации кажется сейчас самым точным и верным путем в создании каденции. Однако в восемнадцатом веке это считалось признаком скудности фантазии и недостатком мастерства импровизации. Историческое развитие каденции в течение восемнадцатого и последующих веков покажет, что именно этот тип каденции станет главенствующим и получит свое полное воплощение в творчестве романтиков.

Вторая глава, названная «Индивидуальный стиль композитора и его преломление в элементах импровизации, насыщающих материал каденций», посвящена анализу сохранившихся авторских каденций Гайдна, Моцарта и Бетховена к собственным фортепианным концертам. Многие из описываемых каденций не имеют в литературе достаточного освещения, что позволило автору диссертации проявить инициативу в оценках и анализе.

Раздел 1 посвящен 4 каденциям Гайдна к концерту № 11.

Отмечается, что вклад Гайдна в музыкальную культуру уникален, и его клавирная музыка освещается в литературе довольно подробно. Однако его творческое наследие в области клавирных концертов не столь глубоко исследовано, как можно было бы ожидать. Кроме того, лишь три его фортепианных концерта (из примерно одиннадцати написанных) прочно вошли в исполнительскую практику. К одному

из них Гайдн оставил четыре каденции, в которых с полной силой отразился его индивидуальный стиль как импровизатора и автора каденций. Композитор воспринимал каденцию как яркий виртуозный номер, призванный поддержать и увеличить то впечатление, что произведено на слушателя пьесой. Развернутые, полные внутренней энергии каденции свободного изложения, они кажутся более мощными, эффектными, чем некоторые моцартовские каденции. Возможно, что это следствие ощущения клавишной фактуры. Однако удивительным и достойным несомненного внимания остается тот факт, что Гайдн создал несколько великолепных каденций (а в действительности создал их намного больше, чем сохранилось до наших дней!), настолько ярких, что порой в них звучат и величественные черты баховской музыки⁶ и неожиданные «предвидения» бетховенского стиля. Сохранились две каденции Гайдна к первой части Одиннадцатого концерта и две каденции ко второй части того же концерта. Автор свободно обращается со структурой каденции, уходя от традиционной трехчастности. Разделы в его каденциях можно обозначить лишь условно. Такое жевольное обращение демонстрирует он и в отношении типичных приемов и оборотов, используемых обычно в каденциях. Так, вступительный раздел каденции к первой части Концерта №11 представляет собой нетипичный образец строения этого фрагмента. Он использует свободное импровизационное, но не схематичное нетактированное построение, которое без преувеличения можно назвать стилистическим «прозрением» в сторону романтиков. Гайдн уходит и от типа тематического вступления, которое позже станет характерным для Моцарта, но и не подменяет его виртуозным построением, основанном на общих формах движения, которые были приняты исполнителями того времени. Еще одной важной особенностью гайдновской манеры импровизации каденций можно считать черты клавишной манеры письма, которые присутствуют практически во всех дошедших до нас каденциях. Это проявляется в обилии мелких длительностей, коротких интонациях, требующих четкой артикуляции и почти орнаментального исполнения. Гайдновские каденции – пример вершинного проявления импровизационности в каденциях, где свободная импровизация сочетается с декламационной ясностью коротких интонаций-высказываний, сочетается строгость мотивно-тематических процессов с виртуозным началом, в тонком преломлении переосмысливаются основные идеи, заложенные в материале, но не дублируются, а подчеркиваются. Смелость в подходе к нормам и канонам сочинения также проявляется в неожиданном противопоставлении медленной части (одна из двух каденций ко второй части концерта) и быстрой виртуозной каденции. Виртуозная первооснова, поставленная композитором во главу угла принципов построения каденции, здесь берет верх над характерными признаками медленной части. Индивидуальность композитора в рамках сохранившихся четырех каденций проявлена совершенно неожиданно, ярко и многогранно. Гайдн как импровизатор демонстрирует свой неповторимый музыкальный язык, необычайно смелый для своего времени и далеккий от заимствований и влияний извне. Несмотря на то, что Гайдн, несомненно, был знаком с импровизациями Моцарта, даже выступал с ним в ансамбле, влияние мо-

⁶ Так, в частности, во второй каденции к первой части 11 концерта есть раздел токкатного характера, где чувствуется хоть опосредованное, но явное влияние токкат И.С. Баха.

цартовской манеры импровизации на Гайдна ничтожно мало. Его импровизации во многом опережают свое время, давая повод еще раз вспомнить о мнении многих исследователей о том, что Гайдн – композитор гораздо более сложный и непредсказуемый, чем кажется на первый взгляд.

Раздел 2 второй главы: *Каденции Моцарта к собственным концертам – опыт анализа и выявления трансформации жанра каденции в рамках творчества композитора.*

Моцарт был ярким концертирующим пианистом и постоянно выступал перед публикой вплоть до 1786 года. Для авторских академий им создана большая часть концертов. Безусловно, что ко всем концертам существовали авторские каденции. Кроме того, поскольку исполнялись они импровизационно, значит, на каждом концерте звучала новая, созданная непосредственно во время или перед выступлением каденция. До наших дней сохранилось более 30 каденций, которые были записаны эскизно или более подробно Моцартом или его учениками. В моцартовских концертах в местах, где композитор предполагал присутствие каденции, ставился знак ферматы, что соответствовало традициям написания концертов, ставшимся к тому времени. У Моцарта есть разграничение, отличающее местонахождение каденции от местонахождения вступления – также импровизационного, но более короткого эпизода, не имеющего внутренней структуры и иногда сводящемуся к единственному виртуозному пассажию. Появлению вступления предшествовал выдержанный аккорд на доминантовой гармонии, в то время как перед каденцией появлялся кадансовый квартсекстаккорд. Моцарт-импровизатор, при всей своей гениальности и великопленной фантазии, очень трепетно относился к этой формальности, не пытаясь изменить сложившуюся традицию. Его каденции представляют собой классический тип импровизационного соло исполнителя эпохи венского классицизма. Каденции его к первым частям концерта трехчастны, с четкими границами разделов – ясно выделенными вступительным, средним и заключительным разделами. Масштабы построений колеблются от двенадцати до тридцати шести тактов (меньшие масштабы характерны для ранних концертов, большие – для поздних). Вступительные разделы можно разделить на тематические и виртуозные, в зависимости от замысла автора. Средние разделы этих каденций всегда предполагают тематическое начало. Тема среднего раздела иногда заимствуется из материала основной части, причем это далеко не всегда тема главной или побочной партии, часто Моцарт развивает короткую интонацию, ранее звучавшую в оркестровом сопровождении. Кроме того, иногда в среднем разделе каденции звучит новая тема, не имеющая отношения к предыдущему материалу. Заключительные разделы каденций – небольшие по масштабу, виртуозные по складу, изобилуют общими формами движения, имеют явное стремительное тяготение к заключительной трели, предшествующей вступлению оркестра. Каденции ко вторым частям концертов у Моцарта – чаще всего небольшие по размеру, тематические по складу, не носят в себе яко выраженной виртуозности. Это великопленные образцы свободного размышления на тему основного материала, однако, не слишком наполненные философским содержанием. Каденции к третьим частям – обычно также небольшие по размерам, чаще всего

напоминают еще один эпизод в форме рондо, импровизационные черты в них неярко выражены, виртуозность не является основной характеристикой, чаще всего они танцевальны, легки и непринужденно вписываются в общий контекст части. Говоря о моцартовских каденциях, следует учесть, что они – лишь вид эскизной записи, и, безусловно, во время публичных выступлений автор позволял себе видоизменять и дополнять их по своему желанию. Этим можно объяснить, что в записи иногда они кажутся чуть схематичными.

Концерты Моцарта, написанные в разное время – от более ранних к более поздним – являют нам пример эволюции его импровизаторского стиля в качестве автора каденций. Так, в Концерте №9, Ми-бемоль мажор, К.271, сохранились каденции к каждой из трех частей, и проанализировав их, можно выявить основные особенности импровизированных эпизодов солиста к концертам зальцбургского периода творчества композитора. Каденция к первой части открывает ряд развернутых, «классических» моцартовских каденций. Ее размер – 33 такта – вскоре стабилизируется в средний размер каденций Моцарта к первым частям. Начало каденции – тематическое – повторяет оркестровую тему, звучащую непосредственно перед каденцией. Вступительный раздел содержит, помимо этой темы, и множество мелодических фигураций, основанных на общих формах движения. Средний раздел, предваренный остановкой на фермате, также тематический по складу – здесь интонационно и ритмически варьируется тема побочной партии солиста. Последний раздел – всего четыре такта – сугубо виртуозный, яркий и тяготеющий к финальной трели. Каденция ко второй части – 26 тактов – сочетает в себе черты созерцательного философского размышления, но с включением элементов импровизационной по типу виртуозности. При отсутствии цитат из материала, каденция стилистически и образно тесно связана с предыдущей частью. Эффект этот достигается переносом атмосферы части в каденцию. Каденции к третьей части – не всегда присутствуют у Моцарта, что связано с малоорганичным сочетанием этого эпизода с формой Рондо. Здесь это короткое (13 тактов) построение, выстроенное в импровизационном ключе, неразвернутое и тематически не варьированное.

В концерте №27, Си-бемоль мажор, К.595, присутствуют каденции к первой и третьей частям. Отсутствие каденции ко второй части стало уже характерным для этого этапа творчества композитора – последние каденции ко второй части, из дошедших до нас в записи относятся к семнадцатому концерту Соль Мажор, К.453. Начало каденции к первой части уже нельзя назвать ни тематическим, ни виртуозным. Она словно разрастается из тонического опевания, с каждым тактом «набирая» диапазон. Однако переход от первого раздела ко второму все также знаменуется аккордом-остановкой на фермате. Средний раздел – только 6 тактов, то есть короче предыдущего наполовину. Тематически он не связан с материалом концерта, хотя его тема – словно реминисценция главной партии, так как тема изменена до неузнаваемости, что делает связь между темой каденции и темой главной партии скорее образной, чем буквальная. Последний раздел – восемнадцать тактов – пропитан импровизационностью в сочетании с общими формами движения. Тяготение к финальной трели присутствует, но вместо нее, опровергая все ожидания, Моцарт вводит после остановки на фермате мелодический оборот, сходный по ритму с темой концерта, и по-

вторяет его же у левой руки в каноническом изложении. Только после этого звучит финальная трель.

Каденции Моцарта к концертам зальцбургского периода довольно сильно отличаются от каденций к поздним концертам. Безусловно, трансформацию этих каденций можно назвать эволюцией, но это, скорее, эволюция внутренняя, индивидуальная, в рамках эволюции моцартовского творчества в целом. Изменения, которые были выявлены в процессе анализа этих и еще многих моцартовских каденций, кажутся нам значимыми, но нереволуционными относительно эволюции каденционных построений в рамках венского классицизма. Моцарт вольно обращался с наполнением каденции тематическими и импровизационными элементами, но не реформировал при этом основные принципы построения каденций, сложившиеся к тому времени.

В целом, его трактовка каденции как импровизационного эпизода, по крайней мере, на основе анализа записанных каденций, никоим образом не выделялась из стилистического понимания места и роли каденции в концерте в эпоху венского классицизма. Моцартовские каденции, безусловно, образцы стиля, но это вершинные образцы. При всей их виртуозности, изяществе, импровизационности и непринужденности, все же они не революционны по природе. Небольшие по размерам, иногда чуть схематичные, строго трехчастные (вступление, основная, заключительная части) – они ярко демонстрируют традиции эпохи и уровень развития каденции в описываемый период. Единственной, но важнейшей чертой, отличающей ряд моцартовских каденций и придающей им поистине моцартовское величие, является их тематическая основа. Как известно, тематические каденции в период венского классицизма могли себе позволить лишь виртуозы уровня Моцарта. Не боясь прослыть плохим импровизатором, ибо его импровизаторский талант был неоспоримо признан, Моцарт мог себе позволить какой угодно стиль импровизации, что он и делал, вводя в материал каденций новые темы, или используя тематический материал основной части.

В разделе проанализированы следующие авторские каденции: Концерт № 5, Ре мажор, К.175, 2 каденции – к первой и второй части; Концерт № 9, Си-бемоль мажор, К.271., 3 авторские каденции: к первой, второй и третьей частям; Концерт № 11, Фа мажор, К.413: каденции к первой и третьей частям; Концерт № 12, Ля мажор, К.414., 2 каденции к первой части, каденция ко второй части, 2 каденции к третьей части; Концерт № 13, До мажор, К.415: 3 каденции; Концерт № 14, Ми-бемоль мажор, К.449, одна каденция к первой части; Концерт № 15, Си-бемоль мажор, К. 450, каденции к первой и третьей частям; Концерт № 16, Ре мажор, К.451: каденции к первой и третьей частям; Концерт № 17, Соль мажор, К.453, 2 каденции к первой части, 2 каденции ко второй; Концерт № 18, Си-бемоль мажор, К.456, 2 каденции к первой и 1 к третьей части; Концерт № 19, Фа мажор, К.459 каденция к первой части и каденция к третьей части; Концерт № 23, Ля мажор, К.488, каденция к первой части; Концерт № 27, Си-бемоль мажор, К.595, каденции к первой и третьей частям.

В разделе 3 проанализированы *Каденции Бетховена к собственным концертам.*

Отмечается, что творчество Бетховена – третьего из великих венских классиков – также привнесло много нового в процесс изменения роли каденции в концертной форме. Наверное, никто не повлиял на трансформацию значимости роли каденции в фортепианном концерте венского классицизма более, чем Бетховен. Тяготение Бетховена к логическому мышлению, стройности, последовательности, преодолению внешней виртуозности и легковесности – проявились и в его индивидуальном стиле в качестве импровизатора каденций. Одним из важнейших шагов Бетховена в области клавирного концерта стало то, что он в буквальном смысле перевел этот концерт за рояль. Смена инструмента оказала колоссальное влияние на жанр фортепианного концерта в целом и не могла не отразиться на каденции как на составляющей этого жанра. Мир Бетховена-импровизатора – совершенно отличен, по-новому окрашен, не схож с этими сферами у Гайдна или Моцарта. Если гайдновские каденции поражают неожиданной для него страстностью, моцартовские (особенно поздние) – подлинной глубиной в сочетании с легкостью и виртуозностью, то бетховенский стиль сочинения – уже вплотную превосходит романтические каденции. При том, что сам Бетховен был великолепным и признанным импровизатором, он крайне негативно относился к тем импровизационным изменениям, что исполнители пытались внести в его сочинения. Свой авторский текст он ценил превыше всего, и не позволял ученикам изменять его даже минимально. Также любопытно то, что Бетховен мог свободно повторить только что исполненную импровизацию. Этот феномен в сочетании с трепетным отношением к авторскому тексту, вероятно и послужил еще одним шагом к «закреплению» текста каденции в материале концерта. Если в творчестве Гайдна или Моцарта каденция, записанная в нотах, носит, условно говоря, рекомендательный характер, то в бетховенских пяти концертах – каденция должна читаться как материал, равнозначный основному, и не терпящий импровизационных изменений. Любопытно, что при этом сам Бетховен во время исполнения своих записанных каденций видоизменял их, усложняя, играя их более виртуозно, чем они записаны. Так или иначе, но неоспоримо, что в каденциях к собственным концертам Бетховен сделал новый шаг в истории развития каденции как части фортепианного концерта. Этот шаг очень сложен, потому что одновременно является и шагом вперед, и шагом назад. Шагом вперед можно назвать бетховенские каденции, характеризуя их с точки зрения усиления значимости роли тематического начала, степени варьирования и импровизационной разработанности мотивов и микро-мотивов, с точки зрения усиления внутреннего содержательного наполнения этого эпизода, степени его драматургической разработанности, глубины замысла и виртуозности в претворении, а назад – с точки зрения импровизационной культуры. Многовековое развитие музыкальной импровизации медленно, но неуклонно теряло шаг за шагом свои позиции относительно развития строго записанной музыки. Восемнадцатый век уже оставлял всего несколько жанров, сохраняющих в своей основе импровизационную природу. Каденция, с ее условными принципами записи, импровизационной свободой, регламентированной нефиксированностью в материале – была одним из этих редких островков импровизационной культуры. Ни Гайдн, ни Моцарт не покушались на импровизационную природу каденции, сохраняя за исполнителями и за собой как за исполнителями право на непостоянство, свободу и спонтанность музыкального самовыражения

в этом эпизоде концерта. Бетховен же, который ратовал за насыщенность, значимость и значительность каждой ноты, каждой интонации – превратил каденцию в строгий элемент концертной формы. Процесс фиксации и усиления давления композиторской воли последовательно прослеживается от юношеского концерта, написанного в четырнадцатилетнем возрасте, к последнему Пятому концерту, в котором авторской рукой стоит пометка, требующая от исполнителя играть *именно* авторскую каденцию.

Безусловно, процесс полного перехода каденции в ранг письменной традиции – самое главное достижение Бетховена как автора каденций. Однако, есть и другие особенности его каденций, также значимые и выявленные в процессе анализа. Во-первых, отметим его грандиозную манеру полифонического изложения темы, свойственную, правда, и поздним каденциям Моцарта, но не проявившуюся у последнего столь эффектно. Полифоничность как принцип строения части или раздела каденции присутствует во всех каденциях Бетховена к собственным концертам. Во-вторых, композитор вносит огромные модификации в заключительный раздел каденции. В этот традиционно сугубо виртуозный раздел он вводит элементы мотивной разработки, проводит как напоминание или в драматургическом преломлении элементы звучащих ранее тем. Грандиозна его фантазия в отрезке каденции, связанном с финальной трелью и соединением с оркестровым вступлением. Так, в каденции к первой части Первого концерта он наслаивает звучание финальной семитактовой (!) двойной, а после тройной трели на характерный ритмический оборот, заимствованный из оркестровой партии. А каденция к третьей части того же концерта вообще не завершается трелью, исполняемой солистом отдельно, а звучит одновременно со вступлением оркестра и сопровождает оркестровое звучание на протяжении нескольких тактов. Во втором концерте заключительная трель перенесена в левую руку, а в правой на ее фоне продолжается развитие коротких синкопированных мотивов. И эта трель не стремится в финальный аккорд, не развивается динамически к кульминации – напротив, трель сводится к динамике *pianissimo*, а каденция – к паузе, из которой рождается стремительный виртуозный пассаж линейного склада, разрешающийся в тонику одновременно с оркестровым вступлением. В третьем концерте заключительный раздел с финальной трелью также сложен по замыслу и виртуозен по складу. Здесь традиционная трель словно рождается в наслоении из пассажа, который не останавливает свое развитие с ее появлением. На фоне трели звучат интонации начального мотива темы, и трель на *diminuendo* сводится к коротким интонациям вздоха, приостанавливающим кажущееся тяготение трели к оркестровому вступлению. Таким образом, заключительный раздел, и заключительная трель в частности, приобретает ярко выраженные черты драматургической наполненности.

Вообще, само наличие драматургического зерна в каденциях Бетховена сразу ставит его каденции на недостижимо высокий уровень относительно абсолютно всех каденций эпохи венского классицизма. Для него каденция – еще один способ высказаться для солиста, переосмыслить звучащие в концерте темы, до неузнаваемости перевернув, если потребуется, их характер. Эта идея выступает в качестве противовеса бытовавшей в то время идеи о каденции как формы проявления виртуоз-

ности пианиста. Однако, именно эта идея и свела на нет все достижения развития традиции импровизированного исполнения каденций того времени. Импровизационная виртуозность, лежащая в основе каденций Гайдна и Моцарта, оперировала своеобразным набором характерных приемов и оборотов, что позволяет при анализе говорить о неких общих чертах, свойственных не только данному композитору, но и традициям эпохи. Каждая же из бетховенских каденций – это шаг в сторону индивидуализации построения и неимпровизационности. Он по большей части использует типично композиторские приемы письма, его виртуозность носит не схематично-типовой, а сутобо индивидуализированный характер. Этой индивидуализации способствуют также и привнесение в каденцию черт философских размышлений и обобщений, а также укрупнение масштабов формы и уход от характерной делимости на разделы. Все эти черты найдут свое развитие в каденциях композиторов-романтиков послебетховенского периода, которые полностью изменят внутреннее содержание каденции, и еще более уведут этот эпизод в сторону от изначально импровизационной природы.

В разделе проанализированы следующие каденции: Юношеский концерт, каденция к первой, каденция к второй части; Концерт № 1, ор.15, 2 авторские каденции к первой части, каденция к третьей части; Концерт № 2, ор.19, каденция к первой части; Концерт № 3, ор.37, каденция к первой части; Концерт № 4, ор. 58, каденция к первой части, каденция к третьей части; Концерт № 5, ор.73, каденция к первой части.

Глава 3 озаглавлена «Проблема «своего» и «чужого» в практике создания каденций к фортепианным концертам венских классиков композиторами послебетховенского периода». В этом разделе диссертации внимание автора обращено к феномену «чужих» каденций. Звучание этого определения довольно критическое, а вместе с тем, нельзя не повторить мысль, неоднократно подчеркнутую как в ходе работы, так и в трудах многих музыковедов, в которых затронуты проблемы каденции в контексте инструментального концерта различных исторических эпох: создание каденций к концерту, написанному другим композитором – это естественный и вполне органичный процесс, доступный любому исполнителю и по сегодняшний день. И не имеет значения, насколько отнесены по хронологическим меркам каденция и концерт – напротив, с точки зрения музыковедческого анализа, анахронизмы лишь добавляют интерес для исследователя каденции. Известно, что ко многим концертам Гайдна, Моцарта, Бетховена, написаны другие каденции другими авторами. Множество композиторов и исполнителей считали и считают возможным сочинить свою каденцию к величайшим концертам венских классиков. Эта традиция не только существовала в XIX веке, но и сохранилась в двадцатом. Многообразие и многочисленность написанных другими композиторами каденций к концертам венских классиков не позволяет автору диссертации претендовать на полную освещения данной проблемы. Не ставя перед собой такой заранее неразрешимой задачи, мы постарались привлечь в поле зрения наиболее, как нам кажется, характерные каденции, в которых в полной мере проявился феномен соотношения «своего» и «чужого». Главная проблема в соотношении авторского и неавторского материала очевидна – стилистическое несоответствие. Во время отбора каденций для анализа в этой главе мы постарались не ориентироваться на принципы

стилистической близости или, наоборот, стилистической несхожести. Нам показалось интересным продемонстрировать различные подходы к феномену каденции разных композиторов, принадлежащих разным эпохам и стилевым школам. В предыдущей главе, говоря о Бетховене, мы отметили его стремление к фиксированности нотного материала каденции, и в этой главе мы по большому счету имеем дело с образцами строго записанной музыки, скорее композиторской по своей природе, нежели импровизационной. Анализируя многочисленные образцы каденций, принадлежащих композиторам послебетховенского периода, мы также имеем дело лишь со стилизацией, письменной копией импровизации, а не со спонтанным творчеством как таковым. Импровизационная природа все больше и больше изживается из поздних каденций, характерные типические приемы замещаются характерными композиторскими приемами, свойственными либо автору каденции, либо стилевому направлению, которое он представляет. Откровенно говоря, далеко не все проанализированные каденции кажутся автору исследования удачными. Оценка всегда субъективна, но все же мы стараемся аргументировать свою точку зрения тем, что производим анализ с точки зрения норм, канонов, традиций, свойственных для написания каденций эпохи венского классицизма. Поэтому ряд критических высказываний, допущенных в этой главе, кажутся нам уместными с позиции стилевой аутентичности в написании новой каденции. В главе рассмотрены следующие каденции: 1. Каденции других композиторов к фортепианным концертам Гайдна (Д. Кабальевский, Э. Экс, Й.Г. Шихт, Ю. Сливинский, Н. Рота) – всего 13 каденций; 2. Каденции других композиторов к фортепианным концертам В.А. Моцарта (И.Н. Гуммель, К. Рейнеке, П. Бадура-Скода, Л. Бетховен, Й. Брамс) - всего 12 каденций; 3. Каденции других композиторов к фортепианным концертам Бетховена (И. Мошелес, К. Шуман, К. Рейнеке, А. Рубинштейн, Г. Бюлов, И. Брамс, К. Сен-Санс, Э. д'Альбер, Ф. Бузони, Л. Годовский, Э. Донаньи, Н. Метнер, Л. Николаев, С. Фейнберг, И. Михновский, К. Сорокин). В анализе каденций к бетховенским концертам мы пошли по пути сравнения множества каденций разных композиторов к одному и тому же – Четвертому – концерту. Такой путь кажется нам любопытным, так как позволил нам наиболее последовательно рассмотреть проблему «своего» и «чужого» в рамках одного и того же «исходного» материала. Анализ «послебетховенских» каденций, включая и каденции, написанные в двадцатом веке, выявил основные закономерности и пути развития каденции как виртуозного соло в период, последовавший за эпохой венского классицизма. Это, в первую очередь, уменьшение доли импровизационности в материале, выход на первый план индивидуальности автора, стремление в рамках каденции переосмыслить звучащие в концерте темы или просто со своей композиторской позиции осветить бетховенский концерт. Так или иначе, те композиторы, которые пошли по пути стилизации, создания каденции, условно выдержанной в духе времени, вероятно, в чем-то ущемили свою композиторскую волю, но при этом остались в традициях эпохи. Те же, что поставили свое имя, свою интерпретацию во главу угла и в основу каденции, к сожалению, непоправимо отделились от стиля, музыкального языка эпохи.

В целом, несоответствие поздних каденций с основным материалом проявилось в следующих важных признаках:

1. Отход в изложении от стилиевых и технических приемов, характерных для венского классицизма;
2. Замена этих приемов на свойственные более поздним эпохам (в частности, романтизму);
3. Использование технических приемов, более характерных для фортепиано послебетховенского периода: в частности, применение педали, не свойственное в таком изобилии классикам, свободное использование романтических технических формул, многократное усложнение фактуры и т.п.;
4. Вольное обращение с принципами построения формы каденции;
5. Несответствие масштабов каденции масштабам части;
6. Полное отторжение импровизационного начала в каденции, ее строгое отношение к письменной музыкальной культуре.

Изучение материалов, связанных с бытованием и развитием феномена каденции к фортепианному концерту в период венского классицизма и последующие исторические периоды развития музыкальной культуры, позволило обнаружить ряд характерных свойств, отражающих процесс превращения каденции из импровизационного эпизода концерта в жестко фиксированный. Сущность этого перехода отразилась, в первую очередь, в более тщательной записи каденции в бетховенском и послебетховенском творчестве относительно более ранних в хронологическом отношении гайдновских и моцартовских каденций. Кроме того, постепенное вытеснение импровизационных шаблонов и характерных оборотов, свойственных традиции концертной импровизации из материала каденции и замена их элементами, несущими ярко выраженные черты индивидуализации в противовес некоей схематичности, свойственной импровизационным каденциям, – также подчеркивает основную мысль исследования о необратимом переходе каденции из категории импровизационной формы в категорию композиторского творчества.

В заключении исследования сконцентрированы основные выводы работы. Установлено, что каденция как виртуозное соло в фортепианном концерте претерпевала ряд значительных изменений как во временном развитии, так и в рамках творчества отдельно взятого композитора венской школы или композиторов последующих эпох. Сформулирован ряд обобщений, касающихся индивидуального стиля каждого из вошедших в круг исследования композиторов. Так, отмечены характерные черты гайдновского подхода к сочинению каденций – свободное импровизационно-декламационное строение, вольная трактовка темповых соотношений каденции и основного материала, отход от трехчастного канона строения каденции, смелое использование тематических элементов наравне с общими формами движения. Также следует отметить, что каденции Гайдна несут в себе некие черты клавишинной манеры письма, свойственной предыдущей эпохе, но по сути своей являются практически революционными по содержанию, далеко отстоящими от традиций современной автору импровизационной культуры. В творческом методе Моцарта как автора каденций выявлены такие черты, как традиционализм в трактовке формы и технических приемов, использованных в каденциях, но и новаторство наравне с традиционализмом, проявленное в использовании тематического развития в материале каденции и в стремлении (особенно в поздних концертах) к усложнению художественно-образного ряда, ее наполняющего. Бетховенский стиль сочинения ка-

денций проявился в сугубо индивидуализированном подходе к каждой отдельно взятой каденции и в стремлении сломать существующую на тот момент в исполнительской практике традицию импровизационного исполнения этого эпизода концерта.

Рассмотрение каденций к концертам венских классиков, написанных непосредственно авторами и композиторами последующих эпох, помогли выявить ту магистральную линию, по которой развивалась традиция сочинения каденции на протяжении эпохи венского классицизма и следующих за ней этапов развития музыкального искусства, в первую очередь - романтизма. Ранние каденции несут в себе черты барочного концертирования, элементы импровизации явно преобладают над элементами «записанной» музыки. В каденциях предусматривается участие исполнителя как соавтора, интерпретатора, импровизатора. Характерными особенностями этих каденций становятся обилие общих форм движения, виртуозность, направленная на внешний эффект, иногда эскизная запись, дающая исполнителю лишь ориентиры для импровизации. Игровое концертное музицирование, однако, сменяется все более четким стремлением к индивидуализации каденционного построения, что в первую очередь проявляется в жестко фиксированной, иногда крайне подробной записи. Введение тематического развития, принципов «разрабатывания» материала, наполняет каденцию новым образно-художественным содержанием. Из «зоны» виртуозности каденция неуклонно превращается в «зону размышления». Виртуозность как таковая при этом не исчезает (напротив, романтические каденции чаще всего гораздо сложнее в исполнительском отношении, чем каденции венских классиков), но становится лишь необходимым средством воплощения нового - монологичного, по сути, высказывания. Эта монологичность станет одной из главных характеристик романтических каденций, с нею связаны те стилистические несоответствия между материалом романтической каденции и текстом классического концерта, о которых неоднократно шла речь в диссертации.

Каденция в исследовании подчеркнута рассмотрена как эпизод, несущий в себе импровизационные черты. Автор предпринял попытку проследить за процессом взаимопроникновения письменной и неписьменной музыкальной культур, установить, насколько это возможно, как проявляется это взаимовлияние на практике. Эпоха венского классицизма дает материал для понимания того, как многие жанры письменной музыки этой эпохи несут в себе черты импровизационной культуры, и наравне с этим, такие традиционно импровизационные виды музицирования как каденция начинают принимать и активно впитывать в себя черты строгой композиторски выверенной музыки. Импровизационность как тип мышления не сконцентрирована исключительно в нескольких жанрах исполнительского творчества. Напротив, многие жанры традиционно письменной музыки наполнены многочисленными quasi-импровизационными фрагментами, которые являются не импровизационными вставками, а скорее – формой выражения композиторского мироощущения. В первую очередь это свойственно романтическому типу мышления, но импровизационность пронизывает порой даже такие строгие типы мышления как полифония. Известно, что И.С. Бах мог симпровизировать ричеркар или иное подобное построение на ходу, а потом записать его без единого изменения, превратив при этом в памятник письменной культуры. Такая же феноменальная способность

отмечалась и у Бетховена, что упоминается в исследовании. Таким образом, в эпоху венского классицизма импровизационность как тип музыкальной деятельности неотделима от композиторского творчества, ибо дополняет его своим влиянием на протяжении всей истории письменно фиксированной музыки. Поэтому вполне естественным представляется процесс обратного влияния письменной культуры на манеру импровизации в каждую эпоху музыкального искусства и эпоху венского классицизма в отдельности. Приобретение традиционно импровизационными эпизодами (каденциями, в частности) четко выраженных элементов и целых музыкальных фрагментов, не несущих в себе основополагающих принципов импровизационности и является следствием влияния письменной культуры на импровизационную.

Перспективы исследования представляются следующими: возможно более глубокое изучение феномена «чужих каденций», так как материал по этой теме бесконечно обширен и интересен для анализа. Помимо этого, возможно продолжение исследования феномена каденции в эпоху венского классицизма, но уже на примере анализа каденций, оставленных композиторами так называемого «второго эшелона» (И.Гуммель и др.), которые упоминаются в данном исследовании в сравнительном анализе с каденциями Гайдна, Моцарта, Бетховена, но могут стать основой нового исследования, выступая в роли самостоятельного материала. Помимо продолжения поиска материала по теме исследования, возможно и изучение современного состояния традиции импровизационного исполнения каденции к фортепианному концерту в целом и к фортепианным концертам венских классиков в частности.

Опубликованные работы по теме диссертационного исследования:

1. Фоменко Е.С. В помощь педагогу-пианисту: о необходимости создания единой системы сведений об имеющихся каденциях к фортепианным концертам венских классиков. // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Современное музыкальное образование – 2003». – СПб, 2003, 4 с. (0,25 п.л.)
2. Фоменко Е.С. Исполнение каденции солиста в фортепианном концерте (На примере фортепианных концертов венских классиков). Рекомендации педагогам детских музыкальных школ и школ искусств. – СПб, «Союз художников», 2005, 16 с. (1 п.л.)
3. Фоменко Е.С. О необходимости изучения импровизационных форм музицирования в рамках профессиональной подготовки пианиста. Импровизация в стиле венских классиков. // Сборник материалов международной научно-практической конференции «Современное музыкальное образование – 2005». – СПб, 2005. 4 с. (0,25 п.л.)
4. Фоменко Е.С. Каденции В.А. Моцарта к фортепианным концертам: классический тип импровизационного соло эпохи венского классицизма. // «Музыкальная культура глазами молодых ученых: сборник научных трудов» – СПб, «Астерион», 2006 апрель, 4 с.(0,25 п.л.)
5. Фоменко Е.С. Проблема формирования каденции как виртуозного соло в истории импровизационной музыкальной культуры. – СПб, «Астерион», 2006 март, 40 с. (2,5 п.л.)

Отпечатано с готового оригинал-макета в ЦНИТ «АСТЕРИОН»
Заказ № 158. Подписано в печать 28.04.2006 г. Бумага офсетная.
Формат 60x84^{1/16}. Объем 1,5 п. л. Тираж 100 экз. Санкт-Петербург, 191015, а/я 83,
тел. /факс (812) 275-73-00, 275-53-92, тел. 970-35-70