

**Исполнительское искусство:  
история и современность**

Д. Д. БАГДАСАРЯН

Ростовская государственная консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова

УДК 78.072.1-3

**«ШКОЛА ИГРЫ НА КЛАВИРЕ» ДАНИЭЛЯ ГОТЛОБА ТЮРКА**

Даниэль Готлоб Тюрк (1756–1813) – известный немецкий композитор, педагог, представитель раннего классицизма. Современники знают его прежде всего как теоретика, создавшего музыкальное пособие «Школа игры на клавире» (1789) – значительный труд в истории клавирного искусства. Переведённый на разные языки трактат Тюрка не стал раритетом, покрытым пылью времени музейным экспонатом. До сих пор он периодически переиздаётся в разных странах. Из известных нам переизданий – немецкое («Clavierschule», 1789) и французское, переведённое Ж. П. Колоном («Méthode de clavicorde pour les étudiants et les enseignants», 1997, 2008) [7; 6]. Этот факт бесспорно свидетельствует о том, что рекомендации Тюрка-педагога, бесценные для своего времени, интересны и сегодня.

Получив музыкальное образование у таких музыкантов, как И. А. Хиллер (1728-1804)<sup>1</sup> и Г. А. Гомилиус (1718-1785)<sup>2</sup>, Тюрк приобрёл отличную профессиональную базу – как практическую, так и теоретическую. Благодаря их рекомендациям и значительному влиянию, он получил работу и признание в музыкальной среде, достиг творческих высот. В 1774 году Тюрк служит кантором в Галле, там же в 1779 году становится музыкальным директором университета. С 1787 года – органист и музыкальный директор церкви Маркткирхе, а с 1808 – профессор музыки, Д. Г. Тюрк значительно обогащает музыкальную жизнь города как хормейстер, педагог, организатор концертов. Его композиторское наследие включает произведения для клавира, кантаты, симфонии, оперу [3; 4].

Имея большую практику преподавания, Тюрк создаёт несколько трактатов, в их числе: «Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten» («Наиболее важные обязанности органиста», 1787), «Clavierschule» («Школа игры на клавире», 1789), «Kurze Anweisung zum Generalbaspielen» («Краткие замечания для генерала баса», 1791, 1841). Второй из перечисленных трудов, опубликованный до наступления господства фортепиано, считается наиболее значительным в наследии музыканта.

Возможно, именно широкий охват проблем, значимых для множества исполнителей, определил долгую жизнь работы Тюрка. Этим же объясняется наличие современных переизданий трактата. К сожалению, сведения, которые русскоязычный читатель может получить (помимо кратких словарных

изданий, лишь упоминающих название труда Тюрка), фактически сводятся к одному источнику. Это издание А. Д. Алексеева «Из истории фортепианной педагогики» [1], в котором дан обзор различных руководств по игре на клавишно-струнных инструментах от эпохи Возрождения и до середины XIX века. Включая труд Тюрка в эту панораму, Алексеев переводит отдельные разделы его работы.

Задачей данной статьи является более подробное освещение основных положений столь значимой для профессионального исполнителя работы на основе полного её перевода. Предлагаемый ниже анализ трактата выполнен по французскому изданию «Méthode de clavicorde pour les étudiants et les enseignants» (2008), осуществлённому Ж. П. Колоном [6]<sup>3</sup>.

Остановимся подробнее на особенностях «Школы игры на клавире» Д. Г. Тюрка. Автор затрагивает практически все основные проблемы, касающиеся воспитания настоящего музыканта. Очевидно, что для своего времени эти сведения носили обобщающий характер. Рекомендации интересны прежде всего тем, что автор рассматривает музыканта-исполнителя в самых разных ракурсах его творческой деятельности: от посадки, мимики и технических тонкостей звукоизвлечения в репетиционном процессе – до итогового исполнения на сцене, от умения прочесть нотный текст – до выбора правильного репертуара. Все его рассуждения и адресованные исполнителю требования сопровождаются нотными примерами, с помощью которых можно лучше понять и осмыслить указания автора<sup>4</sup>.

По своей структуре труд Тюрка представляет шесть глав. Логика их расположения определена представлениями автора о поэтапном формировании личностных и профессиональных свойств исполнителя.

Прежде чем рассмотреть работу более подробно, обратим внимание на *Введение*, в котором Тюрк детально излагает ключевые позиции обучения игре на клавире. Он даёт рекомендации, которые важны и педагогу, и ученику. Это своего рода введение в профессию и одновременно – азбука для ученика. Показательно, что свои наблюдения автор начинает с характеристики инструмента. Поднимая на высокий

пьедестал достоинства клавикорда, он пишет: «Есть много инструментов с клавиатурой. Но наиболее важным является клавикорд» [6, с. 2]. Тюрк подчёркивает, что для начального обучения на клавишных инструментах клавикорд – наиболее подходящий инструмент. Он аргументирует свою точку зрения перечислением ряда его достоинств: возможности достижения динамического разнообразия, певучего и продолжительного звука (извлекаемого посредством своеобразного приёма, напоминающего вибрато на струнных)<sup>5</sup>. Важно и то, что клавикорд, с точки зрения автора, наиболее пригоден для развития беглости пальцев. Совокупность названных преимуществ позволяет начинающему исполнителю достигать «тонкого» (эпитет Тюрка) исполнения уже на ранних этапах его профессионального развития.

Особое внимание автор уделяет роли педагога. «Если обучение изначально не будет полноценным, – пишет Тюрк, – потом трудно избежать дефектов при игре, которые будут автоматически портить общее впечатление от исполнения» [там же, с. 3]. Тюрк высоко ценит принцип доверия педагогу, считая, что его осуществление – гарант успеха. Педагог же, в свою очередь, должен оправдывать это доверие, реализуя индивидуальность ученика. Таким образом, автор выводит два критерия, характеризующие истинного педагога: выражаясь современным языком, это – профессионализм и способность осуществлять индивидуальный подход в обучении.

Большое значение Тюрк придаёт усердию, необходимому при серьёзном обучении игре на клавикорде. Он пишет: «Тем, кто занимается музыкой для забавы, достаточно два часа занятий в день, а тем, кто занимается профессионально – в два раза больше» [с. 4]. Важным аспектом педагогической работы Тюрк считает индивидуальный подход к выбору репертуара. Правильный выбор предлагаемых учащемуся произведений, с точки зрения автора (и это очень современный подход), способствует формированию вкуса, эмоциональному и техническому воспитанию. Интересны указания Тюрка на персоналии композиторов, которые он советовал бы изучать как начинающим, так и продвинутым ученикам. В их числе И. С. Бах, К. Ф. Э. Бах, Й. А. Хиллер, И. Ф. Райхардт, И. Х. Роллен, Й. А. Ф. Шульц, П. Шмидт, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. А. Кожелух, Е. В. Вольф и другие [с. 6–7].

Особое внимание Тюрк уделяет развитию навыка самостоятельной работы. Этому, с его точки зрения, способствуют занятия на уроке чтением нот (с листа) и выбор программ, соответствующих уровню развития ученика, что позволяет осуществлять постепенное освоение технических трудностей.

Представляется интересной рекомендация Тюрка изучать сразу несколько инструментов. Он считает, что это полезно для общего развития музыканта, поскольку способствует совершенствованию музыкального слуха, более того, – всего комплекса навыков

профессионального исполнителя, способствуя раскрепощению двигательного аппарата.

Автор обращает внимание на роль посадки исполнителя и на его общий сценический образ. Тюрк пишет: «Музыку не должно оскорблять зрение» [с. 9]. Развитие навыка публичного выступления (понимаемого нашим современником в комплексе исполнительских, психологических и имиджевых проблем) – сложная задача, решаемая каждым музыкантом индивидуально.

Таков проблемный спектр вводного раздела трактата Тюрка. Несмотря на то, что все высказанные автором тезисы сегодня хорошо известны, следует подчеркнуть, что именно в этом заключена историко-культурная роль труда Д. Г. Тюрка, который в XVIII веке системно сформулировал основы клавирной методики обучения. Её ключевые положения не утратили своей актуальности и сегодня.

Очертив во введении общие педагогические подходы к обучению игре на клавикорде, Д. Г. Тюрк переходит к более подробному рассмотрению технических проблем. *Первая глава*, открывающая основную часть работы, носит общетеоретический характер. Она называется «Разделение клавиатуры в октавах, длительность нот, альтерация, паузы, ритм». В ней автор знакомит читателя с суммой знаний общего характера, которые нужны любому музыканту. При этом следует подчеркнуть, что Тюрк уделяет внимание каждому из заявленных в названии главы параметров, оснащая их музыкальными примерами. Такая аналитика позволяет осмыслить теоретические дефиниции в аспекте их практического применения.

Автор рассказывает об альтерации, о значении знаков при ключе и возле нот, иллюстрируя нотными примерами разнообразные случаи использования случайных знаков. Он исследует все виды пауз, точно определяет их длительность и значение точек возле них, разъясняет посредством нотных примеров трудности исполнения триолей и секстолей, определяя их точную продолжительность в общем потоке музыкального времени [с. 13]. Особое внимание уделяется анализу типовых ошибок, нередко возникающих при исполнении триолей и секстолей. «Чтобы триоль была чёткая и правильно исполненная, – советует Тюрк, – необходимо сделать лёгкий акцент на первую ноту, при её исполнении» [с. 14]. Логика рассуждений педагога направлена от характеристики простых ритмических единиц до всё более сложных для исполнения ритмических рисунков – таких, как триоли/дуоли, триоли/квартоли и др. В отношении освоения последних он советует: «Прежде чем играть двумя руками, необходимо отработать до механистичности сложный ритм каждой рукой отдельно, только тогда можно добиться успешного результата» [с. 15].

Таким образом, в этой главе Тюрк предлагает заинтересованному читателю общие теоретические знания, необходимые для формирования основ

грамотной игры, без которых невозможен ни процесс освоения нотного текста, ни его свободное, а тем более виртуозное воспроизведение.

*Вторая глава* посвящена пальцевой технике и носит название «Пальцы». В ней автор акцентирует своё внимание на практике использования первого и пятого пальцев. «Во время исполнения на инструменте учащимся необходимо применять все пальцы» [с. 17], – утверждает Тюрк, поскольку считает, что все пальцы равны по своему значению. В качестве примера он предлагает рассмотреть несколько аппликатурных вариантов исполнения гаммы До-мажор с использованием 1 и 5 пальцев [там же]. Надо отметить, что ни одна из аппликатур, приведённых Тюрком в примере, не совпадает с ныне известной. С точки зрения современной методики и практики очевидно, что данные версии давно утратили свою актуальность, однако информация Тюрка представляет интерес как исторический факт, свидетельствующий о непростом пути поиска оптимальных вариантов аппликатурных решений.

Интересно, что Тюрк обращает внимание на умение распределить силу пальцевого воздействия на клавиши. Он верно указывает на прямую зависимость этого воздействия на качество звука. Данный фактор тесно связан с интерпретацией фактурных пластов, в связи с чем автор акцентирует такой момент, как умение функционально разделять фактуру на фон и рельеф. Тюрк пишет: «Нужно слышать и видеть главное и побочное, как свет и тень, подобно краскам в живописи» [с. 18].

В *третьей главе* «Исполнение форшлага» автор утверждает, что форшлаг – это одно из самых интересных и разнообразных украшений. Тюрк предлагает примеры разных вариантов его исполнения [с. 20], определяя три основных правила. Первое: форшлаг занимает половину длительности следующей за ним ноты, если она имеет равные части [там же]. Второе: если доли основного звука нечётны, то на форшлаг падают две трети длительности основного звука [с. 21]. Третье: когда форшлаг по своей длительности равен следующему за ним звуку, он занимает всю её длительность [там же]. Очевидно, что Тюрк закрепляет в рамках дидактики обширный опыт исполнительской практики, типичной для эпохи барокко [см. об этом подробно: 2, с. 110–112; 5, с. 113–116].

В *четвёртой и пятой главах* «Украшения и некоторые его виды» и «Интерпретация украшений» Тюрк сосредотачивает свой интерес на иных видах украшений – *вibrato* и *арпеджио*. Он убеждает читателя в том, что украшения обогащают фактуру, чем придают разнообразие исполнению. Автору интересен приём *вibrato*, но поскольку исполнить его на клавиатуре невозможно, он предлагает имитировать данный приём, заполняя большие длительности более мелкими. Во время такого исполнения предполагается касаться клавиши без сильного нажима

[6, с. 26]. Тюрк также рассматривает арпеджио и некоторые его виды, указывая, что арпеджио можно сыграть несколькими вариантами, как минимум, исполнив его от нижнего звука вверх, или наоборот, – от верхнего звука вниз. Эти варианты арпеджирования гармонической основы произведений исполнитель должен использовать, руководствуясь толкованием смыслов в процессе практики работы над музыкальным произведением.

*Шестая глава* называется «Интерпретация». Под интерпретацией в издании понимается совокупность технических и выразительных средств, используемых исполнителем с целью индивидуального воплощения авторского замысла. Тюрк отмечает, что есть музыканты, которые одарены таким талантом, что их исполнение априори будет трогать слушателя. Однако автор считает, что истинного успеха и высокой оценки, используя лишь природный ресурс исполнителя, достичь невозможно. Желая научить учащихся интересной и правильной с его точки зрения интерпретации, автор предлагает читателю некоторые музыкальные правила. В их формулировании главенствует один ключевой тезис: «Произведение будет интересным тогда, когда в него будет вложен смысл, нужно уметь воплотить характер сочинения через осмысленное его исполнение» [с. 31]. Исходя из этого посыла, в качестве первой рекомендации Тюрк указывает, что исполнитель должен обладать безупречной техникой, обеспечивающей чёткость исполнения. По его мнению, техническая безупречность гарантирует свободу владения текстом, а следовательно, – осмысленность его прочтения.

Вторым важным правилом, не в меньшей степени «работающим» на раскрытие смысла музыкального сочинения, является необходимость изучения историко-культурного и художественного контекста, в который исполняемое произведение вписано. Далее автор отмечает необходимость вдумчивого анализа музыкальной пунктуации, фразировки, штрихов. Каждое своё практическое указание он оснащает музыкальным примером, способствующим более глубокому его пониманию. Тюрк убеждает читателя, что внимание к указанным компонентам способно обеспечить целостность музыкального исполнения.

Завершая обзор работы Даниэля Готлоба Тюрка «Школа игры на клавире», необходимо ещё раз подчеркнуть, что автором восемнадцатого столетия был создан комплексный труд, обобщивший универсальный круг проблем, с которыми сталкивается исполнитель и педагог. Вероятно, появление такой работы отвечало требованиям времени: XVIII век – век бурного расцвета клавирного искусства. Этот процесс стимулировал появление трактатов, посвящённых особенностям игры на клавирных инструментах в разных странах: во Франции – «Искусство игры на клавесине» Ф. Куперена, «Пьесы для клавесина с методой пальцевой механики, в которой указаны средства для достиже-

ния совершенства исполнения на этом инструменте» Ж.-Ф. Рамо; в Италии – «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке» В. Манфредини и, конечно, в Германии – «Клавикордная школа» Г. С. Лелейна и «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» К. Ф. Э. Баха. Трактаты перечисленных и иных авторов, безусловно, содержали много важных для истории клавирной методики рекомендаций, но по охвату профессиональных проблем «Школа игры на клавире» Д. Г. Тюрка является, с изложенной точки зрения, наиболее полной.

Значение труда Тюрка не исчерпывается его историко-культурной ценностью. Не менее важно и

то, что до сегодняшнего дня он не утратил своей дидактической значимости, многие положения работы остаются актуальными. В их ряду аутентичное исполнение штрихов и украшений, аналитический подход к музыкальному синтаксису, техническая безупречность и иные. Видимо, именно этим объясняется долгая жизнь трактата, его известность в профессиональных кругах, многократные его издания и переводы на разные языки. Конечно, современная методика со времени создания труда Тюрка шагнула далеко вперёд, однако анализ его наследия позволяет почвенность традиций современной фортепианной методики, осмыслить её исторические корни.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Иоганн Адам Хиллер (Hiller) (1728 – 1804) – немецкий композитор и дирижёр. Учился у Г. А. Гомилиуса. В 1763 году взял на себя руководство «Любительскими концертами», продолжавшимися до учреждения К. В. Мюллером (в 1781 году) «Концертного общества». Симфонические концерты Общества происходили в зале «Гевандхауза», и первым их дирижёром являлся Хиллер. В 1771 году Хиллер организовал в Лейпциге «Школу хорового пения», в 1789–1801 годах служил кантором в школе святого Фомы. Как композитор Хиллер знаменит своими зингшилиями (первый из них «Чёрт на свободе», 1766), сыгравшими важную роль в дальнейшем развитии немецкого оперного искусства. Иоганн Адам Хиллер известен и как музыкальный критик. С 1758 года он сотрудничал в старейшем из немецких музыкальных журналов – «Еженедельные известия и замечания, относящиеся к музыке», написал и издал в 1784 году «Жизнеописания знаменитых композиторов».

<sup>2</sup> Готфрид Август Гомилиус (Homilius, Gottfried-August) (1714-1785) – немецкий органист, композитор, кантор. Родил-

ся в Саксонии, в семье лютеранского пастора. Своё обучение начал в качестве ученика в Дрездене. Позже учился музыке в Лейпциге, где был учеником Иоганна Себастьяна Баха. С 1742 года – органист Фрауэнкирхе в Дрездене, а с 1755-го вплоть до своей смерти – музыкальный руководитель трёх основных церквей Дрездена. Написал много сочинений для органа: кантаты, среди них «Die Freude d. Hirten über die Geburt Jesu» (1777), мотеты, немецкие арии, два «Passion», 22 фигурированных и фуигированных хорала. Его сочинения до сих пор пользуются известностью в Германии.

<sup>3</sup> Автором данной статьи подготовлен перевод трактата с французского языка на русский язык.

<sup>4</sup> Большинство нотных примеров носят инструктивный характер, лишь в двух случаях автор обращается к художественным примерам из произведений К. Ф. Э. Баха.

<sup>5</sup> Такой приём назывался *Vebung*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. – Киев: Музична Украина, 1974.
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. – М.: Музыка, 1978.
3. Большой энциклопедический словарь. – М.: Музыка, 1998.
4. Музыкальный словарь Гроува. – М.: Практика, 2001.
5. Швейцер А. И. С. Бах. – М.: ОГИЗ, 1934.
6. Turk D. G. Methode de clavicorde pour elevés et professeurs, 1789 extraits choisis en cours de traduction

de l'allemand par Jean-Pierre Coulon [Тюрк Д. Г. Методы игры на клавире для студентов и преподавателей, 1789. Перевод с немецкого языка на французский осуществлён Ж. П. Колоном], 2008 [Electronic resource]. – URL: [http:// icking-music-archive.org](http://icking-music-archive.org).

7. Turk D. G. Clavierschule, 1789. Bärenreiter Verlag, 1997 [Electronic resource]. – URL: [www.amazon.de/Clavierschule-Anweisung-Clavierspielen-usgabe](http://www.amazon.de/Clavierschule-Anweisung-Clavierspielen-usgabe).

**Багдасарян Диана Даниэлевна**

аспирантка кафедры теории музыки  
Ростовской государственной консерватории  
им. С. В. Рахманинова

