

**Саратовская государственная консерватория  
имени Л.В.Собинова  
Центр комплексных художественных исследований**

## **Диалог искусств и арт-парадигм**

*Статьи. Очерки. Материалы*

**Том XVI**

**По материалам V Международного форума  
«Диалог искусств и арт-парадигм»  
«SCIENCEFORUM PAN-ART V»**

**17 декабря 2020 года**

**Саратов, 2021**

ББК 85.03(0)  
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР  
Саратовской государственной консерватории  
имени Л.В. Собинова

**Д 44 Диалог искусств и арт-парадигм.** Статьи. Очерки. Материалы. Том XVI: по материалам V Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART V». 17 декабря 2020 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 310 с.

**ISBN 978-5-94841-472-0 (Т. XVI)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

В шестнадцатом томе предлагаемого альманаха представлен первый блок статей российских и зарубежных участников V Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»), который проводился 17 декабря 2020 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова и был посвящён 250-летию со дня рождения Людвиг ван Бетховена. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению бетховенского наследия, а также художественной культуры его времени в различных её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

**ISBN 978-5-94841-472-0 (Т. XVI)**  
**ISBN 978-5-94841-314-3**

© Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

<b>НАТАЛЬЯ КИРЕЕВА (САРАТОВ)</b> Людвиг ван Бетховен – пианист, импровизатор и педагог.....	147
<b>ЛАРИСА ЛАБИНЦЕВА (ЛНР)</b> Бетховен и фортепианная культура конца XVIII – начала XIX века .....	161
<b>НАТАЛЬЯ СМИРНОВА (САРАТОВ)</b> Темповая драматургия Бетховена: агогика, <i>TEMPO RUBATO</i> – возможности нотной записи и варианты исполнительского прочтения.....	169
<b>АЛЕКСАНДР ДЕМЧЕНКО (САРАТОВ)</b> Очерк третий. Лирика.....	186
<b>НАТАЛЬЯ КОРОЛЕВСКАЯ (САРАТОВ)</b> Бетховен к Бессмертной и Далёкой возлюбленной.....	210
<b>АННА КОВАЛЁВА, ТАТЬЯНА СИРЕНКО (ЛНР)</b> Философия и музыка Людвига ван Бетховена.....	224
<b>KAREL DÍCHTL (ČESKÁ REPUBLIKA)</b> <b>КАРЕЛ ДИХТЛЬ (ЧЕШСКАЯ РЕСПУБЛИКА )</b> NĚKOLIK POZNÁMEK K PROBLEMATICE VZTAHU HUDBY A PŘÍRODY VE VYBRANÉM KOMPOZIČNÍM ODKAZU 2 POLOVINY XVIII – 1 POLOVINY XX STOLETÍ Несколько заметок о соотношении музыки и природы в избранных композициях..... второй половины XVIII – первой половины XX века .....	229
<b>АЛЕКСАНДР ДЕМЧЕНКО (САРАТОВ)</b> Очерк четвёртый. Отдохновения.....	242
<b>ОЛЬГА СТАХОВА, АЛЕКСАНДР ГОРАЩУК (МОСКВА)</b> Некоторые аспекты рондо Бетховена на примере финала Сонаты № 7 <i>D-DUR (op.10 № 3)</i> .....	263
<b>ERNESTO RAFAEL TRIGUERO TAMAYO (CUBA)</b> <b>ЭРНЕСТО ТРИГЕРО (КУБ )</b> LOS BALLETS ROMÁNTICOS EN SANTIAGO DE CUBA Романтические балеты в Сантьяго-де-Куба .....	271
<b>НАТАЛЬЯ КРАСИКОВА (ПЕТЕРБУРГ)</b> «Бетховениана» в прозе латиноамериканских писателей XX века – Алехо Карпентьера, Гильермо Кабреры Инфанте и Хулио Кортасара.....	295
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ .....	304

## **Бетховен и фортепианная культура конца XVIII – начала XIX века**

Исследование фортепианной культуры бетховенской эпохи является актуальным в силу недостаточного изучения творчества многих известных пианистов-современников Людвиг ван Бетховена в контексте музыкальной эпохи и фигуры самого композитора. Это время характеризуется оживлением концертной жизни и тенденцией к формированию устойчивого репертуара. Музыка венских классиков и, в первую очередь, Бетховена выдвигает проблему интерпретации и становится стимулом для бурного развития исполнительства.

Фортепианная культура как целостная система практически не рассматривается через могучую фигуру Бетховена, с композиторским дарованием которого не могли сравниться большинство талантливых пианистов – его современников. Бетховен противостоял существующему пианистическому окружению своим новым пианизмом. Это противостояние было движущей силой его творчества, потому что, по словам Р.Шумана, «постоянное противодействие других талантов вызывает к жизни новые силы и удваивает их» [7, с. 280].

Одной из форм творческого общения Бетховена с его выдающимися современниками-исполнителями были, так называемые, исполнительские (пианистические) соревнования. Попытка дать объективную оценку творческому вкладу известных пианистов-исполнителей – современников Бетховена в процесс развития фортепианного исполнительского искусства наряду с его творчеством позволит воссоздать целостную картину фортепианного искусства того времени. Поэтому «для совершенного познания внутреннего языка искусства, – по мнению музыкального теоретика и критика XIX века В.Одоевского, – необходимо изучать все без исключения произведения художников, а не одних знаменитых; потому что ... любой художник добавляет к этому языку свои особенности, свой звук, свое слово...» [4, с. 148].

В бетховенскую эпоху конца XVIII – начала XIX вв.

проводниками фортепианной культуры, яркими представителями концертно-виртуозного стиля были Муцио Клементи, Иоганн Гуммель, Фридрих Калькбреннер и др. Однако в искусствоведческой литературе их творчество недостаточно исследовано, поскольку концертно-виртуозный стиль исполнительства того периода рассматривался как негативное явление в музыкальной культуре Европы.

В трудах А.Д.Алексеева, А.А.Николаева и др. пианистам-виртуозам бетховенской эпохи отведено незначительное место в виде информативного материала. Изучать творчество пианистов-современников Бетховена возможно, лишь устанавливая факты их деятельности, опубликованные в монографиях авторов XIX в., где освещается история развития фортепианного искусства этого периода – А.Мармонтеля (A.Marmontel), Ф.Фетиса (F.Fetis) А.Шиндлера (A.Shindler) и др. Важным источником являются также труды теоретиков фортепианного искусства XIX и XX вв. – таких, как Р.Геника, Г.В.Курковский, С.Фейнберг, С.Грохотов и др.

Ведущим инструментом в творчестве Бетховена было фортепиано. Известно, что он как пианист оказался под влиянием М.Клементи, который выступил реформатором старых представлений о фортепиано, как инструмента с бедными звуковыми и красочными возможностями. Бетховен разделял мнение Клементи, что «прогресс фортепиано – это подражание оркестру». Именно эта идея Клементи определила отношение Бетховена к фортепиано.

В связи с этим, С.Фейнберг характеризуя симфоническое мышление Бетховена в его фортепианных произведениях, подчеркивает следующие особенности: поиск неповторимых своеобразных звучаний в фактуре, усложнение и конкретизация сопоставлений, контрастов, варьирования. Автор сравнивает фортепианную фактуру композитора с фактурой фортепианного концерта, когда «связь мелодии и сопровождения <...> соотношение голосов приближаются к групповым оркестровым решениям» [5, с. 74].

О концертной поездке Бетховена в Мергентхайм в 1791 г. остались воспоминания пастора К.Юнкера в «*Bosler's Musikalische Correspondenz*»: «Высокую виртуозность этого тихого, скромного артиста можно оценить по почти

неисчерпаемому богатству его идей, по совершенно своеобразной манере выражения и по ловкости его игры... Его игра настолько отличается от обычной фортепианной игры, что кажется, будто он проложил свой путь, по которому он дошел до того уровня совершенства, на котором он сейчас находится». Признание пастором К.Юнкером нового пути в развитии пианизма, основанного Бетховеном, отметил также исследователь XX в. Г.В.Курковский [3, с. 36].

Расцвет исполнительской деятельности Бетховена как пианиста приходится на 1793–1802 гг. В это же время с большим успехом выступают такие блестящие виртуозы, как М.Клементи, И.Гуммель, И.Мошелес и др. Бетховен также выступает как виртуоз, но его игра отличается от виртуозности его современников-пианистов. Публикой высоко ценятся импровизации Бетховена, которые занимали значительное место в его концертных программах. П.Беккер отмечал, что импровизации Бетховена имели сильное влияние на его фортепианные сочинения и считал, что, «доведя импровизации до высшего совершенства путем придания им художественной закономерности, он одновременно записывает их и создает таким образом неисчерпаемые разнообразные задачи для далекого лично ему искусства воспроизведения, что, в сущности, было неизвестно до тех пор и обязано своим происхождением его произведениям. Бетховен был завершителем искусства импровизации и разрушителем его – последним виртуозом старого стиля и одновременно творцом нового» [6, с. 35].

Пианизм Бетховена часто настораживал современников своей новизной и необычностью – например, венский пианист И.Плейель в 1805 г. отмечал, что Л.Бетховен «преодолеывает дьявольские трудности» [3, с. 40]. Новые приемы фортепианной игры Бетховена были результатом не только его прекрасного пианистического аппарата, которым композитора одарила природа, но и «творческого напряжения: от бурного подъема, от совершенно новых требований – к своему искусству и к аудитории» [5, с. 60].

Известны факты о многочисленных фортепианных состязаниях Бетховена и И.Вельфля в домах венских аристократов. Блестящие пианистические приемы игры Вельфль перенял у Леопольда Моцарта – отца В.А.Моцарта. За

безупречный пианистический уровень и великолепные импровизации современники сравнивали его мастерство с моцартовским и оценивали выше мастерства Бетховена. О технике Вельфля рассказывали удивительные вещи: «высокий, худой, с длинными пальцами, тонкими и гибкими, как лапки сенного паука, он был простоват и по-детски наивен. Имея гигантскую руку, он без малейшего усилия брал одной рукой терцдециму, его техника была настолько развита, что он, не пропуская ни одной ноты, один играл тяжелые пьесы, написанные для четырех рук». Венский инструмент позволял Вельфлю, обладавшему уникальными природными данными, с легкостью применять самые сложные виртуозные приемы, и, тем самым, изменить представление о возможностях исполнителя и способствовать дальнейшему развитию виртуозной техники пианиста.

Еще одним известным фортепианным виртуозом был Даниэль Штейбельт. Он концертировал во многих странах Европы и сумел получить значительную популярность. Современники считали Штейбельта одним из серьезных соперников Бетховена. Но в современной искусствоведческой литературе имя Штейбельта упоминается исследователями лишь в связи с его соревнованием с Бетховеном в Вене, а о его творчестве упоминается крайне незначительно. Заметим, что объективная оценка творчества Штейбельта возможна благодаря его музыкальным произведениям, что является историческим документом. Они свидетельствуют о том, что творчество пианиста-композитора стала неотъемлемой составной частью фортепианной культуры Европы и России. Также Штейбельт был одним из первых пианистов, которые начали широко применять педаль. Большой популярностью пользовались его многочисленные произведения, особенно рондо, пасторальные сценки, картины природы, в которых использование педали создавало особый звуковой колорит [6].

Одним из самых ярких представителей венской фортепианной школы был австрийский пианист, педагог и композитор – Иоганн Непомук Гуммель – блестящий виртуоз своей эпохи. К сожалению, выдающийся музыкант был практически забыт в следующем веке. Два года (1787–1788) И.Гуммель тесно общался с В.А.Моцартом, который считал, что

мальчуган вскоре затмит его как пианист. Неудивительно, что к своему учителю Гуммель на протяжении всей жизни относился с искренним благоговением. Два года (1791–1792) И.Гуммель учился в Лондоне у М.Клементи, который определил дальнейшее развитие виртуозности Гуммеля. Уже в пятнадцать лет по уровню исполнительства Гуммель считался одним из лучших виртуозов Европы. Талант виртуоза и композитора прославил Гуммеля в Австрии, а его балеты и оперы с успехом ставились в венских театрах.

Во Франции И.Гуммель стал известным в 1806 г., когда Л.Керубини привез из Вены в Париж фантазию И.Гуммеля *Es-dur op.18* и утвердил ее как обязательное произведение в консерваторском конкурсе.

Выдающийся пианист неоднократно концертировал в Германии, Франции, Голландии, Бельгии, России. И всюду он имел блестящий успех. В начале 1822 г. состоялись авторские концерты Гуммеля в Москве и Петербурге, где он исполнял специально написанную для этих выступлений фантазию на русские песни для оркестра, хора и фортепиано «Полимелос». Его произведения, высокая виртуозность, мастерство игры, свободные импровизации повсюду вызывали восторг и энтузиазм.

К.Черни, который вырос под влиянием Бетховена, сравнивает его с Бетховеном-пианистом: «Что за великого артиста услышал я! Несмотря на то, что я так часто слышал и Гелинека, и Липавского, и Вельфля, и даже Бетховена – игра этого настолько невзрачного человека показалась мне новым миром. Я еще никогда не слышал таких блестящих технических новостей, такой чистоты, изящества и нежности исполнения и с таким вкусом составленной фантазии. Тогда я узнал, что это – Гуммель, который был учеником Моцарта, который только вернулся из Лондона, где он долгое время учился у Клементи. Гуммель уже тогда почти достиг того высокого совершенства, каким он впоследствии так прославился» [1, с.18].

По мнению К.Черни, игра Бетховена отличалась необычайной силой, характеристичностью, неслыханной бравурностью и подвижностью. Игра же Гуммеля была образцом высшей чистоты и выразительности, волшебной элегантности и нежности, а трудности были всегда рассчитаны на высший, возбуждающий удивление эффект.

Как импровизатор, Гуммель не имел себе равных. А. Мармонтель, который слышал И.Гуммеля в Париже, писал, что в его импровизациях вдохновение и наука соединялись так удачно, что их можно было принять за результат обдуманной работы. Импровизация не была для музыканта спонтанной, она тщательно обдумывалась. По словам самого Гуммеля, перед публичными выступлениями с импровизациями он несколько лет готовился к этому роду исполнительства, а также углубленно изучал гармонию, модуляцию, произведения старых и новых композиторов [4, с. 15].

Для характеристики исполнительского мастерства Гуммеля также очень показательны высказывания Фридриха Вика, отца Клары Шуман: «Гуммель никогда не брал педаль. Он придерживался крайней точки зрения и, играя грациозно, четко, элегантно, чисто, пусть и недостаточно величественно, отказывался от красивых эффектов, их можно было очень часто добиться пригодным и осторожным употреблением педали, особенно на тогдашних роялях Штейна, Бродмана, Конрада Графа и других, молоточки которых были покрыты тонкой кожей и которые отличались поэтому слабым, резковатым тоном» [2, с. 226].

Наиболее ярко композиторские новшества Гуммеля проявились в сфере развития концертно-виртуозных возможностей инструмента, прежде всего, в крупных формах (концерт, соната, фан-тазия). Гуммель был одним из первых пианистов европейского уровня, для которого исполнительство было основной профессией. Пианист стоял у истоков концертно-виртуозного стиля эпохи романтизма в сфере фортепианного искусства.

В 1827 г., узнав о смертельной болезни Бетховена, Гуммель поспешил в Вену – примириться со знаменитым композитором, так как артистическое соперничество способствовало недоразумению и холодным отношениям между ними. Тяжело больной Бетховен очень обрадовался, узнав о приезде Гуммеля.

Ф.Фетис справедливо отметил: «Весьма весомые произведения поставили Гуммеля в ряд величайших композиторов XIX века; нельзя даже сомневаться, что его слава имела бы еще больше блеска, если бы он не был современником Бетховена. Красивая композиция Гуммеля оставляет в уме идею

совершенства, но наслаждение, которое она дает, не доходит никогда до экстаза. Напротив, Бетховен, со своими неточностями, ошибочностями влияет на слушателя своей могучей фантазией, волнует, трогает сердце, оставляет незабываемые воспоминания. Из двух подобных художников, поставленных рядом, последний неизбежно должен был победить первого и поставить его во второй ряд, что и произошло: появившись Бетховен на двадцать пять лет позже, он оставил бы Гуммелю непререкаемую славу первого инструментального композитора своей эпохи».

Таким образом, противостояние Бетховена современникам-пианистам было прогрессивным явлением музыкально-художественной жизни в Европе и положительно сказалось на эволюции фортепианно-исполнительской культуры конца XVIII – начала XIX века. Сопоставление творчества выдающихся композиторов и творчества их современников предоставляет возможность проследить формирование фортепианного искусства не только в сфере композиции, но и с позиций исполнительской деятельности, а также воссоздать целостную картину формирования и эволюции фортепианной культуры бетховенской эпохи.

Бесспорно, Бетховен открыл новую эпоху в музыке, создав пианизм нового типа. Однако, такие музыканты из пианистического окружения Бетховена, как И.Вельфль, Д.Штейбельт, И.Н.Гуммель и др. были также выдающимися исполнителями и формировали другое направление развития пианизма. Кроме того, критерий музыканта-универсала постепенно теряет актуальность. Начинается эпоха разграничения композиторской, исполнительской и педагогической деятельности. Фортепианная культура конца XVIII – начала XIX века формировалась благодаря творчеству целой плеяды талантливых и выдающихся музыкантов той эпохи, которые наряду с Бетховеном закладывали почву для дальнейшего развития пианизма.

### *Литература*

1. Грохотов С.В. И.Н.Гуммель и фортепианное искусство пер-вой трети XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Сергей Владимирович Грохотов. Ленинград, 1990. 25 с.

2. Грундман Г. Как Бетховен пользовался педалью? / Г.Грундман, П.Мис // Музыкальное исполнительство: сб. статей. М.: Музыка, 1970. Вып. 6. С. 217–242.

3. Курковський Г.В. Про виконання фортепіанної музики французький клавесиністів / Г.В.Курковський // Питання фортепіанно-го виконавства: зб. статей. – К.: Музична Україна, 1983. С. 89–101.

4. Одоевский В.Ф. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. I. М., Художественная литература, 1981. 365 с.

5. Фейнберг С.Е. Мастерство пианиста / Сост. и общ. ред. Л.Е. Фейнберга и В.А. Натансона. М.: Музыка, 1978. 207 с.

6. Чернявська М.С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кі-нця XVIII – початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури): дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата ми-стецтвознавства: 17.00.03 / Маріанна Станіславівна Чернявська. Ха-рків, 2001. 208 с.

7. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т. I / Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д.В. Житомирского; Пер. с нем. А.Г. Габричевского и Л.С. Товалевой. М. : Музыка, 1975. 407 с.