

*Урманчиева М.К.*

**СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
СОНАТИНЫ М. КЛЕМЕНТИ  
ОР.36 №6 РЕ МАЖОР.  
РАБОТА НАД СОНАТИНОЙ  
НА ОСНОВЕ УРТЕКСТА.**

Санкт-Петербург, 2020 г.

*Эпоха создания цикла «Шесть сонатин», его место в творчестве М. Клементи*

В середине 90-х годов XVIII века за Клементи окончательно закрепилась слава сильнейшего музыканта Англии. К этому времени относится и начало его творческой деятельности в области симфонической музыки. В 1776 году Клементи в последний раз выступил как солист. Славу виртуоза он уступает своим ученикам – Крамеру, Бертини, Фильду, а сам принимает участие в концертах только как дирижер и ансамблист. Будучи разносторонне образованным и эрудированным композитором, он создает произведения в различных жанрах: инструментальном, вокально-инструментальном, симфоническом, камерном. Шесть сонатин, созданные во второй половине последнего десятилетия XVIII века, занимают промежуточное положение между инструктивным и салонно-концертным репертуаром. Небольшие по объему, с простой фактурой, они доступны для большинства начинающих музыкантов. В то же время, художественные достоинства произведений – выразительная мелодика, отточенность формы, богатство исполнительских приемов – позволяют причислить их к полноценным произведениям концертного жанра.

Шесть фортепианных сонатин М. Клементи относятся к лондонскому периоду творчества музыканта, куда он вернулся в 1783 году после продолжительного концертного турне по Европе, побывав в Париже, Зальцбурге, Вене, Мюнхене. В это же время Клементи посвящает часть своего времени преподаванию. Сразу после возвращения в Лондон его учеником становится Иоганн Баптист Крамер, а в 1794 году – Джон Фильд. Не ограничиваясь деятельностью музыканта, Клементи успешно пробует себя в качестве предпринимателя, основав фирму «Clementi & Co.», которая занимается изготовлением роялей и изданием нот. Его фирма в последующие годы заняла крупное место среди музыкальных издательств и в английской музыкальной промышленности. Клементи лично содействовал ряду усовершенствований в механике фортепиано, а также способствовал изданию и распространению произведений крупнейших композиторов того времени – Гайдна, Моцарта, Бетховена. Коммерческие дела не отвлекали его от музыки. В этот период, до 1802 года, он создает огромное количество фортепианных сонат (до op.40), сборник упражнений под заголовком

«Введение в искусство игры на фортепиано» и ряд других сочинений. Его шесть сонатин датированы 1797 годом. Первое издание осуществило в том же году лондонское издательство „Longman & Broderip“, одним из владельцев которого был сам композитор.

### *Сонатина op.36 №6 D-dur, форма цикла и частей*

Среди остальных сонатин, входящих в op.36, последняя отличается тем, что состоит всего из двух частей: Allegro con spilito и Rondo: Allegretto spiritoso. Несмотря на сжатость цикла, форма каждой части развита достаточно хорошо. Главная партия 1 части состоит из равных по объему основной и связующей тем. Побочная тема, напротив, достаточно сжата (5 тактов). Заключительная тема более протяженная: 7+7 тактов. Следует отметить отступление от традиционного квадратного построения материала, что, возможно, является следствием влияния В.А. Моцарта. Разработка, в отличие от предшествующих сонатин, основана на самостоятельном материале. Реприза по объему в точности соответствует экспозиции. Вторая часть сонатины построена в трехчастной форме с точной репризой, имеет развернутую среднюю часть, отличающуюся гармоническим разнообразием.

### *Фактура*

Стилистически Сонатина приближается к струнному дивертисменту, что обуславливает особенности изложения музыкального материала: в частности, часто встречающаяся двухголосность как в правой руке, так и в аккомпанементе. Фактурные приемы весьма разнообразны: альбертиевы басы, двойные ноты, остинатные басы, тремоло, гаммовые пассажи.

### *Динамика и штрихи*

Динамические указания в Сонатине довольно подробны. Первая часть отличается обилием sforцандо, резких переходов от **p** до **f** на протяжении одного такта. Динамический диапазон произведения колеблется от **pp** до **ff**. Штриховые указания также детализованы. Предполагается исполнение всех шестнадцатых non legato. Там, где автор считает необходимым связное исполнение, он ставит

лиги (их совсем немного). Отсутствие лиг на восьмых не означает обязательного исполнения их *non legato*: по усмотрению исполнителя отдельные ноты могут быть связаны, если это допускает логика музыкальной фразы и это оправдано стилистически.

### *Темп*

Темповое указание I части – *Allegro con spirito*. Случайно или сознательно, но и темповая ремарка, и характер первой части напоминают первую часть сочиненной двадцатью годами ранее ре-мажорной сонаты Моцарта KV 311. Впрочем, данное темповое обозначение было в те времена достаточно стандартным. В одном из трактатов Леопольда Моцарта, касающихся обучению на скрипке, дается расшифровка: *spiritoso, con spirito* – (играть) с пониманием и душой, т.е. темповая ремарка больше указывает на характер исполнения, чем на темп, выбор которого оставляется за исполнителем.

При выборе темпа исполнения I части следует иметь в виду, что обе части Сонатины не должны ощущаться в одном темпе. Вторая (она же последняя) часть – *Rondo Allegretto spiritoso*. В любом случае, при определении темпа каждой части следует отталкиваться от шестнадцатых нот.

## РАБОТА НАД ПЕРВОЙ ЧАСТЬЮ СОНАТИНЫ С УЧАЩИМСЯ

В процессе работы над первой частью Сонатины следует добиваться того, чтобы у ученика сформировалось четкое представление о форме части и динамическом плане. Это важно не только для достижения осмысленного исполнения, но и для формирования той меры концентрации внимания и запаса прочности, которые необходимы для сценического исполнения этой относительно развернутой пьесы. Для красивого и внятного исполнения как главной, так и побочной тем необходимо добиться правильного звукового баланса между мелодией в правой и фигурационным аккомпанементом в левой руке.



Работая отдельно над левой рукой, следует иметь в виду, что размер музыки – двухдольный, и в каждом такте будет две опорные ноты – те, что играет пятый палец на первую и третью долю. Необходимо выстроить динамическую иерархию звуков: (на примере первого такта) главная нота – у пятого пальца, затем следует нота фа диез, и самая легкая – ля. Полезно будет поиграть предварительное упражнение: первый палец удерживает (без давления) свою ноту, в то время как пятый и третий играют поочередно свои звуки, объединяя их в лигу по две ноты (ре – фа, вниз – вверх).

Правая рука должна играть свою музыку достаточно ярко, но без давления, ориентируясь на характер звучания струнного ансамбля. Интонационно-ритмически затакт в начале Сонатины отсылает к началу Рондо из Сонаты В.А. Моцарта ля мажор KV 331.<sup>1</sup> Затакт шестнадцатыми должен прозвучать энергично, но без напряжения. Вообще следует мыслить как шестнадцатые, так и последующий такт как один большой затакт к сильной доле второго такта ( $a^2$  *forzando*). То же самое следует делать в начале побочной темы и в начале разработки. Далее обратить внимание на последовательное увеличение динамики вплоть до **ff** связующей темы. При исполнении первых четырех тактов связующей темы следует избегать одновременного исполнения *legato* восьмушек в обеих руках. Здесь возможны разные варианты: можно играть отрывисто левую руку и

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, что Моцарт, который в письме к своему отцу довольно негативно отзывался о Клементи, использовал тему из сонаты си бемоль мажор ор.24 №2 своего современника как одну из тем увертюры к «Волшебной флейте». Возможно, Моцарт все же признавал Клементи высокопрофессиональным композитором и пианистом и даже видел в нем своего конкурента, с которым он был однажды даже вынужден вступить в состязание, повинувшись воле императора Иосифа II. Это состязание состоялось в рождественский вечер 1781 года в императорской резиденции Хофбург.

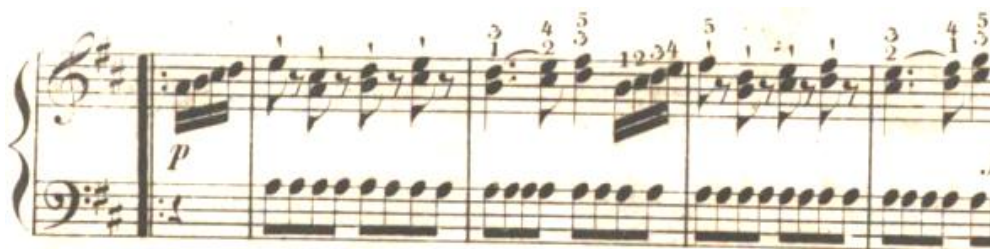
делать лиги в правой, а можно играть левую связно, а правую сухо.



Необходимо добиваться от ученика ровного фортиссимо на протяжении всей связующей темы, не допуская ослабления звука на нисходящих пассажах в конце. Перед затактом побочной партии очень желательно сделать небольшую цезуру. Она поможет сбросить накопившееся напряжение в руке и позволит лучше переключиться от *tutti* связующей темы к нежному характеру побочной, затем переходящей в заключительную тему, которая возвращает к характеру начала первой части. Довольно трудной, но необходимой задачей является резкий (на протяжении полутакта) переход от *piano* к *forte* в самом конце экспозиции:



Остатный бас и повторяющийся материал в начале разработки могут спровоцировать статичность и пустоту в исполнении.



Как уже было отмечено ранее, нужно мыслить движение от затакта напрямую ко второму такту разработки. Рекомендуется поиграть упражнение: одна левая играет свой повторяющийся бас на протяжении четырех тактов на равномерном *crescendo*, затем то же самое сделать, играя двумя руками. В последующих тактах появляется важный подголосок в левой, переходящий в октавные басы:



По мере усиления динамики правая переходит на тремоло, что делает фактуру похожей на струнную, когда один звук повторяется короткими нотами на *detache* (упорядоченное тремоло). Для освоения этого места рекомендуется поиграть правую гармоническими интервалами на каждой доле (можно вместе с левой). В последних трех тактах разработки пунктирно пульсирующая октава напоминает литавры.

В репризе на переходе к побочной теме фактурный диапазон расширяется до четырех октав. Здесь для достижения полновесного звучания требуется добиваться равного баланса между руками. Интересная деталь: аккорд на третьей доли слигован с последующим затактом побочной темы. Будет эффектно, если на короткое время после снятия аккорда оставить звучать верхнюю ноту, чтобы получилась заполненная цезура:



## ЦЕЛИ РАБОТЫ НАД ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Несмотря на компактные размеры, *Allegro con spirito* ставит перед учеником множество задач художественного и технического плана. Для яркого и выразительного исполнения требуется уверенная мелкая пальцевая техника, навыки исполнения коротких лиг, умения выстраивать точный баланс между руками, управление нюансировкой. Работа над данным произведением

способствует интенсивному совершенствованию этих навыков (разумеется, необходимо четкое понимание задач и средств для их решения) для последующего перехода к работе над более сложными и совершенными образцами сонатного аллегро Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л. Бетховена. В зависимости от уровня подготовки ученика ее изучение возможно в разных классах ДМШ (рекомендуется в качестве произведения крупной формы для учащихся VI-VII классов).



## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Клавирное искусство. Очерки, материалы по истории пианизма. М.-Л., 1952
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., «Музыка», 1978
3. Николаев А.А. Муцио Клементи. М., «Музыка», 1983
4. Tyson A. Thematic Catalogue of the Works of Muzio Clementi. Schneider, Tutzing 1967.
5. Unger M. Muzio Clementis Leben. Beyer, Langensalza, 1913