

ЧЕРТЫ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ДРАМЫ В ПОЗДНИХ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ МУЦИО КЛЕМЕНТИ

V. Tereshchenko

THE TRAITS OF MUSICAL DRAMA IN THE LATE PIANO SONATAS OF MUZIO CLEMENTI

Статья посвящена творчеству итальянского композитора М. Клементи. Автор акцентирует внимание на фортепианных сонатах позднего периода творчества, в которых обобщаются достижения композиторов венской классической школы и предвосхищается ряд особенностей, характерных для творчества мастеров романтического искусства.

Ключевые слова: М. Клементи, фортепианные сонаты, инструментальная драма, «Покинутая Дидона».

The article is devoted to the creative work of Italian composer M. Clementi. The author draws special attention to the piano sonatas of the late period of his creative work. These sonatas summarize the achievements of the composers of the Viennese classical school and anticipate the range of the peculiarities characteristic to the creative art of romantic masters.

Key words: M. Clementi, piano sonatas, instrumental drama, «Didone abbandonata».

В истории европейской культуры второй половины XVIII – начала XIX века Муцио Клементи принадлежит особое место. Это человек с удивительной, своеобразной и загадочной судьбой. Завоевавший устойчивую популярность, славу и финансовый успех при жизни, он довольно быстро был забыт после смерти. Даже при беглом обзоре посвященных ему лаконичных публикаций, личность Клементи впечатляет такими качествами как многогранность дарования, трудолюбие, волевая целеустремленность, активная разносторонняя деятельность, настойчивость и результативность.

Чудо-ребенок, родившийся в семье римского ювелира в 1752 году, в девятилетнем возрасте завоевал почетное звание римского органиста. С четырнадцатилетнего возраста живший в Англии, разносторонне образованный юноша в 1773 году покорил Лондон как пианист, органист, педагог, композитор. С 1777 года он руководил оркестром Итальянской оперы в Лондонском королевском театре. В 1780 году с успехом выступал в Париже и Версале, а в 1781 году, приехав в Вену, соревновался с Моцартом. Вскоре его сонаты получили высокую оценку Гайдна. Возвратившись в Англию, с 1786 по 1796 год Клементи активно выступал как пианист, дирижер, композитор. Позднее он стал владельцем музыкального издательства и фабрики музыкальных инструментов. Успешной была и педагогическая деятельность: среди его учеников – И. Крамер, Г. Бертини, Дж. Фильд, И. Мошелес. В 1820-х годах семидесятилетний музыкант еще публиковал свои новые фортепианные сочинения, выступал с концертами как дирижер в Англии, Франции и Германии. В 1832 году внезапно умер-

ший Клементи был похоронен в Вестминстерском аббатстве.

В XXI веке на русском языке о Клементи можно прочесть единственную книгу А. Николаева (объемом 3 печатных листа), изданную в 1983 году. Кроме этого, можно найти несколько абзацев в музыкальной энциклопедии и несколько страниц в книгах о фортепианном искусстве.

При жизни Клементи называли «отцом фортепианной музыки». Данное определение удачно обобщает восприятие как его идей по усовершенствованию фортепианной механики, так и завоеваний в области фортепианной фактуры, исполнительской техники и, вероятно, его многочисленных сочинений для этого инструмента. Однако уже в записях лекций А. Рубинштейна по истории фортепианной литературы (1888–1889) можно обнаружить следующую характеристику: «После Вебера следовало бы играть целую плеяду людей, которые ничем другим не занимались, как беглостью пальцев. Клементи, Крамер, Дуссек, Гуммель, Мошелес, Герц, Калькбреннер – все это салонные люди с сахаром, медом и патокой на устах. Было бы интересно проследить на их сочинениях развитие разных сторон механизма и его влияние на форму музыкальных произведений. Но все это так плоско, сухо, так ужасно. К тому же и недостаток времени вынуждает перейти к Мендельсону» [4, 62].

Принимая во внимание полемический задор и проявляющуюся порой склонность к преувеличениям, характерные для русской критической мысли XIX века, попытаемся выяснить: действительно ли все «так плоско, сухо, так ужасно» в творчестве Клементи? Нельзя ли обнаружить в его наследии

что-нибудь более интересное, значительное, чем упражнения для беглости пальцев (упражнения эти исполняются в педагогической практике и поныне)?

И Г. Аберт, и А. Эйнштейн цитируют в своих монографиях негативный отзыв Моцарта о Клементи. В книге Эйнштейна читаем: «Он порядочный чембалист, но и только. Правая рука у него разработана прекрасно. Лучшие его пассажи – в терцию. Вообще же – ни на крейцер нет ни вкуса, ни чувства, сплошная механика». Но при этом исследователь тут же вступает в полемику с Моцартом, указывая, что «Клементи был отнюдь не только механик, и во многих существеннейших чертах служил образцом для целого поколения пианистов и композиторов, в том числе для Бетховена» [5, 232].

В «Истории фортепианного искусства» А. Алексеева дана следующая оценка творчества итальянского композитора: «Сонатное творчество Клементи – самостоятельное направление в фортепианной литературе конца XVIII – начала XIX столетия. ...В свое время Клементи сыграл немалую роль в развитии сонаты и в разработке виртуозной фортепианной фактуры. Его влияние чувствуется в некоторых произведениях венских классиков, например, в Третьей и Шестнадцатой сонатах Бетховена. В свою очередь Клементи испытал воздействие своих великих современников. ...Лучшие сонаты Клементи не утратили своего художественного значения и до нашего времени» [1, 116–118].

Современник Гайдна, Моцарта и Бетховена, Клементи создал свыше 100 сонат для фортепиано, а также фортепианные сонатины, фуги, каприччио, вариации, вальсы, прелюдии и этюды. Обращался он и к более крупным жанрам, среди которых представлены камерные ансамбли, концерт для фортепиано с оркестром, увертюры, симфонии.

Сонаты Клементи различны по образному содержанию, драматургии и композиции. Среди них встречаются бравурные масштабные сочинения, традиционные для концертного репертуара исполнителей-виртуозов первых десятилетий XIX века. Им присущи мажорность звучания, классическая логика музыкальной композиции, широкий арсенал технических приемов. В финалах таких циклов часто используются блестящие рондо с темповым обозначением *prestissimo*.

Иные сонаты, как указывает А. Николаев, переключаются с образами, темами и жанрами итальянских комических опер [3, 75]. В ряде сочинений можно обнаружить тенденции к синтезу жанров: соната-фантазия, каприччио-соната. В некоторых минорных сонатах позднего периода творчества проявилось стремление к драматизации цикла, его образному и интонационному единству, непрерывности развития музыкального материала.

Анализ стилистики *Сонаты соль минор ор. 34 № 2* и *сонаты «Покинутая Дидона» ор. 50 № 3*,

как и обзор сонатного творчества композитора в целом, позволяет сделать некоторые выводы.

Фортепианные сонаты позднего периода творчества Клементи обобщают достижения композиторов венской классической школы и предвосхищают ряд особенностей, характерных для творчества мастеров романтического искусства.

При сохранении широкого арсенала выразительных средств (что было типично и для ранних произведений), их образное содержание становится более глубоким и многогранным. В некоторых поздних минорных сонатах встречается заявленная автором или подразумеваемая программность, определяющая содержание, круг образов, особенности драматургии и композиции всего цикла. Рельефность, смысловая выразительность, эмоциональная насыщенность основных музыкальных тем, непрерывность их развития, конфликтные столкновения и различные образные трансформации позволяют рассматривать эти циклы как ранние образцы жанра инструментальной драмы.

Соната «Покинутая Дидона» ор. 50 № 3 – произведение, завершающее работу Клементи в жанре фортепианной сонаты. Обобщенная программность и элементы сюжетности, отображение психологического конфликта и трагической судьбы неординарной личности сближает это сочинение с эстетикой музыкального романтизма. Тема и образ, заявленные в названии сонаты, вызвали широкий круг воспоминаний, параллелей, ассоциаций у эрудированного слушателя.

Античное предание о любви карфагенской царицы Дидоны к Энею, спасшемуся из захваченной греками Трои, стало основой содержания первых четырех песен поэмы Вергилия «Энеида». В XVII–XVIII веках к этому сюжету обращались многие мастера литературы, изобразительного искусства и музыки. До наших дней в театральном репертуаре сохраняется гениальная опера Г. Перселла, созданная в 1689 году на либретто Н. Тейта. В итальянской музыке XVII века известны оперы Ф. Кавалли и К. Паллавичино. В 1724 году «Покинутая Дидона» принесла успех и европейское признание поэту и либреттисту П. Метастазियो. На его либретто писали оперы Галуппи, А. Скарлатти, Альбини, Винчи, Траэтта, Сарти, Пиччинни, Анфосси, Гульельми, Паизиелло, Гайдн, Паэр и другие авторы.

Среди инструментальных сочинений популярна соната Дж. Тартини соль минор для скрипки и фортепиано «Покинутая Дидона», созданная в 1734 году также под впечатлением текстов Метастазियो.

Основу содержания сонаты Клементи составляет драматический конфликт роковой предопределенности и человеческой надежды. Здесь преобладают образы скорби, смятения, тревоги, мольбы. Драматургия и тематизм сонаты отмечены влиянием театральности. Единству цикла способствует сохранение основной тональности

соль минор во всех частях, наличие между ними образно-смысловых и интонационных связей.

Для музыкального материала рассмотренных сонат характерны жанрово-интонационная многоплановость, взаимодействие и контраст элементов, данных как последовательно, так и одновременно. Круг интонаций, составляющих основу тематизма сонат, достаточно широк. Здесь объединяются жанры, присущие различным историко-художественным стилям: известные типы арий, встречавшиеся в опере XVIII века, увертюра, траурный марш, хорал, токката, сицилиана, пастораль. С музыкой XIX века связаны интонации вальса, элегии, баркаролы, баллады, ариозо, монолога, а также конфликтная диалогичность.

В драматургии и композиции сонат, наделенных чертами инструментальной драмы, важную роль играет медленное вступление, где формируются или экспонируются основные темы-образы (вспомним о традициях позднего Гайдна). Часто на основе музыкального материала вступления вырастает основной тематизм всего цикла или отдельных его частей.

Так, написанная в сонатной форме первая часть сонаты «Покинутая Дидона» открывается развернутой интродукцией *Largo patetico e sostenuto*, которая вводит в круг образов скорби. Мир иллюзорного счастья уже разрушен, осознание трагедии, вызванной потерей доверия и любви, делает дальнейшую жизнь Дидоны бессмысленной и невозможной. Повинуясь воле богов, Эней отплывает в Италию. В величавых строках поэмы Вергилия предрешена трагическая судьба героини: «Сломленной болью душе не под силу бороться с безумьем: / Твердо решила на смерть и выбрала втайне царица / Смерти способ и час» [2, 211]. Музыка интродукции основана на многократном повторе, гармоническом и фактурном

варьировании нескольких характерных мотивов с чертами плача, траурного шествия, печального лирического дуэта и архаического балладного повествования. Действия нет и быть не может: повторы ламентозных мотивов выражают неотвратимость мысли о смерти, статику трагической душевной опустошенности. Восходящий мелодический ход *cis – d*, завершающий интродукцию, в дальнейшем станет драматическим лейтмотивом сонаты, выражением образа роковой силы, вторгающейся в человеческую жизнь.

Сформировавшаяся в поздних сонатах Клементи лейтмотивная драматургия с элементами монотематизма перекликается с творчеством Бетховена, оперными и оркестровыми произведениями европейских композиторов первой половины XIX века.

Отказ от принципа тонального единства и структурной стабильности в репризных разделах сонатной формы обусловлен стремлением к отображению неразрешимого конфликта, что созвучно новаторским поискам Моцарта, Бетховена в области музыкальной драматургии инструментальных сочинений.

В стиле поздних фортепианных сонат проявляется и полифоническое мышление Клементи. Широко используются контрастная полифония, вертикально-подвижной контрапункт, имитации, каноны. Смысловая роль полифонических эпизодов различна: передача противоречивых чувств и настроений; внутренний психологический диалог героя с самим собой, выражение его душевной борьбы, реакции на происходящее; показ конфликтного противостояния основных образов. В дальнейшем подобная трактовка полифонических эпизодов встретится в произведениях Г. Берлиоза, фортепианных и оркестровых сочинениях Ф. Листа, И. Брамса и других композиторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. – М., 1988. – Ч. 1–2.
2. Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. – М., 1979.
3. Николаев А. Муцио Клементи. – М., 1983.
4. Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы. – М., 1974.
5. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. – М., 1977.