



005009647

На правах рукописи

ШАТСКИЙ  
Павел Андреевич

**Фортепианные вариации Бетховена:  
особенности жанра и эволюция  
интерпретаторских концепций**

**Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство**

*Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения*

2 6 ЯНВ 2012

Москва 2012

Работа выполнена на кафедре истории и теории исполнительского искусства  
Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского

**Научный руководитель:** кандидат искусствоведения, профессор  
кафедры истории и теории исполнительского  
искусства Московской государственной  
консерватории им. П.И.Чайковского  
**Меркулов Александр Михайлович**

**Официальные оппоненты:** доктор искусствоведения, профессор кафедры  
истории зарубежной музыки  
Московской государственной консерватории  
им. П.И.Чайковского,  
Заслуженный деятель искусств РФ  
**Царева Екатерина Михайловна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории музыки  
РАМ им. Гнесиных  
**Енукидзе Натэла Исидоровна**

**Ведущая организация:**  
Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И.Глинки.

Защита состоится 21 февраля 2012 года в 16 часов 30 минут на заседании  
диссертационного совета Д 210.012.01 по защите диссертаций на соискание  
ученой степени кандидата искусствоведения при Российской академии  
музыки им.Гнесиных (121069, Москва, ул.Поварская, д.30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РАМ им. Гнесиных.

Автореферат разослан « 19 » января 2012 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор искусствоведения



И. П. Сусидко

## I. Общая характеристика работы

### Актуальность темы исследования

Наследие Людвиг ван Бетховена не теряет своей притягательной силы вот уже третье столетие, вызывая неослабевающий интерес исследователей, исполнителей, педагогов, слушателей.

Постоянно расширяющаяся библиография о композиторе насчитывает тысячи наименований. В многочисленных публикациях освещаются разные проблемы и аспекты творчества автора «Героической» и его воздействие на последующее развитие композиторского и исполнительского искусства. Тем не менее, остается определенная часть обширного музыкального наследия композитора, которая требует сегодня, на наш взгляд, особенного внимания и научного осмысления как в аспекте изучения самой музыки, так и в ракурсе освоения ее исполнительских прочтений. Это касается, во многом, фортепианных вариационных циклов Бетховена, занимающих значительное место среди сочинений композитора и широко представленных в концертном репертуаре пианистов разного времени, но исследованных гораздо меньше, чем, например, его же фортепианные сонаты.

О фортепианных вариационных циклах Бетховена большей частью писали лишь в связи с освещением бетховенского творчества в целом и истории вариаций как жанра, а также при рассмотрении общих вопросов формообразования, стиля, методов развития музыкального материала, использования полифонии. Назовем имена наиболее значительных отечественных ученых, касавшихся в своих трудах этой проблематики: А.А.Альшванг, Б.В.Асафьев, В.П.Бобровский, В.В.Задерацкий, Л.В.Кириллина, А.И.Климовицкий, В.Д.Конен, Л.А.Мазель, Н.С.Николаева, С.Э.Павчинский, В.В.Протопопов, Н.Л.Фишман, И.О.Цахер, В.А.Цуккерман и др. Среди зарубежных авторов следует в первую очередь назвать В.фон Ленца (W.von Lenz), А.Тайера (A.Thayer), П.Беккера (P.Bekker), Л.Ноля (L.Noll), Ф.Тоуви (F.Tovey), А.Хальма (A.Halm) и др.

Наиболее полный музыковедческий обзор бетховенских вариаций принадлежит немецкому исследователю Ю.Уде (J.Uhde, 1968), который проанализировал все циклы в первой части своего капитального шеститомного труда, посвященного фортепианной музыке Бетховена. Однако немецкий автор практически изолирует себя от наблюдений других

ученых по настоящей теме. Кроме того, в его работе почти не затрагиваются вопросы исполнительской интерпретации.

Наряду с трудами перечисленных авторов имеется большое количество работ, посвященных изучению отдельных вопросов, связанных с рассмотрением конкретных вариационных циклов. Назовем в первую очередь выдающееся исследование Н.Л.Фишмана в области расшифровки эскизов композитора, на основе которого им были осуществлены реконструкция истории создания и подробный музыковедческий анализ Шести вариаций F-dur op.34 и Пятнадцати вариаций с фугой Es-dur op.35.

По схожей модели построена книга канадского пианиста и музыковеда В.Киндермана (W.Kinderman, 1987), посвященная 33 Вариациям на тему Диабелли. Кроме основательного текстологического разбора, эта работа выгодно отличается гибким подходом к некоторым вопросам интерпретации цикла. Однако автор ограничивается лишь обрисовкой общих предпосылок пианистического воплощения и не касается конкретных исполнительских прочтений.

Цикл на тему Диабелли анализируется в одном из эссе А.Бренделя (1995), успешно сочетающего исполнительство и исследовательскую деятельность. Он подробно характеризует все тридцать три вариации, после чего суммирует свои наблюдения в виде таблицы заголовков, раскрывающих, по его мнению, образную суть темы и каждой из вариаций. Подобные списки заголовков имеются также в соответствующих разделах работ К.Черни, В. фон Ленца, Ю.Уде и В.Киндермана.

Небольшая статья о 32 Вариациях на оригинальную тему c-moll WoO 80 написана Л.Б.Булатовой, рассматривающей их, как подчеркивает автор в подзаголовке статьи, в ракурсе исполнительского воплощения структуры цикла. Попытка сблизить вопросы музыковедческого анализа и исполнительства наблюдается в двух публикациях Е.И.Максимова об отдельных бетховенских циклах, а также в исследовании Б.А.Каца (1975) о внутренней структуре вариаций. В последнем случае структурно-аналитическое построение служит ригористичной основой для гипотетических интерпретаций. Эта основа оказывается нежизненной, как можно заключить, ознакомившись с зафиксированными в записях исполнительскими трактовками анализируемых сочинений.

Все это обуславливает необходимость специального, комплексного исследования, целиком посвященного изучению фортепианных вариаций Бетховена и их выдающихся исполнительских интерпретаций. Такого исследования в настоящее время нет. Отмеченным определяется *актуальность* данной работы.

Основная *проблема* заключается в том, как соотносятся теоретические трактовки бетховенских фортепианных вариаций, предлагаемые исследователями-музыковедами, и исполнительские прочтения этих сочинений, запечатленные в записях выдающихся мастеров фортепианного искусства. В какой степени можно говорить об их взаимоинтеграции или – напротив – взаимоисключающем антагонизме?

*Объект исследования* – фортепианные вариационные циклы Бетховена, их стилистические особенности; исполнительские прочтения данных циклов, концептуальная специфика интерпретаций выдающихся пианистов.

Выявление и сопоставление музыковедческих и исполнительских трактовок этих сочинений является *предметом исследования*.

*Цель работы* – исследовать основные закономерности жанра фортепианных вариаций Бетховена и интерпретации этих сочинений выдающимися музыкантами-исполнителями.

Исходя из названной *цели*, предполагается решить следующие *задачи*:

- проанализировать основные композиционные особенности (этапы жанровой эволюции, специфику драматургических построений и др.) фортепианных вариаций Бетховена;
- рассмотреть и провести сравнительный анализ основных исследовательских трактовок названных сочинений, имеющих в отечественной и зарубежной музыковедческой литературе;
- проанализировать выдающиеся исполнительские прочтения наиболее значительных фортепианных вариационных циклов Бетховена;
- уточнить на основе анализа исполнительских интерпретаций важные драматургические особенности масштабных фортепианных вариационных циклов Бетховена;
- выявить степень творческого участия исполнителей в раскрытии содержания произведения (от ярких проявлений соавторского решения до преобладающего формального подхода);

– определить различные способы выстраивания исполнителем драматургии сочинения и объединения каждого цикла в единое целое.

Подобная направленность диссертации требует последовательного рассмотрения как самих произведений, так и их интерпретаций. В отечественной музыкальной науке накоплен большой опыт комплексного изучения явлений искусства. Так, в трудах Л.А.Мазеля и В.А.Цуккермана, обобщивших научные достижения своих предшественников и коллег (Б.В.Асафьева, Ю.Н.Тюлина, В.В.Протопопова и др.), разработан метод целостного анализа музыкальных произведений. Обосновывая этот метод, исследователи приходят к заключению, имеющему принципиальное значение для данной работы: «...Поскольку музыкальное произведение живет в реальном исполнении, для понимания произведения существенны сведения о традициях его исполнения, о различных исполнительских трактовках, *важен анализ этих трактовок* (курсив мой. – П.Ш.)»<sup>1</sup>.

В настоящей работе, прежде всего, рассматриваются стилевые особенности какого-либо цикла, а также история его возникновения, сравниваются различные музыковедческие толкования формы и содержания сочинения. Далее раскрывается специфика исполнительских прочтений этого же цикла. Пропорции между разными ракурсами изучения могут меняться в зависимости от конкретной ситуации (степень изученности того или иного вариационного цикла, мера многообразия исполнительских интерпретаций одного и того же произведения и т.д.). Все же анализ исполнений является в данном исследовании приоритетным, а анализ произведений и музыковедческих трактовок, более или менее подробный, призван создать определенную основу и расширить поле для более полного рассмотрения собственно исполнительских интерпретаций. Как показывают результаты, синтез обоих направлений изучения помогает *уточнить*, а в некоторых случаях *по-новому оценить* значение отдельных закономерностей бетховенского композиторского творчества.

Таким образом, *методология исследования* основывается, прежде всего, на совокупности методов целостного анализа музыкальных произведений и сравнительного анализа интерпретаций. Используются и другие методы: музыкально-текстологический, системный, сравнительно-

---

<sup>1</sup> Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С.10.

исторический (получивший в последние годы более объемное толкование и наименование «компаративистика»).

Метод сравнительного анализа интерпретаций применялся (в разных ракурсах и на материале различных произведений) в работах Б.В.Асафьева, В.Ю.Григорьева, А.А.Кандинского-Рыбникова, Н.П.Корыхаловой, В.М.Крас-тина, А.М.Меркулова, А.В.Полежаева, О.Е.Сахалтуевой, В.А.Сирятского, В.П.Чинаева и др. Его элементы дискретно присутствуют во многих исследованиях, посвященных творчеству музыкантов-исполнителей, однако в настоящей работе ему впервые отводится основополагающая роль.

Анализ исполнительских концепций опирается также на научные разработки представителей отечественной науки о музыкальном исполнительстве. Они затрагивают самые различные вопросы, например, творческую работу пианиста с авторским текстом (Г.М.Коган, Д.Д.Благой, Е.Я.Либерман), проблемы, связанные с классификацией исполнительских типов и стилей (К.-А.Мартинсен, Э.Фишер, Д.А.Рабинович, Г.М.Коган, Г.Г.Нейгауз, Я.И.Мильштейн, Л.Н.Раабен, Л.Е.Гаккель, Г.М.Цыпин, Н.Н.Токина) и др.

*Материал исследования* составляют:

- 1) Фортепианные вариации Бетховена (всего 20 опусов). Как наиболее ярко раскрывающие стилевые особенности творчества композитора подробно анализируются следующие циклы: Шесть вариаций F-dur op.34; Пятнадцать вариаций с фугой Es-dur op.35; 24 Вариации на тему Ригини D-dur WoO 65; 32 Вариации c-moll WoO 80; 33 Вариации на тему вальса Диабелли C-dur op. 120. Кроме того, именно эти сочинения представлены в настоящее время наибольшим количеством высокохудожественных исполнительских интерпретаций. Другие вариационные циклы рассматриваются эпизодически, как и те произведения, в которых вариации как простая форма входят в состав сложной.
- 2) Нотные издания фортепианных вариаций Бетховена, в том числе:
  - уртекстовые, критические издания (неоговоренные ссылки на нотный текст даются по изданию: *Beethoven L. van. Variationen für*

Klavier. 2 Bd. Herausgegeben von J.Schmidt-Görg. München: G.Henle Verlag, 1973);

– исполнительские редакции фортепианных вариаций Бетховена;  
– прижизненные издания вариаций Бетховена, электронные копии которых доступны на официальном сайте дома Бетховена в Бонне: [www.beethoven-haus-bonn.de](http://www.beethoven-haus-bonn.de).

- 3) Расшифровки эскизов вариационных циклов Бетховена.
- 4) Эпистолярное наследие композитора.
- 5) Материалы периодических изданий, связанные с появлением в печати и исполнением фортепианных вариаций Бетховена.
- 6) Музыкаведческие и музыкально-критические труды, посвященные:
  - творчеству Бетховена;
  - вопросам вариационной формы;
  - вопросам исполнительского искусства.
- 7) Многочисленные записи фортепианных вариаций Бетховена.
- 8) Монографическая литература и работы, написанные в жанре «исполнительского портрета», в которых исследуется творчество выдающихся пианистов – интерпретаторов бетховенских вариаций.
- 9) Литературное (статьи, письма, дневниковые записи) и музыкально-педагогическое (редакции, комментарии) наследие выдающихся исполнителей.

Аудио- и видеозаписи вариаций Бетховена, осуществленные выдающимися музыкантами, составляют значительную *источниковедческую базу исследования*. Автором изучено 164 записи, в которых зафиксированы исполнения таких выдающихся пианистов, как (в алфавитном порядке) Г.Анда, К.Аррау, В.П.Афанасьев, В.Бакхауз, Д.Баренбойм, А.Брендель, А.И.Ведерников, В.Горовиц, Э.Г.Гилельс, А.Б.Гольденвейзер, Г.Гульд, Ф.Гульда, В.Кемпф, Р.Лулу, Э.Ней, Т.П.Николаева, Дж.Огдон, М.В.Плетнев, С.В.Рахманинов, П.А.Серебряков, Р.Серкин, С.Т.Рихтер, Г.Л.Соколов, А.Фишер, Д.Циффра, Д.Чиани, А.Шнабель, М.В.Юдина.

Обращение к записям вариационных циклов Бетховена накладывает определенные ограничения на период времени, который охватывается в

данной работе. Хронологически нижнюю границу обозначает запись С.В. Рахманинова (1925), верхняя – соответствует нашему времени.

Источниковедческая база исследования трактовок фортепианных вариационных циклов Бетховена имеет в работе дополнительную группу материалов, расширяющих временные границы охватываемого периода. Речь идет об исполнительских редакциях названных сочинений, выполненных выдающимися музыкантами XIX–XX веков, из которых должны быть особо отмечены интерпретаторские редакции Г. фон Бюлова и А.Шнабеля. Помимо рассмотрения композиционного строения циклов и рекомендаций редактора-исполнителя относительно исполнения того или иного фрагмента, эти редакции отражают и более общие стилистические явления в фортепианном исполнительстве в целом.

**Научная новизна** исследования заключается в системном охвате всех составляющих заявленной темы. Представленная диссертация — первое специальное, комплексное исследование, в котором столь подробно изучаются и обобщаются главнейшие жанровые особенности фортепианных вариаций Бетховена и детально рассматриваются их выдающиеся интерпретации (с использованием потактового исполнительского анализа).

В направлении музыковедческого анализа осуществлен ряд важных уточнений, преимущественно обобщающих опыт сравнительной характеристики интерпретаций. Уточняются жанровые особенности каждой вариации из цикла Шесть вариаций ор.34. Дополняется представление о роли полифонии в циклах «новой манеры». Приводится первая в своем роде попытка рассмотрения композиционного строения 24 Вариаций на тему Ригини WoO 65. Дается таблица мотивно-интонационных связей, обнаруженных исследователем в цикле 32 Вариации на собственную тему WoO 80.

Кроме того, впервые в научный оборот на русском языке вводятся переводы материалов исследований В. фон Ленца, Ю.Уде, А.Бренделя и В.Киндермана, касающихся характеристики и анализа 33 Вариаций на тему А.Диабелли ор.120.

На защиту выносятся следующие положения:

– композиционные особенности фортепианных вариаций Бетховена создают предпосылки для множественности их исполнительских трактовок;

– жанровая эволюция фортепианных вариаций Бетховена непосредственно обуславливает смену приоритетных задач, связанных с их исполнением. Особенно ярким примером становятся вариации ор.34 и ор.35, создание которых Бетховен связывает с проявлением «новой манеры» сочинения;

– выдающиеся исполнительские прочтения фортепианных вариаций Бетховена дают возможность уточнить многие особенности драматургии этих сочинений;

– у некоторых исполнителей (а именно: С.Рихтера, Г.Гульда, М.Плетнева и А.Бренделя), представленных в настоящей работе несколькими интерпретациями, обнаруживаются черты индивидуального, характерного только для каждого из них, подхода к исполнению бетховенских вариаций.

#### **Апробация исследования**

Работа выполнялась и обсуждалась на заседаниях кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Основные положения работы опубликованы в статьях в различных изданиях, включая научный журнал «Музыкальная академия», рекомендованный в списке экспертного совета ВАК Министерства образования и науки РФ.

#### **Теоретическая и практическая значимость исследования**

Материалы диссертации могут быть использованы в работе пианистов и педагогов в классе специального фортепиано, в курсах лекций по истории зарубежной музыки, истории фортепианного искусства, методике обучения игре на фортепиано. Методология анализа особенностей фортепианного исполнительства на источниковедческой базе аудио- и видеозаписей может быть применена при изучении проблем исполнительства на других инструментах.

#### **Структура диссертации**

Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка использованной литературы, Списка использованных аудио- и видеозаписей интерпретаций и Приложения, содержащего анализ мотивно-интонационных связей в 32 Вариациях Бетховена c-moll WoO 80.

## II. Основное содержание работы

### Глава I. Первые опыты. Особенности ранних фортепианных вариаций и появление «новой манеры».

#### *Шесть вариаций F-dur op.34 и проблемы их интерпретации.*

В начале данной главы кратко освещается начальный этап развития жанра фортепианных вариаций у Бетховена до создания op.34. На примере ранних сочинений (Тринадцать вариаций на тему К.Диттерсдорфа WoO 66, Девять Вариаций на тему Дж.Паизиелло A-dur WoO 69, Десять Вариаций на тему А.Сальери B-dur WoO 73 и др.) прослеживается появление композиционных особенностей, предвосхищающих новую трактовку вариационного цикла. Это сказывается в индивидуализации жанровой основы и тематического материала каждой вариации, в использовании полифонических приемов развития и увеличении драматургической нагрузки в финалах циклов.

Важную закономерность осмысления Бетховеном вариационной формы в тот период отмечает Н.Л.Фишман, говоря о том, что «орнамент начинает превращаться из средства украшения в средство тематического развития»<sup>2</sup>. Он обращает также внимание на то, что к созданию самостоятельного цикла на собственную тему Бетховен приступил лишь после проведения огромной подготовительной работы по сочинению вариаций на темы других авторов. Из этого следует вывод, что интерес композитора, как никого из его предшественников, вызывал не только сам по себе вариационный жанр, но вариационность как принцип художественного мышления. Именно в творчестве Бетховена впервые ярко прослеживается, что «вариационность – явление всепроникающее. <...> Она объемлет собой все, что связано с измененной повторностью, начиная от вариантности и кончая сложными видами производности»<sup>3</sup> и потому может быть использована в сочинениях любого жанра и протяженности, что и наблюдается, например, в поздних опусах композитора. Важным этапом на этом пути стали циклы вариаций op.34, op.35. Вот почему далеко не случайно; закончив их, Бетховен сообщает в издательство *Breitkopf & Härtel* в письме 18 октября 1802 года: «Я написал

---

<sup>2</sup> Фишман Н.Л. Книга эскизов Бетховена за 1802-1803 годы. Исследование и расшифровка Н.Л.Фишмана. М., 1962. С.59.

<sup>3</sup> Задерацкий В.В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995. С.405.

два произведения в форме вариаций... Обычно приходится слышать от других, что я обладаю новыми идеями, в то время как я сам этого не знаю, но на сей раз могу вас уверить, что в обоих произведениях я применил совершенно новую манеру»<sup>4</sup>. Когда в следующем 1803 году вариации выходили из печати, композитор предпослал им предисловие, где также говорилось, что они отличаются совершенно новой манерой. О том, что эти вариационные циклы заняли у него особое положение, свидетельствует тот факт, что они получили номера опусов 34 и 35, тогда как все созданные ранее остались у автора без обозначения номеров опусов.

«Новая манера» и новый композиторский стиль Бетховена – явления многогранные. В циклах ор.34 и ор.35 они обнаруживают себя по-разному, поэтому в диссертации оба сочинения рассмотрены отдельно.

Важнейшая особенность композиционного построения ор.34, позволяющая говорить о «новой манере» и являющаяся первым подобным примером в истории вариаций, рубежным для их исторического развития в целом, заключается в том, что здесь представлен новый тип свободных вариаций. Перед нами уже не расцвечивание одного образа, заложенного в теме, а раскрытие и сочетание нескольких образов на протяжении цикла, что находит воплощение в подчеркнутой смене жанрового наклона каждой вариации.

Отныне вариационный цикл ставит перед исполнителями несколько иные задачи, чем прежде: наличие ярко выписанных разнохарактерных образов таит опасность прочтения его как сюиты. Пианист должен не только показать их контрастность, но выявить при смене жанрового наклона и размера в каждой новой вариации их единство в процессе драматургического развертывания. И Моцарт, и Бетховен вводили в вариационные циклы отдельные «жанровые вариации», но никогда ранее бетховенского опуса 34 жанровая сторона вариационного цикла не подвергалась столь активной разработке.

В подтверждение этого приводятся подробные характеристики каждой из вариаций. Кроме того, рассматриваются и другие важные аспекты композиционного строения цикла: черты сюитности, как формы второго

---

<sup>4</sup> Цит. по: Фишман Н.Л. Книга эскизов Бетховена за 1802–1803 годы. С.55.

плана, и связанные с ними особенности драматургии, концентрический тональный план и его формообразующее значение.

Принципиально то, что эти и другие свойства сочинения обуславливают множественность его исполнительских трактовок.

Для анализа интерпретаций отобраны записи: А.Бренделя (1961-1963), С.Рихтера (1970), Г.Гульда (1970), М.Плетнева (1997). Автор диссертации проводит подробный анализ темы и каждой вариации в исполнении названных пианистов.

Предварительно отмечается разница во временных интервалах, которыми пианисты разделяют вариации. В исполнении Рихтера они отделены друг от друга небольшими одинаковыми паузами. В видеозаписи Гульда шторка камеры закрывается между вариациями на строго одинаковое количество секунд. Плетнев исполняет переходы между всеми вариациями *attacca* (возможно, это несколько противоречит замыслу автора, который точно фиксирует, где именно считает необходимым исполнение вариаций подряд). Паузы в исполнении Brendela также равномерны, только он объединяет вариации попарно.

Подробный анализ интерпретаций названных исполнителей, в котором тщательно прослеживается использование музыкантами всего комплекса исполнительских выразительных средств (динамики, темпа, агогики, артикуляции, фразировки, выявления тех или иных слоев музыкальной фактуры и др.), позволяет в целом охарактеризовать их следующим образом.

Брендель преподносит цикл в основном в лирическом ключе. Причем лирика в его интерпретации представлена в наиболее «позитивном» эмоциональном спектре, не омраченная оттенками меланхолии или скорби, как, например, в записи Плетнева. По отношению к исполняемому сочинению Брендель, безусловно, позиционирует себя как пианист-исполнитель, а не пианист-соавтор. Его манеру исполнения можно назвать «искусством золотой середины». Индивидуальный характер каждой из вариаций нигде не доводится до крайности. Это касается, прежде всего, темпа, динамики (особенно ее максимальных значений) и в итоге – образной сферы, которая не перегружается остроконфликтным содержанием.

Рихтер, как и Брендель, считал себя музыкантом – исполнителем воли автора. В его игре умение «читать ноты» превращалось в служение композитору. Однако по своей натуре он был исполнителем-максималистом,

стремящимся свое понимание музыки возвести в категорию абсолютной истины, о чем он часто писал в своих Дневниках. В трактовке Рихтера доминирует героическое начало, что для записей данного цикла нетипично. Цикл построен по линии постепенного обострения контрастов. Причем, если у Бренделя мы слышим «контрасты состояний», то у Рихтера они воспринимаются как «контрасты действий». Образная сфера лирики несет черты строгого благородства и не так развита, как героический полюс.

Подход Гульда к исполнительству диаметрально противоположен – его интерпретации зачастую весьма субъективны. По его мнению, неоднократно высказанному публично, исполняя известное произведение, музыкант должен делать это так, как если бы никогда не слышал его прежде и, если рождается действительно оригинальная и неожиданная интерпретация, ее необходимо записать во что бы то ни стало. Своеобразие в записи Гульда заключается, прежде всего, в «полифоническом стиле» исполнения, который закладывается в теме и ярче всего проявляется в Вар. I, III, VI и в финале, воспринимаемом как апофеоз темы. Уникально то, что полифонически насыщенной оказывается типично гомофонная фактура, а не только та, которая содержит намек на скрытую полифонию, как, скажем, в Вар. III. При этом игру канадского пианиста менее всего можно назвать умозрительной. Она, например, гораздо менее «рефлексивна по духу», чем записи Бренделя и Плетнева. В целом в интерпретации Гульда ощущается тонкий баланс между традиционным и неповторимо-индивидуальным.

Баланс подобного рода присутствует и в записи Михаила Плетнева, однако, составляющие этого равновесия сил несколько иные. Прежде всего, надо отметить особую целостность исполнительского построения формы. Это касается общего плана драматургии, где Вар. IV (марш) является водоразделом, по обе стороны от которого расположены по три мажорные вариации (финал можно считать еще одной вариацией). Это касается и каждой отдельной вариации, где важнейшим принципом исполнительского формообразования становится *rubato*, выявляющее, с одной стороны, естественную, «речевую» асимметрию фраз, с другой – подчеркивающее равновесие периодов в составе простой трехчастной формы темы. По сравнению с Бренделем или Гульдом Плетнев очень многое играет *non legato*, использует тончайшие градации динамики от *mf* и тише, что способствует легкости, прозрачности звучания фактуры. В образной сфере этой

интерпретации присутствует стремление к причудливому, неоднозначному, к «неожиданным ракурсам» в сочетании с особым созерцательным лиризмом и повествовательностью.

При всем разнообразии названных исполнительских трактовок в них имеется одно принципиальное сходство. В каждой заметна тенденция к восприятию цикла как сюиты миниатюр. Равномерные паузы между вариациями – одно из свидетельств этого восприятия, рожденного, безусловно, композиционными свойствами сочинения.

## **Глава II. Развитие «новой манеры».**

### ***Пятнадцать вариаций (с фугой) ор.35***

#### ***и вопросы их исполнительской интерпретации.***

В данной главе рассматривается круг вопросов, связанных с особенностями строения цикла, обращением к полифоническим жанрам, своеобразием в использовании тематического материала (*Tema* и *Basso del Tema*), параллельно развиваемого в ряде других сочинений (финал балета «Прометей», Двенадцать контрдансов для оркестра WoO 14, финал Третьей симфонии).

В отличие от Шести вариаций ор.34, основная особенность композиторского замысла Пятнадцати вариаций ор.35 – сквозное развитие музыкальной идеи на протяжении всех частей сочинения. Н.Л.Фишман усматривает в этом *преодоление замкнутости* вариационной формы, что, вероятно, следует понимать как преодоление замкнутости отдельных вариаций. Однако надо добавить, что немало усилий было потрачено композитором и на то, чтобы преодолеть *открытость формы*, изначально свойственную вариациям. Завершенность драматургического профиля цикла многообразно подготавливается и подчеркивается композитором. Именно для этой цели вводится fuga, которая является важнейшим средством цементирования композиционного единства. Кроме того, благодаря столь активному использованию полифонии, Бетховен существенно расширил границы художественного содержания вариаций, поднял их на более высокую ступень в жанровой иерархии в сравнении с тем скромным местом, которое они занимали в эпоху венского классицизма. В связи с этим в работе обрисовывается процесс постепенного усиления роли полифонических форм и методов полифонического развития в творчестве Й.Гайдна, В.А. Моцарта и Л. ван Бетховена. В их музыкальном наследии автором прослежены все

примеры включения вариаций в качестве простой формы в состав сонатно-симфонических циклов.

Как ни удивительно, исполнительские трактовки цикла ор.35 не содержат такого разнообразия прочтений, какое можно встретить в интерпретациях ор.34. Если сравнить записи А.Бренделя, В.Кемпфа, Э.Гилельса и С.Рихтера, можно не только уловить в них сходство, но даже определить общее русло развития их художественных концепций. Возможно, это отчасти связано с тем, что рассматриваемые записи выполнены в течение сравнительно небольшого отрезка времени, ограниченного двумя десятилетиями, поэтому они принадлежат одной эпохе, одному типу исполнительского восприятия. Однако, не последнюю роль здесь играет и композиционный замысел автора, который, судя по всему, не предполагает такого исполнительского *привнесения*, как это было в «малом» цикле. Так, в построении драматургии целого у названных пианистов наблюдается почти полная идентичность. Вариации объединяются в три больших блока: первый – от Интродукции до Вар.XIII включительно, второй – Вар.XIV–XV, третий – fuga и финал.

Рассматривая каждый блок вариаций отдельно, можно сделать еще один вывод: больше всего вариантов исполнительских построений содержит первый из них, что опять же обусловлено художественно-композиционными особенностями сочинения.

Анализ большого количества записей, – и не только тех, которые упомянуты выше, – позволяет говорить также о том, что при всем многообразии трактовок их создатели придерживаются в целом единого понимания образного содержания сочинения.

Для подробного анализа исполнительских интерпретаций в работе отобраны записи С.Рихтера (1970), Э.Гилельса (1982), А.Бренделя (1961-1963) и Г.Гульда (1970). По исполнительскому стилю этот ряд распадается на две неравные группы: первые три записи и исполнение Г.Гульда. В первом случае перед нами – образцы музыкального академизма в его лучших проявлениях: позиционировании исполнителя как «проводника воли композитора», бережно относящегося к авторскому тексту. Что же касается трактовки канадского пианиста, то он стремится, прежде всего, передать свое индивидуальное представление и ради его воплощения оперирует деталями по своему усмотрению. Собственно текстологических изменений в игре

Гульда нет, однако он существенно меняет архитектонику сочинения, не соблюдая авторского принципа репризных повторений частей.

Главной особенностью интерпретации Рихтера является сочетание масштаба построения исполнительской драматургии и глубокого образно-философского и психологического наполнения каждой вариации.

В фокусе исполнительского внимания Гилельса оказывается не столько философская, сколько активно-действенная сторона общего процесса, которая и формирует специфическую целостную образную атмосферу играемого сочинения, подчиняя ей все выразительные исполнительские средства.

Анализ записи А.Бренделя предваряется в работе переводом его комментариев к ор.35 из книги "Music Sounded Out" (London, 1995). Пианист обращает внимание на необычайно яркие контрасты, возникающие в процессе варьирования цикла, и отмечает, что очень часто такие внезапные сопоставления переводят художественное содержание в область комического и гротескного. Данный комментарий можно предпослать в качестве эпиграфа к записи Бренделя, поскольку он действительно очень тщательно выстраивает линию контрастов как внутри отдельных вариаций, так и между ними, благодаря чему его интерпретация несет ярко выраженный театральный характер.

Во всех интерпретациях показателен, разумеется, и общий колорит звучания. Рихтер и Гилельс «озвучивают» музыкальную ткань преимущественно как фортепианную, а Брендель, вероятно, ориентируется на оркестровые и оперные краски. Трудно сказать, какая манера игры – «фортепианная» или «оркестровая». – более адекватно отражает замысел автора. С одной стороны, звуковая палитра Бренделя кажется в целом разнообразнее. С другой – «тембровая детализация» ведет к камерности звучания. У Рихтера кульминационные построения острее по динамическому профилю.

Интерпретация Глена Гульда затрагивает ряд серьезных проблем современного исполнительства. Пианист, как уже отмечалось, меняет «репризный план» сочинения. Он повторяет оба предложения только в проведении басовой темы, а также – в Теме, Вар. IV, V, VI, VIII и в Вар. XIV–XV, где повторы выписаны. В остальных случаях повторения либо вообще выпущены (Вар. I, III, IX, X, XIII), либо повторено только одно, чаще всего –

первое предложение. Относительно большинства исполнений цикл сокращается у канадского пианиста почти на 4 минуты звучания, что составляет приблизительно четверть от времени обычного исполнения.

Насколько можно судить по имеющимся записям, никто из пианистов на подобное не решался, поскольку многие из них считают, что невыполнение повторов является «саботированием» авторской воли и неизбежно ведет к разрушению формы сочинения. Однако, традиция прошлого позволяла музыканту-исполнителю выбирать, какую вариацию играть, а какую – пропускать, и такой же выбор был в отношении реприз. В качестве немногочисленных, но по-своему убедительных, на наш взгляд, примеров такой практики можно привести первую часть Сонаты Моцарта KV 331 в записи Рахманинова и Вариаций Брамса на тему Паганини в записях В.Бакхауза и А.Бенедетти-Микеланджели. Таким образом, исполнитель мог выстраивать драматургию цикла по своему усмотрению.

Изменения, внесенные Гульдом, подчинены одной художественной идее сопоставления двух топосов – героического и лирического. В «лирических вариациях» главенствует углубленная, даже слегка экзальтированная экспрессия, в «героических» – своеобразная импульсивная подвижность. В итоге, «сжимая» тематический материал и обостряя контрасты (за счет исключения повторов), пианист достигает двоякой цели: создание непрерывности развития драматургии и выявление в нем яркого, конфликтного драматизма.

В целом, говоря об особенностях исполнения современными пианистами Пятнадцати вариаций с фугой ор.35, можно отметить имеющуюся на сегодняшний момент традицию. Она восходит в своем основании к авторскому замыслу, поскольку постепенное развитие темы от изысканного, но камерного контрданса к триумфальному, ликующему апофеозу заложено в драматургии цикла. И эта генеральная линия не подвергается исполнителями переосмыслению. Тем не менее, несмотря на общую схожесть художественной концепции, интерпретации выдающихся исполнителей бесспорно имеют свои характерные, узнаваемые черты, свои неповторимые особенности, то есть в них удачно сочетаются «авторская воля» и индивидуальность исполнителя.

### Глава III. В русле традиций.

#### 24 Вариации на тему Ригини D-dur (WoO 65).

#### 32 Вариации на оригинальную тему c-moll (WoO 80).

#### Музыковедческие и исполнительские трактовки.

Эти два цикла гораздо ближе строгому стилю вариаций, нежели ор.34 и ор.35, тем не менее, они, на наш взгляд, заслуживают отдельного рассмотрения.

Раздел о 24 Вариациях на тему Ригини D-dur (WoO 65) начинается с характеристики заимствованной темы цикла и особенностей ее варьирования. С точки зрения мелодизма она не слишком индивидуализирована, так как не отмечена ни запоминающимися мелодическими оборотами, ни изысканной гармонизацией. По классификации В.А.Цуккермана тема безоговорочно относится к разряду «обобщенных тем»<sup>5</sup>. Имеются только общие контуры мелодической линии и простейшая гармоническая основа (с характерным задержанием доминантовой терции в заключительной каденции). Такое несколько схематичное строение темы «закладывает» большие возможности для дальнейшего варьирования, ибо в этом процессе автор имеет шанс привнести и яркий мелодизм, и свежие гармонии, показав тем самым свое мастерство.

Отмечаются композиционные черты цикла, на основе которых он определяется как промежуточный по типу между классическими вариациями и вариациями «новой манеры». Его строение (с большим разрастанием двух заключительных вариаций) можно считать эскизом и к Пятнадцати вариациям с фугой, и к 33 Вариациям на тему вальса Диабелли. Однако, в отличие от этих двух более зрелых циклов, в нем нет столь убедительной объединяющей драматургической линии. Из-за этого возникает кажущаяся несоразмерность масштабов двух заключительных вариаций предшествующему разделу, что становится основной проблемой при его интерпретации. Варианты решения этой проблемы рассматриваются на примерах интерпретаций цикла А.Бренделем (1961-1963) и М.Плетневым (1997). Фиксируются различные варианты построения исполнительской формы: собственно вариационного цикла с яркой завершающей

---

<sup>5</sup> См.: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. С.10.

кульминацией у Бренделя и вариационного цикла с чертами сонатности как формы второго плана у Плетнева.

На материале этих записей затрагивается вопрос разного отношения музыкантов к интерпретируемому сочинению: либо с преобладающих субъективных позиций, либо с позиций максимально объективных. Также обсуждается принцип бесконфликтной драматургии цикла как возможная причина его исполнительской непопулярности.

32 Вариации на оригинальную тему c-moll (WoO 80), безусловно, являются строгими. В них есть черты чаконы и пассакальи, как наиболее старых разновидностей этого типа вариаций, которые уже во времена Бетховена могли считаться архаичными.

Анализируются различные трактовки структуры и драматургии цикла, содержащиеся в работах музыковедов (Б.Л.Яворского, Л.А.Мазеля, В.А.Цуккермана, О.Клаувела, П.Миса, В.В.Протопопова и др.) и исполнителей (Г. фон Бюлова, А.Б.Гольденвейзера, М.И.Гринберг, М.В.Юдиной). На основе их изучения приводится вариант внутренней группировки вариаций цикла, разработанный автором диссертации.

Относительная пианистическая доступность этого сочинения в сочетании с ярким художественным содержанием сделали его самым исполняемым в ряду других вариационных циклов композитора. Подробный исполнительский анализ произведения дается на примере интерпретаций С.В.Рахманинова (1925), В.Горовица (1935), А.Бренделя (1961-1963), Г.Гульда (1966).

В связи с записью Рахманинова обсуждаются возможные объективные и субъективные причины, побудившие исполнителя предпринять сокращение цикла. Рассматриваются особенности рахманиновского композиционного построения, образовавшегося в результате этого сокращения.

На основе сравнения большого количества различных трактовок цикла делается вывод о том, что исполнительская драматургия 32 Вариаций существенно зависит от того, к чему более склоняется пианист – к статике вариационной формы строгих вариаций или к динамизму разработочного развития, заключенного в них.

#### **Глава IV. На вершине. 33 вариации на тему вальса Диабелли op.120.**

##### **Музыковедческие и исполнительские прочтения.**

Этот бетховенский цикл особенно часто привлекал внимание исследователей и исполнителей (Г. фон Бюлов, А.Г.Рубинштейн, В. фон Ленц, А.Шнабель, В.Киндерман, А.Брендель и др.), размышлявших о самых разных его особенностях: образном строе, стилистике, истории создания и композиции, средствах драматургии и вариантах ее исполнительской интерпретации. В работе сравниваются и анализируются те положения, содержащиеся в известных публикациях, в которых есть необходимая основа для понимания проблем интерпретации данного сочинения, отмечаются параллели с другими произведениями данного жанра.

Впервые на русском языке приводится таблица В.Киндермана, основанная на изучении и расшифровке им бетховенских эскизов к циклу. Даются различные трактовки образного строя отдельных вариаций (списки заглавий В. фон Ленца, Ю.Уде, В.Киндермана и А.Бренделя), их внутренней группировки.

Анализ исполнительских прочтений произведения помогает уточнить особенности его композиции. Так, в упоминавшейся ранее диссертационной работе Б.А.Каца «Внутренняя структура вариационного цикла и ее художественное значение» утверждается (вероятно, на основе вычисления общего количества тактов сочинения), что Вар.ХХ располагается в точке «золотого сечения». В реальном же исполнении (и это подтверждают все прослушанные нами записи) Вар.ХХ оказывается почти точно посередине общего времени звучания всего цикла.

Анализируются интерпретации А.Шнабеля, С.Т.Рихтера, Г.Л.Соколова, Д.Баренбойма, А.Бренделя. Так же, как и в предыдущей главе, основной акцент делается на рассмотрении проблемы целостности интерпретации (как одной из центральных в исполнении столь масштабного сочинения) и изучении путей ее решения, которые содержатся в трактовках перечисленных пианистов. Их интерпретации анализируются еще и с точки зрения образного строя, группировки вариаций, построения общей драматургической линии развития.

Исполнение цикла Артуром Шнабелем является исторически самым ранним среди сохранившихся в записи (1937). В ней находят яркое воплощение многие характерные черты исполнительского облика пианиста,

которые гармонируют с поздним бетховенским стилем. В духе интегральной исполнительской драматургии раскрывается особое понимание пианистом одного из важнейших ее элементов – контраста. Контрастирующие элементы (не теряя своего индивидуального характера) образуют единое гармоничное целое, несмотря на противоположение отдельных вариаций или разделов внутри одной из них. В итоге эмоциональная палитра кажется необычайно емкой именно из-за своей необыкновенной разноплановости. Кроме того, непосредственная, искренняя эмоциональность в игре австрийского пианиста воспринимается как бы в огранке большой внутренней культуры, что придает его исполнительскому облику характер подлинного аристократизма. Шнабелю чужд излишне интеллектуализированный подход к исполнительству, но также и экспрессивная, необузданная эмоциональность, которая доводит контрасты до ощущения «пограничных зон сознания», как мы это слышим в записи Д.Баренбойма. Нельзя не отметить и бережное отношение Шнабеля к динамике, когда красота звука всегда остается приоритетным качеством.

Исполнения Рихтера запечатлены в нескольких записях. В работе анализируется самая ранняя из них (с концерта в Москве 29 января 1951 года), поскольку она, на наш взгляд, полнее отражает своеобразие исполнительского почерка пианиста. Отличительную особенность его трактовки определяют черты яркого конфликтного драматизма, что для исполнительских прочтений (среди них преобладают трактовки в духе интеллектуальной, рефлексивной лирики в сочетании с подчеркнутым, несколько гротескным комизмом) этого цикла не типично.

С точки зрения исполнительской формы прочтение Рихтера имеет очень ясную внутреннюю конструкцию. Она делится на несколько блоков, в каждом из них четко обозначена кульминация, которая становится результатом заметного динамического нарастания. Создается впечатление, что Рихтер стремится внести в трактовку сочинения, написанного в вариационной форме, драматизм и непрерывность тематического развития, свойственные бетховенскому симфонизму.

Если применительно ко многим интерпретациям можно говорить о «двуглавой вершине» цикла, то в прочтении Рихтера вершина имеет один пик, и это именно Фуга. Драматургический вес минорных Вар. XXIX–XXXI и заключительного Менюэта в трактовке Рихтера несравненно меньше, чем тот,

который они приобретают в игре Шнабеля, Соколова, Бренделя и многих других пианистов. Общую картину заостренного динамизма и устремленности его трактовки дополняет едва ли не самый высокий показатель среднего темпа в сравнении с перечисленными исполнителями. Уклон в сторону активно-действенной стороны образного содержания приводит к тому, что лирическая сфера ощутимо отходит в трактовке Рихтера на второй план.

Яснее, чем у других артистов, в звучании цикла у Рихтера проступают черты классических вариаций, которые, наряду со смелым новаторством, безусловно, в этом опусе присутствуют. В то время как большинство исполнителей подчеркивает «отход от темы», происходящий в процессе варьирования, Рихтер держит в фокусе неослабевающего внимания связь каждой вариации с темой. Их общность выражается в скрытой танцевальности и строгой организации исполнительского ритма, не подразумевающей больших агогических отклонений. Последнее особенно характерно для лирических вариаций.

Создается общее впечатление, что Рихтер гораздо более заботится о стройности исполнительской формы целого, нежели о деталях. Его интересует не столько филигранная отделка каждой вариации, сколько яркость и убедительность построения общей драматургии сочинения. Цикл в его трактовке приобретает композиционную стройность и легкость для восприятия – качества, едва ли не наиболее ценные в исполнении произведений столь значительных масштабов. Этот художественный результат во многом достигается благодаря проявлениям неукротимого темперамента и огромной внутренней убежденности, с которой артист воплощает свой замысел.

В объемном перечне интерпретаций 33 Вариаций особое место занимает запись Г.Соколова (концерт в Санкт-Петербурге, 1985). Его исполнение производит впечатление моцартианской непринужденности развертывания и почти непредсказуемой импровизационности, непрерывности самого процесса музицирования.

Такая иллюзия спонтанности сочетается с другим важным качеством – бесконечно глубоким погружением в мир каждой вариации, желанием возможно полнее донести богатое содержание каждой из них. Подобная гармония «микро- и макромиров» сочинения позволяет артисту выстраивать

протяженные драматургические линии и спасает исполнение в целом от излишней фрагментарности. В этом усматривается сходство с интерпретацией Шнабеля.

Соколов внимательно относится к начальному проведению темы, которую многие пианисты воспринимают как некий причудливый экспонат музыкальной кунсткамеры. Она подчас играется жестко и агрессивно, нарочито примитивно по фразировке. Соколов же подчеркивает ее два основных свойства: с одной стороны, галантность (она слышна в заглавном мотиве каждого предложения и в их каденционных окончаниях), с другой – мощный импульс танцевального движения, который буквально прорывается изнутри повторяющихся аккордов.

В исполнении Соколова многих вариаций виртуозного плана особенно впечатляет сочетание быстрых темпов, артикуляционной ясности и естественной фразировки. Не меньшего эффекта пианист достигает в медленных, лирических фрагментах, в которых он показывает незаурядное мастерство во владении исполнительским временем.

Если исполнение Соколова отмечено плавностью внутренних переходов, то интерпретация Д.Баренбойма построена на противоположном принципе – контрасте. Он заострен до степени гротеска уже в самой теме. В ее прочтении проявляется неистовая танцевальность, в корне отличающаяся от того нейтрального характера, который мы слышим в исполнении Шнабеля и Соколова. Даже игра Рихтера, с ее импульсивной энергетикой, кажется в сравнении с исполнением Баренбойма более уравновешенной в эмоциональном плане.

Еще большее впечатление гротеска (благодаря скандированию тяжеловесных ямбических фраз) вносит Вар.I. Вообще, ввеличностный характер – в самом антигуманном смысле этого слова – проявляется в интерпретации Баренбойма очень часто, что отражается, в частности, на звуковой картине. Она оказывается иногда почти натуралистичной, особенно в отношении громкости. Такое исполнение оказывает глубокое воздействие на слушателя, так как напрямую апеллирует к его подсознательной эмоциональности. И, тем не менее, оно может откровенно шокировать тех, кто привык воспринимать музыкальное искусство с более интеллектуальных позиций.

Специфическим образным строем отмечены также и лирические вариации: в них проявляются настроения отрешенности и апатии, несвойственные иным трактовкам. Зачастую спорными представляются крайне медленные темпы Баренбойма, которые не всегда выдерживаются до конца вариации.

Прежде, чем обратиться к изучению интерпретации Бренделя, автор диссертации рассматривает его эссе, в котором пианист анализирует тему, вариации и снабжает их заголовками. Собственно, таких списков заглавий даже два. Разъясняя первый из них, пианист пишет, что может представить себе вариации, выраженные в четырех «классических элементах»: земля, огонь, вода, воздух. Вероятно, это те образные ассоциации, которые помогли пианисту в создании собственной музыкальной интерпретации. В работе отмечаются как общие моменты, так и различные между вербальными «портретами» 33 Вариаций и звуковыми воплощениями в записи Бренделя. Его трактовка имеет четко прорисованную структуру, в которой последние пять вариаций образуют замыкающий и самый важный виток развития исполнительской драматургии. Доминирующее положение последнего блока вариаций определяется не расширением границ динамики или темпа, а, прежде всего – глубиной образного постижения.

Вместе с тем, исполнение Бренделя порой остается очень сдержанным в эмоциональном плане. Причем именно в этом аспекте наблюдается кардинальное расхождение характеров его музыкального исполнения и его же литературной программы, в которой пианист говорит об огромном разнообразии душевных состояний, заключенных в сочинении, и о том, что ор.120 представляется ему в самом широком смысле слова комическим сочинением. Сказанное не умаляет общих художественных достоинств записи Бренделя.

Сравнение и анализ различных интерпретаций ор.120 приводит к следующему выводу: каждая из них несет печать яркой художественной индивидуальности исполнителя. Примеры большого разнообразия в построении исполнительской драматургии красноречиво доказывают, что она далеко не жестко детерминирована композиционными особенностями сочинения.

В *Заключении* подводятся итоги исследования. Делается вывод о том, что композиционные особенности фортепианных вариаций Бетховена

создают весьма благоприятные предпосылки для множественности их исполнительских прочтений.

Отмечается, что жанровая эволюция рассматриваемых сочинений непосредственно отражается на приоритетных задачах, связанных с их исполнением. Так, с появлением «новой манеры» границы исполнительского привнесения существенно раздвигаются. Индивидуализированный характер каждой вариаций и заостренная контрастность их сопоставления позволяют исполнителю раскрыть более утонченные грани своего творческого мира; расширить координаты образно-эмоционального измерения, углубить психологическое наполнение интерпретации. Предоставляется возможность более разнообразного и масштабного построения исполнительской драматургии, в частности, ее кульминационных зон.

Делается суммирующий вывод о чрезвычайной важности рассмотрения исполнительских прочтений для исследования особенностей композиционного строения бетховенских фортепианных вариаций.

Даются обобщающие характеристики музыкантов-исполнителей, чьи интерпретации неоднократно рассматривались в настоящей работе. Отмечается, что фортепианное исполнительство развивается в русле общих тенденций эволюции музыкального искусства. Продолжение отдельных традиций XIX века (прежде всего, романтизма) соседствует с новыми творческими исканиями XX столетия. Каждый их пианистов, формирующих конкретную исполнительскую концепцию, используя для ее передачи весь арсенал артистических средств, выбирает в ней свои ракурсы, ведет свой диалог с исторической памятью, традициями и культурой прошлого, по своему определяет им место в настоящем.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

***Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК***

1. *Шатский П.* Фортепианные вариации ор.34 Бетховена: «новая манера» композиции и исполнительские прочтения // Музыкальная академия, 2011, № 2. С. 95–100 (0,9 п.л.).

***Публикации в других изданиях***

2. *Шатский П.* Об исполнении 32 вариаций Бетховена С.В.Рахманиновым, А.Бренделем и Г.Гульдод (к работе над целостностью интерпретации) // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-

- музыканта: Сборник научных трудов. Вып.14. М., МПГУ, 2008. С. 95-101 (0,4 п.л.).
3. *Шатский П.* Школа фортепианных вариаций: Двадцать четыре вариации на тему Ригини в работе пианиста // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта: Сборник научных трудов. Вып.16. М., МПГУ, 2011. С.76–84 (0,7 п.л.).
  4. *Шатский П.* Тридцать три вариации Бетховена на тему А.Диабелли в интерпретации Г.Соколова (к проблеме целостности исполнительской формы) // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских и теоретических дисциплин: Межвузовский сборник научных трудов. Вып.9. М., МПГУ, 2011. С.51–56 (0,4 п.л.).

Подписано в печать: 16.01.2012  
Тираж 100 экз.