

ich, w Ojczystym Parnasie ubudowany, a przez Wawrzynca Chlebowskiego z przykłady mężów Rzymskich, onych wielkich miłośników Ojczyzny opisany i wydany. – Krakow, 1614.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА ЭПОХИ КЛАССИЦИЗМА

Чаоломэн,

*аспирант кафедры белорусской и мировой художественной культуры
Белорусского государственного университета культуры и искусств*

В середине XVIII в. западная музыка перешагнула из эпохи барокко в эпоху классицизма, композиторы стали уделять внимание новым техникам и приемам. В истории фортепиано произошли эстетические перемены, также случилась модификация клавишных инструментов. Логика композиторской мысли, мастерство исполнения – все это достигло небывалого развития.

Музыкальный стиль и творческие приемы классической музыкальной школы претерпели огромные изменения по сравнению с периодом барокко, на смену претенциозности, блеску, музыкальной бессодержательности позднего барокко пришли естественность, простота и радость. Касательно ладовой системы «полностью сформировалась мажорно-минорная система; лейтмотив занимает важное место, так мелодия становится самым важным элементом музыкальной текстуры, бас и аккорды используются только как аккомпанемент, образцом чего может послужить манера Д. Альберти; структура мелодии, в отличие от плавного движения стиля барокко, подчинена определенному порядку; ритм также сформировался в периодическую структуру; развитие главной музыкальной темы (лейтмотива), упорядоченные динамичное крещендо, филигранное диминуэндо и т. д. – все эти элементы часто встречаются в произведениях периода клас-

сицизма. В области инструментальной музыки сонатная форма, в которой есть контрастный лейтмотив, противоречивость, наполненность динамикой, стала самой важной формой (структурой)» [2, с. 151]. По мере развития менялась конструкция фортепиано, совершенствовалась также и техника исполнения. Можно сказать, что именно в этот период фортепианные этюды обрели свое воплощение в полном смысле этого слова. Как в количестве, так и в уровне этюды достигли своего расцвета. Особенно в это время музыканты выступают в роли создателей, исполнителей и преподавателей, а профессиональная система объединяет в себе теорию и практику, стремление к новому развитию, к созданию новых произведений. Этот период стал эпохой открытий в развитии фортепианной литературы и совершенствовании фортепианной техники.

В XVII–XVIII вв. клавесин достиг полного расцвета и популярности, однако при игре на этом инструменте не было возможности контролировать тембр и силу звука. Это приводило к тому, что не происходило единения исполнителя и инструмента либо оно было выражено не так очевидно. Такая ситуация поспособствовала тому, что во второй половине XVIII в. он был заменен новым инструментом – фортепиано. В 1709 г. итальянец Б. Кристофори (1655–1731) создал инструмент, который называли *Clavicembalo piano e forte* (клавикорд с громким и тихим звуком), или *pianoforte*, внешне он был таким же, как большой клавесин. Замена плектра, который защищал струну, на молоточек, ударяющий по струне, изменила первоначальное звучание инструмента, что дало возможность исполнителю, ударяя по клавишам с разной силой, выражать в музыке более широкую палитру чувств. Что касается клавишных инструментов, то рождение данного инструмента стало прорывом в этой области и открыло эпоху фортепиано. В 1726 г. Б. Кристофори создал устройство, которое стало предшественником педали в современном фор-

тепиано. Это устройство очень сильно уменьшало силу звука, так как, используя его, можно было добиться звучания одной струны из двух. Впоследствии были внесены изменения в управление регистром, речь идет о средней педали современного фортепиано. Изначально устройство было ручного действия, оно удерживало поднятые демпферы, в результате инструмент издавал особенно богатый, округлый и гладкий (мелодичный) звук.

Само по себе фортепиано и фортепианная музыка являются взаимодвижущими силами. В XVIII – начале XIX в. уже имелось обилие фортепианной литературы, в особенности произведений венских классиков, например, Й. Гайдна, В. А. Моцарта и др. Их произведения отличаются ясными линиями, чистым музыкальным жанром (ортодоксальным музыкальным жанром), аккуратной детальной аппликатурой, однако, кроме упомянутых, в музыке есть намного больше ключевых моментов. При исполнении данных произведений «исполнителю не нужно делать сложных движений, как только такое сложное движение появляется, оно неизбежно отклоняется от исполняемого музыкального содержания и вступает в противоречие с логикой и структурой, которая содержится в музыке» [3, с. 16]. Чтобы музыкальные фразы звучали гладко и красиво, исполнителю необходимо следить за скоростью пальцев, а чтобы звук был чистым прозрачным, как жемчужины, нанизанные на нить, необходимо как можно больше задействовать кончики пальцев, стремиться к тому, чтобы звук получался гибким, а ладони и запястья были ровные, расслабленные и естественные. Еще один представитель венских классиков, один из величайших музыкантов этого периода – это Л. ван Бетховен. В его произведениях появляется новая манера исполнения. Расширенный диапазон клавиатуры расширил и область игры на инструменте, это давало возможность строить больше музыкальных фраз, разнообразить их, а при игре создавался эффект звучания оркест-

ра. Одно из самых известных произведений Л. Бетховена – соната для фортепиано № 32. Относительно музыкальной формы ее можно назвать лучшим произведением периода классицизма. Композитор ввел в произведение много новых элементов. Он стал не только преемником гайдновской формы импульсивной, открытой техники и впитал моцартовское ласковое и деликатное исполнение, но создал свой своеобразный страстный, в какой-то степени дикий стиль. Экспозиция, разработка и реприза, все три части имеют яркие контрастные особенности, каждая музыкальная фраза связана с последующей как хорошо сделанное резюме. Постоянное сочетание быстрого и медленного темпов в большей степени помогает выразить сильные эмоции. Однако выражение эмоциональных оттенков это не только осознание (понимание) исполнителя, но и совершенное сочетание музыки и техники исполнения.



Рис. 1. Муцио Клементи

Вслед за быстрым развитием фортепианной музыки появляется множество превосходных этюдов, что свидетельствует о большом интересе к техническим приемам в исполнении. И будь то М. Клементи, который открыл эру фортепианных техник, или И. Б. Крамер, который внедрил технику легато, или К. Черни, который создал упорядоченную систему, – все они внесли огромный вклад в развитие фортепианных этюдов. Поэтому период классицизма можно назвать золотой порой этюда.

Итальянский композитор, пианист, дирижер Муцио Клементи (1752–1832) (рис. 1) известен как «отец современной игры на фортепиано», «основатель современной фортепианной школы» и «родоначальник фортепианной техники». Он также является одним из первых музыкантов в истории фортепиано, изучавшим особенности и функции этого инструмента. М. Клементи впитал лучшее из двух школ Й. Гайдна, В. А. Моцарта и Л. Бетховена. Используя осторожный и свободный стиль, он скомбинировал системы техник двух школ, и в 1817 г. вышла его книга «*Gradus ad Parnassum*». Этот сборник этюдов самое раннее в истории фортепиано авторитетное учебное пособие, в котором не только заложена основа современной техники игры на фортепиано, но и которое является прекрасным учебником, в котором объединены исполнительская техника и искусство. В первый сборник вошло 100 произведений различных музыкальных форм, среди которых были сонатины, сонаты, этюды, фантазии, фуги и т. д. Музыкальный стиль строгий, но в то же время свободный, есть преобразование разнообразных стилей. В выражении связности преобладает эмоциональная напряженность, такого рода связность берет начало в песенных мелодиях, произведения такого рода пронизаны совершенной музыкальной техникой. Данный труд включает почти все техники, например упражнения для пяти пальцев, ломаный аккорд, арпеджио, легато и т. д. Среди этюдов М. Клементи важное место занимают упражнения (этюды) на отработку легато, он фактически собрал полный комплект таких этюдов. Поэтому можно сказать, что М. Клементи утвердил технику легато в фортепианном исполнении. Таузигом было составлено и обработано издание, в которое вошло 29 из 100 произведений М. Клементи, квалифицированных по степени сложности от легкого к сложному. Каждое произведение имеет свою направленность, но в основном их цель – разработка гибкости и самостоятельности пальцев,

в сборнике используются различные варианты аппликатур, также есть приложение с упражнением – мажорно-минорный звукоряд 24 тональности (по трезвучиям).



Пример 1. Сборник Таузига. Этюд № 8

Этюд № 8 М. Клементи (см. пример 1) предназначен специально для отработки удержания звука. Сначала растяжка пальцев на широкий диапазон (разрабатывается установка пальцев на большой диапазон), затем обеими руками, удерживая октаву, другие пальцы попеременно на довольно большой скорости играют кварту. При этом необходимо, чтобы движения пальцев были четкими и самостоятельными. При игре корпус должен быть расслаблен, пальцы должны двигаться с ровной скоростью (темп может быть или быстрый, или медленный), что помогает достичь ровного звучания при игре. Что касается современных исполнителей, то, чтобы хорошо играть каждый этюд М. Клементи, необходимо запастись терпением и усидчивостью. Когда будут решены все технические проблемы, тогда можно сказать, что техника игры на фортепиано достигла настоящего начального уровня. По степени сложности данные этюды не уступают этюдам Ф. Шопена, Ф. Листа и др., они могут служить превосходной подготовкой для игры произведений высшей степени сложности. Поэтому произведения М. Клементи имеют

научную и практическую ценность. До появления этюдов Ф. Шопена сборник М. Клементи был своего рода энциклопедией, которая сыграла важнейшую роль в обучении исполнительской фортепианной техники.

Замечательный учебный материал М. Клементи стал ключевым фактором развития исполнительских техник. Его самая большая ценность в том, что он смело продвигал красивый, живой (подвижный) стиль исполнения, сформировав тем самым динамичную фортепианную технику. Поскольку часто используется полифонический канон, контрапункт и интенсивный ритм, то можно отчетливо увидеть применяемый автором свободный и широкий спектр творческих средств. Такой результат достигался благодаря фортепиано Дж. Бродвуда, в котором довольно широкий звуковой диапазон, насыщенный тембр, сильный резонанс, а в итоге создавало великолепное, гармоничное звучание. Хотя М. Клементи уже не стремился к технике, присущей игре на клавинофортепиано, однако он по-прежнему выступал за то, чтобы высоко поднимать пальцы, усиливать их динамику, чтобы движение каждого пальца было независимым и стабильным, при этом с минимальным движением руки и запястья. Это действительно отражает особенности игры на современном фортепиано. Из созданного им музыкального стиля видно, что автор не стремился просто к ловкости, цель – в скорости добиться концентрации пальцев, обогатить тембр. Особое внимание обращено на сложность сочетания техники и музыки, также сила звука, тембр, ритм, скорость имеют определенный контраст. Но такая богатая по внутреннему содержанию музыка неотделима от музыкального опыта эпох барокко, классицизма, романтизма. Полифония эпохи барокко оказала сильное влияние на творчество М. Клементи, особенно сонаты Д. Скарлатти, очень необычный музыкальный стиль повлиял на позднее творчество композитора. Среди произведений можно ясно увидеть такие важные музыкальные элементы,

как терции, сексты, октавы. В период классицизма он сформировал динамическую технику исполнения, интегрировал ослепительные технические приемы. С наступлением эпохи романтизма М. Клементи открыл новый оригинальный технический прием, а именно когда левая рука как бы перешагивает правую. Это вызвало сомнения публики, создавалось впечатление, как будто играет третья рука, однако позже этот прием использовали Ф. Шопен и Ф. Лист. Итак, произведения М. Клементи включали в себя контрапункт эпохи барокко, музыкальную скрупулезность эпохи классицизма и чувственную элегантность эпохи романтизма. После появления нового динамичного стиля, унаследованного М. Клементи от Л. Бетховена, элегантная и деликатная венская манера, представленная В. А. Моцартом, постепенно приходила в упадок, что ознаменовало развитие новых техник и формирование нового музыкального стиля.

М. Клементи сыграл существенную роль и как педагог. Он воспитал плеяду талантливых пианистов и учителей. Среди них Дж. Филд, Ф. Калькбреннер и И. Крамер. Этюды И. Крамера можно рассматривать как продолжение этюдов М. Клементи. Из этого видно, что он внес великий вклад в обучение игры на фортепиано. После смерти М. Клементи его ученики продолжали направлять развитие фортепианной исполнительской техники и оказали большое влияние на музыкантов и педагогов более позднего периода.

От исполнения до обучения величие М. Клементи неизгладимо, особенно его вклад ценен тем, что он заложил основу современной исполнительской техники. Его произведения стали ключевыми в процессе освоения фортепианных техник и являются таковыми по сей день. Его деятельность – это важная веха в истории развития фортепиано.

Итак, основная тенденция периода классицизма – это гомофония. Независимо от степени принятия или оказываемого влияния, такие фортепианные произведения занимают до-

минирующее положение. В то же время техника исполнения требует специального, систематического обучения. Под влиянием эстетических идей эпохи классицизма текстура этюда аккуратно структурирована и симметрична, а гармония строится по принципам гомофонии. В таких «чисто технических» этюдах техника, как правило, преобладает над музыкальным чувством (музыкальностью), но именно эта техническая подготовка открывает путь для будущих мастеров фортепиано. Можно отметить, что данные этюды по технике не уступают этюдам Ф. Шопена, Ф. Листа, единственное их отличие – в стилях. При тренировке такого рода этюдов необходимо соблюдать, чтобы рука свободно ниспадала на клавиатуру, зафиксированное положение руки, плавное запястье в сочетании с быстро передвигающимися по клавиатуре кончиками пальцев. Таким образом в исполняемой музыке достигается эффект зернистости и наполненности. Поэтому мы можем рассматривать этюд периода классицизма как «специальный» этюд.

1. 代百生《钢琴教学法》武汉：湖北科学技术出版社，1998.112 = Дай, Байшэн. Методика преподавания фортепиано / Байшэн Дай. – Ухань : Хубэйское науч.-техн. изд-во, 1998. – 112 с.

2. 陶辛《西方音乐史简编》上海：上海音乐出版社，1999.151. 总页476 = Тао, Синь. Краткий курс истории западной музыки / Синь Тао. – Шанхай : Шанхайская музыка, 1999. – 476 с.

3. 根纳季·齐平. 《演奏者与技术》董茉莉 焦东建译 北京：中央音乐学院出版社，2005.16.总页213 = Цыпин, Г. М. Исполнитель и техника / Г. М. Цыпин ; пер. Дун Моли, Цзяо Дунцзянь. – Пекин : Изд-во Центр. муз. консерватории, 2005. – 213 с.