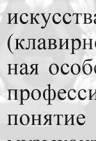


И. Оношко

Виртуозность как профессиональный атрибут музыканта-исполнителя эпохи классицизма

Сопровождая музыкальное исполнительское искусство с момента зарождения и до настоящего времени, феномен виртуозности является основополагающим фактором его становления и развития. Каждая историческая эпоха выдвигала свое понимание виртуозности, обусловленное особенностями музыкального творчества и исполнительства. В данной статье рассматривается виртуозность как профессиональный атрибут музыканта-исполнителя эпохи классицизма.

Виртуозность как художественное явление выполняет важную аксиологическую функцию в теории и практике музыкального

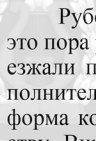


искусства. Это подтверждается анализом генезиса фортепианного (клавирного) исполнительского искусства. Как известно, характерная особенность деятельности барочных виртуозов заключалась в профессиональном универсализме. По мнению Б. Бородина, само понятие «виртуоз», наиболее обобщенно характеризующее образ музыканта эпохи барокко, отражало целостный комплекс профессиональных компетенций, утраченный в последующие эпохи [3, с. 42].

Несмотря на имманентную взаимосвязь исполнительской деятельности с композиторским творчеством, в XVIII в. все более отчетливо начала проявляться тенденция к их дифференциации в практике профессионального музыкального искусства. Распространение формы публичного музыкального концерта в западной Европе XVII – XVIII вв. обусловило появление особой профессии «исполнитель», которая предоставляла музыканту-профессионалу не только условия для творческого самовыражения, но и возможность для заработка¹.

Концертирующие виртуозы, для которых основным источником дохода являлась исполнительская деятельность, появились в музыкальной жизни Европы уже в первой половине XVIII в. И если вначале века концертные выступления артистов, как правило, проходили в салонах и залах во дворцах и замках аристократов, то к концу столетия предпочтительными для проведения концертов становятся сцены специально приспособленных для выступления музыкантов залов, что способствует расширению концертной исполнительской практики в Европе. Публичные концерты устраивались в Лондоне, Лейпциге, Гамбурге, Дрездене, Вене, Неаполе, Праге, Стокгольме и других европейских городах.

¹ Известно, например, что в Англии начало специально организованной концертной деятельности относится к 1670-м г., когда по инициативе королевского придворного музыканта Дж. Банистера были организованы платные концерты, сопровождавшиеся выпуском отпечатанных информационных листов с анонсами предстоящих выступлений. Эту дату многие исследователи считают началом организации и проведения публичных (позже филармонических) концертов в Европе. Однако почти за 50 лет до этой даты знаменитый итальянский органист и клавесинист Дж. Фрескобалди начал проводить в Венеции в соборе св. Павла публичные органные концерты, на которые продавались билеты, что дает основание другим исследователям датировать начало публичной концертной жизни именно первой третью XVII в. [5, с. 152].



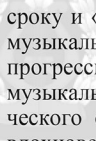
Рубеж XVIII – XIX вв., по мнению многих исследователей, – это пора расцвета гастрольных турне артистов. Исполнители «разъезжали по всей Европе, выступая сразу в ролях менеджеров, исполнителей, артистов, фокусников. <...> Тогдашняя переходная форма концертного выступления сама потворствовала фокусничеству. Virtuоз был обязан своим появлением тому, что его искусство стало восприниматься как искусство. “Формализм” виртуоза (по определению Гегеля), его феноменальная техника, иногда доведенная до совершенства ради техники, основывались на новых возможностях искусства, самого музыкального мышления. При этом виртуоз представлял свое искусство слушателям и зрителям как спектакль. Примечательно, что среди путешествующих виртуозов встречались самые разнообразные инструменталисты – скрипачи, гобоисты, флейтисты и даже контрабасисты» [8, с. 32-33]. Среди крупных пианистов-виртуозов этого периода можно назвать М. Клементи, Я. Л. Дусика, И. Крамера, Й. Елинека, И. Вельфля, Д. Штейбельта.

Виртуозность исполнителя становится необходимым компонентом успеха на концертных подмостках. И чем сенсационнее, необычнее было выступление, тем большим был концертный успех и, соответственно, доход музыканта. Нередко известные виртуозы-солисты выступали в роли своеобразной приманки для достижения коммерческого успеха. Ежегодно практически каждый из них устраивал благотворительный концерт. Именно в таких благотворительных концертах в 1775 г. в Лондоне состоялись первые известные публичные выступления М. Клементи.

Особой популярностью пользовались выступления вундеркиндов, которые демонстрировали удивительные для своего возраста творческие достижения, вызывали неподдельный интерес у публики¹. Интерес к юным дарованиям, демонстрирующим выдающиеся виртуозные возможности, не угасает и в наши дни.

Наряду с расширением концертной практики, одной из причин разделения амплуа композитора и исполнителя было повышение требований к уровню профессионализма музыкантов-исполнителей. В предшествующие периоды музыкальной истории композитору отводилась роль мастера, демонстрировавшего высокий уровень т. н. «цеховых» умений, способного профессионально и искусно подготовить музыкальную композицию к оговоренному

¹ Достаточно вспомнить судьбу юного В. А. Моцарта.



сроку и «на заказ», а также представить исполнительскую версию музыкального произведения заказчику. С распространением новых прогрессивных идей эпохи Просвещения искусство, в том числе музыкальное, стало рассматриваться как область свободного творческого самовыражения автора, обладающего особым талантом, вдохновением, способностью поэтически мыслить. Это потребовало более ответственного отношения исполнителей к передаче творческого замысла опусной композиции, на что обращал внимание еще Ф. Куперен, заявляя в Предисловии к Третьей тетради пьес для клавесина: «Мои пьесы должны исполняться так, как написаны, они никогда не произведут должного впечатления на людей, обладающих настоящим вкусом, если исполнители не будут соблюдать буквально все, что я написал, ничего не прибавляя и не убавляя» [2, с. 30].

Как и в эпоху барокко, владение искусством импровизации выступало критерием определения творческой состоятельности исполнителя, было главным отличием музыканта-профессионала от современного ему музыканта-любителя. Становление импровизации как формы музыкального исполнительства связано с распространением техники генерал-баса. Импровизационное начало проявлялось и в ставших впоследствии самостоятельными инструментальными жанрами прелюдиях, фантазиях, а также в развернутых вступлениях и каденциях в инструментальных концертных циклах. Так, например, К. Ф. Э. Бах считал фантазию лучшим способом для выражения чувств, и его 15 записанных фантазий, благодаря импровизационному принципу, имеют свободные формы и основаны на постоянных сменах настроений.

Обучение импровизации обязательно входило в систему образования исполнителя. Как известно, многие виртуозы своего времени – К. Ф. Э. Бах, М. Клементи, В. А. Моцарт – проявляли особую склонность к импровизации и включали ее в том или ином виде в программу своих концертов. К примеру, Моцарт импровизировал на чембало, скрипке и органе. В возрасте пяти лет он мог свободно импровизировать на заданные темы из своих и чужих опер, темы народных песен и др. во всех тональностях. По воспоминаниям Ф. Немечека, именно импровизация являлась вершиной исполнительского искусства Моцарта: «Если бы я мог испросить у Господа еще одну земную радость, то одной была бы возможность снова услышать Моцарта, импровизирующего за фортепиано» [1, с. 178].

Виртуозность как важный атрибут музыкального исполнительства оказала большое влияние на композиторское творчество. В процессе развития фортепианного искусства вырабатывались довольно изощренные фактурные решения, которые требовали от исполнителя владения разнообразными техническими приемами для воплощения звуковой задачи¹. Широкое распространение в бесконечном количестве клавиесинных и фортепианных произведений получили виртуозные басовые формулы сонат Д. Альберти (1710 – 1746), представленные двумя устойчивыми видами, не выходящими за пределы позиции (см. примеры 1, 2):

1 Д. Альберти. Соната соль мажор

Allegro mod.

2 Д. Альберти. Соната до мажор

Все пианисты стремились овладеть исполнением этих формул, поскольку они получили широкое распространение в бесконечном количестве клавиесинных и фортепианных произведений и оказали значительное влияние не только на выработку фортепианной фактуры, но и на последующую рационализацию и развитие техники пианиста, на совершенствование исполнительской практики в целом. Композиторам такие формулы давали возможность, оставаясь в рамках одной и той же гармонии, разнообразить фактуру, придать ей живость через ритмическое разнообразие.

Во второй половине XVIII в. распространенным жанром, в котором ярко проявился процесс поиска новых виртуозных средств, стали вариации. Варьирование было необходимой частью импровизаций каждого придворного музыканта. Как правило, произведе-

¹ Таким новым способом изложения материала стал появившийся в начале XVIII в. прием игры «через руку». Менуэт К. Ф. Э. Баха с перебрасываниями рук считали «очень распространенным в то время колдовством» [4, с. 140].

ния этого жанра имели салонный характер и были написаны прежде всего с целью демонстрации виртуозных качеств исполнителя. Так, вариационные циклы Моцарта, отличавшиеся, наряду с блестящей виртуозностью, высокими художественными достоинствами, были написаны в традициях салонного исполнительства второй половины XVIII в. В большинстве своем они являются результатом импровизаций великого музыканта. Вариации Моцарта – это эффектные концертные произведения, в которых композитор использует разнообразные виды фортепианной техники: гаммообразные пассажи, пассажи терциями, репетиции, разного вида арпеджио, тремоло, ломанные октавы. Также встречаются виды техники, которые редко применяются в его произведениях других жанров: октавные последовательности *staccato* (см. пример 3) и *legato* (см. пример 4), прием *martellato* (см. пример 5):

3 В. А. Моцарт. Вариации на тему песни «Прекрасная французенка»

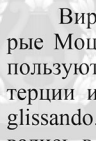


4 В. А. Моцарт. Вариации на тему Сарти



5 В. А. Моцарт. Вариации на тему Паиззелло





Виртуозность наиболее ярко проявляется в каденциях, которые Моцарт вводит в финальную вариацию или коду. В них используются сложные приемы фортепианной техники – ломаные терции и сексты, терцовые пассажи staccato, секстовые пассажи glissando. Исполнительские трудности, как правило, сосредоточивались в партии правой руки. В партии левой руки преобладало аккордовое сопровождение, изредка прерываемое включением коротких пассажей. Со временем музыканты стали варьировать аккордовое сопровождение, в результате чего появились различные его виды. Постепенно в эпоху раннего классицизма партии отдельных рук стали заметно дифференцироваться. Каденция становится в XVIII в. одной из ведущих форм концертной импровизации. Как пишет Е. Фоменко, каденция сама по себе является почти синонимом виртуозности [10, с. 29]. Каденция превращалась в своеобразный экзамен для виртуоза, где проверялся не только его профессионализм, но и вкус. Нередко каденции разрастались до размеров масштабной самостоятельной композиции и исполнялись по нескольку раз. Отказ исполнителя от игры каденции чаще всего воспринимался как творческое фиаско солиста.

Трудность исполнения нередко была причиной негативного отношения современников к фортепианным произведениям Л. Бетховена. Анализируя фортепианную фактуру Бетховена, А. Маркс отмечал, что «в каждом новом произведении композитора приходится быть готовым к новым техническим проблемам. Эти новые постоянные трудности даже приводят к уверенности, что только виртуозы были бы в состоянии исполнять бетховенские произведения» [цит. по: 6, с. 130]. Сам композитор считал трудность критерием подлинно великих произведений искусства: «То, что трудно, является прекрасным, добрым, великим» [цит. по: 6, с. 131].

Фактура фортепианных произведений Бетховена обусловила предъявление качественно новых высоких требований к виртуозному мастерству исполнителя. В ранних фортепианных произведениях композитор опирался на приемы фортепианной техники, сложившиеся у венских классиков. Значительное место среди них занимали разнообразные гаммообразные и арпеджированные пассажи, терции, сексты, ломаные октавы. В сравнении с сочинениями Гайдна и Моцарта фактура Бетховена становилась более насыщен-

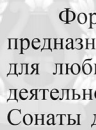
¹ Случай, когда исполнительница заменила каденцию плохо сыгранной трелью, описан И. П. Мильхмейером [7].

ной за счет применения двойных нот и аккордового письма, напоминающего оркестровую фактуру. Композитор постоянно старался преодолеть ограничения диапазона фортепиано. Еще в ранних сонатах за счет скачков на большие расстояния охватывается почти весь диапазон рояля. С целью увеличения мощности звука фортепиано и преодоления его динамических ограничений использовались полнзвучные аккорды на fortissimo в самых нижних регистрах. Контрасты регистров при использовании всего диапазона инструмента создают ощущение пространства и увеличения объема звучания. Контраст крайних регистров иногда доходит до пяти с половиной октав (см. пример 6):

6 Л. Бетховен. Соната оп. 106, ч. I

В зрелый период композиторского творчества Бетховен раздвинул границы звучности рояля за счет приемов оркестрового письма. В частности, для достижения эффекта тембровых сопоставлений в некоторых частях медленных сонат тема излагается сначала в среднем регистре, затем переносится в высокий (см. пример 7):

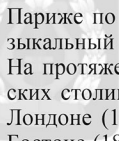
7 Л. Бетховен. Соната оп. 2 № 1, ч. II



Фортепианные сонаты М. Клементи имеют различное целевое предназначение: для профессиональных исполнителей-виртуозов и для любителей. Такая ориентация соответствует двум сторонам деятельности самого Клементи – блестящего виртуоза и педагога. Сонаты для виртуозов сочинялись композитором специально для его концертных выступлений, они выделяются крупными размерами и технической сложностью¹. В сонатах раннего периода присутствовала самодовлеющая виртуозность, которая впоследствии меняла свою функцию, приобретала выразительное значение. По словам ученика Клементи Л. Бергера, на эту перемену указывал сам композитор, связывая ее с влиянием знаменитых певцов и усовершенствованием механики английского инструмента [9, с. 16]. «Сонаты для виртуозов» раннего и зрелого периодов творчества Клементи исследователь Т. Щукина называет бравурными сонатами. Понятие *bravura* (ит. храбрость, отвага) в XVIII в. ассоциировалось с мажорным, шумным звучанием и развитым виртуозным началом. Выражающие чувства сочинения позднего периода исследователь называет патетическими сонатами [11, с. 12]. Таким образом, можно проследить эволюцию творчества композитора от внешней эффектности к глубине и серьезности содержания. На специфическую сложность сонат Клементи, виртуозную фактуру обращали внимание современники и, впоследствии, исследователи его творчества. При этом особо выделяется разнообразное применение двойных нот, так как их блестящее исполнение было своеобразным «коньком» виртуоза. Однако помимо двойных нот в произведениях содержится большое количество других технических трудностей.

На процесс дифференциации музыкальных профессий в XVIII в. значительное влияние оказали формирующиеся школы виртуозного пианизма. Венская, лондонская и парижская школы заняли ведущее место в развитии европейского фортепианного искусства. Так, выходцы из лондонской школы, созданной М. Клементи, – такие видные музыканты, как Я. Л. Дусик, И. Б. Крамер, Дж. Фильд. К венской школе относится В. А. Моцарт и его последователи – А. Эберль, И. Вёльфль, И. Гелинек, И. Гуммель. Парижская школа, впоследствии известная как французская, представлена именами Ф. Калькбреннера, А. Герца, Ф. Мармонтеля. Открытый в 1793 г. в

¹ В отличие от сонат для любителей, которые компактны и технически доступны.



Париже по приказу революционного конвента Национальный музыкальный институт в 1795 г. был преобразован в консерваторию. На протяжении XIX в. консерватории появились во всех европейских столицах и в США: в Праге (1811), Варшаве и Вене (1821), Лондоне (1822), Мадриде (1830), Брюсселе (1832), Пеште (1840), Бостоне (1853) и др. Профессиональная педагогика того времени в качестве одной из приоритетных задач выдвигала подготовку солиста-виртуоза.

Таким образом, одной из причин дифференциации амплу композитора и исполнителя является повышение требований к уровню профессионализма музыканта-исполнителя и развитие концертной практики. Виртуоз в XVIII в. – это музыкант, обладающий высоким уровнем исполнительского мастерства, выступающий публично, владеющий искусством импровизации и достигший коммерческого успеха.

Важнейшим фактором становления профессии музыканта-исполнителя стал процесс взаимовлияния исполнительства и фортепианного композиторского творчества, отличительной чертой которого становится поиск фактурных новаций, требовавших особых виртуозных умений пианистов. Эта тенденция отвечала требованиям концертной работы того времени, ее коммерциализация. Вместе с тем исполнительское искусство многих пианистов-виртуозов эпохи классицизма демонстрировало подчинение виртуозности художественным целям.

Музыканты, которым становилось все труднее совмещать композиторскую и исполнительскую деятельность ввиду существенно возросших требований к виртуозному воплощению исполнительской интерпретации сочинений, включая свои собственные, на высоком профессиональном уровне, были склонны к ограничению своей профессиональной деятельности в какой-либо одной сфере творчества – композиции или исполнительстве. Стремительное распространение консерваторий подтверждает закономерный характер этого процесса, зафиксировавшего разделение амплу композитора и исполнителя, становление именно исполнительской профессии. Профессиональная педагогика того времени ставила в качестве основной задачи не столько воспитание разностороннего музыканта-универсала, сколько подготовку солиста-виртуоза.



Список использованных источников

1. Аберт, Г. Моцарт: в 2 ч. / Г. Аберт; пер. с нем. и коммент. К. Саквы. – М.: Музыка, 1985. – Ч. 1, кн. 1. – 568 с.
2. Алексеев, А. Из истории фортепианной педагогики / А. Алексеев. – Киев: Музична Україна, 1974. – 163 с.
3. Бородин, Б. «Пианист пианистов» и его «этюды этюдов» / Б. Бородин // Фортепиано. – 2009. – № 1–2. – С. 40–50.
4. Геника, Р. История фортепиано в связи с историей фортепианной виртуозности и литературы / Р. Геника. – М.: Юргенсон, 1896. – 216 с.
5. Дуков, Е. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. Дуков. – М.: Классика-XXI, 2003. – 254 с.
6. Максимов, Е. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Максимов; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – М., 2003. – 315 с.
7. Меркулов, А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века / А. Меркулов // Старинная музыка. – 2002. – № 2–4. – Режим доступа: <http://www.stmus.nm.ru/arc/202/822.htm>. – Дата доступа: 23.10.2010.
8. Михайлов, А. Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века / А. Михайлов // Музыкальная эстетика Германии XIX века / сост. А. Михайлов, В. Шестаков. – М.: Музыка, 1981. – Т. 1. – С. 9–73.
9. Николаев, А. Муцио Клементи / А. Николаев. – М.: Музыка, 1983. – 93 с.
10. Фоменко, Е. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. Фоменко; РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб., 2006. – 23 с.
11. Щукина, Т. Фортепианная соната в творчестве Клементи и ее историко-стилевые параллели: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. Щукина; РАМ им. Гнесиных. – М., 2006. – 26 с.

Summary

Accompanying musical performing arts since its origin till present time, the phenomenon of virtuosity is a fundamental factor of its formation and development. Every historical epoch has advanced its treatment of virtuosity, stipulated by peculiarities of musical creativity and performance. This article considers the virtuosity as a professional attribute of a performing musician of the Classicism epoch.

Статья поступила в редакцию 22.12.2014 г.