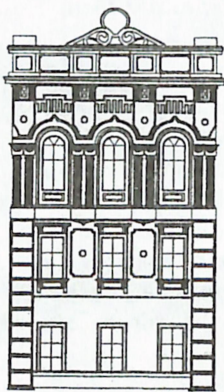


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



# Культура України

*Випуск 6  
Мистецтвознавство*

Збірник наукових праць

Харків  
2000

Бібліотека ХДАК  
інв. № 437757

ОПРЯЖЕННЯ

КЖЕМГЛЯР

**МУЦІО КЛЕМЕНТІ:  
“ПРОГРЕС ФОРТЕПІАНО - ІМІТАЦІЯ ОРКЕСТРУ...”**

*Автор висвітлює деякі аспекти творчості і діяльності  
М.Клементі, його роль в історії фортепіанної музики*

Творчість цілої плеяди талановитих композиторів-піаністів кінця XVIII - початку XIX сторіччя М.Клементі, К.Черні, І.Мошелеса, Й.Гуммеля, Дж.Фільда і багатьох інших сьогодні через постать Л.Бетховена майже забута. Найбільшими центрами музичної культури того періоду були Відень і Лондон. Тут жили і творили генії, тут шукали визнання віртуози всіх країн. Треба було мати неабиякі дані, щоб завоювати повагу музикантів у насичених художніми подіями містах. Ця епоха музичної культури подарувала нам таку кількість яскравих індивідуальностей, що вже через декілька десятиріч багато талановитих музикантів відійшли на другий план. Проте в своїй творчості Бетховен зважав на досягнення сучасників. Муціо Клементі тут належить особливе місце, хоча вони зустрілись тільки раз - у 1806 році, коли Клементі мав бажання придбати у Бетховена декілька творів для їх видання в Англії [10; 53-55]. Про Клементі писали закордонні дослідники М.Унгер, Г.Парібені, Е.Гурк, Л.Шпор, Х.Енгель, О.Клауель, російський піаніст початку XX сторіччя Р.Геніка, а також наші вітчизняні дослідники К.Кузнецов, А.Ніколаєв, Ф.Соколов, Н.Терентьева. Важливо розглянути деякі аспекти творчості Муціо Клементі, оцінити внесок Клементі в розвиток фортепіанної музики на рубежі XVIII-XIX ст. та його вплив, зокрема, на творчість Бетховена.

Муціо Клементі народився в Римі в 1752 р. і вже в дитинстві виявив неабияке музичне обдарування. Початкову музичну освіту одержав у Римі під керівництвом органіста А.Буроні. З 1759 року навчався в органіста Кордічеллі з теорії музики, у Дж.Сартареллі (спів), Г.Карпані. З дев'ятирічного віку служив органістом в одній з церков Риму. У 14 років (1766) переїхав до Англії. Жив спочатку в абатстві Фонтхілл, в будинку П. Бекфорда, шанувальника музики, а з 1773 р. оселився в Лондоні, де закінчив свою освіту і незабаром висунувся як виконавець, композитор і педагог. Він став також відомим фабрикантом фортепіано і нотовидавцем. Клементі вперше в Англії видав деякі твори Бетховена. Брав участь в упорядкуванні і виданні першої великої музичної енциклопедії (The encyclopedia of music, 1823-24, разом. із Н. Bishop, W. Horsleg, S. Wesley). Був одним із засновників і диригентом

Філармонічного товариства в Лондоні.

Клементі був блискучим віртуозом, з юних років вражаючи рухливістю, свободою і вишуканістю гри, чіткістю пальцевої техніки. Величезний інтерес сучасників викликало змагання Клементі в грі на фортепіано з Моцартом, влаштоване в 1781 році з ініціативи австрійського імператора Йосипа II [1;364-365]. У цьому музичному поєдинку не було “ні переможця не переможеного, тому що обидва артисти відрізнялися цілком різноманітними якостями гри”[5;168]. “Його техніка,- пише французький піаніст XIX сторіччя А.Ф.Мармонтель,- відрізнялася надзвичайною точністю; рука була нерухомою; лише пальці - гнучкі, рухливі, незалежні, незрівнянної рівності - витягали з клавіш звуки гармонійні, повні нез’ясованої принадності. Ніхто не виконував з такою ідеальною досконалістю твори Баха, Генделя, Мартіні, Марчелло, Скарлатті; ясність його гри і властива їй різноманітність відтінків тонко виявляли всі деталі цих прекрасних фігурованих п’єс” [19; 48].

Значний і багатогранний внесок зробив Клементі в розвиток фортепіанного мистецтва, за що він був згодом названий “патріархом піанізма” [4;369]. Він одним із перших розкрив нові звукові можливості фортепіано і переваги його перед клавесином. Свій виконавчий і педагогічний досвід Клементі узагальнив у праці «Методика гри на фортепьяно» (1801) [16], що стала одним із передових методичних посібників свого часу. Один із сучасників Клементі - його послідовник і учень Ігнац Мошелес так характеризував внесок Клементі у фортепіанну гру: “Характерне в клементієвській школі в тому, що вона розвинула силу удару і винятково енергійну гру, відрізнялася перебільшеною чутливістю і створювала вражаючі ефекти шляхом швидкої зміни обох педалей” [20;55]. У 70-80-ті роки XVIII сторіччя Клементі здійснив реформу фортепіанної гри, створивши нову багату техніку, відповідну засобам нового інструменту.

На зламі XVIII-XIX сторіч інтенсивно розвивалося виробництво фортепіано. Славилися фабрики Штейна і Штрейхера в Австрії та Бродвуда в Англії. Інструменти віденської та англійської механіки конкурували як кращі у світі. Австрійським “штейнам” і “штрейхерам” були властиві добірність і блиск звучання. Фабриканти Лондона будували свої інструменти в розрахунок на великі зали, у зв’язку з чим англійські фортепіано відрізнялися солідністю конструкції, співучим, насиченим звуком, “тугою” клавіатурою. “Не можна заперечити, - писав віденський віртуоз

Гуммель, - що кожна з цих механік має свої переваги... Англійській механіці також треба віддати належне за її тривкість і повноту звука... Співуча музика одержує на цих інструментах завдяки повноті звука своєрідну чарівність і гармонійну благозвучність"[18; 454-455]. Відомо, що коли якийсь один знаттєлюбний дилетант запитав Клементі: які були ті ідеї, той двигун, що наштовхнули його на винаходи, завдяки яким для фортепіано відкрився неозорий шлях прогресу? - Клементі відповів: "Прогрес фортепіано це - імітація оркестру».

Не всі твори Клементі мають однакову музичну гідність та художню рівноцінність. Проте критичний підхід до творчості Клементі не повинен перешкодити побачити найцінніше у творчій спадщині композитора. Кращі твори Клементі містять у собі глибину музичної думки, визначену промовистість і художній зміст. В них знайшов відбиток "симфонічний" склад мислення Клементі. Італійський музикант був переконаний, що оркестровому трактуванню інструмента належить майбутнє [8;88]. Він виступив реформатором старих уявлень про фортепіано, як інструмента з бідними звуковими і барвистими можливостями. У цьому Клементі явився одним із прямих попередників не тільки Бетховена, а також Ліста.

"Оркестральність" фортепіанного мислення Клементі знайшла відбиток і у фактурі. Поряд із яскравою індивідуалізацією її різноманітних планів Клементі використовує динамічні зіставлення, а також темброві ефекти. Примітно, що авторські ремарки застерігають від бездумної механічної роботи, поширеної в той час, активізують слухову сферу і звукову фантазію піаніста. Вони є доказом прагнення Клементі зв'язати процес вправи з художньо-виконавчими задачами. Динамічні вказівки обумовлені "оркестровим" мисленням італійського музиканта, його прагненням до розширення динамічного діапазону фортепіанної звучності.

Не буде перебільшенням стверджувати, що Клементі сприяв своїми фортепіанними творами виникненню піанізма нового типу. Це дало змогу новому фортепіано вийти на широку концертну естраду. Найяскравішими представниками цього напрямку були Бетховен і Ліст. Одна з особливостей нового фортепіанного мислення - симфонічний характер динаміки. Улюблені динамічні прийоми як Клементі, так і Бетховена, - протиставлення "світла і тіні". Конфліктність уяв обумовлює ці динамічні контрасти для яких характерні ремарки "*rinf*" і "*sf*", "*p*", "*ff*", після котрих нерідко знову настає "*p*" у сполученні з "*dolce*". Від виконавця

потрібно крім володіння розгалуженою динамічною шкалою (від глибокого “*pp*” до яскравого “*ff*”) ще й уміння динамічно співвідпорядковувати різноманітні мелодійні лінії (особливо це важливо у творах із багатоелементною фактурою), а також застосовувати тонкі звукові градації в різноманітних площинах.

Взагалі, мистецтву звука Клементі надавав величезне значення, причому слухова уява піаніста для нього була вирішальною, рушійним імпульсом у процесі звукодобування. “Виконавець повинен мати відчуття звука у всій його повноті,-підкреслював Клементі,-до того, як він торкнеться клавіатури. Без цього щасливого дарунку неможливо зіграти *Adagio*”. Вміння філірувати звук Клементі тісно пов’язував з агогікою. Італійський музикант, зокрема, вважав, що “кожна нота повинна бути зіграна з винятковим натхненням, то з уповільненням, то з прискоренням так, що це неможливо передати на папері” [15;133]. І, мов би доповнюючи цю думку, Клементі в своєму “Методі” писав про те, що для виконання “*con espressione*” (а також часто зустрічаючихся в нього вказівок “*con anima*”, “*rallentando*”, “*piu moto*”, “*ritenuto*”) необхідна ритмічна свобода, непомітні “колихання” темпу [16;20]. Таким чином, агогічні нюанси Клементі розглядав як один з важливих засобів для досягнення гнучкості і промовистості у виконанні.

*Legato* і співучому тону на фортепіано Клементі надавав величезне значення. У цьому не можна не побачити близькості виконавчих ідеалів Клементі та Бетховена ( лист Бетховена до І.А.Штрейхера від 19 листопада 1796 г) [11;102], а також їхньої відмінності від поглядів багатьох музикантів кінця XVIII-початку XIX сторіч. Очевидно, на інтепретацію Клементі фортепіанного звука зробили істотний вплив вокальні тенденції; за свідченням самого італійського музиканта, кантілені, мистецтву бельканто він учився в знаменитих співаків того часу. *Legato* для Клементі-правило, він рекомендує застосовувати *legato* і в тих випадках, де відсутні артикуляційні позначення; *staccato* для Клементі - виняток [7;12].

Педальні вказівки Клементі є частиною художнього осмислення твору і служать стимулом для збагачення звукової палітри. Деякі колористичні ефекти жадають від виконавця чуйного слухового контролю. Тим самим Клементі прищеплює інтерес до тембрових фарб і розвиває музичну уяву.

Клементі - композитор, спираючись на досягнення італійської школи (Д.Скарлатті, П.Парадізі) і Ф.Е.Баха (автора відомо-

го трактату “Досвід про щире мистецтво гри на клавiрі” [3], сприяв твердженню класичної форми фортепіанної сонати. Більшість його сонат складається з 3-х частин (із розгорнутим фіналом, переважно у формі рондо). Вони відзначені багатством мелодико-тематичного матеріалу, різноманітністю фактури, цікавими тембровими і динамічними знахідками, виконання їх жадає від піаніста високого рівня технічної майстерності.

Муціо Клементі є автором більш ста фортепіанних сонат. До цих сонат треба ще додати множину чотирьохручних сонат, сонати для 2-х роялів, для рояля зі скрипкою (або флейтою). Під впливом Клементі фортепіанна соната, досягла головним чином розвитку з боку віртуозної техніки. Іноді, у пізніх творах Клементі позначилися в помірній формі програмно-романтичні тенденції, про що свідчать соната g-moll, названа “*Didone abbandonata*» і D-Dur-“*La chasse*”.

У плані композиції вони “далеко поступаються моцартовським; відрізняєсь сухістю і бідністю творчості” [6; 524-525]. Зрозуміло, що це не дуже припадало до смаку Моцарту, який не раз висловлював різку думку про Клементі. “Клементі,- пише він,- просто бравий піаніст (*Cembalist*) і цим усе сказано. Він добре грає правою рукою, його сила - це пасажі в терціях. Взагалі в нього немає ні на гріш ні почуття, ні смаку,- одним словом, це-простий механік» (листи В.Моцарта від 16 і 12 січня 1782 Р. - *Briefe*, II, S. 152,154) [1;366]. Ця думка однаково ставилася і до змісту сонат Клементі, що очевидно з іншого листа Моцарта до сестри (від 7 червня 1783 Р. *Ibid.*, S. 226f.), у якому він не радить займатися їх вивченням, тому що “крім пасажів у секстах і октавах, вони нічого не дають ні враженню, ні смаку” [1;366].

Різка думка Моцарта часто перешкоджала уважному відношенню до Клементі. Насамперед, повинно зазначити на закінченість форми, що стоїть на рівні свого часу і всебічно свідчить про митецьку руку її автора. Якщо тут не знайдеш в змісті нових, оригінальних ідей, якщо композитор взагалі задовольняєсь визначеним формалізмом, то все це відшкодовується до деякої міри багатством нових фортепіанно-технічних засобів, завдяки котрим соната явилася в стані у майбутньому сприйняти більш багатий і більш складний зміст. По-перше потрібно відзначити його ходи, згадані вже Моцартом, ходи в терціях, секстах і октавах, що, особливо октавами ламаними або одночасними, зустрічаються майже в кожному *Allegro*; далі ряди ламаних акордів стрибками, швидко послідування триголосних акордів, часте

перехрещення рук, зміна рук при виконанні пасажів, змішання несиметричних ритмів. Таким чином, усі ці прийоми техніки в Клементі набувають систематичного характеру, що сприяє розвитку віртуозного фортепіанного стилю. У цьому відношенні Клементі продовжив з успіхом справу, почату Скарлатті.

Віртуозний стиль Клементі був новаторським для свого часу. Це очевидно вже з перших трьох сонат ор. 2 (вид. Петерса). Соната C-Dur ор. 2 була видана в 1773 році ще до появи перших сонат Моцарта. Вся її перша частина, за винятком другої теми, має мужній, вольовий характер. Її динаміка посилюється безупинним прямуюванням гамообразного і репетиційного типу (тт.1-8 і 80-84). Наприкінці розробки це прямуювання переходить у послідовність повторюваних фігурацій (тт. 108-114). Тут уже ясно намічається основний принцип Клементі-використання позиційної техніки, тобто послідування однотипних фігур, що укладаються в межах однієї позиції руки.

Друга частина - рондо, характер якого позначений *spiritoso*. Це надзвичайно жива, віртуозна п'еса, перша тема якої має внутрішню динамічну контрастність завдяки різкій зміні прямуювання в четвертому такті при вступі субдомінанти після дворазового тонико-домінантового послідування (тт.1-8). Звертають на себе увагу пасажі секстами і швидкі спадаючі гами на фоні важких октав у басу.

Друга соната Клементі A-Dur довгий час користувалася популярністю. Третя соната B-Dur дуже близька до стилю Ф.Е.Баха, особливо у своїх ліричних частинах. Ці три сонати ор.2, безумовно, мали вплив на ранню творчість Бетховена.

Віртуозний стиль здається нам тим більше сміливим, що Клементі використовував його не тільки в сольних, але й в ансамблевих творах. Відповідно до новітніх досліджень, за назвою фортепіанних сонат ор.2, були в дійсності опубліковані фортепіанні партії камерно-ансамблевих сонат композитора (звідси деяка ескізність фактури) [2;117]. Більш того, стали відомі факти, що друга соната C-Dur, позначена в сучасних виданнях як ор.36 №4, була перероблена Клементі з його концерту для фортепіано з оркестром [12;3]. Для сонатної форми зокрема віртуозний стиль сприяв виникненню більш широкої розробки додаткової партії (між другою темою і висновком) за допомогою блискучих пасажів, що, у свою чергу, вплинуло на форму всієї сонати, у змісті розширення її частин і їхніх поділів. Звідси ця об'ємність сонат Клементі, що не відповідає їх музичному змісту. До 1-го Allegro

композитор додавав іноді, зверх того, вступне *adagio*.

Віртуозним напрямком композитора пояснюється і те, що в деяких сонатах зустрічається прийом розвинутої пасажами каденції, подібно каденціям концертів для інструментів *solo*. Каденції ці - або виписані самим композитором як наприклад, у сонаті № 8 C-Dur, або надані фантазії і мистецтву самого виконавця - як у сонаті № 12 B-Dur.

Варто зауважити, що як в інструктивних своїх творах (перше місце між ними займає відомий "Gradus ad Parnassum"), так і в історії сонати Клементі заслуговує почесного місця. Якщо Гайдн і Моцарт є в цій галузі духовними попередниками Бетховена, то Клементі підготував йому шлях в області фортепіанної техніки.

Звернемося до фундаментальної праці Клементі - збірнику "Gradus ad Parnassum", повний переклад якого говорить "Щабель до Парнасу, або мистецтво гри на фортепіано, втілене в екзерсисах у стилі суворому та елегантному". Цей збірник є фундаментальною школою виховання піаністичної майстерності; 100 екзерсисів вражають різноманітністю змісту й обсягом поставлених виконавчих задач [15;126]. Певно тому його так цінував Бетховен. Клементі прагнув до синтезу духовних і технічних початків при вихованні піаніста. Про це свідчить його думка, що "Gradus ad Parnassum" покликаний "розум і дух удосконалювати одночасно з пальцями" ( лист M.Clementi an Ch.Hartel von 12 April, 1818) [15;127].

Клементі подав своєму збірнику епіграф Джонсона: "Кожному мистецтву найкраще навчатися на прикладах". Кожний з екзерсисів у "Gradus..." Клементі розглядав як приклад або зразок, призначення якого - розкрити перед виконавцем одну зі сторінок у мистецтві фортепіанної гри. Саме цим, на думку Н.А.Терентьєвої, обумовлена жанрова різноманітність творів, що входять до "Gradus...". Поряд із віртуозними творами з наскрізним розвитком, заснованими на елементарних ритмо-мелодійних формулах, у збірнику подані сонати, скерцо, рондо, фуги, капріччіо, а також п'єси у вільній формі, позначені як "Adagio" та "Andante".

Більшість екзерсисів мають достатньо високий художній рівень; "Gradus..." менше усього нагадує безлікі дидактичні збірники екзерсисів. Як справедливо відзначає Парібени, "художній екзерсис, що розвиває якості інтерпретатора у виконавці, превалює в "Gradus..." над інструктивним, що і надає праці Клементі художній вигляд" [15;28]. Ще одним доказом художньої спрямованості збірника є те, що 54 твори об'єднані в сюїти. Художні

якості мають також багато екзерсисів з “Gradus...”, не об’єднані в сюїти. Ці твори, різноманітні по стилю та змісту, цікаві в композиційному відношенні.

Одним з яскравих прикладів відбитка симфонічного складу мислення Клементі є знаменита “Патетична сцена”. Цей драматичний і експресивний екзерсис № 39 за глибиною і значенням музики належить до кращих творів Клементі. Засобами фортепіано автор “Gradus...” прагне передати оркестрові фарби. Зокрема, тут є звучання фаготів і кларнетів (строго гармонізований хорал у середньому регістрі, тт. 23-26), соло флейти, (ажурні фігурації шістнадцятих у верхньому регістрі *pianissimo*, тт. 44-45), чи потужне оркестрове *tutti* (акордова вертикаль *fortissimo*, т.46).

Звернемо увагу на темпове позначення, що доповнює характер музики, “*Adagio con grand espressione*”. Тим самим автор допомагає виконавцю виявити внутрішній зміст твору, а також наптовхує на думку про художньо виправданий темп виконання екзерсису. Як відомо, для виконання вказівки Клементі “*con espressione*” “необхідна ритмічна свобода, непомітні “коливання” темпу” [16;20]. Наприклад, для виразного виконання мотиву (тт.31-32) необхідно сполучити динамічну й агогічну гнучкість. Цікаві також педальні позначення в “Патетичній сцені”. Так у тт.14-18 Клементі рекомендує грати на одній педалі цілу побудову, включаючи неакордові звуки і навіть іншу гармонію. Педаль тут допомагає згуртувати окремі мотиви в єдину фразу, створити на ферматі ефект “повислого в повітрі” звучання. Цікаво, що педаль, за задумом Клементі, не варто знімати і після фермати: новий домінантсептакорд з’являється не відразу, але мить зберігається “слід” попереднього. Тим самим створюється плавний перехід до наступної гармонії. Так прищеплює Клементі інтерес до тембрових фарб, так він розвиває музичну уяву піаніста.

У “Gradus...” одержали найяскравіші втілення художні принципи видатного італійського піаніста, композитора і педагога. Не випадково ця праця Клементі протягом майже двох сторіч повертає до себе увагу музикантів. Протягом ХІХ-ХХ сторіч до редагування “Gradus...” поверталися такі майстри, як К.Таузиг, Т.Куллак, Г.Бюлов, Г.Риман та інші. Проте вітчизняні піаністи в більшості випадків не витягають із “Gradiis...” тієї користі, що він, безсумнівно, може принести: вже давно 100 екзерсисів Клементі є бібліографічною рідкістю( І т. “Gradus...” вийшов друком у 1817 р. у Лейпцизі (Breitkopf und Hartel), Парижі (Bonnemaison), Лондоні (Clementi und Co); II - 1819 р., III - 1826 р. у тих же

видавництвах).

“Gradus...” заслугове видання в даний час у своєму справжньому вигляді (у педагогічній практиці поширені лише 29 екзерсисів за редакцією К.Таузига). Саме при знайомстві з усіма 100 екзерсисами особливо яскраво розкривається практична й історико-пізнавальна цінність цієї праці.

М.Клементі був главою і фундатором так званої “лондонської школи” піанізма, до якої належав ряд найвідоміших музикантів початку XIX сторіччя і виховав плеяду учнів (серед них Л.Бергер, Ф.Калькбреннер, І.Б.Краммер, І.Мошелес, Дж.Фільд), багато в чому визначивши подальший розвиток фортепіанного виконавства. Деякі з представників лондонської школи (Л.Бергер, Л.Кленгель, К.Цейнер, Дж.Фільд) зіграли значну роль у музичній культурі Росії.

Клементі багато працював в інших країнах у тому числі й у Росії (у 1802, 1804-05 рр). На його “Metode...” виховувалося ціле покоління видатних західноєвропейських і російських піаністів. У Росії ця робота була видана біля 1818 р. за назвою “Клементьев легчайший способ выучиться игре на фортепиано”. Автори деяких робіт - К.Кузнецов [9;68], Ф. Соколов [14;92] - відзначають, що Муціо Клементі, перебуваючи у Петербурзі записав і обробив 44 російські народні пісні. У 1814 році в Лондоні М.Клементі видав “Збір обраних мелодій різних народів”. Це унікальне видання, свідчить про широкі і різнобічні фольклорні інтереси композитора, цілком не відомо нашому музикознавцю. Єдиний відомий нам примірник є в Бібліотеці Конгресу США, звідки він і був присланий у Ленінград [14; 96].

Погляди Клементі відображають не тільки кращі досягнення піанізму кінця XVIII-початку XIX сторіч, але і суперечливі сторони фортепіанної методики тієї музичної епохи. По припущенню Л.А.Баренбойма, у першій половині XIX сторіччя існувало розходження між грою як системою вправ і розумінням принципів гри на фортепіано в цілому. У першому випадку рекомендували діяти тільки пальцями [17;6], удаватися до допомоги хіропластів, хірогимнастів, тому що ці апарати повинні були сприяти найшвидшому розвитку технічних можливостей піаніста. Що стосується розуміння принципів гри на фортепіано, то тут вихідними пунктами були відчуття вільного тону руки і доцільність прямих вправ. Фортепіанно-технічні установи Клементі, як і інших значних музикантів першої третини XIX сторіччя, у практиці менш значних педагогів знаходили нерідко вкрай однобічне, перекручене застосування. Це, можливо, і давало привід нащадкам говори-

ти про порочність методів й ігрових прийомів школи Клементі.

Але які б різні думки не існували про Клементі, очевидно одне: його внесок в розвиток фортепіанної музики величезний. Клементі відкрив для фортепіано нову техніку. І якщо він “підказав” ранньому Бетховену шляхи подальшого розвитку фортепіанної музики, то пізній Бетховен був для Клементі “прикладом творчого новаторства” [10;56].

На сьогодні творчість Клементі не втратила свого художнього значення. З кращими фортепіанними сонатами можна ознайомитися по записах відомих піаністів: Еміля Гілельса, італійця Вінченцо Віталє. Наприкінці п'ятидесятих років три сонати Клементі були записані на платівку Володимиром Горовицем і одержали дуже доброзичливі відгуки критики. А в шестидесятих роках увагу аматорів музики привернули відразу дві платівки з записами сонат Клементі, зробленими англійським піаністом Ламаром Кроусоном - учасником відомого камерного ансамблю «Мелос» і фортепіанного квартету “Про арте”. На думку автора рецензії, надрукованої в журналі “Рекорд енд рекординг”, цей запис “буде служити відмінною пропагандою як мистецтва талановитого піаніста, так і музики Клементі, які цілком того заслуговують” [13;18].

#### Список літератури

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт. В 2-х ч. Ч.1. Кн.2 :1775-1782 /Пер. с нем., вст. и ком. К.К.Саквы. - изд.2.-М.:Музыка,1988.-608с., нот. 2. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч.1 и 2.- второе изд., доп.- М.:Музыка, 1988. -415с., нот. 3. Бах К.Ф.Э. Опыт истинного искусства клавирной игры: [Фрагмент из 1 кн. знаменитого трактата «Versuch uber die Wahre Art das Klavier zu spielen» нем. композитора и клавириста, посвящен., проблемам сольной клавирной игры / Предисл., пер. и коммент. Е. Юшевич]. Муз. академия.- 1995.-№2. с.155-160. 4. Геніка Р. Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки // РМГ, 1905. - №№13-19/20. 5. Геніка Р. История фортепиано в связи с историей виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов. Ч1. Эпоха до Бетховена.-М., 1896.-216с. 6. Клаувель О. История сонаты со времени возникновения ее до наших дней / Пер. с нем. // РМГ, 1902.- № 18-19. 7. Клементьев легчайший способ выучиться играть на фортепиано / Пер. с нем. Рейнддорфа. - М., 1818. 8. Коранов В.Д. Бетховен. Биографический этюд. - М.:Алгоритм, 1997. - 816 с. 9. Кузнецов К. Венок Шуберту.-М.: Музсектор, 1928. 10. Николаев А.А. Муцио Клементи. - М.:Музыка, 1983.-94с., нот., ил. 11. Письма Бетховена: 1787-1811/Сост., вст. ст. и коммент. Н.Л.Фишман; Пер.с нем. Л.С.Товалевой и Н.Л. Фишман. - М.:Музыка, 1970 -576 с., ил. 12. Прожогин С. Фортепианный концерт Муцио Клементи // Музыкальная жизнь, 1979.- №7.-С.3. 13. *Снова Клементи(1752-1832) // Музыкальная жизнь, 1969. - №24. - С.18. 14. Соколова Ф. Муцио Клементи и русская народная песня // Сов.Музыка, 1961. - №1. - С.92-96. 15. Терентьева Н.А. “Gradus ad Parnassum” М.Клементи. - В кн.: Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории музыки и музыкального исполнительства. (Сборник статей).-Л., 1974.- С.126-144. 16. Clementi M. Einleitung**

in die Kunst das Pianoforte zu spielen.- Leipzig.- Hofmeister, 1802. 17. *Fetis F.J., Moschles J. Methode des Methodes de Piano.*- Paris.- M. Schlesinger, 1840. 18. *Hummel J.N. Ausfürliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung.* 2-te Aufl. Wien, [o. J] 19. *Marmontel A. Les pianistes celebres.*- Paris, 1878. 20. *Schonberg H.C. Die groBen Pianisten. Eine Geschichte des Klaviers und der berühmtesten Interpreten von dem Anfangen bis zur Gegenwart.*- Bern-Munchen. - Wien, 1965.

УДК 78.071:786.2

Т.В.Новічкова

## СПОГАДИ ПРО ВЧИТЕЛЯ

(до 100-річчя з дня народження Р.С.Горовиць)

*В статті викладача-методиста відділу спеціального фортепіано Харківського державного музичного училища ім. Б.М.Лятошинського висвітлюються прийоми і принципи методики гри на фортепіано видатного педагога Регіни Самійлівни Горовиць*

Ці спогади присвячуються 100-річчю з дня народження великої піаністки-педагога Регіни Самійлівни Горовиць. По крупинках розрізаних спогадів формується цілісний образ людини, музиканта, майстра. Нас, учнів Р.С.Горовиць, нині в Україні залишилося так мало, тому кожний спогад цінний і важливий, допомагає відтворити для нащадків її образ. У роботі автор не претендує на всеосяжність методичних прийомів, які використовувала велика піаністка - педагог, оскільки індивідуальність учня вимагала індивідуальних засобів роботи з ним. Але спогади про уроки, поради цікаві не лише тим, хто знав Регіну Самійлівну Горовиць, - вони можуть бути корисними молодим музикантам.

Вісімнадцять років я навчалася у Р.С.Горовиць: п'ять років у консерваторії (ХІМ), а потім ще тринадцять, коли працювала викладачем у Харківському музичному училищі і постійно спілкувалася з нею. З часом я все більше розуміла значення її як людини і особистості. Мені пощастило: мій 1-й курс прийшовся на той час, коли на старших курсах вчилися Борис Заранкін, Азат Аветісян, Віктор Лінецький, молодші - Ніна Руденко, Сергій Колобков. Всі вони дуже різні, але талановиті, яскраві піаністи. Регіна Самійлівна була дуже різнобічною, іноді непередбачуваною, але завжди неперевершено талановитою. Спілкування з нею знайомило нас з видатною вітчизняною фортепіанною школою.

Нам здавалися й цілком природними й цілком фантастичними її розповіді про корифеїв. Вона дружила та підтримувала творчі зв'язки з такими зірками музичного мистецтва як Я.Зак, Я.Фліер, Д.Ойстрах, Еміль та Ліза Гілельс та іншими. На той час