

Научная статья
УДК 378:37.02:78.071.4

<https://doi.org/10.20310/1810-0201-2023-28-4-783-794>



Классическая сонатная форма: контекст современного музыкально-педагогического опыта

Марионелла Юрьевна ДОЛГУШИНА , Анна Александровна ДОЛГУШИНА 
ТОГБОУ ВО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт

им. С.В. Рахманинова»

392000, Российская Федерация, г. Тамбов, ул. Советская, 87

*Адрес для переписки: anna.dolguchina@yandex.ru

Актуальность. Рассмотрен круг вопросов фортепианной педагогики, связанный с освоением классической сонатной формы в преемстве с композиторским и исполнительским опытом предклассического периода. Решается задача освоения современного музыкально-педагогического опыта в области изучения классической сонатной формы в классе фортепиано.

Материалы и методы. В качестве основного методологического принципа использован семиотический подход к музыкальному тексту, а также историко-культурный комментарий и реконструкция аутентичной среды, в которой создавалась и развивалась классическая сонатная форма. Показана целесообразность использования в педагогической коммуникации «quasi-партитуры исполнительской концепции». Обоснование вводимого понятия содержит разнообразные примеры прочтения уртекста. Предлагаемая методика может широко применяться в последовательном процессе освоения крупной формы в инструментальном классе.

Результаты исследования. Полезным результатом предлагаемого подхода является осмысленное отношение к исполнительской технике как ресурса порождения вариантов корректной авторской интерпретации художественного произведения. Несмотря на то, что крупная форма составляет обязательную часть музыкальной педагогики, практикующие музыканты сталкиваются с проблемами формально-смыслового восприятия текста в процессе участия в диалоговой среде «учитель – ученик», «композитор – инструменталист». По аналогии с термином quasi-партитуры, используемым в искусствоведческом анализе крупной формы, вводится понятие «quasi-партитура исполнительской концепции», что позволяет обогатить педагогическую коммуникацию большим объемом историко-культурной информации, привязанной к художественному тексту произведения и технологии его исполнения. Приводятся и интерпретируются конкретные примеры взаимовлияния крупнейших представителей композиторской и исполнительской практики XVIII века.

Выводы. Аргументирована мысль о необходимости развивать умение инструменталиста понимать, слышать и воспроизводить в исполнительской практике конструкты музыкального языка, порожденного в синкретизме композиторско-исполнительской практики эпох Иоганна Кунау, семейства Бахов, Доменико Скарлатти, Георга Фридриха Генделя, Йозефа Гайдна, Муцио Клементи, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвига ван Бетховена.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, сонатная форма, интерпретация, исполнительская концепция, quasi-партитура, педагогический диалог, музыкально-педагогическая среда, предклассический период, исполнительская техника

Для цитирования: Долгушина М.Ю., Долгушина А.А. Классическая сонатная форма: контекст современного музыкально-педагогического опыта // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Т. 28. № 4. С. 783-794. <https://doi.org/10.20310/1810-0201-2023-28-4-783-794>

Original article

<https://doi.org/10.20310/1810-0201-2023-28-4-783-794>

Classical sonata form: the context of modern music-pedagogy experience

Marionella Y. DOLGUSHINA , Anna A. DOLGUSHINA 

Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov

87 Sovetskaya St., Tambov, 392000, Russian Federation

*Corresponding author: anna.dolguchina@yandex.ru

Importance. The range of issues of fortepiano pedagogy related to the development of the classical sonata form in succession with the composing and performing experience of the pre-classical period is considered. The problem of mastering the modern musical and pedagogical experience in the field of studying the classical sonata form in the fortepiano classroom is solved.

Materials and methods. The semiotic approach to the musical text is used as the main methodological principle, as well as historical and cultural commentary and reconstruction of the authentic environment in which the classical sonata form was created and developed. The expediency of using the “quasi-score of the performing concept” in pedagogical communication is shown. The justification of the introduced concept contains various examples of reading the urtext. The proposed methods can be widely used in the sequential process of mastering a large form in an instrumental classroom.

Results and Discussion. A useful result of the proposed approach is a meaningful attitude to performance technique as a resource for generating variants of the correct author’s interpretation of a work of art. Despite the fact that the large form is an obligatory part of music pedagogy, practicing musicians face problems of formal and semantic perception of the text in the process of participating in the dialogue environment “teacher – student”, “composer – instrumentalist”. By analogy with the term quasi-scores used in the art criticism analysis of a large form, the concept of “quasi-score of the performing concept” is introduced, which allows to enrich pedagogical communication with a large volume of historical and cultural information tied to the artistic text of the work and the technology of its performance. Concrete examples of the mutual influence of the largest representatives of the composer and performing practice of the 18th century are given and interpreted.

Conclusion. The idea of the need to develop the ability of an instrumentalist to understand, hear and reproduce in performing practice the constructs of the musical language generated in the syncretism of the compositional and performing practice of the epochs of Johann Kunau, the Bach family, Domenico Scarlatti, Georg Friedrich Handel, Joseph Haydn, Muzio Clementi, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven is argued.

Keywords: musical pedagogy, sonata form, interpretation, performing concept, quasi-score, pedagogical dialogue, musical and pedagogical environment, pre-classical period, performing technique

For citation: Dolgushina, M.Y., & Dolgushina, A.A. Classical sonata form: the context of modern music-pedagogy experience. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* = *Tambov University Review. Series: Humanities*, vol. 28, no. 4, pp. 783-794. (In Russ., abstract in Eng.) <https://doi.org/10.20310/1810-0201-2023-28-4-783-794>

*Посвящается году педагога
и наставника*

АКТУАЛЬНОСТЬ

Классическая сонатная форма и круг музыкально-педагогических задач, с нею связанных, были и останутся обязательной частью как общего, так и профессионального музыкального образования. Пласт информации, возникший в результате накопления теоретической мысли в русле искусствоведения, музыкознания, музыкальной педагогики, а также исполнительской практики, грандиозен. Эта принципиально непостижимая информационная бездна сама по себе представляет проблему, требующую ответа и встречной педагогической концепции. В качестве одного из направлений освоения методики интерпретации является организация педагогического диалога в классе фортепиано. Предметом такого диалога может стать опыт предклассического периода композиторского и исполнительского опыта XVIII века. Наиболее общие черты такой концепции и составляют перспективу настоящего музыкально-педагогического эссе.

Все нижепредставленные черты искомой концепции можно сгруппировать в две группы: 1) парадигма формы и 2) парадигма содержания. Парадигма формы включает работу с нотным текстом, логикой авторских и редакторских обозначений; композиционной и жанровой структурой; интонационной и метроритмической структурой; гармоническим выражением авторской мысли и пр. Результатом освоения формальной парадигмы являются мнемическая и технологическая схемы исполнительской концепции пианиста. Парадигма содержания включает работу с музыкальным текстом как выражением авторского замысла; логикой интонационных, агогических, диалогических конструкторов, а также нюансировки. Общим результатом парадигматического прочтения нотно-музыкального текста является формирование исполнительской концепции, отвечающей об-

разному составу произведения. Такое семиотическое прочтение музыкального произведения, которое исходит из концепта значимой формы, образует общий подход к процессу освоения нотного текста [1, с. 156], представленного примерами глубокого структурно-семантического анализа в работах Г.Р. Тареевой [2], В.Н. Холоповой [3], А.Л. Хохловой [4; 5] и др.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

Анализ современной педагогической и исполнительской практики, в том числе и личной, убеждает нас в том, что одного структурно-семантического анализа недостаточно для успешного результата освоения классической сонатной формы. За многие века накопилось великое множество педагогических и исполнительских вариантов, в которых задача творческой реализации пианиста должна корректироваться задачей понимания авторской воли композитора, то есть субъективное начало должно покоиться на точном объективном знании истории изобретения и воспроизведения классической сонатной формы.

Первое, что надо учитывать и что обогащает ассоциативные ряды исполнителя, это несомненная убежденность в том, что во времена формирования жанра классической сонаты музыкальная эстетика и сами условия существования музыкальной культуры были иными. Почему это важно учитывать нашему современнику, инструменталисту и педагогу? Потому что генезис классической сонатной формы – незаменимый и бесценный пласт знаний, без которого никакое техническое совершенство исполнителя не компенсирует поверхностности интерпретации художественного образа. Обратим здесь внимание на то, что отечественная музыкально-педагогическая наука предлагает инструменталисту иметь в исполнительском арсенале не один, а множество вариантов интерпретации текста [6]. Такой вывод содержат работы Г.Г. Нейгауза [7], Л.А. Баренбойма [8], В.К. Мержанова [9], С.И. Савшинского [10],

С.Е. Фейнберга [11], Е.Я. Либермана [12] и др. Конкретные приемы и способы разработки таких вариантов содержат, например, исследования Н.П. Корыхаловой [13], Л.С. Дьячковой [14], Л.Н. Шаймухамедовой [15] и др.

Богатыми возможностями располагает подход к интерпретации сонатной формы на примере сочинений Моцарта, инициированный М.А. Гареевой, которая предлагает создавать варианты интерпретации на основе составления quasi-партитур [16–18]. Этот подход позволяет сохранить лучшие традиции отечественной музыкальной педагогики в области интерпретации музыкального текста в инструментальном классе. Разворачивая клавирную/фортепианную сонату в партитуру, в которой будут осмысливаться и, соответственно, отражаться в исполнительской концепции, инструменталист обязан уметь реконструировать аутентичную исполняемому произведению музыкальную эпоху. Замечательно, что Б.В. Асафьев назвал характерные интонационные последовательности, лексические построения «словарем эпохи»: «Народ, культура, эпоха в их исторической жизни определяют стадии интонации, а через интонацию определяются и средства выражения музыки» [19, с. 217].

Переводя предложенную М.А. Гареевой концепцию quasi-партитуры из плоскости искусствоведения в область музыкальной педагогики, мы имеем в виду не только анализ звучащего полотна музыкального произведения, но и сотворение вариантов техники звукоизвлечения, композиций двигательных программ. Эти варианты мы называем quasi-партитурой исполнительской концепции. Именно благодаря двигательной программе возникают ассоциативные образы эпохи, в данном случае эпохи музыкальной классики. Эта мысль, как и сама идея quasi-партитуры, вырастает из концепции значимой формы Б.В. Асафьева: «Очеловечивание инструментализма – длительнейшая эволюция в продолжение нескольких культурных стадий... В эпоху позднего Ренессанса в вокальном расцвете (стиль *bel canto*) и строительстве

интонационно-выразительных, «поющих» струнных инструментов инструментализм стал в полной мере выразителем эмоционально-идейного мира европейского человечества» [19, с. 220].

Рассмотрим некоторые положения методики, позволяющей развернуть классическую сонатную форму в quasi-партитуру, включающую аспекты исполнительской техники, на примере текстов Моцарта.

Первое, что важно иметь в виду, это обязательное обращение к уртексту. Наиболее точно авторский замысел в сонатах Вольфганга Амадея Моцарта представлен собранием «*Neue Mozart-Ausgabe*», доступным в качестве интернет-источника на портале Digital Mozart Edition¹.

Многочисленные редакции, а также исполнительские версии сонат Моцарта, которые также доступны для интернет-просмотра², показывают, что мотивация творческой самореализации для нашего современника часто бывает более привлекательной, чем тонкий культурный диалог с эпохой музыкальной классики. Уртекст позволяет судить о динамике передаваемых текстом событий. Эта динамика выражается в быстрой смене настроений, интонаций. Событийность отражает сама графика уртекста: дробность коротких лигатур, смена штрихов, смена контрастных нюансировок и пр. Совершенно понятно, что такую сложную семантику трудно воспроизвести без потерь в быстром темпе, почему фортепианная педагогика и рекомендует избегать предельно быстрых темпов в моцартовском стиле, даже если в тексте указано – *presto*. Совершенно понятно и то, почему моцартовский текст требует продуманных аппликатурных решений, соответствующих авторской графике.

Второе направление развертывания quasi-партитуры – это ее глубокая укорененность в аутентичном быту. Как говорил Б.В. Асафьев, «гений Баха, Бетховена, Моцарта, Чай-

¹ Digital Mozart Edition. URL: <https://mozarteum.at/en/digital-mozart-edition#info>

² Mozart: Complete Piano Sonatas. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Wcgdl0CbW4g>

ковского, Верди в изумительном чутье <...> количества, меры и степени стилизации, деформации и отбора бытовых интонаций» [19, с. 219]. Диалогические структуры уртекста обращены к мощной традиции домашнего музицирования эпохи Моцарта. Полезно иметь в виду, что в период становления сонатной формы были более распространены ансамблевые сочинения, прежде всего, для струнных и клавишных инструментов. Таковы крупные формы эпохи барокко Доминико Скарлатти (1685–1757) и Георга Фридриха Генделя (1685–1759). Да и сама соната рассматривалась как своего рода лаборатория, призванная готовить к широкому общественному поприщу музыканта. Семейный и профессиональный круг музыкантов, как правило, одновременно композиторов и исполнителей, объединялся в единое коммуникативное пространство, в котором языком сонаты передавались актуальные в корпоративной среде смыслы. В пользу такого осмысления темы быта в процессе становления классической сонаты говорит уже название сочинения Иоганна Кунау (1660–1722) – «изобретателя» циклической клавирной сонаты. Своему циклу сонат из семи сочинений он дал название – «Свежие клавирные плоды или семь клавирных сонат хорошего изобретения и в хорошей манере» и написал в предисловии: «Раз фрукты подвержены разрушительной силе – погода, гусеницы, черви – то эти мои пьесы ничем не лучше, и вряд ли смогут избежать суждений хулителей» [20]. Сказанное вовсе не значит, что ранняя соната, а тем более классическая, были неким *Kunstschtuch*. Уже в эпоху барокко соната была обращена к сложным философско-эстетическим системам, для передачи которых создавался особый язык музыки. Например, у того же Кунау наиболее известным и популярным является цикл «Библейские сонаты», обращенный к высоким духовно-нравственным смыслам. Рискнем сказать, что изначальная программность жанра сонаты была унаследована и классической сонатной формой.

РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Quasi-партитура вполне может отражать результат педагогического диалога непосредственных участников рождения классической сонатной формы. Этот результат несет на себе отпечаток процесса становления клавирного искусства как такового, то есть он многим обязан композиторам и инструменталистам первой половины XVIII века Франсуа Куперену, Георг Фридрих Генделю, Доменико Скарлатти и, конечно, Иоганн Себастьян Баху (1685–1750). Как известно, на Баха оказал непосредственное влияние Иоганн Кунау, который предшествовал Баху на месте кантора Thomaskirche (церковь святого Фомы в Лейпциге).

Сонатная форма как диалог в среде домашнего и корпоративного общения музыкантов, профессионалов и любителей прекрасно иллюстрируется шестью сонатами-трио Баха для двух клавесинов, оснащенных педалью (*obbligato*), а также органные сонаты BWV 525-530, которые были «изобретены» зрелым композитором, чтобы передать весь накопленный опыт сыновьям как достойным ученикам великого отца [21, с. 80]. Преимущество музыкально-педагогических традиций в семье Иоганна Себастьяна Баха имеет непосредственное отношение к становлению классической сонаты как самодостаточного жанра не только в любительской среде музыкантов и педагогов, но и в среде профессиональных композиторов и инструменталистов. Как пишет Марсель Брион (книгу о Моцарте, которого мы настоятельно рекомендуем в личной практике работы в фортепианном классе), усердным учеником великого Баха был старший сын Филипп Эммануэль (Берлинский и Гамбургский Бах). Филипп передал секреты «изобретения музыки» своему младшему брату Иоганну Кристиану (Лондонскому Баху) [22, с. 59-63].

В 1764 г. Кристиан Бах стал учителем Моцарта, привив последнему опыт великого Баха. В период знакомства с Моцартом Кристиан написал свою лучшую сонату для фор-

тепиано C-dur (ор. В.6). «Изящество и чувство меры», а также «чувство формы и в особенности пропорции» [22, с. 59-65], свойственные семейным традициям Бахов и присутствующие в сонате Кристиана, вскоре сказались в фортепианных сонатах Моцарта. «Какая потеря для музыкального мира!» – воскликнул Моцарт, узнав в 1782 г. о кончине Кристиана Баха [22, с. 59-65]. Именно Иоганн Кристиан ввел моду в Лондоне на пиано-форте (фортепиано); этот новый клавишно-ударный инструмент вскоре полностью затмил щипково-клавишный клавесин. Свидетелем новой моды на фортепиано стал юный вундеркинд Вольфганг Амадей Моцарт, который покорила Лондон в восемь лет [22, с. 59-65].

Из сказанного понятно, что исполнительская концепция должна учитывать, что партитура классической сонаты – это экран острой конкурентной среды музыкантов XVIII века, для которых исполнительство было мотивом изобретения текста сонаты. Это понимание меняет отношение к исполнительской концепции и исполнительской технике, как таковой. Тот или иной конструктивный элемент осмысливается как достойный участник тематического (программного) содержания исполняемой музыки. Этот вывод можно усилить фактами знакомства и взаимовлияния Моцарта и Муцио Клементи (1752–1832), которого по праву называют отцом «фортепианной музыки»³.

Два композитора, двое участников процесса рождения классической сонатной формы в 1781 г. состязались в искусстве клавирной игры в Вене во дворце Императора Священной Римской Империи Иосифа II. От исхода состязания зависело не только положение в рейтинге «первого виртуоза Европы», но и стратегические проекты развития композиторской и исполнительской деятельности. Симпатии австрийского двора были на стороне «своего», тогда как Клементи был «заезжим гастролером», что не определяло

выбора на место придворного учителя музыки. Эта поучительная история описана в сочинениях Г. Аберта [23] и А.А. Ни-колаева [24, с. 25-33]. Турнир включал исполнение авторских сочинений (Моцарт играл вариации, а Клементи – сонату *B-dur Op. 24 № 2*), а также игру с листа – играли с авторской рукописи сонаты Дж. Паизиелло, затем импровизировали на его же тему арии «*Salve tu Domine*» («Приветствую Вас, сэр!») из оперы «Мнимые философы». Тема арии из комической сцены, где жених морочит голову отцу невесты мнимой ученостью, говоря на латыни, использована затем Моцартом в Шести вариациях на тему оперы Дж. Паизиелло [24, с. 25-33]. Великая княжна Мария Федоровна предпочла Клементи, но первенство было признано за Моцартом, на стороне которого выступил Сам Император. Однако место придворного учителя, на которое претендовал Моцарт, было отдано «итальянцу» Антонио Сальери (1750–1825) [23]. *Состязание с Клементи Моцарт описал в письме, адресованном отцу из Вены в Зальцбург от 16 января 1782 г.: «Теперь о Клементи – он бойко играет на чембало, – вот, впрочем, и все, – в игре правой рукой очень искусен, – главные его пассажи – это терции, в остальном же у него ни на крейцер ни вкуса, ни чувства, – одна техника – и только»* [25, с. 507-508].

Еще более негативную оценку обнаруживает другое письмо Моцарта к отцу от 7 июня 1783 г.: «Клементи шарлатан, как и все итальянцы», «никакого вкуса, и еще меньше искусства» [25, с. 507-508]. В том же письме он дает приписку специально для сестры Анны: «Теперь хочу сказать моей сестре несколько слов о сонатах Клементи. То, как они написаны, ничего не значит, и каждый, кто их играет или слышит, сразу это чувствует. Там нет выдающихся или примечательных пассажей, кроме секст и октав, а с этими прошу мою сестру не слишком церемониться, чтобы ее рука сохранила свое спокойствие и уверенность и не потеряла естественную легкость и плавность в быстром темпе. Ибо что это, в конце концов, может дать? Ведь сексты и октавы она должна играть бы-

³ Щукина Т.В. Фортепианная соната в творчестве Клементи и ее историко-стилевые параллели: автореф. дис. ... канд. искусствовед. М., 2006. 26 с.

стро: а этого ни один человек выполнить не сможет, даже сам Клементи: и тогда все будет звучать ужасно отрывисто, и больше ничего! Клементи шарлатан, как и все итальянцы. Он пишет, что надо играть Presto или даже Prestissimo и alla Breve – а сам играет ее Allegro на 4/4. Я знаю это, потому что сам его слышал. Что он хорошо исполняет, так это пассажи терциями. Но он в Лондоне день и ночь над этим потел. А кроме этого у него ничего нет, решительно ничего, никакого исполнения, никакого вкуса, и очень мало чувства» [25, с. 380].

Эту историю часто цитируют и обнаруживают, что Клементи несколько не огорчился первенством Моцарта и в высшей степени восторженно отозвался о нем, как о композиторе и виртуозе. Иное дело Моцарт, во всем, казалось бы, искавший изъяна, оценивая конкурента [24, с. 25-26]. Несмотря на колкие замечания и сетования на засилие итальянцев, Моцарт высоко ценил Клементи и видел в нем эталон не только виртуозной игры, но и композиторской мысли. Например, он использовал способы разработки тематического материала в каденциях вариации на темы из оперы Дж. Паизиелло «Мнимые философы» [23], а тема сонаты B-dur Клементи, исполненной им на турнире с Моцартом, затем была использована последним в Аллегро увертюры к опере «Волшебной флейты» [23]. Состязание с Клементи и опера «Волшебная флейта» разделены промежутком в десять лет, и если Моцарт все это время помнил пережитые события, следовательно, они были для него значимы. Именно сонаты Клементи находились под пристальным вниманием Моцарта: спустя три месяца после турнира он интересуется мнением Леопольда Моцарта по поводу сочинений «отца фортепианной музыки»: «Клементи, как я слышал, завтра снова уезжает отсюда (из Вены); – так Вы видели его сонаты?» [25, с. 329]. Сонаты Клементи высоко оценил Йозеф Гайдн [23], которому Клементи посвятил свои сонаты (соч. 7, 9, 10), написанные им в Вене [25, с. 36-37]. Обратим внимание, что в работе основателя советской школы пианиз-

ма – Александра Александровича Николаева (1903–1966) – дана высокая оценка Клементи как создателя педагогической системы подготовки исполнителя пианиста [24, с. 36-37].

Более глубокое понимание причин критики Моцарта в адрес собрата по музыке даны в комментариях к собранию писем Моцарта: «Жесткие отзывы Моцарта об игре Клементи – это, прежде всего, защита совершенно иных принципов исполнительского искусства, презрение композитора к бессодержательной и пустой виртуозности, а не тождество над поверженным соперником» [25, с. 507-508]. Взаимовлияние итальянской и венской традицией настолько плотно, что исследователи всегда с сомнением говорят об авторском приоритете по случаю общности композиторской идеи. Муцио Клементи только на четыре года старше Моцарта, а Гайдн, которого они называли «папашей», на восемнадцать лет пережил Моцарта. Создателей классической сонатной формы объединяли общие правила жизни корпорации музыкантов XVIII века; таким правилом была укорененность музыкального творчества в быту. Например, использование жанра бытовых танцев в теме сонат, а также менуэты, сарабанды есть и в сонате Гайдна D-dur, и в сонатах Клементи ор. 1 и 12; нельзя не вспомнить менуэт в сонате Моцарта A-dur (K331) и пр. Вспомним также влияние итальянской песенной традиции и итальянской оперы, что определило стилистическую характеристику ряда классических сонат. Иногда использование того или иного приема в построении сонатной формы получает обратный ход. Так, «театральность» в сонатах Моцарта породила элементы формы, давшие темы для сонат других композиторов. Например, буффонный диалог главной темы первой части сонаты D-dur № 311, сочиненной в 1777 г., использовал итальянец Клементи в сонате B-dur ор. 24 № 2, сочиненной в 1788 г. [24, с. 25-33].

Другим важным моментом исполнительской концепции является понимание того, что создатели сонатной формы были одновременно блистательными композиторами и

виртуозами-исполнителями. При этом их исполнительские концепции различались и входили в предмет творческой конкуренции. Различия исполнительских концепций Клементи и Моцарта анализирует, например, Т.В. Щукина⁴. В частности, она отмечает, что звукоизвлечение двух лучших виртуозов Европы определялось в том числе и качеством инструментов. Предпочтения в этой области определялись региональными особенностями: в Англии, где реализовался талант Клементи, инструменты имели более «тяжелую механику», венские инструменты были «легкими и грациозными». Двух виртуозов считают представителями разных типов фортепианной игры: «предклассический» (так называемый «блестящий стиль») и классический. Мы к сему добавили, что и Моцарт и Клементи равно участвовали в революции «клавишных инструментов» XVIII века, однако Клементи преодолевает новые условия, предлагаемые фортепиано, осваивая «мужественное» звучание фортепианного legato, а Моцарт приспосабливает технологический арсенал клавесиниста к новым предложениям пиано-форте, чтобы выразить идеи и настроения нового века музыкального искусства. В пользу такой интерпретации свидетельствуют две стратегии влияний, оставленные Моцартом и Клементи. «Вторыми Моцартами» звали Людвиг ван Бетховена (1770–1827), Феликса Мендельсона Бартольди (1809–1847), Ференца Листа (1811–1886). Наследниками Клементи стали композиторы и виртуозы-пианисты «блестящего стиля» Джакомо Мейербер (1791–1864), Ян Непомук Гуммель (1778–1837), Михаэль Калькбреннер (1784–1849), Игнац Мошелес (1794–1870).

ВЫВОДЫ

1. Вводимое понятие «quasi-партитура исполнительской концепции» является ре-

зультатом личного педагогического и исполнительского опыта развития отечественной и мировой фортепианной педагогики в части творческого подхода к изучению крупной формы в инструментальном классе.

2. Различие культурных смыслов, качество музыкального знака – вот различие, делающее узнаваемой композиторскую манеру Моцарта и Клементи. Мы отнюдь не хотим сказать, что в музыке Клементи техника доминирует над смыслами. Мы только хотим обратить внимание на то, что в практике фортепианной педагогики при изучении классической сонатной формы важно учитывать опыт предклассического периода. Полезно понимать и то, что техника как таковая – это актуальный самодостаточный смысл в кругу профессионалов и любителей фортепианной музыки XVIII века.

3. Для музыкальной педагогики элемент значимой формы важен и значим, так как он дает мотивацию для составления исполнительской quasi-партитуры, в которой каждый конструктивный элемент наполняется эстетическим содержанием и культурным смыслом. Элемент может быть осмыслен как имитация ансамбля или соло струнных инструментов, как цитата темы бытового танца и связанного с ним сюжета, как музыкальная картина театральной сцены, как след полемики между конкурирующими приемами исполнения и пр.

4. В контексте педагогических задач освоения сонаты это важно учитывать еще и потому, что, несмотря на богатство опыта фортепианной школы, техническая подготовка в учебном классе остается проблемным участком всего процесса подготовки инструменталиста. Прием составления quasi-партитур дает новый ракурс для построения исполнительской концепции и интерпретации музыки предклассического и классического репертуара.

⁴ Щукина Т.В. Фортепианная соната в творчестве Клементи ...

Список источников

1. Лотман Ю.М. Семиотические исследования по теории искусства. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 383 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1085538/
2. Тараева Г.Р. Исполнитель в современной культуре: смена парадигмы восприятия // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой / сост. А.В. Крылова. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2011. С. 18-35. <https://www.elibrary.ru/trttwx>
3. Холопова В.Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 378 с. <https://elibrary.ru/yontys>
4. Хохлова А.Л. Когнитивная концепция интерпретации драматургии сонатно-симфонического цикла венских классиков // Обсерватория культуры. 2013. № 3. С. 107-111. <https://elibrary.ru/rvvtth>
5. Хохлова А.Л. Типология семантических фреймов в музыке // Вестник музыкальной науки. 2017. № 2 (16). С. 29-35. <https://elibrary.ru/ytochn>
6. Раннопорт С.Х. О вариативной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство / сост. К.Х. Аджемов. М.: Музыка, 1972. № 7. С. 3-46. URL: https://rusneb.ru/catalog/002744_000-053_RU_ГПНТБ+России_KNB_IBIS_ISK-002252/?ysclid=llpdv2ajxe297068136
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 4-е изд. М.: Музыка, 1982. 300 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/002178_000020_BGUNB-BEL%7C%7C%7CBIBL%7C%7C%7C000034-0900/
8. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка, 1969. 288 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/004543_000037_SVONB-RU_SRSL_1371000/?ysclid=llpc7btp7j98990-1101
9. Виктор Мержанов. Музыка должна разговаривать / сост. Г.В. Крауклис. М.: Моск. консерватория, 2008. 319 с. <https://elibrary.ru/qrjpvv>
10. Савишинский С.И. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002. 239 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/010003_000061_d652a663d53f23c0f0175f6e35f071f9/
11. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. СПб.: Планета музыки, 2017. 560 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011492739/
12. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. СПб.: Планета музыки, 2018. 240 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011699763/
13. Корыхалова Н.П. Проблема объективного и субъективного в музыкально-исполнительском искусстве и ее разработка в зарубежной литературе // Музыкальное исполнительство. М.: Музыка, 1972. № 7. С. 47-92. URL: https://rusneb.ru/catalog/002744_000053_RU_ГПНТБ+Рос-сии_KNB_IBIS_ISK-002252/?ysclid=llpdv2ajxe297068136
14. Дьячкова Л.С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. М.: Рос. академия музыки, 1994. № 129. С. 17-40. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_rc_30482/?ysclid=llpe1t76bq461784372
15. Шаймухаметова Л.Н. О новых технологиях взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом в разработках лаборатории музыкальной семантики // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. 8 Междунар. науч.-практ. конф. / отв. ред. И.Н. Вановская. Тамбов, 2012. С. 45-47. <https://elibrary.ru/uhvdzd>
16. Гареева М.А. Структурно-семантический феномен героя как атрибут театральности в тематизме фортепианных сонат Моцарта // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 2 (27). С. 118-126. <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.2.118-126>, <https://www.elibrary.ru/yzkfaf>
17. Гареева М.А. Творческая работа с музыкальным текстом и ее отражение в менюэтах «Нотной тетради Марии Анны Моцарт» // Музыковедение. 2017. № 2. С. 32-42. <https://www.elibrary.ru/yhgowv>
18. Гареева М.А. «Quasi-партитуры» фортепианных сонат В.А. Моцарта в контексте традиций домашнего музицирования // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1 (26). С. 5-10. <https://www.elibrary.ru/yibulp>
19. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музгиз, 1963. 378 с. <https://elibrary.ru/xvtoyn>
20. Остроумова Н.В. Иоганн Кунау. Жизнь и творчество музыканта эпохи барокко. М.: Прест, 2003. 207 с. <https://elibrary.ru/qxnrdx>

21. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. с нем. М.: Классика – XXI, 2011. 804 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1802525/?ysclid=llpmlrnzx552345870
22. Брион М. Моцарт / пер. с фр. Г.Г. Карпинского. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2007. 338 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003148603/?ysclid=llpn6qvtne692172345
23. Аберм Г. В.А. Моцарт: в 2 кн. В 4 ч. / пер. с нем. К.К. Саквы. М.: Музыка, 1978–1985. Ч. 1. Кн. 1. 517 с.; Ч. 1. Кн. 2. 637 с.; Ч. 2. Кн. 1. 638 с.; Ч. 2. Кн. 2. 568 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007586036/?ysclid=llponclh7w364023508
24. Николаев А.А. Муцио Клементи. М.: Музыка, 1983. 93 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1023215/?ysclid=llpp6g5yaz545503960
25. Моцарт В.А. Полное собрание писем / пер. с нем., фр., англ. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной и др. М.: Междунар. отношения, 2006. 533 с. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003045511/?ysclid=llpp9q8z5c56293328

References

1. Lotman Yu.M. (1970). *Semioticheskie issledovaniya po teorii iskusstva. Struktura khudozhestvennogo teksta* [Semiotic Research on the Theory of Art. The Structure of a Literary Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 383 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1085538/
2. Taraeva G.R. (2011). *Ispolnitel' v sovremennoi kul'ture: smena paradigmy vospriyatiya* [Performer in modern culture: paradigm shift of perception]. In: Krylova A.V. (ed.-compiler). *Muzykant-ispolnitel' v prostranstve mirovoi kul'tury: obrazovanie, tvorchestvo, upravlenie kar'eroi* [Musician-Performer in the Space of World Culture: Education, Creativity, Career Management]. Rostov-on-Don, Rostov State Conservatory named after S.V. Rachmaninov Publ., pp. 18-35. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/trttwx>
3. Kholopova V.N. (2014). *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. Moscow, Direct-Media Publ., 378 p. (In Russ.) <https://elibrary.ru/yontys>
4. Khokhlova A.L. (2013). Cognitive concept of dramatic interpretation of sonatasymphonic cycle of Viennese classics. *Observatoriya kul'tury = Observatory of Culture*, no. 3, pp. 107-111. (In Russ.) <https://elibrary.ru/rvvtth>
5. Khokhlova A.L. (2017). Typology of semantic frames in music. *Vestnik muzykal'noi nauki = Journal of Musical Science*, no. 2 (16), pp. 29-35. (In Russ.) <https://elibrary.ru/ytochn>
6. Rappoport S.Kh. (1972). O variativnoi mnozhestvennosti ispolnitel'stva [About the variable multiplicity of performance]. In: Adzhemov K.Kh. (ed.-compiler). *Muzykal'noe ispolnitel'stvo* [Musical Performance]. Moscow, Muzyka Publ., no. 7, pp. 3-46. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/002744_000053_RU_GPNTB+Rossii_KNB_IBIS_ISK-002252/?ysclid=llpdv2ajxe297068136
7. Neigauz G.G. (1982). *Ob iskusstve fortepiannoi igry: Zapiski pedagoga* [About the Art of Fortepiano Playing: Notes of a Teacher]. Moscow, Muzyka Publ., 300 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/002178_000020_BGUNB-BEL%7C%7C%7CBIBL%7C%7C%7C0000340900/
8. Barenboim L.A. (1969). *Voprosy fortepiannoi pedagogiki i ispolnitel'stva* [Questions of Fortepiano Pedagogy and Performance]. Leningrad, Muzyka Publ., 288 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/004543_000037_SVONB-RU_SRSL_1371000/?ysclid=llpc7btp7j989901101
9. Krauklis G.V. (ed.-compiler). (2008). *Viktor Merzhanov. Muzyka dolzhna razgovarivat'* [Victor Merzhanov. Music Should Talk]. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 319 p. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qrijpvv>
10. Savshinskii S.I. (2002). *Pianist i ego rabota* [The Pianist and His Work]. Moscow, Classics-21 Publ., 239 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/010003_000061_d652a663d53f23c0f0175f6e35f071f9/
11. Feinberg S.E. (2017). *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as Art]. St. Petersburg: Planeta muzyki Publ., 560 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011492739/
12. Liberman E.Ya. (2018). *Tvorcheskaya rabota pianista s avtorskim tekstom* [Creative Work of the Pianist with the Author's Text]. St. Petersburg: Planeta muzyki Publ., 240 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_BIBL_A_011699763/
13. Korykhalova N.P. (1972). Problema ob'ektivnogo i sub'ektivnogo v muzykal'no-ispolnitel'skom iskusstve i ee razrabotka v zarubezhnoi literature [The problem of objective and subjective in the musical and performing arts and its development in foreign literature]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo* [Musical Performance].

- Moscow, Muzyka Publ., no. 7, pp. 47-92. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/002-744_000053_RU__GPNTB+Rossii__KNB_IBIS__ISK-002252/?ysclid=llpdv2ajxe297068136
14. D'yachkova L.S. (1994). Problemy interteksta v khudozhestvennoi sisteme muzykal'nogo proizvedeniya [Problems of intertext in the artistic system of a musical work]. *Interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste kul'tury* [Interpretation of a Piece of Music in the Context of Culture]. Moscow, Russian Academy of Music, no. 129, pp. 17-40. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_00-0018_rc_30482/?ysclid=llpe1t76bq461784372
 15. Shaimukhametova L.N. (2012). O novykh tekhnologiyakh vzaimodeistviya ispolnitelya s muzykal'nym tekstem v razrabotkakh laboratorii muzykal'noi semantiki [About new technologies of interaction of the performer with the musical text in the developments of the laboratory of musical semantics]. In: Vanovskaya I.N. (executive ed.). *Tezisy 8 mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii «Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo»* [Theses of the 8th International Scientific and Practical Conference "Music in the Modern World: Science, Pedagogy, Performance"]. Tambov, pp. 45-47. (In Russ.) <https://elibrary.ru/uhvdzd>
 16. Gareeva M.A. (2017). The structural-semantic phenomenon of the main protagonist as an attribute of theatricality in the thematicism of Mozart's piano sonatas. *Problemy muzykal'noi nauki = Music Scholarship*, no. 2 (27), pp. 118-126. (In Russ.) <https://doi.org/10.17674/1997-0854.2017.2.118-126>, <https://www.elibrary.ru/yzkfaf>
 17. Gareeva M.A. (2017). Creative work with musical text and its reflection in the minuets of the "notebook for Maria Anna Mozart". *Muzykovedenie = Musicology*, no. 2, pp. 32-42. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/yhgowv>
 18. Gareeva M.A. (2017). "Quasi-scores" in piano sonatas by W.A. Mozart in the context of traditions of home music-making. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh = South-Russian Musical Anthology*, no. 1 (26), pp. 5-10. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/yibulp>
 19. Asaf'ev B.V. (1963). *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad, Muzgiz Publ., 378 p. (In Russ.) <https://elibrary.ru/xvtoyn>
 20. Ostroumova N.V. (2003). *Iogann Kunau. Zhizn' i tvorchestvo muzykanta epokhi barokko* [Johann Kunau. The Life and Work of a Baroque Musician]. Moscow, Prest Publ., 207 p. (In Russ.) <https://elibrary.ru/qxnrdx>
 21. Shveitser A. (2011). *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow, Classics-21 Publ., 804 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000200_000018_RU_NLR_bibl_1802525/?ysclid=llpmp-lrnzx552345870
 22. Brion M. (2007). *Motsart* [Mozart]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 338 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003148603/?ysclid=llpn6qvtne692172345
 23. Abert G. (1978–1985). *V.A. Motsart: v 2 kn. V 4 ch.* [V.A. Mozart: in 2 bks, in 4 pts]. Moscow, Muzyka Publ., pt 1, bk 1, 517 p.; pt 1, bk 2, 637 p.; pt 2, bk 1, 638 p.; pt 2, bk 2, 568 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_007586036/?ysclid=llponclh7w364023508
 24. Nikolaev A.A. (1983). *Mutsio Klementi* [Muzio Clementi]. Moscow, Muzyka Publ., 93 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000201_000010_BJVVV1023215/?ysclid=llpp6g5yaz545503960
 25. Mozart V.A. (2006). *Polnoe sobranie pisem* [The Complete Collection of Letters]. Moscow, Foreign Affairs Publ., 533 p. (In Russ.) URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_003045511/?ysclid=llpp9q-8z5c56293328

Информация об авторах

Долгушина Марионелла Юрьевна, кандидат философских наук, доцент объединенной кафедры камерного ансамбля, концертмейстерской подготовки и общего фортепиано, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, г. Тамбов, Российская Федерация.
<https://orcid.org/0000-0001-5680-302X>
anna.dolguchina@yandex.ru

Information about the authors

Marionella Y. Dolgushina, PhD (Philosophy), Associate Professor of Chamber Ensemble, Concertmaster Training and Compulsory Fortepiano Joint Department, Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov, Tambov, Russian Federation.
<https://orcid.org/0000-0001-5680-302X>
anna.dolguchina@yandex.ru

Долгушина Анна Александровна, преподаватель предметной комиссии общего фортепиано колледжа им. В.К. Мержанова, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова, г. Тамбов, Российская Федерация.
<https://orcid.org/0000-0002-7337-042X>
anna.krasnova1986@yandex.ru

Информация о конфликте интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Поступила в редакцию 07.04.2023
Поступила после рецензирования 28.08.2023
Принята к публикации 08.09.2023

Anna A. Dolgushina, Lecturer of Subject Commission of Compulsory Fortepiano of Merzhanov College, Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov, Tambov, Russian Federation.
<https://orcid.org/0000-0002-7337-042X>
anna.krasnova1986@yandex.ru

Information on the conflict of interests: authors declare no conflict of interests.

Received 07.04.2023
Approved 28.08.2023
Revised 08.09.2023