



Искусствоведение

УДК 78.083.28

Люй Хуне

Люй Хуне, аспирант Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48), e-mail: 869054387@qq.com.

Научный руководитель: **Медведева Надежда Викторовна**, кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48).

ОСОБЕННОСТИ МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ ПОЛИФОНИИ А. РЕЙХИ И М. КЛЕМЕНТИ

Статья посвящена изучению особенностей метроритмической организации в фортепианном творчестве композиторов рубежа XVIII-XIX веков: Антонина Рейхи и Муцио Клементи. В центре внимания автора – анализ усложнения ритмики (в том числе введение быстрых темпов, сложных рисунков и синкоп), работы с размером (смешанные метры, применение полиметрии) в цикле «36 фуг» op. 36 Рейхи и сборнике «Gradus ad Parnassum» Клементи. Автор показывает, как ритмические эксперименты стали формообразующим и драматургическим инструментом, предвосхитившим романтическую стилистику и её особенности. Одновременно раскрывается инструктивная значимость данных произведений для формирования нового типа пианистического мастерства. Они служили системной подготовкой аппарата исполнителя к виртуозному стилю XIX века, закладывая технические и выразительные основы романтического пианизма.

Ключевые слова: Антонин Рейха, полифония, свободный стиль, fuga, романтизм, хроматизм, переменный размер, мажоро-минор.

Lü Hongye

Lü Hongye, Postgraduate student of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen (Saint Petersburg, Moika River Embankment, 48), e-mail: 869054387@qq.com.

Scientific supervisor: **Medvedeva Nadezhda Viktorovna**, PhD in Art History, Professor at the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen (St. Petersburg, Moika River Embankment, 48).

FEATURES OF THE METRO-RHYTHMIC ORGANIZATION IN THE PIANO POLYPHONY OF A. REICHA AND M. CLEMENTI

The article is devoted to the study of the features of metrorhythmic organization in the piano works of composers at the turn of the 18th–19th centuries: Antonín Reicha and Muzio Clementi. The author focuses on the analysis of the increasing complexity of rhythm (including the introduction of fast tempos, complex patterns and syncopations) and the use of meter (mixed meters, polymetry) in Reicha's cycle «36 Fugues» op. 36 and Clementi's collection «Gradus ad Parnassum». The author demonstrates how these rhythmic experiments became a form-building and dramatic tool, anticipating the style and characteristic features of Romanticism. Simultaneously, the instructive significance of these works for forming a new type of pianistic mastery is revealed. They served as systematic training for the performer's technique in preparation for the virtuoso style of the 19th century, laying the technical and expressive foundations of Romantic pianism.

Keywords: Antonin Reicha, polyphony, free style, fugue, romanticism, chromaticism, variable meter, major-minor.

Конец XVIII века в западноевропейской музыкальной культуре ознаменовался стилевым переломом, связанным с закатом классицистской эпохи и становлением новой художественной системы: романтизма. Именно в этот период универсализм уступает место индивидуальности, относительно стабильные формы – уникальным драматургическим решениям, а рационалистическая ясность – эмоциональной глубине и психологизму. Этот стилиевой сдвиг, логически повлекший за собой изменения в системе жанров, принципах формообразования и средствах музыкальной выразительности, создал предпосылки для формирования раннего романтизма. По мнению Л.В. Кириллиной, в первые два десятилетия XIX столетия еще актуально говорить о позднеклассическом стиле, а переход к новому музыкальному направлению осуществляется не на границе столетий, а немного позже. «После рубежа 1813-1815 годов в музыке началась эра романтизма, но, повторим, пока продолжал творить Бетховен, был жив и классический стиль, вступивший в свою самую загадочную позднюю фазу. Переименовав название известной книги Й. Хёйзинги, этот период можно было бы обозначить как “осень классицизма”» [1, с. 161].

Ярким воплощением этой переходной эпохи в музыке выступает фигура Антонина Рейха. Родившийся в один год с Бетховеном (1770) [3], он в своей художественной эволюции и музыкально-теоретической деятельности [2] демонстрирует диалектическое взаимодействие унаследованных традиций и тенденций новой эпохи. Антонин Рейха был не только выдающимся чешским композитором, но и авторитетным педагогом, профессором Парижской консерватории, воспитавшим множество выдающихся учеников. Его педагогическая система и музыкально-теоретическая деятельность разворачивалась во Франции и оказала существенное влияние на молодых композиторов романтизма (Берлиоза, автора первой монографии о Рейхе; Листа и многих других).

Еще один выдающийся композитор этого периода – Муцио Клементи (1752–1832). Итальянский пианист и педагог, основатель лондонской

фортепианной школы и издатель, а также совладелец фабрики музыкальных инструментов. Его виртуозные фортепианные сонаты оказали большое влияние на формирование нового стиля европейского фортепианного искусства XIX века. Именно он впервые познакомил английскую публику с сочинениями Бетховена и стал наставником плеяды блестящих исполнителей, среди которых – Дж. Фильд.

Хотя биографии и жанровые приоритеты А. Рейхи и М. Клементи различны, их объединяет поиск нового музыкального языка, отражающего дух наступающего столетия. Их ритмические эксперименты во многом предвосхитили стилистику романтизма. В русле темы данной статьи мы рассмотрим те особенности стиля этих композиторов «переходного» периода, которые связаны с принципами их метроритмической организации.

Среди сочинений А. Рейхи достаточно много крупных сочинений (опер, кантат и ораторий, симфоний и концертов для различных инструментов), однако его экспериментальной «лабораторией» стала фортепианная музыка. Одним из наиболее новаторских произведений Антонина Рейхи можно считать его сборник фуг ор. 36, в котором композитор стремился показать совершенно новые способы работы с мелодикой и ритмикой в рамках полифонической формы. Чрезвычайно интересно, что среди его фуг есть несколько произведений на заимствованные темы (на темы Й.С. Баха и В.А. Моцарта, Д. Скарлатти и Г.Ф. Генделя), однако при этом ладогармонический и ритмический строй его произведений далек от барокко и венского классицизма.

Впервые опубликованный в 1803 году сборник «36 фуг для фортепиано» содержит абсолютный приоритет фуг в быстром и умеренно-быстром темпе. 13 из 36 фуг звучат в темпе Allegro, 10 фуг – в темпе Allegro moderato (см. Таблицу 1):

Таблица 1 – Темпы в фугах оп. 36 А. Рейхи

	Темп				
	Adagio	Allegretto	Allegro moderato	Allegro	Другие темпы
Номера фуг	№ 15, № 18	№ 5, № 8, № 12, № 20, № 22	№ 4, № 6, № 9, № 11, № 13, № 24, № 29, № 30, № 31, № 36	№ 1, № 2, № 7, № 17, № 19, № 21, № 23, № 25, № 26, № 27, № 28, № 33, № 35	№ 3 Moderato № 10 Allegro maestoso № 14 Фуга фантазия. Ferme et avec Majesté (фр. «твердо и с величием») и Presto. № 16 Andante un poco allegretto. № 32 Poco lento № 34 Un poco presto

Использование быстрого движения (в том числе и presto из фуги № 14) свидетельствует не только о художественных задачах: показать моторность и энергичность звучания. Оно также отражает педагогическую установку композитора на высокую техническую требовательность к исполнителю. Игра фуг Рейхи представляет собой школу иного типа пианизма, основанную на полифонии и прокладывающую путь виртуозной стилистике последующей эпохи. Именно поэтому темпоритм большинства его сочинений достаточно высок, ведь именно это предвосхищает выдающиеся достижения мастеров фортепианного пианизма в романтическом XIX веке, такие как скерцо Шопена с их быстрыми темпами и обилием смешанной и полифонической фактуры.

Кроме этого, Рейха усложняет и другие параметры метроритмической организации, среди которых – размер. Фуга № 28 A-dur написана в необычном смешанном размере: 6/8 et 2/8. Этот тип ритмической организации предъявляет высокие требования к ритмической координации пианиста и его внутреннему ритмическому пульсу.

Еще дальше в своих экспериментах композитор заходит в тройной фуге № 30 C-dur. Первая тема этой фуги написана в размере 4/4, а вторая – в размере 3/4. Учитывая, что экспозиция первых двух тем совместная, да и на протяжении фуги они неоднократно пересекаются в одновременном

звучании, то образуется сложная полиметрия. Антонин Рейха как педагог предполагает, что здесь исполнитель столкнется с трудностями, и делает авторские пометки, чтобы помочь исполнителю. И все же, чтобы сыграть разнообразие ритмических длительностей и ритмических рисунков в этой фуге, необходимо обладать очень хорошими пианистическими и слуховыми навыками, это задача наивысшей трудности. И все предшествующие фуги – словно подготовка к тому, чтобы развить соответствующие навыки.

Достаточно сложна с точки зрения метроритмической организации и фуга № 15 C-dur, написанная на шесть тем. В этом сочинении Рейха использует достаточно традиционный размер 4/4 *alla breve*, но при этом насыщает ткань полифонических голосов самыми разными длительностями (от целой до тридцать второй) и ритмическими рисунками (двойной короткий пунктир, внутритактовые и междутактовые синкопы и др.). Подобные детали стиля Рейхи свидетельствуют о стремлении возвести полифоническое искусство в ранг высшего композиторского мастерства, актуального для новой эпохи. Кроме того, игра его фуг ор. 36 может стать отличной подготовкой к игре романтической музыки, в которой ритмическая организация основана на «расшатывании» метрической регулярности [4, с. 61].

Чуть позже Рейхи близкими поисками ритмической организации нового типа занялся его современник – Муцио Клементи. Он создал «*Gradus ad Parnassum* (Op. 44)» в начале XIX века, но впервые этот сборник был опубликован в 1818-1826 гг. Роль этого учебного пособия, как и деятельности Клементи, для развития фортепианного искусства в целом сложно переоценить. Он не только создал условия для изготовления фортепиано на собственных фабриках музыкальных инструментов, но и показал его преимущества по сравнению с клавесином. Для современников и потомков композитор стал «отцом фортепианной музыки» [5, с. 831]. В этом ключе чрезвычайно интересно, какую именно педагогическую и художественную систему он предлагал своим ученикам. Его педагогический опыт, нашедший

отражение в этом сборнике этюдов и контрапунктов, ярко выражает специфику современной ему фортепианной стилистики.

Сборник «*Gradus ad Parnassum*» Муцио Клементи представляет собой целостную энциклопедию пианизма начала XIX века, выстроенную по принципу «от простого к сложному». В него входит сто разнообразных пьес: от относительно простых этюдов, направленных на развитие беглости, ровности звукоизвлечения и силы пальцев, до масштабных виртуозных сонат и блестящих концертных пьес, представляющих собой серьезные художественные произведения. Значительная часть материала носит ярко выраженный полифонический характер. Клементи, будучи наследником традиций Фукса, включает в сборник строгие двух- и трехголосные инвенции, каноны, а также фуги, демонстрирующие мастерское владение контрапунктом в рамках нового фортепианного мышления. Эти пьесы призваны воспитать у пианиста независимость пальцев и совершенную координацию левой и правой руки, ясность ведения голосов и полифонический слух.

Полное издание «*Gradus ad Parnassum*» состоит из трех томов. Широкое распространение получил первый том, включающий 36 «ежедневных этюдов» – упражнений, формирующих основы мастерства. Во втором томе представлены упражнения на формирование независимости пальцев, в третьем – концертные пьесы высокого технического уровня. Этюды из первого тома переиздавались в XIX веке довольно часто, в то время как полная версия была повторно издана в Нью Йорке в 1898 году.

Фортепианный стиль сборника является отражением идей автора, позволивших ему воспитать целую плеяду выдающихся учеников: Л. Бергера и Ф. Калькбреннера, И. Крамера и И. Мошелеса, а также Дж. Фильда [5, с. 831]. Клементи окончательно порывает с клавесинной эстетикой, активно используя динамические градации (*crescendo*, *diminuendo*, акценты), педаль (хотя и обозначенную скупой), широкие арпеджированные аккорды и пассажи, требующие полноты и певучести звука. Технические задачи здесь

неотделимы от музыкальной выразительности: виртуозные токкатоподобные пьесы развивают мощь и выносливость, кантабильные этюды – легато и фразировку, а полифонические разделы – интеллектуальную глубину исполнения.

У Клементи ритмические трудности встречаются уже в начальных пьесах его сборника, и постепенно он движется согласно принципу «от простого к сложному», как и Рейха. Уже первая пьеса содержит движение триольными восьмыми в 4/4, исполнение которых усложняется двойными нотами в правой и левой руках, а также аккордами. Многие пьесы первого тома (например, № 2 – № 8) ориентированы на ровное движение шестнадцатыми в гаммообразных либо арпеджированных пассажах. В № 9 композитор применяет триоли из шестнадцатых в размере 2/4, как и в № 12. Вводя постепенно все больше разнообразных ритмических фигур, Клементи приводит к очень ритмически трудным произведениям. Завершает «Gradus ad Parnassum» прелюдия b-moll, содержащая множество ритмических трудностей:

- использование сочетания триольного движения и короткого пунктира;
- неоднородные виды ритмического деления в разных голосах – квинтоли, секстоли;
- использование полиритмии (две восьмые в одном голосе сочетаются с триольными восьмыми в другом голосе, триоли сочетаются с шестнадцатыми, в том числе с пунктирным ритмом) (нотные примеры 1 и 2).



Нотный пример 1 – М. Клементи «Gradus ad Parnassum», № 99, такты 1-3



Нотный пример 2 – М. Клементи «Gradus ad Parnassum», № 9, такты 10-12

Подобная смешанная многопластовая фактура, сочетание неоднородных видов ритмического деления в разных вариантах (два на три, три на четыре) станет достаточно привычным в различных фортепианных жанрах романтизма, и Клементи предвосхищает это в своих упражнениях. Также композитор использует в третьем томе каноны и фуги, что сближает его поиски в области нового фортепианного стиля с поисками Антонина Рейхи. Оба композитора предполагали, что ритмические трудности и насыщенная разнообразными голосами фортепианная фактура станет привычной для пианистов будущего.

Таким образом, фортепианное творчество Антонина Рейхи и Муцио Клементи показывает тенденцию к глубинному стилевому перелому, который подготовит почву для романтического пианизма. Их новаторство проявилось не только в обновлении гармонии, мелодики и фактуры, но и в переосмыслении метроритмической организации, которая стала активным педагогическим инструментом.

Рейха в своем экспериментальном цикле «36 фуг» ор. 36 сознательно ломает классическую метрическую регулярность, вводя сложные смешанные и полиметрические структуры и насыщая ткань разнообразными ритмическими рисунками. Это превращает его полифонические сочинения в высочайший по требованиям тренировочный материал для пианиста, воспитывающий ритмическую координацию, полифонический слух и виртуозную выносливость.

Клементи в своей педагогической энциклопедии «Gradus ad Parnassum» реализует сходную задачу. Его сборник, построенный по принципу

нарастания сложности, целенаправленно формирует новый тип пианистического мастерства, где техническая беглость неотделима от ритмической гибкости, умения вести полифонические линии и преодолевать сложнейшую полиритмию.

Для А. Рейхи и М. Клементи ритмические эксперименты, направленные на преодоление равномерной метрической пульсации и утверждение индивидуальной, свободной ритмической энергии, стали одним из открытий эпохи. Через усложнение метроритмики и полифонического письма они заложили технические и выразительные основы для будущих достижений романтического и виртуозного фортепианного стиля XIX века.

Список источников

1. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. – М.: Московская государственная консерватория, 1996. – 192 с.
2. Мельник, В.Б. «Трактат о высокой музыкальной композиции» Антонина Рейха. Автореф. дис. ... канд. искусствовед. 17.00.02 / Моск. гос. консерватория. – М., 1992. – 29 с.
3. Соловьева, Т.М. Рейха (Reicha, Rejcha) Антонин (Антон Йозеф) // Музыкальная энциклопедия. Том 4. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – С. 591-592.
4. Холопова, В.Н. Музыкальный ритм. – М.: Музыка, 1980. – 71 с.
5. Яковлев, М.М. Клементи М. // Музыкальная энциклопедия. Том 2. Под ред. Ю.В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – С. 830-831.