

На правах рукописи

МОФА Алла Васильевна

**ЛОНДОНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА
КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Чинаев Владимир Петрович

Официальные оппоненты: **Филатова (Скребкова-Филатова) Марина Сергеевна**,
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»,
профессор кафедры теории музыки

Часовитин Дмитрий Николаевич,
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова», заведующий кафедрой методики фортепианного исполнительства и специализированного общего курса фортепиано

Ведущая организация: **ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет»**

Защита состоится 28 февраля 2013 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/б.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Автореферат разослан «_____» января 2013 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Во второй половине XVIII – начале XIX веков в Англии интенсивно и плодотворно развивается фортепианное искусство (исполнительство, педагогика, композиторское творчество). Его крупнейшие представители – Муцио Клементи (1752–1832), Ян Ладислав Дусик (1760–1812), Иоганн Баптист Крамер (1771–1858). Деятельность названных музыкантов, быстро нашедших на Британских островах последователей и учеников, способствовала появлению в музыкальной культуре Европы феномена, который мы называем *лондонская фортепианная школа* и который как целостное явление практически не изучен.

Обладая ярко выраженными особенностями в сфере композиторского, исполнительского искусства, равно как и в педагогике, лондонская фортепианная школа органично вошла в общекультурный контекст эпохи, когда Англия переживала интереснейший период утверждения своей национальной идентичности. Общие философские, эстетические установки, индивидуальные творческие концепции не менее чем социально-политические тенденции времени, утверждали новый модус жизни, нашедший выражение в универсальной «идее величия». В искусстве эта идея конкретизировалась в оригинальной концепции «большого» стиля.

Новаторский «величественный» пафос фортепианной культуры в Англии не только безоговорочно принимается современниками, но и становится эстетическим критерием для нового поколения музыкантов. Повышенный интерес к творчеству пианистов, их востребованность в английском обществе создают благоприятные условия для эволюционных процессов, наблюдаемых в музыкально-концертной реальности эпохи.

Отражая общие для английской культуры, эстетики, художественного творчества установки, лондонская фортепианная школа обладала и ярко

выраженными имманентными особенностями, тесным образом связанными с фортепиано, производство которого с 1780 по 1820 годы занимало лидирующие позиции среди других европейских фирм. Английские фортепиано были способны воспроизводить мощные масштабные звучания, а также обладали такими особенностями, как объемность, слитность и протяженность тона.

Обозначенные особенности английских фортепиано во многом обусловили стилистику фортепианных сочинений Клементи, Дусика, Крамера что, в частности, нашло отражение в принципах изложения музыкального материала; при всех индивидуальных отличиях композиторских почерков можно констатировать присутствие общей для трех представителей лондонской школы законченной системы выразительных инструментальных средств. Причем признаки такой общности наблюдаются уже в ранних фортепианных сочинениях лондонцев – в сонатах Клементи (op. 9, 1783), Дусика (op. 10, 1789), Крамера (op. 4, 1792).

Трактовка фортепиано как инструмента, богатого в своих звуковых характеристиках (от «фонирующих» эффектов до насыщенных и объемных звучностей), инструмента «поющего», обладающего специфической красотой тембров, определяет дальнейшую стилистическую эволюцию лондонского фортепианного стиля, кульминация которого приходится на 1780 – начало 1800-х годов, когда были созданы подлинные шедевры лондонского стиля – сонаты Клементи (op. 12, 13, 40), сонаты Дусика (op. 35, 43, 44), сонаты Крамера (op. 6, 8, 11).

Вместе с тем композиторская стилистика лондонской фортепианной школы отмечена и другими особенностями, обусловленными общими для западноевропейского раннего пианизма процессами, которые, однако, имели свой, «лондонский» градус преломления. В первую очередь это касается

показательного для всех композиторских школ последней четверти XVIII – начала XIX столетия процесса переходности от клавесинизма к фортепианности.

Рубежное положение лондонской школы определило разные формы её диалога с историческим контекстом, намечая два полюса художественно-стилевого развития. С одной стороны, наблюдается преемственность некоторых барочно-классицистских принципов письма, особенно ощутимых в ранних клавирных сочинениях Клементи, Дусика, Крамера. С другой – расширение диапазона музыкальных выразительных средств, предвосхищающих пианистический лексикон романтической эпохи. Поздние сонаты Клементи (ор. 50, 1821), Дусика (ор. 70, 1807; ор. 69 № 3, 1811 и ор. 77, 1812), Крамера (ор. 53, 1812 и ор. 62, 1818) без сомнения принадлежат к ранним образцам романтической фортепианной литературы.

Новаторские творческие идеи Клементи, Дусика, Крамера нашли продолжение и обоснование в их теоретическом наследии. Обобщив опыт своих предшественников (Ф. Куперен, Ж.-Ф. Рамо, К. Ф. Э. Бах, Г. С. Лелейн), лондонцы выработали ряд принципиально новых и исторически перспективных педагогических принципов, которые составили содержание их методических руководств: «Руководство к искусству игры на фортепиано или клавесине» (1796) Я. Л. Дусика, «Введение в искусство игры на фортепиано» (1801) М. Клементи, «Руководство к искусству игры на фортепиано» (1812) И. Б. Крамера. Теоретические труды основоположников школы заняли одно из ведущих мест среди первых пособий, содержание которых направлено на профессиональное обучение пианиста.

Таким образом, **объект** исследования — творчество основоположников лондонской фортепианной школы, рассматриваемое в различных аспектах: композиторском, исполнительском, педагогическом. **Предметом** исследования стали: 1) избранные фортепианные сонаты с точки зрения их

фактурных и исполнительских особенностей; 2) звуковая специфика английских фортепиано рассматриваемого периода; 3) теоретические и практические установки, представленные в трактатах Клементи, Дусика, Крамера.

Обращаясь к истории вопроса, следует сказать, что отправной точкой осмысления деятельности лондонской фортепианной школы явился трактат Ф. Калькбреннера, в котором автор в 1830 году впервые объединил Клементи, Дусика, Фильда, Крамера под общим понятием «школы». На протяжении XIX–XX веков создаются труды, посвященные жизни и творчеству Клементи: М. Унгер (M. Unger), Дж. Парибени (G. Paribeni), Л. Плантинга (L. Plantinga), А. Тайсон (A. Tyson); Дусика: В. Сикора (V. Sýkora), Г. Сакре (G. Sacre); Крамера: Ф. Фетис (F. Fetis), Т. Шлезингер (T. Schlesinger).

С 70-х годов XX века словосочетание «лондонская фортепианная школа» фигурирует в качестве устоявшегося искусствоведческого термина в зарубежном музыкознании, в обобщающих трудах, раскрывающих влияние школы на музыкальное искусство континентальной Европы: Дж. Крау (D. Craw), А. Рингер (A. Ringer), Н. Темперлей (N. Temperley).

Новый взгляд, выявляющий общие характерные стилевые черты творчества лондонских пианистов, обоснован в работах Б. Оорта (B. Oort, 2000) и Н. Селви (N. Salwey, 2001). Однако при описании стиля лондонцев они ограничиваются общими характеристиками. К тому же стремление Оорта и Селви показать типовые черты привело к исключению из исследовательского внимания проблемы множественности стилей, весьма характерной для переходного периода в целом и творчества лондонских пианистов в частности.

С этой точки зрения важными импульсами для настоящего исследования стали положения работ отечественных исследователей – Л. В. Кириллиной,

В. П. Чинаева, С. В. Грохотова, Р. В. Мизитовой. В трудах перечисленных авторов прослеживается принцип сопоставления школ, сформировавший устойчивую тенденцию к пониманию каждой школы как некоего замкнутого в себе единства, а также поставлена проблема изучения особенностей музыкального искусства переходной поры рубежа XVIII – XIX веков.

Однако в ценных для нас работах отечественных и зарубежных авторов до настоящего времени не существует *комплексного* исследования данной диссертационной темы. Учитывая научную значимость указанных трудов, можно, тем не менее, утверждать, что лондонская фортепианная школа не являлась предметом целостного изучения, что и определяет **актуальность** данной работы.

Цель исследования – выявить эстетические, стилевые, исполнительские и педагогические принципы лондонской фортепианной школы как целостного явления музыкального искусства конца XVIII – первых двух десятилетий XIX веков.

Цель диссертации обусловила **задачи** исследования:

- определить роль лондонской фортепианной школы в формировании основ пианизма в переходный период от клавишинного исполнительства к фортепианному;
- выявить музыкально-эстетические предпосылки, обусловившие своеобразие лондонской фортепианной школы;
- показать новый тип музыканта-исполнителя лондонской школы – концертного виртуоза, демократичного артиста-просветителя;
- обозначить специфику композиторского фактурного письма и исполнительских принципов в связи с эволюцией инструмента, его конструктивными и звуковыми особенностями;

– проанализировать педагогические принципы представителей лондонской фортепианной школы, выявив их историческую преемственность и новаторский характер;

– на основе комплексного анализа показать историческую уникальность роли школы в движении к романтизму, ее вклад в формирование романтического пианизма в переходный период.

Методология данного исследования основывается на положениях современного отечественного и зарубежного искусствоведения в области истории и теории музыкального искусства, а также методах целостно-исторического изучения музыкального исполнительства (А. Д. Алексеев, М. С. Друскин, В. Д. Конен, Г. М. Цыпин, В. П. Чинаев), стилевого анализа (М. К. Михайлов, Е. В. Назайкинский, С. С. Скребков, А. С. Соколов), фактурного анализа (Е. В. Назайкинский, М. С. Скребкова-Филатова, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова, В. А. Цуккерман, Д. Н. Часовитин), аутентичного инструментоведения (П. Н. Зимин, И. В. Розанов, С. Розенблюм).

Научная новизна работы определяется первым в музыковедении комплексным освящением проблем лондонской фортепианной школы как самостоятельного целостного явления. В диссертации впервые на разном аналитическом материале предпринята попытка доказать, что синтез английских культурных традиций и творческих новаций основоположников школы лежит в основе яркого своеобразия «лондонского феномена». На примере индивидуальных композиторских почерков Клементи, Дусика, Крамера исследуются типологические черты стиля лондонской школы, обусловленные как конструктивными и звуковыми особенностями английских фортепиано, так и в связи с рубежным положением школы. На основе анализа первых – прижизненных – изданий трактатов Клементи, Дусика, Крамера представлены педагогические принципы лондонской

фортепианной школы как целостной системы. Рассмотрены исполнительские средства в творчестве композиторов лондонской школы и их эволюция.

Положения, выносимые на защиту:

– национальная идентичность лондонской фортепианной школы; своеобразие синтеза британских культурных традиций и общеевропейских тенденций времени;

– взаимообусловленность новаторского характера приемов фактурного изложения и конструктивно-звуковых особенностей английских фортепиано;

– лондонская фортепианная школа как первое системно законченное явление в истории пианистического профессионального образования второй половины XVIII – начала XIX века; исторические рамки и периодизация лондонской фортепианной школы;

– типологические черты и эволюция стиля в творчестве композиторов лондонской школы; историческое движение этой эволюции от традиций клавесинизма XVIII века к новым принципам инструментального мышления раннего XIX века.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы в учебных курсах истории музыки, истории фортепианного искусства, методики обучения игре на фортепиано; материал диссертации, вводимый в научный оборот, дает возможность исполнителям расширить педагогический и концертный репертуар пианиста.

Апробация работы. По материалам диссертации были прочитаны лекции в рамках курса «История исполнительского искусства (фортепиано)» (Казахская Национальная Академия музыки, 2002–2007); материалы работы использовались при подготовке к международной научной конференции «Исполнительские и педагогические концепции выдающихся музыкантов XIX–XX веков» (Москва, 2009); отдельные положения работы были

представлены на Городском Методическом объединении педагогов Москвы (Москва, 2011); основные результаты исследования отражены в публикациях.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, приложений (список использованной литературы на русском и европейских языках, нотные примеры, дискография, иллюстративный материал).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** очерчен круг основных вопросов исследования; обосновываются цели и задачи работы; характеризуется литература по проблеме; дается определение школы; уточняются и обосновываются временные рамки школы, ее состав.

В **первой главе – «Фортепианная культура Англии второй половины XVIII – начала XIX веков»** – рассматривается культурологическая ситуация рубежа веков, выявляются основные творческие установки пианистов лондонской школы.

Первый раздел («Лондонская фортепианная школа: музыкально-художественный контекст») посвящен общей характеристике культурной жизни Англии рассматриваемого периода, повлиявшей на эволюцию творческого мышления Клементи, Дусика, Крамера.

В Англии, наряду с мощным художественным движением Просвещения XVIII века, раньше, чем в континентальных странах, наметились черты романтизма, формировавшиеся одновременно с развитием классицизма. Параллельно, в напряженном поиске новых художественных идей сосуществуют галантный стиль, сентиментализм, реализм – в литературных жанрах, барокко, классицизм, неоготика – в архитектуре и т.д.

Стилевая гибридность, характерная для переходного периода, отразилась и в творчестве Клементи, Дусика, Крамера. В частности, в диссертации анализируются различные приемы музыкальной выразительности, свидетельствующие о формировании и развитии характерных переходных тенденций.

Индикатором самобытности и национального своеобразия школы стал «большой» стиль. Идея величия «большого» стиля, проявилась в особом эмоционально приподнятом тоне, подчеркнутой монументальности и значительности образного содержания. Культивирование массивности и объемности звучания, тяготение к крупным формам, к новым типам фортепианного письма, сочетающего в себе масштабность изложения, широту регистрового диапазона, динамическую яркость с лапидарным лаконизмом фактуры, определяются как наиболее устойчивые стилевые признаки, что позволяет расценивать их как константные величины, присущие именно лондонским пианистам.

Во втором разделе («Конструктивные и звуковые особенности английских фортепиано конца XVIII – начала XIX веков») рассматриваются конструктивные и звуковые особенности английских фортепиано в неразрывном единстве с формированием звукового идеала пианистов лондонской школы.

Британские фортепиано Дж. Бродвуда, М. Клементи, Р. Стодarta, И. Польмана, и др., как известно, обладали своей конструктивной спецификой, влиявшей на звуковые характеристики. В первую очередь это выражалось в объемности, слитности звучания, а также в эффекте «дополнительных» – тихих и несколько размытых – призвуков, или «остаточных тонов», возникающих в момент угасания основного тона и продлевающих фортепианную звучность. Внимание Клементи к «приятной

вибрации между звуками»¹, пожелание Дусика «удерживать вибрацию»² свидетельствуют об интересе к новому художественно-звуковому потенциалу. Данная особенность составляла существенное отличие от более рафинированных и быстро затухающих звуков «венских» фортепиано. Можно было бы оставить без внимания этот факт, если бы в нем не выражались существенно важные звуковые критерии, культивируемые пианистами лондонской школы. Качественные отличия звуковых характеристик лондонских фортепиано пробуждает исторический интерес к тембровой стороне инструментальной sonorности.

Третий раздел («Феномен ”публичности” и некоторые особенности исполнительского искусства пианистов лондонской школы») посвящен исполнительскому творчеству Клементи, Дусика, Крамера, тесно связанному с культурной жизнью Англии.

Процветавшие открытые сольные «публичные» (как их называли современники) концерты, во многом определяли особую атмосферу Лондона, его музыкального быта. В работе раскрываются демократические тенденции, связанные со стремлением широкого распространения фортепианного искусства, социальной направленностью публичных концертов, формировавших традиции массового досуга, а также структур, занимающихся организацией и проведением концертов, способствующих пересмотру сложившегося уклада культурной жизни в целом. В таком контексте просветительская деятельность пианистов лондонской школы, направленная в первую очередь на формирование новых слушательских вкусов, играла огромную историческую роль. Лондонцы одними из первых обращаются к сочинениям других композиторов (как прошлого, так и их

¹ *Clementi M.* Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte. London, 1801. P.5.

² *Dusseck J.L.* Instructions on the Art of Playing the Piano Forte or Harpsichord. London, 1796. P. 14.

современников). Программы концертных выступлений Клементи и его единомышленников – яркое тому подтверждение. Следствием данных перемен становится переосмысление самого социального статуса пианиста – нового типа музыканта, осознающего, что «публика заинтересована в нем» (Клементи).

Во второй главе – «Характерные особенности наследия крупнейших пианистов лондонской школы» – анализируются стилевые принципы в связи с особенностями фактурного изложения в избранных сонатах Клементи, Дусика, Крамера.

В 1779-е годы в творчестве Клементи намечается круг творческих проблем, среди которых, несомненно, историческое значение имеет обращение к звуковой объемной поэтике и качественно новой масштабной виртуозности. Внимание музыканта к данным проблемам, отмеченным уже в сонатах оп. 2, закономерно подводит Клементи к созданию собственной оригинальной системы композиторского почерка (первый раздел «М. Клементи – основоположник лондонской фортепианной школы»).

Если Клементи является центральной фигурой, основателем и вдохновителем лондонской школы, то Дусик видится ее ярчайшим представителем и выразителем эстетических идей «большого» стиля. В его творчестве также присутствует ясно выраженное тяготение к монументальности и величественности образов, к масштабному и объемному звучанию. В то же время в его сочинениях проявились переходные черты, в которых наиболее отчетливо представлен «романтический элемент» (второй раздел «Я. Л. Дусик – яркий представитель лондонской фортепианной школы»).

Художественный опыт Крамера – младшего коллеги Клементи и Дусика – помог сосредоточить внимание на исторически формирующемся понимании звучания фортепиано, ввести устойчивые правила его

эмоционально-художественного восприятия, создав своего рода эстетическую норму на полстолетия вперед. Вся разработка пианистических приемов сближает его с серьезной работой над развитием фортепианной фактуры уже романтически мыслящих музыкантов того времени. Крамер, обогатив фактуру новыми приемами, не изменил классицистской ориентации, что нередко казалось спорным для сторонников национальной «лондонской» традиции. Но, если творчество Крамера виделось британцами, отчасти «архаичным», недостаточно современным, то музыкантам континентальной Европы крамеровский синтез лондонского стиля и эстетики эпохи классицизма представлялся абсолютно органичным (третий раздел «"Лондонский" классицист И. Б. Крамер»).

С 1783 по 1820 годы формируется вполне конкретный стилевой феномен связанный с упомянутым британским «большим» стилем. Основные признаки стиля определяются: (1) доминирующей установкой на объемность и масштабность письма; (2) новыми формами пианистической виртуозности; (3) инструментальной кантиленой, широкими «певучими» мелодическими линиями, выразительной «вокализацией» фраз.

Масштабность, объемность фактуры достигается благодаря одновременному звучанию крайних регистров, которое создается посредством арки из аккордов и октав, охватывающих практически весь диапазон фортепиано того времени. Характерный прием создания насыщенного звучания посредством «включения» крайних регистров у Дусика – торжественные вступительные «фанфары», где на фоне начального мощного аккорда звучат нисходящие или восходящие виртуозные пассажи (сонаты op. 9 № 2, 1789; op. 35 № 1, 1797); этот прием будет часто применяться пианистами следующего поколения лондонской школы.

Насыщенный звук, характерное послезвучие английских фортепиано способствует развитию аккордового, порой несколько вязкого письма. Особенностью подобных изложений является активное использование нижнего регистра, поскольку в басах сосредоточен основной потенциал гулкостности и мощности.

Разновидностью изложения, несущего в себе объемность, является многоуровневая фактура с упорядоченной, строго соподчиненной иерархией симультанно 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 элемент» (термин Е. В. Назайкинского) – фигуры из шестнадцатых, придающие объем и гулкостность звучанию. В творчестве Клементи, Дусика, Крамера многоуровневое изложение эволюционирует. Элементы теряют «зависимость», когда мелодическая линия формируется из «фонирующего слоя» (термин Е. В. Назайкинского), приобретают самостоятельную тембровую окраску и функциональность. Многоуровневые построения нередко сопоставляются в динамическом контрасте; увеличивается их продолжительность, меняется звуковысотное положение элементов; усиление резонанса происходит благодаря дублированию фонического элемента, насыщению сложными мелодическими и ритмическими оборотами. И хотя Крамер в построении подобных изложений в меньшей степени стремится к размаху, присущему Клементи или Дусику, в его произведениях многоуровневая фактура также чрезвычайно распространена. Крамер ценит такое изложение, и в трактате он подчеркивает, что «применение этого приема позволит улучшить звучание инструмента»³.

³ *Cramer J.B. Instructions for Pianoforte. London, 1812. P. 23.*

Виртуозность принципиально нового типа, включающая в себя, по сути, весь арсенал разноплановой фортепианной техники от широких, колористически окрашенных пассажей до аккордовой и октавной фактуры, становится достижением и бесспорной прерогативой именно английской фортепианной школы. Лидирующим виртуозом школы, конечно, является Клементи, наиболее ярко синтезировавший технику с образно-художественными задачами, о чем свидетельствуют уже упоминавшиеся масштабные концертные сонаты ор. 12, 13, 40, 50, а также его «Градус ад Парнассум» (1817–1826), ставший кульминацией не только лондонской школы, но и европейского фортепианного искусства раннего XIX века в целом. Виртуозные фактурные элементы в сонатах Клементи выступают как формообразующее средство. Данные элементы участвуют в образовании тематизма, изначально задавая виртуозный пафос произведению, в формировании дополнительных эффектных виртуозных кульминационных разделов, в соединении отдельных эпизодов формы, а также в объединении сонаты в целостную конструкцию и т.п.

Новаторским является осмысление виртуозности как нового выразительного средства (увеличение размера пассажей, насыщение их объемом, как и само их изобилие, представленное в сочинении). Так, пассажи из октав (до 15 тактов) несут в себе масштабность звучания, характеризуют Клементи как «мужественного» (Ф. Калькбреннер) пианиста.

Намеченная Клементи тенденция насыщения фактуры виртуозными элементами нашла своеобразное продолжение в творчестве Дусика и Крамера. Если пассажи в произведениях Клементи часто являются источником бравуры, то у Дусика виртуозность – основа различных темброво-динамических красок. Масштабные «мелодические» (Ф. Калькбреннер) или «переливчатые» (Р. В. Геника) виртуозные пассажи в сонатах Дусика часто лишены динамичной целеустремленности и

представляют собой нескончаемые восходящие и нисходящие звуковые потоки. Крамер отдает дань традициям исполнительского стиля лондонской фортепианной школы и пассажи у него звучат также насыщенно и объемно, как у Клементи и Дусика. В то же время в масштабных концертных сонатах отчетливо проявляется крамеровский классицистский принцип экономии выразительных средств, который может ярко проявлять себя, например, в сокращении зон эмоционального накала.

Наряду с виртуозностью, в конце 1780-х годов в творчестве лондонцев усиливается тяготение к демонстрации «певучей» природы инструмента, к «мелодической манере исполнения» (Клементи). В процессе развития принципов инструментальной кантилены Клементи расширяет сферу применения legato-игры. Это достигается введением в сонаты медленных вступлений, характеризующихся мелодической манерой, величественным декламационным пафосом. Также композитор пересматривает отношение ко вторым частям: они теперь служат не только темповым контрастом между крайними частями – потенциал медленных частей используется для демонстрации певучей природы инструмента.

Лондонские пианисты трактуют фортепиано как инструмент с насыщенной «вокальной» звучностью. Именно ради «певучих» возможностей инструмента создаются длинные мелодические фразы, эффект «распевности» которых усиливает демпферная педаль. Глубина и насыщенность мелодики достигается также путем различных дублировок мелодической линии (терции, сексты, иногда децимы), причем связность и текучесть характерна для всех фактурных элементов. Часто мелодии погружаются в фактурно насыщенное сопровождение. Элементы полифонического изложения, многочисленные подголоски, аккорды, арпеджио с выдержанными басами обогащают неторопливые выразительные

«распевные» дусиковские мелодии. А в сочинениях Крамера эти приемы могут обогащаться многочисленными секвенциями, для которых характерна мелодика, насыщенная хроматическими «переливами» в сочетании с ходами на большие интервалы.

Переходные черты, проявляющиеся в творчестве пианистов лондонской школы, многообразны, полифункциональны. Преемственность, наиболее четко выраженная в раннем периоде искусства музыкантов, сказывается в пока довольно активном использовании различных видов мелизматике, террасообразной динамике при сравнительно экономной, прозрачной фактуре, инкрустированной узнаваемыми, широко распространенными в творческой практике интонационными оборотами и фактурными формулами (репетиции, однотипные короткие арпеджио, небольшие последования из гамм и др.).

Творческое мышление лондонцев обнаруживает интересное сочетание масштабных звуковых полотен и внимание к деталям «классицистской» звуковой ткани. Однако в поздних произведениях лондонских музыкантов применение устоявшихся в классицизме фактурных формул воспринимается уже как стилизация.

Движение к романтическим горизонтам привнесло в сочинения Клементи, Дусика, Крамера свободу повествования, связанную с агогикой, вниманием к психологическим состояниям и чувствам, к внутреннему миру человека. Сочинения этих лет заметно трансформируются, усложняются как характер самого гармонического языка (показательны, например, экспрессивные модуляции, смелые тональные сопоставления в клементиевской сонате Op. 50 № 3 или дусиковской op. 69 № 3), так и принципы экспозиции звукового материала, которые можно позиционировать уже как сугубо фортепианные: более тонко и гибко

нюансирована динамика, расширена её шкала; вместе с тем заметно редуцированы мелизматика, абстрактные формы движения, однотипные фактурные формулы классицистского типа, которые расширяются и обогащаются за счет красочно-виртуозных элементов пианистической ткани. Особенности таких фактурных изложений заключаются также в развитости мелодизма, насыщении его хроматизмами, неустоями, звуковыми красками, которые сообщают характер меланхолии, мягкой лирики; в наполнении его новым романтическим пафосом. Характерно, что при этом традиционное – «классицистское» – внимание к деталям звуковой ткани сохраняется, образуя своеобразный синтез с новыми принципами фактуры, предвосхищающими стилистику будущего романтического пианизма.

Третья глава – «Педагогические принципы пианистов лондонской фортепианной школы» – посвящена анализу и обобщению теоретических и педагогических положений в трактатах Клементи, Дусика, Крамера. Теоретические положения трактатов дополняются выводами, сделанными на основе анализа произведений, что позволяет создать более полную картину сочетания теории и практики.

В первом разделе («Трактаты Клементи, Дусика, Крамера: общие положения») представлен анализ трех рассматриваемых в хронологическом порядке трактатов, а также определены фундаментальные принципы школы. В общем обзоре трактатов выделяются особенности каждого из них, прослеживается индивидуальная логика демонстрации дидактического материала, и др.

В то же время в работе констатируется, что в трактатах четко проявляется общность творческих взглядов музыкантов школы, ориентированных на новый инструмент. Несмотря на то, что названные трактаты были написаны в разное время, в них заключается схожесть методов обучения игре на фортепиано, направленных на становление

пианиста, способного вести самостоятельную профессиональную деятельность.

Особо существенно то, что фундамент пианистических методик Клементи, Дусика, Крамера зиждется на идеях максимального раскрытия художественного содержания произведения, комплексного подхода изучения средств выразительности, последовательности и системности их освоения на основе как тщательно разработанных технологических упражнений и «фактурных формул», так и на материале произведений различных эпох и жанров.

Основные методы становления технического мастерства раскрываются во втором разделе («Работа над техникой: постановка игрового аппарата, гаммы, фактурные формулы»). На примере сопоставления основных принципов постановки игрового аппарата хорошо видна преемственность и новаторство пианистов. Например, если близкое расположение пальцев к клавишам и экономию движений лондонцы унаследовали из предшествующего опыта клавесинной педагогики, то клементиевское обоснование свободы в постановке руки и пальцев было обусловлено новыми исполнительскими задачами, связанными с особенностями клавишной механики английских инструментов.

Воззрения лондонцев демонстрируют абсолютное понимание природы технического искусства именно *пианиста*. Это, с одной стороны, работа над выравниванием всех пальцев для достижения «ровности каждого звука» (Крамер), с другой – наметившееся внимание к индивидуальным качествам пальцев (выразившееся, например, в дусиковском видении особой способности формировать позицию, плавно двигаться под остальными пальцами первого пальца или «грациозности» (graceful) пятого пальца).

С целью систематизации и последовательности разработки игрового аппарата лондонские теоретики фортепианной игры вводят новый

принцип, выраженный в идее универсализации пианистических приемов, сведенных в реестр так называемых «фактурных формул». При этом системный подход в обучении пианиста проявляется в иерархической выстроенности упражнений-«формул». Само понятие пианистической техники выходит за пределы сугубо пальцевой беглости и трактуется лондонцами по сравнению с их предшественниками более широко и творчески.

Так, традиционные арпеджио, двойные терции, скачки и т.п. насыщаются новыми задачами, связанными со смелым использованием регистровых объемов, расширением интервалики и т.д. Показательными для лондонцев являются специальные формулы для растяжения, или, согласно Клементи, «открытия руки» («opening the hand»)⁴, непременное условие исполнения которых – связное исполнение; а также формулы многоэлементной фактуры, развивающие тонкую слуховую культуру, функциональную дифференциацию пальцев и кисти рук. Эти и многие другие принципы, рассматриваемые в трактатах, наделены несомненно прогрессивными чертами, что подробно показано на страницах диссертации. При всем разнообразии и изобретательности инструктивных задач главным методическим принципом здесь оставалась сквозная идея сочетания работы над техникой с одновременной выработкой красиво окрашенного и динамически нюансированного звука.

Немало новаторских идей в руководствах сосредоточено вокруг исполнительских средств (третий раздел «Исполнительские средства: аппликатура, орнаментика, артикуляция, динамика»), многие из которых, в соответствии с творческими открытиями мастеров лондонской фортепианной школы, подвергаются коренному пересмотру. Так, впервые в истории пианистических методик выявляется действенная функция аппликатуры в

⁴ *Clementi M.* Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte. London, 1801. P. 5.

раскрытии художественного образа. Лондонские музыканты (также первыми в истории методической мысли) последовательно формулируют принцип объемного, насыщенного legato, обусловленного особенностями английских инструментов, который выражался в идее связного звукоизвлечения. Новый подход проявляется в трактовке динамики: с одной стороны, ее расширение (от fff до pppp), с другой – повышение интереса к тонкой дифференциации динамических нюансов (увеличение количества исполнительских указаний и т.п.). Намечается тенденция усиления требования обязательных выполнений исполнительских указаний. Например, если при описании различных вариантов туше комментарии Клементи носят рекомендательный характер (автор трактата скорее апеллирует к вкусу исполнителя), то в трактате Крамера, где утверждается дальнейшая детализация и даже рафинированность артикуляционных указаний, автор более категоричен и требует точного выполнения предписанных правил.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Лондонская фортепианная школа – яркая страница истории фортепианного искусства конца XVIII – начала XIX веков. Творчество ее ведущих представителей – М. Клементи, Я. Л. Дусика, И. Б. Крамера – характеризуется общностью музыкально-эстетических установок, которые были развиты и продолжены их учениками и последователями – Дж. Фильдом, Л. Бергером, Г. Онслоу и др.

В диссертации отмечается многообразие творческих интересов представителей школы (исполнительская деятельность, композиторское творчество, педагогическое мастерство, предпринимательство).

В исполнительском творчестве Клементи, Дусика, Крамера очевиден процесс интенсивной трансформации старых – аристократически замкнутых и камерных – форм музицирования в феномен «публичных» концертов, рассчитанных на широкую публику. Без преувеличения можно сказать, что

исполнительское искусство пианистов лондонской школы является переломным этапом в истории клавирно-фортепианного исполнительства. Просветительская деятельность пианистов лондонской школы, направленная в первую очередь на формирование новых слушательских вкусов, сыграла огромную историческую роль; их новаторское творчество заставило пересмотреть назначение и роль исполнительского искусства в целом. Следствием данных перемен становится переосмысление социального статуса пианиста – нового типа музыканта, открытого духовным движениям эпохи, независимого и креативного в самых различных сферах профессиональной деятельности.

Рубежное положение школы и ситуация полистилистики, когда с одной стороны, она была преемником барочно-классицистских традиций, а с другой – предвосхищала многое из будущего фортепианного романтизма, обозначили ее переходный характер. Важнейшим стилевым принципом лондонской фортепианной школы является ассимиляция разнообразных стилистических моделей, способствующих созданию ряда художественных приемов и принципов (частичное сохранение старых и привлечение новых композиционных элементов).

Отличительная черта лондонской школы – ее обобщающий, синтезирующий характер. Она сумела вобрать в себя разные национальные культуры и вместе с тем сохранить подлинно английский дух, став фундаментом «большого» стиля лондонцев, который, собственно, и выступал индикатором национального своеобразия лондонской фортепианной школы. «Большой» стиль в творчестве лондонцев предстает в виде упорядоченной системы, элементы которой явно указывают на связь с универсальной для английской эстетики и художественной культуры «идеи величия». В творчестве Клементи, Дусика, Крамера «идея величия» связана, в первую очередь, с понятием большого звукового объема.

Опора на этот критерий позволила выделить специфическую черту, присущую лондонской школе в разных ее формах. Пианисты школы мыслили крупными звуковыми построениями, отразившиеся в аккордовом и октавном изложении в сочетании с мощностью звучания, «фанфарных» вступлениях, новых приемах виртуозного фортепианного письма и др. В то же время структурное разграничение (основной тон, остаточный тон) оказалось главным фактором дифференцированного восприятия звукового пространства. Разрабатывая специфику звукового объема, лондонцы пришли к тембровой дифференциации фактуры с характерным фоническим элементом. Идея фонизма в многоуровневых звуковых построениях в процессе эволюции достигает той границы, когда впервые в истории пробуждается интерес к тембровой стороне инструментальной sonorности; здесь открывается богатая перспектива многомерных колористических и, соответственно, образно-художественных возможностей.

Новаторские идеи лондонцев нашли продолжение и обоснование в их теоретическом наследии. Трактаты Клементи, Дусика, Крамера заняли одно из ведущих мест среди первых пособий, содержание которых направлено на обучение пианиста-профессионала. С одной стороны педагогика лондонцев, направлена на всестороннее развитие технического мастерства пианиста – пианисты лондонской школы были признанными виртуозами, а с другой выделяется пристальным вниманием к художественному содержанию. В этом отношении показательна выдвинутая лондонцами идея универсализации пианистических приемов, сведенных в реестр «фактурных формул», которые фигурировали и ранее – в сонатах лондонцев. В трактатах же, созданных несколько позже, данные формулы воспринимаются как неотъемлемая часть не только технического, но и художественного содержания. В «Gradus ad Parnassum» Клементи, равно как и в сочинениях его единомышленников по школе (прежде всего Крамера с его популярными

в то время этюдами) фактурные формулы предстают как неразрывные элементы единой системы пианистических принципов.

Являясь связующим звеном в процессе развития новых приемов фортепианного письма, фактурные формулы активно влияют на преобразование фактуры в произведениях последующего поколения композиторов, прочно входят в музыкальный словарный запас романтической эпохи. В диссертации рассмотрены наиболее существенные аспекты этой проблемы.

О новом профессиональном статусе фортепианного исполнительства, представленном в трактатах, свидетельствует (среди прочего) повышение интереса к тонкой дифференциации динамических нюансов, выявление роли аппликатуры в раскрытии художественного образа, установление взаимосвязи исполнительских средств, усиление требования обязательных выполнений исполнительских указаний и многое другое. Методические принципы, о которых идет речь, вошли – практически в неизменном виде – в системы профессионального образования последующих поколений музыкантов вплоть до наших дней, что еще более подчеркивает актуальность настоящего исследования.

Влияние лондонской фортепианной культуры на русскую фортепианную школу – емкая тема специального исследования. В диссертации данный аспект огранен констатациями того, что творчество Клементи находило живой и устойчивый интерес среди российских музыкантов. В России жили и работали ученики Клементи Дж. Фильд, А. Кленгель, Л. Бергер, К. Цейнер и др. Пользовались популярностью в России и английские фортепиано. Все это дает основание предположить, что становление русской фортепианной школы и ее расцвет в 60-е годы XIX века во многом связаны с творческими установками, заложенными в Англии ещё на рубеже XVIII–XIX веков, и

представляет несомненный интерес для дальнейшего исследования феномена лондонской фортепианной школы.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. *Мофа А. В.* Английские пианофорте конца XVIII – начала XIX века и звуковой идеал пианистов лондонской фортепианной школы // Старинная музыка. 2009. № 2. С. 24–34 (1 п.л.).

2. *Мофа А. В.* Фортепианные произведения Я. Л. Дусика в исполнительском и педагогическом репертуаре // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских и теоретических дисциплин. Межвузовский сборник научных трудов / Под ред. А. П. Юдина, С. Н. Байдалинова – М.: МПГУ, 2009. Вып. 8. С. 8–13 (0,5 п.л.).

3. *Мофа А. В.* Исполнительские и педагогические принципы М. Клементи и И. Б. Крамера // Музыкальное образование: научный поиск в решении актуальных проблем учебного процесса в современном вузе: материалы IV Межвузовской конф. / Ред. С. Н. Байдалинов – М.: МПГУ, 2010. С. 93–101 (0,5 п.л.).

4. *Мофа А. В.* Английские фортепиано и некоторые стилевые черты лондонской фортепианной школы второй половины XVIII – начала XIX века // От барокко к романтизму. Музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сборник статей / Отв. ред. С. В. Грохотов – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. С. 149–156 (0,25 п.л.).

5. *Мофа А. В.* М. Клементи, Я. Л. Дусик, И. Б. Крамер: преемственность исполнительских и педагогических принципов // Музыкально-исполнительское и педагогическое искусство XIX–XX веков: идеи, личности, школы. Сборник статей по материалам международной научной конференции / Отв. ред. А. А. Штром – СПб.: Издательство Политехнического университета, 2012. С. 9–29 (0,8 п.л.).

6. *Калиакбарова Л. Т., Мофа А. В.* История исполнительского искусства: Программа для музыкальных вузов по специальности «Фортепиано». Министерство образования и науки РК. Алматы: Издательство «LEM», 2003. С. 16–30 (0,7 п.л.).

Подписано в печать: 16.01.2013
Объем: 1,0 п.л.
Тираж: 100 экз. Заказ № 37
Отпечатано в типографии «Реглет»
119526, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 39
(495) 363-78-90; www.reglet.ru