

Лисенко Н. Духовне світовідчуття С. С. Прокоф'єва та його проєкції у хоровій творчості. Стаття присвячена аналізу генези і специфіки духовного світогляду С. С. Прокоф'єва, його зв'язкам з російською духовно-релігійною і філософською традицією, а також їх проєкціям у кантатно-ораторіальних творах композитора.

Ключові слова: хорова творчість С. С. Прокоф'єва, кантата, ораторія, архетипи радянської культури, Christian Science.

Lysenko N. Spiritual attitude Prokofiev and its projection in the choral works. This article analyzes the genesis and specific spiritual outlook Prokofiev, his relations with the Russian spiritual and religious and philosophical tradition, as well as their projections in the cantata-oratorio works of the composer.

Keywords: choral work Prokofiev cantata, oratorio, archetypes of Soviet culture, Christian Science.

Стаття надійшла до редакції 11.05.2016



УДК 78.03+78.071.2

О. Степанова

ЛОНДОНСКАЯ И ВЕНСКАЯ ТРАКТОВКИ ПИАНИЗМА СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЗАКОНА ИСТОРИЧЕСКОЙ СИНХРОНИЗАЦИИ

Сквозь призму действия закона исторической синхронизации в результате применения метода сравнительного анализа представлено исследование процесса возникновения фортепиано, а также трактовок пианизма в их «лондонской» и «венской» версиях. На основе действия метода сравнительного анализа изучена роль трактатов М. Клементи — основоположника Лондонской — и И. Н. Гуммеля — завершителя Венской фортепианных школ в процессе формирования и обобщения функций пианизма последней трети XVIII — первой четверти XIX столетий.

Ключевые слова: пианизм, закон исторической синхронизации, Лондонская фортепианная школа, Венская фортепианная школа.

Актуальность темы исследования. Одним из проявлений закона исторической синхронизации, разработанного Е. Н. Марковой, сущность которого заключается в одновременности протекания событий одного ряда (типа) в различных пространствах, является возникновение фортепиано. Сославшись на труд [1], отметим, что фортепиано «изобрели независимо друг от друга клавирные масте-

ра — в Италии Б. Кристофори (Флоренция, 1709–1711), во Франции Ж. Мариус (Париж, 1716–1717), в Германии школьный учитель музыки К. Г. Шретер (Нордхаузен, 1717–1721)» [1]. Отвечая духу времени, рождение фортепиано стало выражением такого творческого метода, характеризующего эпоху Нового времени, как *inventio*. Появившись в эпоху позднего барокко, фортепиано, непрерывно обновляясь, достигло своего первого расцвета к 1770-м годам — эпохе классицизма, нашедшего свое выражение в Лондонской фортепианной школе (период ее формирования), а затем и в Венской классической музыкальной школе (с 1780-х годов). Так вновь, уже на более обобщенном уровне проявляется действие закона исторической синхронизации, охватывающего в данном случае явления процессуального характера: эволюцию фортепиано, смену художественных стилей в музыке (барокко — классицизм), рождение национальных фортепианных школ (при условии некоторой относительности) — Лондонской и Венской. Выявление специфики действия закона исторической синхронизации на материале исторических судеб пианизма лондонской и венской фортепианных школ являет собой актуальную задачу современного музыковедения.

Цель исследования — изучить пианизм в его «лондонской» и «венской» трактовках в аспекте проявления действия закона исторической синхронизации.

Задачи исследования

— проанализировать эволюцию технических возможностей фортепиано;

— определить понятие пианизма как отличительной, характерной фортепианной игре;

— дать сравнительный анализ развития пианизма Лондонской и Венской школ;

— изучить роль Муцио Клементи как основоположника Лондонской фортепианной школы;

— оценить соч. 2 М. Клементи как первое произведение, написанное специально для фортепиано;

— изучить деятельность И. Н. Гуммеля как завершителя Венской фортепианной школы.

Объект исследования — пианизм как явление фортепианной культуры.

Предмет исследования — пианизм в его «лондонской» и «венской» трактовках в аспекте закона исторической синхронизации.

Методи дослідження обумовлені необхідністю досягнення поставленої мети:

– принцип порівняльного аналізу, призначений для вивчення специфіки трактовки піанізму в його «лондонській» і «венській» моделях.

Процес еволюції технічних можливостей інструмента, коли змінювалися його форма, механіка, звукоізвлечення, відобразив розвиток музичного мислення епохи. В 1770 році з'явилось фортепіано, яке відповідало вимогам до клавішних інструментів, набутих в процесі розвитку музичного мистецтва, воно мало більш сильний звук порівняно з клавесином і клавикордом і, одночасно, дозволяло передавати широку гамму динамічних відтінків. Майстер А. Бекерс, працював в Лондоні, винайшов новий тип механіки (отримав назву «англійський»), в подальшому її вдосконалив Дж. Бродвуд [9]. Особливості лондонської фортепіанної школи обумовлені технічними можливостями фортепіано, виробництво якого з 1770 по 1820 рік займало лідуючі позиції в Європі [8]. В англійському фортепіано деякі складності звукоізвлечення компенсувалися потужним масштабним звучанням, об'ємним, протяжним і «слитним» тоном. Новий художньо-звуковий потенціал фортепіано, сформувавши риси виконавського стилю лондонської школи, суттєво відрізнявся від швидко згасаючих звуків «венських» фортепіано [6].

З появою різновидностей фортепіано виникає *явище піанізму як втілення особливостей виконавського мистецтва, сформованого в двох різних звукових «амплуа» (лондонського і венського)*.

На рубежі XVIII–XIX століть поєднання в одній особі композитора і виконавця продовжує залишатися типовим для музиканта, однак інтерес до виконавського майстерства помітно зростає. В цьому процесі з'явилась нова спеціальність, отримавши в подальшому самостійну роль в музичній практиці — виконавство як високе мистецтво інтерпретації музичних творів, яке прийшло на зміну концертуючим музикантам-композиторам, показуючим свої твори, і імпровізаторам, демонструючим своє мистецтво творити музику на запропоновані теми. Враховуючи інтереси слухачів, музиканти прагнули максимально вдосконалити індивідуальний піанізм, вражати аудиторію технікою, новизною при-

емов игры и артистизмом. Постепенно исполнители заняли главное место в концертной практике.

К 1770 году М. Клементи приобрел в Лондоне высокую репутацию как пианист, композитор и педагог, а вскоре и как основатель лондонской пианистической школы. В течение ее интенсивного развития формируются новаторские пианистические принципы, постепенно приобретшие значение традиций для последующих поколений представителей школы.

Муцио Клементи был, в сущности, исторически первым пианистом, овладевшим фортепиано и теоретически осмыслившим его художественные возможности. Лондонскую школу отличает многообразно представленное свойство переходности: от клавира (клавесина) к фортепиано; от барочно-классицистской эпохи — к романтизму [9].

М. Клементи — композитор и пианист, открыл такие виртуозные возможности фортепиано, как различные виды техники (аккордовая, октавная, мелкая пальцевая, двойными нотами, пассажи широкого диапазона), контрасты (мощное «*f*» чередовалось с «*p*», басовые регистры служили фоном мелодическому движению и фигурациями в верхних голосах [9]). Новая техника требовала четкости, силы и быстроты удара.

Что касается трактовки пианизма как технического совершенства, то в наследии М. Клементи его отличают принцип многочасовых технических упражнений, игра «изолированными», молоточкообразными пальцами при неподвижной руке, соблюдение строгости ритма, контрастная динамика.

При исполнении аккордов с целью усиления звучности он рекомендовал применять прием падения тяжести всей руки на клавиатуру с крепкой опорой на кончики пальцев. Такой способ достижения *fortissimo* стал отличительной чертой его пианистической школы [9]. Трактовка пианистической техники выходит за пределы сугубо пальцевой беглости и трактуется пианистами лондонской фортепианной школы по сравнению с их предшественниками более широко и творчески (предчувствие романтической эстетики) [6].

Хотя в творчестве М. Клементи прослеживаются предромантические черты, в фортепианных сочинениях он предстает, прежде всего, как композитор-классицист. В 1773 году М. Клементи были написаны и изданы первые три сонаты (ор. 2) для фортепиано — историческое и художественное наследие раннего лондонского пианизма как «точка отсчета» формирования школы [9]. Если ранние сонаты композитора

представляли собой классицистский стиль, то поздние образцы жанра (дополнявшие сонату признаками симфонии, концерта, сюиты, фантазии) являлись ранней романтической фортепианной литературой.

М. Клементи был автором первых в истории фортепиано инструктивных технических упражнений и этюдов, дающих представление о его методических принципах. К сочинениям этого рода относятся сборники: «Preludes and Exercises» («Прелюдии и экзерсисы»), «Grand Exercice doigts» («Сборник октавных этюдов»). Наиболее важное место среди них занимает трехтомный труд «Gradus ad Parnassum» — фундаментальная школа воспитания пианистического мастерства. Сборник «Ступени к Парнасу» включает в себя 100 произведений в разных жанрах — этюды, прелюдии, фуги, каноны, пьесы в сонатной форме для фортепиано, разнообразные по содержанию и объему исполнительских задач. Этюды на ломаные арпеджио и октавы, двойные ноты (терции, сексты и кварты) дают представление о принципах развития фортепианной виртуозности в школе М. Клементи [9].

В лондонской школе гармонично сочетаются масштабные звучания и устоявшиеся в классицизме фактурные формулы. Разновидностью изложения, несущей в себе объемность, является многоуровневая фактура с упорядоченной, строго соподчиненной иерархией симульганно звучащих звуковых пластов. Впервые эти фактурные построения появляются в клементиевской сонате ор. 9 № 1 (1783), где, наряду с басом и мелодией, четко выделяется средний фонический звук — фигурации шестнадцатыми, придающий объем и гулкость звучанию [6].

Переходное положение лондонской школы определило разные формы ее диалога с историческим контекстом, намечая два полюса художественно-стилевого развития. С одной стороны, наблюдается преемственность некоторых барочно-классицистских принципов фортепианного письма в ранних сочинениях М. Клементи. С другой — расширение диапазона музыкальных выразительных средств, предвосхищающих романтический пианизм. Синтез стилей — типичная черта пианизма лондонской фортепианной школы, сформировавшейся в переходный период. Созданная М. Клементи методика игры на фортепиано была ориентирована на развитие новых способов трактовки инструмента [6]. Устойчивыми признаками пианизма лондонской школы являются: подчеркнутая монументальность, значительность образного содержания; «концертное» (массивное, объемное) звучание инструмента; фортепианное *cantabile*; тонкая диф-

ференциация исполнительских нюансов (от *pp* до *ff*); разнообразие фактуры и видов техники; утверждение сонатной формы; масштабность изложения тематизма; расширение диапазона; динамическая яркость и контрастность.

В творчестве английских пианистов (М. Клементи, Я. Дусик, Б. Крамер) сформировался исполнительский стиль, сущность которого определяется такими новаторскими чертами, как трактовка вертикали (многоуровневость фактурных построений), тембровая дифференциация звуковой ткани; раздвижение границ виртуозности (комплекс эффектных, сложных формул изложения; синтез видов крупной и мелкой техники; масштабность, развернутость фортепианного письма; смелое овладение регистровыми пространствами в сочетании с широкими «певучими» мелодическими линиями, выразительной «вокализацией» фраз). Композиторы лондонской школы явились смелыми новаторами в области *исполнительского пианизма*, применявшими в сочинениях помимо пальцевых пассажей двойные ноты, октавы, аккордовые построения, репетиции и другие приемы, придающие звучанию блеск и разнообразие. Масштабность, объемность фактуры достигалась благодаря одновременному звучанию крайних регистров, охватывающих практически весь диапазон английского фортепиано. Активное использование нижнего регистра, составляющее основной потенциал мощности и гулкости звука, является особенностью насыщения звука с характерным послезвучием [6].

Представители лондонской пианистической школы осуществили своего рода «революцию» и в области жанровой системы. Наряду с изящной миниатюрой в их фортепианном творчестве утвердилась, например, новая трактовка жанра сонаты, основанной на сонатной форме с динамическим *Allegro* и виртуозной технике; этюда, возникшего с расцветом виртуозного исполнительства, а также концерта для фортепиано с оркестром [2].

Обобщая достижения представителей лондонской фортепианной школы, необходимо сделать следующие выводы. Сформированный в лондонской школе тип пианизма как явление переходной эпохи представляет собой систему авторских методов (технических упражнений и этюдов), художественных принципов (развития полного «концертного» звука и рельефной «перспективы»), приемов игры и мастерства, которые характеризовали эпоху музыкального классицизма и зарождающегося романтизма. Если черты классицизма проявлялись в ясности, логичности исполнения, отточенности мель-

чайших деталей, чеканности ритмики, то свойства романтизма — в песенных темах; структурных усложнениях формообразования; вариантно-вариационном методе развития тематизма (присущих позднему творчеству М. Клементи) [6].

Исторически синхронно по отношению к лондонской школе развивалась венская школа пианизма. Изысканность, гибкость, легкость мелодий обусловлены особенностями «венского фортепиано», сконструированного, как известно, в 1770 году Иоганном Штейном, — были свойственны венской пианистической школе. Согласно А. Д. Алексеєву, механизм инструмента («венская механика») был более прост в инженерном отношении, нежели распространенный в лондонской школе, отличался особым расположением головок молоточков (на клавишных рычагах), использовался вплоть до середины XIX века [2]. Венское фортепиано, столь любимое Моцартом, имело более певучий, чем в лондонской традиции, хотя и не столь сильный, звук, обладало относительно «легкой» клавиатурой. Это обусловило значительную роль мелизмов в венской фортепианной музыке (трели, форшлаги, группетто, морденты [9]). Трактовка венского фортепиано как инструмента, богатого звуковыми характеристиками, инструмента «поющего», обладающего специфической красотой тембров, высокой техничностью, обусловило его привлекательность для сольных выступлений пианистов.

Массовое увлечение игрой на фортепиано породило особый интерес к вопросам развития фортепианной техники. Работа над техническим развитием рассматривалась педагогами венской школы как гимнастика для укрепления силы и беглости пальцев. Творческий опыт композиторов венской фортепианной школы послужил основой для развития представлений о формах фортепианной техники эпохи классицизма. Для овладения этой техникой и новыми приемами исполнительского искусства, появившимися в первой половине XIX века в связи с увлечением виртуозным пианизмом, писались этюды, упражнения, разрабатывались методические труды в области преподавания игры на фортепиано.

Процесс утверждения пианизма венской фортепианной школы сопровождался преобразованием всех элементов выразительности музыкальной речи: мелодики, гармонии, фактуры.

На смену «галантному стилю» приходит «игра чувством», которая требует от исполнителя большой идейно-эмоциональной отдачи. Характерной особенностью пианизма венской школы является вли-

яние народно-бытовой музыки, интонации которой В. А. Моцарт и Й. Гайдн широко использовали в своих произведениях. Венская школа пианизма основана на органическом сочетании австро-немецких, венгерских, итальянских, французских, славянских, английских истоков, послуживших интонационной базой творчества венских классиков [2].

О грандиозных выразительных и технических возможностях венского фортепиано свидетельствует тот факт, что в связи с ним были сформированы индивидуальные исполнительские стили Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, И. Гуммеля. Так, например, *индивидуальный пианизм Л. Бетховена* отличает героико-драматический, патетический стиль, вдохновленный революционно-философскими идеями и проблемами эпохи. Исполнительская манера Л. Бетховена требовала инструмента, способного воплотить оркестровое звучание, философскую лирику, полноту кантилены.

Завершающим этапом в развитии пианизма венской классической музыкальной школы является творчество ученика В. А. Моцарта — Иоганна Непомука Гуммеля — композитора, пианиста, педагога, теоретика фортепианного искусства.

Традиционное представление о системе занятий и методике преподавания на фортепиано, сложившееся в первой половине XIX века, сводилось к реализации технических задач, в основе которых лежало стремление развить силу и беглость пальцев путем многочасовой тренировки и автоматических упражнений. Однако И. Гуммель полагал, что такая форма работы притупляет слух ученика. Отвергнув груз отживших традиций, И. Гуммель предложил новаторскую систему упражнений, основанную на сосредоточении внимания ученика на неразделимом единстве его слухового, художественного и технического развития. Рекомендуемая им система образования пианиста нацелена не только на развитие моторики его аппарата, но и на овладение им звуковой палитрой. И. Н. Гуммель в педагогических пособиях стремился связать вопросы техники игры с задачами художественного исполнения и музыкального развития учащихся. Выдающийся педагог, достигший высокой виртуозности, смело разрабатывал новые приемы фортепианной игры, добиваясь мощности звучания инструмента, яркости и блеска сложных пассажей. Особенное значение в пианизме его произведений имели приемы переключивания рук и другие эффекты, требующие участия всей руки. «Необходимо стать полным хозяином своих пальцев, то есть овладеть всеми видами туше. Однако

прийти к этому можно лишь путем тончайшего внутреннего ощущения пальцев вплоть до самых их кончиков, благодаря чему становится доступным удар любой силы — от наибольшего до легчайшего прикосновения к клавише... Если исполнитель приобретет это тончайшее внутреннее ощущение и ему станут доступны все виды туше, это не только окажет воздействие на его слух, но через него постепенно повлияет и на чувство, которое станет чище и тоньше. В свою очередь, это создаст в его душе предпосылки для подлинно хорошего исполнения и сделает его способным передать свои чувства слушателю, то есть играть выразительно», — считал И. Гуммель [2]. В основном все его произведения созданы для фортепиано — для инструмента, в игре на котором он был одним из великих виртуозов своего времени.

Его произведения отличаются новаторским пианизмом в области виртуозной фактуры, сочетающейся с изящной романтической манерой письма, характерной сентиментальной мелодикой. Фортепианные концерты И. Н. Гуммеля, а именно a-moll и h-moll, являлись образцом для многих композиторов. Особо следует подчеркнуть завершенный предположительно в 1820 году квинтет для фортепиано es-moll, в котором основным принципом музыкального выражения являются не элементы импровизации или орнаментальные украшения, а работа над темой и мелодией [3].

Яркое выражение мелодии, широкое использование венгерских народных мотивов является отличительной особенностью стиля И. Гуммеля. Хорошее и выразительное исполнение И. Гуммель понимает как способность, проникнувшись чувствами композитора, довести их до сердца слушателя. Научить выразительности исполнения, по его мнению, нельзя; можно лишь пробудить, воспитать и развить эту способность, если она заложена в душе исполнителя [3].

И. Н. Гуммель является автором фундаментального пособия по развитию фортепианной техники, изданного в Вене в 1828 году. «Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности» имело большое значение для развития фортепианного образования, начиная с самых простых начальных принципов и включая все необходимые для совершенного стиля исполнения, многочисленные примеры и упражнения. Оно состоит из трех частей. Первая посвящена начальному обучению, вторая — аппликатуре, третья — украшениям и исполнению. Специальные разделы отведены вопросам настройки инструмента и импровизации [3].

Особенности формирования пианизма лондонской и венской школ позволяют сделать вывод о влиянии переходного периода от классицизма к романтизму. С появлением фортепиано его динамические и технические возможности позволяли посредством музыки выражаться эмоциям, что повлияло на стилевые особенности произведений, написанных специально для этого инструмента. Пианизм лондонской школы, созданной М. Клементи, характеризующий эпоху музыкального классицизма и зарождающегося романтизма, проявляется в виртуозном мастерстве, ясности исполнения, отточенности мельчайших деталей, чеканности пальцевой техники, а также романтическими чертами — наличием песенных тем. Творчество И. Н. Гуммеля завершает историю венской пианистической школы. Пианизм композиторов венской школы как вид музыкальной культуры отражал идеи, соответствующие местным национальным и историческим условиям; исполнители стремились к максимальной певучести, выразительности тем, образности каждого мотива, богатству инструментальной палитры, дифференциации мелодии в верхнем голосе, исполняемой правой рукой, и сопровождения в левой руке [3].

Различия технических и выразительных принципов лондонской и венской фортепианных школ обусловлены механикой инструментов (типов фортепиано). Не удивительно, что именно на основе венского фортепиано, обладающего отмеченными достоинствами, в 1843 году возник концертный рояль, предоставлявший пианисту возможность показать во всем блеске техническое совершенство и выразительное богатство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1–2 / А. Д. Алексеев. — М., 1962. — 67 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 3 / А. Д. Алексеев. — М.: Музыка, 1982. — 286 с.
3. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: хрестоматия / А. Д. Алексеев. — Киев, 1974. — 163 с.
4. Коган Г. М. Вопросы пианизма / Г. М. Коган. — М.: Советский композитор, 1968. — 463 с.
5. Кузнецов С. А. Большой толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. А. Кузнецов. — СПб.: Норинт, 1998. — Режим доступа: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts>. — Загл. с экрана.
6. Мофа А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII — начала XIX веков: дис. ... канд. искусств. / А. В. Мофа. — Москва, 2013. — 277 с.

7. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. — М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. 1973—1982.
8. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: учебное пособие / А. Николаев. — М.: Музыка, 1980. — 112 с.
9. Николаев А. Муцио Клементи / А. Николаев. — М.: Музыка, 1983. — 94 с.

Степанова О. Лондонське та віденське тактування піанізму крізь призму закону історичної синхронізації. Крізь призму дії закону історичної синхронізації в результаті застосування методу порівняльного аналізу представлено дослідження процесу виникнення фортепіано, а також трактувань піанізму в їх «лондонській» і «віденській» версіях. На основі дії методу порівняльного аналізу вивчена роль трактатів М. Клементи (основоположника Лондонської піаністичної школи) і І. Н. Гуммеля (завершувача Віденської фортепіанної школи) у процесі формування та узагальнення функцій піанізму останньої третини XVIII — першої чверті XIX століть.

Ключові слова: піанізм, закон історичної синхронізації, Лондонська фортепіанна школа, Віденська фортепіанна школа.

Stepanova O. London and viennese interpretations of pianism through the prism of the law of historical synchronization. Through the prism of the law historical synchronization result from the application of the method of comparative analysis the study presents the process of emergence of the piano as well as piano interpretations of their «London» and «Vienna» versions. Based on the method of comparative analysis of the role of treatises by M. Clementi, founder of London — and I. N. Hummel — finisher of the Vienna piano schools in the process of organizing and integrating functions of the piano in the last third of XVIII — first quarter of XIX centuries.

Keywords: pianism, the law of historical timing, the London piano school, piano school of Vienna.

Стаття надійшла до редакції 27.04.2016

