

Министерство образования и науки Российской Федерации

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА

ИНСТИТУТ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ХОРЕОГРАФИИ

ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ

Сборник статей по материалам
Международной научно-практической конференции
25 марта 2015 года

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Издательство Политехнического университета

•
2016

Печатается по рекомендации Ученого совета института музыки,
театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена

Редакционная коллегия:

Редакторы-составители — канд. искусствовед., доц. Н. В. Медведева,
ст. преп. С. Д. Верхолат

Научный редактор — канд. искусствовед., доц. Н. В. Медведева

Редактор — канд. искусствовед., доц. М. В. Воротной

Редактор английского текста — доц. А. В. Дьячков

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор *Е. Г. Сорокина*

доктор искусствоведения, профессор *В. А. Гуревич*

Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании: сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. 25 марта 2015 г / ред.-сост. Н. В. Медведева, С. Д. Верхолат; научн. ред. Н. В. Медведева; ред. М. В. Воротной. — СПб. : Изд-во Политехн. ун-та, 2016. — 264 с.

Сборник составлен по материалам Международной научно-практической конференции «Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании», прошедшей в РГПУ им. А. И. Герцена 25 марта 2015 года. Статьи освещают вопросы традиционной и инновационной музыкальной педагогики, исполнительского искусства, композиции, исторические, теоретические и философские аспекты жанра; представляют творческие, концертные и фестивальные проекты.

Сборник предназначен для преподавателей и студентов музыкальных факультетов педагогических вузов, консерваторий, вузов искусств, училищ, колледжей, техникумов, концертирующих музыкантов, преподавателей детских музыкальных школ и детских школ искусств, а также для всех, интересующихся вопросами музыкальной культуры и образования.

© Коллектив авторов, 2016

© Медведева Н. В., Верхолат С. Д.,
редакторы-составители, 2016

© Верхолат С. Д., Бундина И. В.,
дизайн обложки, 2016

© Санкт-Петербургский политехнический
университет Петра Великого, 2016

The Ministry of Education and Science of The Russian Federation

THE HERZEN STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY OF RUSSIA

THE INSTITUTE OF MUSIC, THEATRE AND CHOREOGRAPHY

**PIANO ENSEMBLE
IN THE MODERN MUSICAL ART
AND EDUCATION**

Proceedings of the
International Research-and-Practice Conference
25 March 2015

ST. PETERSBURG
THE POLYTECHNIC UNIVERSITY PRESS
•
2016

ББК 85.315.3я431
Ф. 80

Printed following a recommendation by the Academic Board of Music,
Theater and Choreography.

Editorial Board:

Compiling editors – Associate Professor N. V. Medvedeva, PhD in Arts;
Senior Instructor S. D. Verkholat

Scholarly Editor – Associate Professor N. V. Medvedeva, PhD in Arts

Editor – Associate Professor M. V. Vorotnoy, PhD in Arts

Editor of the English text – Associate Professor A. V. Dyachkov

Reviewers:

Professor E. G. Sorokina, Dr. habil. in Arts

Professor V. A. Gurevich, Dr. habil. in Arts

Piano Ensemble in Modern Musical Art and Education:

The proceedings of the international research and practice conference held on
25 March 2015 / Comp. ed. N. V. Medvedeva & S. D. Verkholat; Scholarly Editor
N. V. Medvedeva; Editor M. V. Vorotnoy. – St. Petersburg: The Polytechnic
University Press, 2016. – 264 P.

This collection of research papers gives an insight into traditional and
innovative pedagogies, performance and composing of piano ensemble, as well
as discusses the historical, theoretical and philosophical aspects of the genre.
In addition, it contains information about creative, concert and festival projects.

The collection is intended for teachers and students of various musical
educational institutions, concert performers as well as for general reader
interested in the issues of musical culture and education.

© Group of authors, 2016

© N. V. Medvedeva, S. D. Verkholat,
compiling editors, 2016

© S. D. Verkholat, I. V. Bundina,
cover design, 2016

© The Polytechnic University Press, 2016

ISBN 978-5-7422-5279-5

ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ
EDITORIALS



В начале XXI столетия фортепианный ансамбль многогранно представлен на мировом музыкальном пространстве. Концерты и фестивали объединяют профессиональные фортепианные дуэты, просветительская деятельность которых, несомненно, обладает магнетической центробежной силой. Даже один яркий дуэт в городе способен завоевать аудиторию и погрузить слушателей в атмосферу жанра, увлекая наряду с признанными шедеврами музыкальной культуры новинками оригинального репертуара. Когда же таких дуэтов много, реализация творческого потенциала единомышленников охватывает еще больший диапазон претворения, распространяясь практически во все сферы искусства, культуры и образования.

В Санкт-Петербурге плодами совместной деятельности приверженцев жанра можно с гордостью назвать Международный детский конкурс фортепианных дуэтов им. Л. А. Брук «Брат и сестра», возникновение в 2005 году Санкт-Петербургского объединения фортепианных дуэтов (председатель — И. М. Тайманов), Международный фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты». Различные мероприятия нередко бывают украшены премьерами произведений петербургских композиторов для разных ансамблевых составов.

Активно содействует развитию и пропаганде фортепианного ансамбля Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. Энтузиазм, с которым студенты института музыки, театра и хореографии участвуют в дуэтных концертах и конкурсах — яркое свидетельство их живого интереса к жанру. Конечно, самыми запоминающимися становятся авторские вечера, ведь ни с чем не сравнимое творческое содружество молодых музыкантов с признанными композиторами — нашими современниками оказывает неоценимое содействие процессу образования, воспитанию культурной личности, поддерживает и укрепляет связь поколений.

В области науки необходимо отметить Международную научную конференцию «Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика», прошедшую в октябре 2001 года в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Форум внес существенный вклад в дело развития жанра и стал своего рода отправной точкой научной мысли по рассматриваемой специализации.

Международная научно-практическая конференция «Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве

и образовании», состоявшаяся 25 марта 2015 года в Российском государственном педагогическом университете им. А. И. Герцена, продолжила исследовательский вектор, ознаменовав собой значимое событие в культурной и научной жизни Санкт-Петербурга. В конференции приняли участие 53 человека из 33 учебных и научных учреждений семи регионов России и семи зарубежных стран.

Вошедшие в сборник статьи освещают проблемы традиционной и инновационной музыкальной педагогики, исполнительского искусства, композиции, исторические, теоретические и философские аспекты жанра; демонстрируют творческие, концертные и фестивальные проекты.

Наряду с авторитетными суждениями выдающихся мастеров ансамблевого искусства старшего поколения в сборнике представлены статьи молодых авторов — начинающих педагогов и студентов, проявивших интерес к проблематике жанра. Преемственность поколений всегда способствовала обновлению научной мысли на основе созданных традиций.

В сборнике восемь разделов: «Фортепианный ансамбль в системе современной музыкальной педагогики: школа, училище, вуз», «Из истории фортепианного ансамбля», «Теоретические аспекты жанра», «Фортепианный дуэт: музыкально-исполнительское искусство», «Инновационные модели развития музыкального образования в области фортепианного ансамбля», «Композиторское творчество», «Философия жанра», «Конкурсы, фестивали, творческие проекты».

Научный материал предваряет стихотворение московского поэта Сергея Бреля, написанное специально к мартовской конференции.

Завершается сборник сведениями об авторах в соответствии с указанными ими данными.

Составители выражают искреннюю благодарность за помощь в подготовке сборника кандидату искусствоведения Верба Наталье Ивановне и Толокновой Людмиле Владимировне.

Сборник предназначен для преподавателей и студентов консерваторий, музыкальных факультетов педагогических вузов, вузов искусств, училищ, колледжей, техникумов, концертирующих музыкантов, преподавателей детских музыкальных школ и детских школ искусств, а также для всех, интересующихся вопросами музыкального искусства и образования.

ФОРТЕПЬЯННЫЙ ДУЭТ —
ПЕССИМИСТУ ОТВЕТ:
СВЕТ В ЧЕТЫРЕ РУКИ
ВОЗНЕСЛИ ИГРОКИ

К НЕБУ; ПУСТЬ НЕДЕЛИМ
КЛАВИШ ЯРОСТНЫЙ КЛИН,
К ДВУМ СЕРДЦАМ ОБРАЩЁН.
ГДЕ УВИДИШЬ ЕЩЁ

СТОЛЬКО СВЯЗНОСТИ, СТОЛЬ
ГАРМОНИЧНУЮ БОЛЬ
И БЕССТРАШНУЮ СТРАСТЬ?
В ЧЁРНО-БЕЛЫЙ КОНТРАСТ

ПАЛЬЦЫ ВРЕЖУТСЯ — В ГРАД,
В КРАТЕР СЛЁЗ И УТРАТ,
В ПИК ПОРЫВОВ НОЧНЫХ —
ДВЕ ДУШИ. ЛИШЬ НАЧНИ

СЛУШАТЬ — РАЗВЕ ПРЕДЕЛ
У ЛИКУЮЩИХ ТЕЛ
ЕСТЬ? КОГДА ПРОМЕЛЬКНЁТ
РУК ПРОЗРАЧНЫХ ПОЛЁТ

НАД ПРИЛИВОМ СОНАТ —
ВОТ СИНОД И СЕНАТ,
КАСТОР ВОТ И ПОЛУКС,
ТА РУТИНА, ЧТО ВДРУГ

СТАЛА МУЗЫКОЙ. ПРАХ
СТАЛ ТВОРЕНИЕМ ТАК,
И ПОД ВЛАСТЬЮ ДВОНХ
МИР БЕЗУМНЫЙ ПРИТИХ.



ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ БЫСТРОВ
ПАМЯТИ КОМЕТИ

За несколько дней до начала конференции «Фортепианный ансамбль в современном музыкальном искусстве и образовании» в институт музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена пришла скорбная весть — скоропостижно скончался доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки, пианист Дмитрий Юрьевич Быстров.

Мы привыкли к встречам в пересменке, обменом творческими и жизненными впечатлениями, дружеским шуткам, искренней поддержке, толковому совету. До сих пор невозможно поверить, что класс № 507 лишился одного из своих давних обитателей, который всегда распахивал двери навстречу юным студентам и уважаемым коллегам.

Дмитрий Быстров (1963–2015) окончил Ленинградскую консерваторию в 1990 году, и с тех пор вся его жизнь была посвящена фортепианной педагогике и исполнительству, особая страница в ней была отведена горячо любимому им фортепианному дуэту.

В 1995 году возник дуэт *Philharmonika* в составе Наталья Катанова и Дмитрий Быстров. В Петербурге его можно было слышать на лучших концертных площадках города: в филармонических залах, Капелле, консерватории, Доме композиторов, различных камерных залах Петербурга.

Идея первого совместного выступления Катановой и Быстрова принадлежала композитору Геннадию Белову, пригласившему молодых музыкантов сыграть свою пьесу *Lambda briosa* для двух фортепиано, только что отмеченную *Grand Prix* на Международном конкурсе композиторов в Японии, и еще не известную в России. Исполнительский опыт оказался удачным, и в свой первый сольный концерт в 1995 году в рамках фестиваля «Рождественские встречи в Северной Пальмире» дуэт включил также новое произведение для двух фортепиано *Три фрагмента из оперы «Хованщина»* М. П. Мусоргского, аранжированное Беловым. Интересная программа дебютантов нашла приветственный отклик в рецензии¹ И. Г. Райскина.

¹ Райскин И. Г. Новые имена // *Pro musica*. 1996. № 4–6. — С. 3.



В 1997 году дуэт *Philharmonika* первым среди российских музыкантов стал обладателем премии «Орфей» на Международном конкурсе исполнителей современной камерной музыки *Orpheus Prize' 97* в Антверпене (Бельгия). Пианисты были названы лучшими интерпретаторами современной фламандской музыки, исполнив сложнейшее сочинение с элементами серийной и коллажной техники *Communio* Ф. Д. Хаена и *Blue for Two* С. В. де Гинсте. В конкурсную программу вошли также произведения композиторов той страны, которую представляли участники, и в прессе была отмечена «классицистско-петербургская ориентация их репертуара»²: двухфортпианную *Сонату* И. Ф. Стравинского дополнили сочинения петербуржцев Г. Г. Белова и Т. А. Ворониной. В числе лучших из прозвучавших на конкурсе также был отмечен четырехчастный цикл *De Profundis Temporum* — *Четыре псалма для двух фортепиано* А. Ю. Радвиловича, и организаторами конкурса было предложено исполнить его в старинной монастырской капелле, куда специально для Катоновой и Быстрова привезли второй рояль. Более подходящей сцены для исполнения этого новаторского сочинения, вдохновленного строками из Псалмов Давида, представить невозможно.

Характеристика жюри, состоявшего из европейских композиторов и исполнителей, оказалась точной. Расширение репертуара, представление сочинений разных стилей современных европейских и американских композиторов на российской сцене, исполнение современной русской музыки за рубежом, являлось, по признанию самих музыкантов, основным стимулом их творчества.

Увлеченность новыми формами музыки для фортепианного дуэта и способность к яркой и точной передаче неоднозначных для восприятия сочинений композиторов-авангардистов формировала творческий облик дуэта *Philharmonika*. Отметим, что это был первый петербургский ансамбль, приглашенный на крупнейший в России Международный фестиваль современной музыки «Московский форум» (художественный руководитель — В. Г. Тарнопольский) с полной концертной программой. Дуэт Натальи Катоновой и Дмитрия Быстрова также был постоянным участником Международного фестиваля Новой музыки «Звуковые пути». В программах этих фестивалей прозвучали сочинения Э. В. Денисова,

2 Лопушанская Е. В. «Премия Орфей» в Антверпене // Русская мысль. Париж. 1997. № 4176. 29 мая – 4 июня. — С. 15.



О. Мессiana, Д. Лигети, Дж. Крама, Ст. Вольпе, Х.-В. Хенце, С. Райха, А. Пуссера и др.

Работа над сочинениями композиторов-современников всегда ценна сотрудничеством с авторами в целях придания их пьесам более верного характера звучания, определения желаемых темповых градаций, разнопланового смыслового содержания. Поддерживая эту традицию, Катанова и Быстров всегда стремились непременно услышать наставления авторов перед первым исполнением того или иного произведения. Так проходила работа над пьесами уже упомянутых Белова, Ворониной, Радвильовича, а также Ю. В. Красавина, Ю. Н. Корнакова, М. Г. Журавлева. Имена этих композиторов всегда были представлены в зарубежных гастрольных поездках дуэта, и не случайно М. Г. Бялик назвал их «послами российских композиторов»³ за рубежом. Дуэт *Philharmonika* с успехом гастролитовали во Франции, Великобритании, Латвии, США, неоднократно выступали в Рахманиновском зале Московской консерватории.

Изыски авангарда XX столетия дуэт обычно демонстрировал в составе двухрельных ансамблей, в четырехручной форме дуэта отдавая предпочтение сочинениям XVIII–XIX веков.

В 2003 году по инициативе Натальи Катановой в Петербургской консерватории был проведен цикл абонементных концертов под названием «Мультиклавирные ансамбли. От истоков до наших дней». Первый концерт цикла торжественно открывал ансамблевую эстафету сочинениями Ф. Куперена, И. С. Баха и его сыновей — И. К. Баха, В. Ф. Баха. Были представлены четырехручные и двухрельные ансамбли в исполнении дуэта *Philharmonika*.

Дуэт активно сотрудничал с разными пианистами, не ограничиваясь произведениями для четырех рук. Так, первое исполнение *Триптиха-фантазии В-А-С-Н Белова (транскрипции на темы Die Kunst der Fuge)* для фортепиано в шесть рук состоялось в 2000 году⁴, а несколькими годами раньше в Доме композиторов звучала пьеса Белова *Сакура для двух фортепиано в восемь рук* совместно с Соной Абрамян и Сергеем Румянцевым.

Автору этих строк — Надежде Медведевой — также доводилось участвовать в составе восьмиручных ансамблей с «Филармоникой».

3 Бялик М. Г. Четыре руки и одно дыхание // Вечерний Петербург. 17.03.2000. — С. 4.
4 Первое исполнение состоялось в Санкт-Петербургском Доме композиторов в 2000 году. Запись с сольного концерта в Бостонском университете с Х. Михаилом (2002).



Особенно запомнилась работа перед IV Международным конкурсом им. С. С. Прокофьева в 2003 году. Мы представляли произведение *Семь пьес для восьми рук* по специальности «композиция» в номинации «камерная музыка». По условиям конкурса, до подведения итогов автор оставался неизвестен.

Наша совместная работа с Натальей Катоновой, Дмитрием Быстровым и Татьяной Хайновской была ответственной и напряженной, ведь от ее результата во многом зависел успех конкурсного прослушивания. Репетиции проходили в поисках образов технически непростых пьес, не снабженных программными уточнениями. Характеристическое содержание цикла раскрылось нам не сразу, но Дмитрий Быстров, взявший на себя функции дирижера, скрупулезно выверял темповые соотношения, анализировал ритмические находки в восьмиручной партитуре. В итоге наши усилия увенчались успехом, и жюри, в состав которого входили Р. К. Щедрин и А. П. Петров, не присудив первой премии, удостоило второй лауреатской награды иркутского композитора Анатолия Теплякова, в пятилетнем возрасте потерявшего зрение, и благодаря музыкальному таланту и крепкой воле обретшего свой в высшей степени убедительный и профессиональный путь в искусстве. Две из *Семи пьес* были представлены нами на Гала-концерте в Большом зале филармонии.

В составе разных ансамблей Дмитрий Быстров был неизменным участником фестиваля русского искусства «Петербургская осень». Вспоминает его художественный руководитель Михаил Журавлев: «...Он не ворвался в артистический мир восходящей звездой. Не был ярким вундеркиндом. До самого окончания музыкальной школы не только не блистал выдающимися талантами, но и даже числился среди отстающих. Но во всем, за что он брался, была тихая и скромная обстоятельность. С упорством преодолевая многочисленные трудности, он шел к своим вершинам. И достиг их — без помпезной торжественности, годами кропотливого труда и вдумчивого отношения ко всему в жизни. Сначала на преподавательском поприще, снискав себе прочную репутацию педагога, рожающего ярких учеников, а затем и на исполнительском. Что характерно, жанром Быстрова стал фортепианный ансамбль. Выступая в дуэте, в трио, в качестве аккомпаниатора солистам-инструменталистам и певцам, он заслужил реноме одного из самых чутких и надежных ансамблистов, чья роль на сцене, подчас почти незаметная, главным образом, состоит в том, чтобы максимально рельефно выявить все



индивидуальные грани лидирующего голоса. Даже в фортепианном дуэте он предпочитал роль второго. Музыканты знают, что “второй” бывает зачастую много важнее “первого”. Именно “второму” поручается самое ответственное: структурировать форму целого, длить паузы, создавать партнеру прочный фундамент. А в этой ипостаси Быстрову было мало равных. В ней также полно отразились лучшие стороны его личности: скромность, сосредоточенность, ответственность и тихая, внутренняя любовь к людям».

Дмитрий Быстров вел класс сольного фортепиано и фортепианного ансамбля в Детской школе искусств им. Г. В. Свиридова и на кафедре музыкально-инструментальной подготовки Герценовского университета. В его классе всегда была дружелюбная атмосфера, ученики и студенты искренне тянулись к нему. Своими впечатлениями об учителе делится студентка Дарья Тремасова: «Дмитрий Юрьевич Быстров был прекрасным музыкантом, чутким педагогом и удивительным человеком. Я попала к нему на первом курсе по фортепианному ансамблю. Как известно, первый курс является одним из самых сложных для студента, особенно приезжего из другого города. Дмитрий Юрьевич был одним из первых людей в поначалу чужом для меня Петербурге; другом, который помогал, поддерживал и вдохновлял. На уроках ему удавалось создать теплую, уютную и творческую атмосферу благодаря высокому уровню профессионализма и прекрасному чувству юмора. В спорных ситуациях ему всегда удавалось найти компромисс или мягко убедить в своей правоте, приведя весомые аргументы. Он не боялся трудностей, непростых в техническом и образном плане музыкальных произведений. Он учил их преодолевать. Всегда подбирал нужные слова и помогал найти разные приемы для воплощения художественного замысла. Дмитрий Юрьевич относился к своим ученикам уважительно, как к коллегам в нашем непростом деле. Он научил самостоятельности, стремлению привнести и найти в разучиваемых произведениях что-то свое. В человеческом плане Дмитрий Юрьевич запомнился мне деликатным, спокойным и тактичным человеком. Переживал и живо участвовал в жизни ученика. О нем у меня навсегда останутся самые светлые и добрые воспоминания».

За годы работы в университете через класс доцента Д. Ю. Быстрова прошло свыше 50 студентов. Наиболее яркими и успешными стали:

солисты — Александра Хорошавцева (лауреат V Международного фестиваля искусств «Лето в Терийоки — 2008», Зеленогорск),



Елена Жукова (дипломант VII Международного фестиваля славянской фортепианной музыки, Украина), Татьяна Кулаченко (лауреат XII Международного фестиваля славянской фортепианной музыки, Украина), Ксения Прядко (3-я премия на XII Международном конкурсе «Крымская весна – 2013» и 1-я премия на Международном фестивале исполнительского творчества *Etoiles de Paris* 2014);

фортепианные дуэты — Арина Махнина и Анна Рычкова (2-я премия на III Всероссийском конкурсе пианистов и камерных ансамблей им. Д. Д. Шостаковича, Волгоград, и Приз за лучшее исполнение произведения А. С. Аренского» на II Международном форуме «Музыкальное исполнительство и педагогика», посвященном 150-летию со дня рождения А. С. Аренского, Великий Новгород); Анастасия Трофимова и Александр Сорокин (3-я премия на III Международном конкурсе исполнителей духовной музыки «РЕ-Лиго – 2012», Санкт-Петербург); Ксения Прядко и Дарья Тремасова (2-я премия на Международном фестивале исполнительского творчества *Etoiles de Paris* 2014).

Кроме того, студент Лю Яньчэнь из КНР стал дипломантом II международного конкурса педагогического мастерства «Педагог-музыкант в контексте современной культуры» (Санкт-Петербург) в номинации «Индивидуальное занятие с учащимися в системе учреждений дополнительного образования детей».

Именно педагогика стала окончательным призванием Дмитрия Быстрова — он дал путь в жизнь многим талантливым ученикам и студентам, значительное число которых также посвятило себя делу своего Учителя.

Он обладал невероятным личным позитивом, удивительным чувством юмора и умением дружить. С печальным, но светлым чувством Дмитрия Юрьевича вспомнят сотни людей, которым посчастливилось хотя бы раз соприкоснуться с ним в течение жизни.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Бялик М. Г. Четыре руки и одно дыхание // Вечерний Петербург. 17.03.2000. — С. 4.
2. Лопушанская Е. В. «Премия Орфей» в Антверпене // Русская мысль. Париж. 1997. № 4176. 29 мая — 4 июня. — С. 15.
3. Райскин И. Г. Новые имена // *Pro musica*. 1996. № 4–6. — С. 3.



1. ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ В СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ: ШКОЛА, УЧИЛИЩЕ, ВУЗ

И. А. ПИСЬМАК

АНСАМБЛЕВАЯ ИГРА ПРИ ОБМЕНИИ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В УЧРЕЖДЕНИЯХ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Теория и практика музыкального образования постоянно требуют обновления различных сторон педагогического процесса. В последнее время наблюдается повышение интереса к ансамблевому исполнительству в музыкальном учебно-воспитательном процессе учреждений дополнительного образования. Востребованность этого вида музицирования обусловлена рядом факторов.

Авторитетный методист Г. М. Коган точно заметил, что: «Всякая педагогика определяется ответами на четыре вопроса: кого учить, для чего учить, чему учить и как учить?»¹.

Отвечая на первый вопрос, следует отметить, что сегодня в класс фортепиано приходят дети самого разного уровня одаренности и подготовки. У многих к моменту поступления отсутствует необходимое развитие музыкальных способностей и умение учиться. Этот факт отражает одну из основных тенденций музыкальной педагогики XXI века, емко сформулированную еще в советское время Л. А. Баренбоймом: «Музыкальное воспитание — всем детям!»².

Аналогичную мысль высказывал Г. Г. Нейгауз: «Я убежден, что диалектически продуманная методика и школа должны охватывать все степени одаренности — от музыкально дефективного

1 Коган Г. М. О работе музыканта-педагога // Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 3. — М.: Сов. композитор, 1985. — С. 88.

2 Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. — Л.: Сов. композитор, 1979. — С. 4.



(ибо и такой должен учиться музыке, музыка — орудие культуры наравне с другими) до стихийно гениального»³.

Методики развивающего обучения в классе фортепиано в последнее время достаточно популярны и активно внедряются в практику. Их ключевыми моментами являются дифференциация обучения и активное освоение форм работы, развивающих музыкальное мышление: чтения с листа, подбора по слуху, игры в ансамбле, аккомпанементу.

Разработка программных требований на основе этих методик тесно связана с пожеланиями родителей к обучению детей и отвечает на вопрос: «для чего учить?». Требования включают в себя формирование навыка свободного чтения с листа, музицирование (импровизация, сочинение) в различных жанрах, наличие большого репертуара и умение его самостоятельно расширять.

Отталкиваясь от этих педагогических установок, выстраиваются ответы на оставшиеся два вопроса: «чему и как учить?»

Важная роль в развитии творческих способностей детей отводится ансамблевой игре. Для обучающихся в других инструментальных классах и имеющих опыт регулярных выступлений в ансамблях и оркестрах, очевидна коммуникативная и педагогическая функция ансамблевой работы. Это, в первую очередь, формирование важных человеческих качеств: чувства ответственности, взаимного уважения, такта, партнерства...

Для учащихся-пианистов ансамблевая игра традиционно присутствует на начальном этапе и эпизодически возникает в процессе дальнейшего обучения.

О значении ансамбля «учитель-ученик», как лучшем средстве для пробуждения творческого интереса ребенка, пишет Г. Г. Нейгауз: «С самого первого занятия ученик вовлекается в активное музицирование. Совместно с учителем он играет простые, но уже имеющие художественное значение пьесы. Дети сразу ощущают радость восприятия хотя и крупницы, но искусства. То, что ученики играют музыку, которая у них на слуху, будет побуждать их как можно лучше выполнять свои первые музыкальные обязанности. А это и есть начало работы над художественным образом, которая должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано»⁴.

Не меньшую радость и практическую пользу оказывает вовлечение в процесс обучения родителей. Один из принципов методики Судзуки,

3 Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. — М.: Гос. муз. изд-во, 1958. — С. 35.

4 Там же. — С. 42.



получившей широкую известность и распространение, гласит: «Совместное совершенствование — залог радости и удовольствия для всех: детей, родителей, педагогов»⁵. Гносеологический аспект обучения заключается в том, что дети учатся, наблюдая за окружающим миром, поэтому учителя и родители (взрослое окружение) должны всегда находиться на высоком уровне и постоянно работать над продолжением личностного роста.

Навыки ансамблевой игры, приобретенные на первых уроках, важно развить и сделать составной частью музыкального воспитания. К сожалению, курс фортепианного ансамбля не выделен в отдельную дисциплину. Но эту проблему можно решить за счет продуманно составленного расписания. Будущие ансамблисты занимаются друг за другом и имеют на двоих полтора часа учебного времени, в котором средние 30 минут отводятся ансамблевой игре. Современные пособия для начинающих пианистов включают разнообразный материал для игры в четыре руки. В педагогической практике широко используются следующие сборники: В. Г. Игнатьев, Л. В. Игнатьева «Я музыкантом стать хочу»; И. М. Лещинская, В. Б. Пороцкий «Малыш за роялем»; Л. А. Баренбойм, Н. Н. Перунова «Путь к музыке»; А. Д. Артоболевская «Первая встреча с музыкой»; И. С. Королькова «Крохе-музыканту»; О. А. Геталова «В Музыку с радостью» и др.

Совместная игра, удвоенные усилия маленьких музыкантов в полной мере раскрывают возможности звучания рояля, его регистровость, красоту и силу. То, что не смогли сыграть две руки, легко сыграли четыре.

Устойчивый интерес к игре в ансамбле формируется во многом благодаря широчайшему ансамблевому репертуару, включающему в себя обилие высокохудожественных оригинальных произведений композиторов XVIII–XX веков разных жанров и стилей, сочинения современных композиторов, а также переложения симфонической, камерной (инструментальной и вокальной) музыки, песен из кинофильмов и любимых мультфильмов. Благодаря четырех - шести - восьмиручным переложениям, оркестровые произведения становятся доступными для исполнения большинству обучающихся.

Ансамблевый пласт репертуара может быть задействован для формирования и развития навыка чтения с листа, быстрой ориентации в нотном тексте.

⁵ Образцова Л. Н. Академия раннего развития. Методика Синити Судзуки, Воспитание творчеством. — М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007. — С. 17.



Однако, самое важное, чему учит ансамблевая игра, это умению напряженно и сосредоточенно слушать тончайшие оттенки звучания. Развивается слух, который направляет работу и определяет ее результат, способствует приспособляемости аппарата и решению технических задач. Без умения слушать свой «продукт деятельности» ансамбль просто не состоится, ведь не случайно «ансамбль» означает стройное сочетание различных элементов.

Синхронность звучания — один из показателей качества ансамблевой игры. Это не столь простое понятие, как кажется на первый взгляд. Если его детализировать, то кроме одновременного «взятия» и «снятия» звуков, оно включает в себя единые приемы звукоизвлечения, соответствующие музыкальному образу, соразмерность в сочетании нескольких голосов, равновесие в удвоениях и аккордах, передачу мелодических линий из партии в партию, общность ритмического и метрического пульса, тембральное звучание регистров, динамическое единство, владение техникой дирижерских жестов, чувство темпа, педализацию.

Безусловно, решение всего комплекса задач или их части достигается длительным процессом обучения. Но характерный для этого подход развивающего обучения, заключающийся в строгой осмысленности, увеличении теоретической емкости занятия, организации условий для самостоятельности и творческой инициативы учащихся необходим с самых первых ансамблевых опытов. Именно такой путь определяет особую роль ансамбля в формировании созидательной личности.

В заключение хотелось бы привести высказывание известного музыканта-ансамблиста Адольфа Готлиба: «Когда учащийся впервые получит удовольствие от совместно выполненной художественной работы, почувствует радость общего порыва, объединенных усилий, взаимной поддержки — можно считать, что занятия в классе дали важный результат. Пусть исполнение при этом еще далеко от совершенства — это не должно смущать педагога, все можно выправить дальнейшей работой. Ценно другое — преодолен рубеж, разделяющий солиста и ансамблиста, пианист почувствовал своеобразие и интерес совместного исполнительства»⁶.

⁶ Готлиб А. Д. Первые уроки фортепианного ансамбля // Вопросы фортепианной педагогики / Под ред. В. А. Натансона. Вып. 3. — М.: Музыка, 1971. — С. 42.



—ЛИТЕРАТУРА—

1. Баренбойм Л. А. Путь к музицированию. — Л.: Сов. композитор, 1979. — 352 с.
2. Готлиб А. Д. Первые уроки фортепианного ансамбля // Вопросы фортепианной педагогики / Под ред. В. А. Натансона. Вып. 3. — М.: Музыка, 1971. — С. 91–98.
3. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 3. — М.: Сов. композитор, 1985. — 184 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. — М.: Гос. муз. изд-во, 1958. — 202 с.
5. Образцова Л. Н. Академия раннего развития. Методика Синити Судзуки, Воспитание творчеством. — М.: АСТ; СПб.: Сова. 2007. — 72 с.

О. В. ЕФИМОВА**ИГРА В АНСАМБЛЕ КАК СПОСОБ ВСЕСТОРОННЕГО
РАЗВИТИЯ ЛИЧНОСТИ ЮНОГО ПИАНИСТА**

В современном мире перед педагогом музыкальной школы, работающим с детьми дошкольного и школьного возраста, стоит задача не только передать ученику определенные знания, умения и навыки, но и создать условия для всестороннего развития личностных качеств будущего музыканта. Известно, что соприкосновение с музыкой, особенно с классическими образцами, способствует духовному обогащению, формированию нравственных ценностей человека.

Обучение в музыкальной школе связано с преодолением многих трудностей: изучение нотной грамоты, постановка рук, воспитание трудолюбия, усидчивости и т. д. Зачастую это может отбить у начинающего пианиста желание серьезно заниматься музыкой. Поэтому педагог должен искать способы заинтересовать учащегося, «заразить» его музыкой. Одним из действенных методов является объединение учеников в ансамбль уже в младших классах.

Игра в ансамбле дает педагогу неисчерпаемые возможности для развития юного пианиста. Прежде всего это касается музыкальных способностей — слуха, ритма, музыкальной памяти. Но успех работы с фортепианным ансамблем зависит от умения педагога



наладить контакт между детьми. И здесь на первый план выходит развитие личностных качеств маленьких пианистов. Объединяя детей в ансамбль, необходимо учитывать как возраст, так и уровень подготовки учащихся, стремясь к возможному равенству. Хотя, следует отметить, что некоторое отставание в техническом развитии достаточно быстро исчезает при умелом построении занятий.

Известно, что ситуация игры с партнером предполагает элемент состязания между участниками процесса. Более слабый в техническом развитии ребенок, желая быть лучше своего партнера, быстро набирает нужную форму. Как правило, это относится не только к технической стороне. Дети, играющие вместе, проявляют интерес к другой партии, самостоятельно изучая ее; пытаются преодолеть трудности, с которыми сталкивается товарищ. Быстрее осваивая нотную грамоту и решая технические проблемы, учащиеся начинают знакомиться с лучшими образцами мировой музыкальной литературы в переложениях для ансамбля, что значительно расширяет их музыкальный кругозор.

Игра в четыре руки дает возможность освоить различные типы фортепианного изложения, обогатить репертуар произведениями со сложной гармонической структурой. Ведь распределение трудностей между двумя партиями помогает осознать логику музыкального развития, учит видеть, а главное — слышать в гармонии живое дыхание музыки. Знакомство с необычно звучащими гармониями обогащает звуковые впечатления учащегося, развивает гармонический слух и воспитывает понимание стилевых особенностей творчества разных композиторов.

Игра в фортепианном дуэте дает возможность более раннего освоения полифонии. Сложность исполнения полифонии заключается в том, что каждый голос имеет самостоятельное значение, имеет собственное «лицо» в общем контексте произведения. Развитие же самих голосов, как правило, не совпадает в динамическом плане и кульминационных точках. Юному музыканту бывает трудно самостоятельно справиться с предъявляемыми к исполнению полифонии требованиями. Однако, в ансамбле, где голоса распределяются между двумя пианистами, эти трудности преодолеваются гораздо легче.

Совместное исполнительство воспитывает чувство ритма, ведь в ансамбле невозможно играть неритмично. Ученик привыкает



следить за партией товарища, слушать паузы, стабильно держать темп, чувствовать цельность музыкальной формы. Умение дифференцировать соотношение партий, правильно пользоваться pedalю формирует гармонический слух юных исполнителей. Стремление освоить большее количество репертуара, необходимость свободно ориентироваться в исполняемом произведении способствует развитию музыкальной памяти.

Несколько слов об исполняемом детьми репертуаре. По мнению многих известных педагогов, умело составленный репертуар — важнейший фактор воспитания юного музыканта. Ознакомление с музыкой разных времен и стилей, соответствие выбранных произведений целям и задачам обучения, интерес учащихся к исполняемой программе, индивидуальная направленность репертуара — все это положительно сказывается на результатах всестороннего целостного развития учащегося.

Игра в ансамбле предполагает несколько облегченное изложение партии каждого ученика, что дает возможность обогатить репертуар большим количеством произведений и способствует более частым концертным выступлениям. Наличие партнера придает чувство уверенности на сцене. Все это поднимает значимость личности ребенка в глазах окружающих, тем самым повышая его самооценку.

Помимо развития музыкальных способностей педагогу непременно нужно учить маленьких пианистов общению друг с другом. Умение играть в ансамбле — это умение дружить, а это гораздо важнее в жизни, чем игра на любом музыкальном инструменте. Стремление помочь партнеру, преподнести его в лучшем качестве, готовность собраться в нужный момент, отсутствие зависти, способность уступить, внести долю юмора в обострившуюся ситуацию, — задачи порой более существенные для всестороннего развития личности юного музыканта, чем обилие знаний. И именно педагог несет ответственность за воспитание нравственности юного музыканта.





А. К. ПАВЛОВА

ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ КАК МОТИВАЦИЯ К ТВОРЧЕСКОМУ РАЗВИТИЮ УЧЕНИКА НА НАЧАЛЬНОМ ЭТАПЕ ОБУЧЕНИЯ

Курс фортепианного ансамбля уже давно входит в учебные программы музыкальных образовательных учреждений. Если говорить о начальной ступени музыкального обучения, то приятным событием стало изменение количества часов по данному предмету в сторону увеличения, внесенное в школьную программу несколько лет назад.

К сожалению, пока фортепианный ансамбль имеет законные основания существовать исключительно на фортепианном отделении, хотя он был бы, без сомнения, полезен и инструменталистам, ведь игра в ансамбле как нельзя лучше дисциплинирует ритмику, развивает навык чтения с листа. Кто-то может поспорить: «Инструменталист играет с концертмейстером! Разве это не ансамбль?» Дело в том, что на пути создания гармоничного ансамбля ученика и концертмейстера стоят две труднопреодолимые преграды: слишком скудная фактура аккомпанемента школьного репертуара, исключающая элемент равноправного партнерства в таком дуэте, а также порой чрезмерная активность аккомпаниатора, подавляющая инициативу юного солиста. В фортепианном же дуэте, слушая друг друга, чувствуя всю долю ответственности за общее исполнение, партнеры вместе выстраивают звучание одного инструмента. Положительным фактором служит и то, что ребенок трудится в паре со своим ровесником, а если повезет — то и с другом.

На сегодняшний день фортепианный ансамбль включен в учебный план с четвертого класса. Это естественно, ведь ученик, способный качественно включиться в работу в паре с партнером, должен уже обладать определенным набором навыков и умений в игре на фортепиано. Однако это не означает, что раньше он не был знаком с такой формой совместного музицирования.

Первый партнер по ансамблю для маленького пианиста — это его педагог. В самом начале обучения сольный репертуар не отличается богатством фактуры. Шести-, семилетнему ребенку (а именно в этом возрасте дети приходят в музыкальную школу) уже скучно играть



мелодии из двух-трех нот. Но когда эти «две ноты» обрастают палитрой гармоний в партии учителя — серое звучание становится цветным, и у ребенка появляется полное ощущение, что это он сделал такую красоту! В результате воображение ученика оживляется, усиливается интерес к процессу обучения.

Чуть позже, когда в репертуаре появляется элементарное двухголосие (например, обработки народных мелодий), разделение исполнения голосов между педагогом и учеником (верхний голос в правой руке — педагог, нижний голос в левой руке — ученик, и наоборот) развивает умение ребенка слышать полифонию, помогает выстроить линейное голосоведение.

Педагогу, преподающему фортепианный ансамбль, перед приходом в класс новых учеников следует собрать подробную информацию о будущих воспитанниках. Именно педагог отвечает за формирование дуэтов, а оно играет принципиальную роль в эффективности занятий. На наш взгляд, лучше объединять в пару детей, близких по темпераменту, примерно одного возраста и уровня технической подготовки. Также желательно, чтобы они были одного пола, дабы избежать стеснения и скованности, типичных для ребят 10–11 лет. Бывают случаи, когда абсолютно разные по характеру партнеры оказывают положительное влияние друг на друга, но они достаточно редки.

Обучение дуэта целесообразно начинать с репертуара для фортепиано в четыре руки. Первое, на что обращает внимание педагог — это посадка за инструментом. Ученики должны приспособиться к новым условиям, не тесниться, но и не сидеть слишком далеко друг от друга. «Ощущение локтя» партнера имеет немаловажное значение. В первую очередь с точки зрения синхронности, когда требуется показать ауфтакт, одновременно вступить или снять звук, выбрать единый темп. Синхронность вообще является одним из основных критериев оценки уровня дуэта. Нарушить ее может даже незначительное изменение темпа, ритмическая неустойчивость. Первое чаще проявляется в *crescendo* или *diminuendo*, второе — в пунктирном ритме или при смене длительностей.

Отдельное внимание нужно уделить работе над педализацией, вся ответственность за которую возложена на плечи (а вернее, на ноги) исполнителя второй партии. Работа эта очень кропотливая, педагог должен оказать максимальную помощь и поддержку юному ансамблисту. Следует не только уяснить педаль, необходимую



партии *Secondo*, но сопоставить ее с партией *Primo*. Для этого надо заблаговременно проанализировать педальные потребности первой партии и выявить в ней те места, где педаль противопоказана.

Хороший педагог не забудет указать и на особый динамический диапазон фортепианного дуэта, который, в сравнении с сольным исполнением, дает возможность звучать роялю как минимум вдвое богаче, оркестрово. «Рассказав об общем динамическом плане произведения, нужно определить его кульминацию и посоветовать *fortissimo* играть всегда “с запасом”, а не “на пределе”»¹. То же и с оттенками *piano*.

К сожалению, сегодня педагоги по фортепиано не уделяют должного внимания такой важной составляющей как чтение с листа. Все урочное время тратится на отшлифовывание программы. И тут ансамбль может оказать большую услугу. Если в расписании педагога имеются два идущих подряд ученика со схожими данными и способностями, можно выделить от каждого урока по пять минут, и эти общие десять минут посвятить чтению с листа в четыре руки. Таким образом, не самое любимое для детей занятие можно превратить в игру, главным правилом которой будет, к примеру, ни в коем случае не останавливаться, если допущена ошибка. Кроме того, в старших классах игра в четыре руки — замечательное подспорье для изучения музыкальной литературы: процесс знакомства с клавирами опер и симфоний в четырехручном переложении становится гораздо более увлекательным.

Фортепианный ансамбль — это неотъемлемая часть учебного процесса. Даже краткий обзор специфики совместного музицирования позволяет выявить комплекс важных умений и навыков, активизирующих творческое развитие ученика на начальном этапе обучения. Игра в ансамбле воспитывает личностные качества юного музыканта, расширяет его кругозор и обогащает концертный опыт.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. Готлиб А. Д. Первые уроки фортепианного ансамбля // Вопросы фортепианной педагогики / Под ред. В. А. Натансона. Вып. 3. — М.: Музыка, 1971. — С. 91–98.

¹ Готлиб А. Д. Первые уроки фортепианного ансамбля // Вопросы фортепианной педагогики / Под ред. В. А. Натансона. Вып. 3. — М.: Музыка, 1971. — С. 96.



**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА
В ВУЗЕ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ
АВТОРСКОЙ ПРОГРАММЫ**

Методика преподавания фортепианного дуэта является дополнительным курсом специального предмета «Фортепианный ансамбль», изучаемого студентами фортепианного отделения консерватории на I курсе. О необходимости введения курса методики автором указывалось в Программе курса фортепианного ансамбля, изданной в Петрозаводской консерватории в 1996 году. Развивая предмет в рамках курса «Фортепианный ансамбль», автор привел практические наблюдения в соответствии с реальными возможностями студентов-первокурсников и предложил свой вариант комплексного решения в курсе методики.

Основной курс «Фортепианного ансамбля» представляет собой практическую форму, которая реализуется в музыкальных занятиях с педагогом. Вместе с тем предмет требует от студентов глубокого изучения исторического материала, а также специальных теоретических знаний и навыков.

Интенсивное развитие фортепианного дуэтного жанра в современном композиторском творчестве, рост исполнительского уровня вызвали появление профессиональных ансамблевых конкурсов и фестивалей как в нашей стране, так и в других странах мира. Таким образом, сформировались требования и условия для более глубокого освоения дисциплины «Фортепианный ансамбль» в вузе.

Закрепление навыков игры в фортепианном дуэте, освоение большого количества фортепианной дуэтной литературы, подготовка студентов к концертной деятельности — все эти задачи необходимо решать за годы обучения в консерватории. Для формирования профессионального концертного дуэта необходимо предоставить возможность изучения предмета «фортепианный ансамбль» в полном объеме на всех курсах консерватории, а также в магистратуре и аспирантуре.

Настоящая методика решает задачу системного подхода к освоению предмета «фортепианный ансамбль». Курс предлагает



обучение на основе изучения истории возникновения и развития фортепианного дуэта как жанра, создания национальных композиторских и исполнительских школ в России и за рубежом, отдельных сочинений для фортепиано в четыре руки и двух фортепиано, а также новых форм фортепианной ансамблевой музыки в творчестве современных европейских и отечественных композиторов.

Изучение оригинальных произведений в жанре фортепианного дуэта подкреплено в курсе знакомством с большим объемом симфонических произведений в переложении для фортепиано в четыре руки. Изложению принципов и типов переложений, а также усвоению навыков исполнения симфонических сочинений на фортепиано отведено достаточное внимание в практической части курса методики.

Овладение произведениями репертуарного минимума в основном курсе фортепианного ансамбля дополняется изучением методической и научно-исследовательской литературы в курсе методики. На семинарских занятиях студентам предлагается выступать с аналитическим разбором дуэтных сочинений, сопоставлением различных редакций, с сообщениями по общим методическим вопросам ансамблевой подготовки.

Методика преподавания фортепианного дуэта изучается в течение двух семестров первого года обучения, проходит в форме групповых занятий, включает лекционные и практические семинарские занятия, а также самостоятельную работу студентов, в виде подготовки к выступлениям на семинарах и итоговом зачете в конце учебного года. На семинарских занятиях осваивается обширный музыкальный материал, происходит закрепление основных положений и навыков ансамблевой игры, осуществляется знакомство с оригинальными интерпретациями по аудио– и видеозаписям выдающихся исполнителей фортепианной дуэтной музыки.

Основой для воспитания слуха и развития аналитических способностей служат прослушивания с последующим анализом исполнения. Богатый аудиоматериал, накопленный в фондах фонотеки Петрозаводской консерватории и постоянно обновляемый с помощью интернет-ресурсов, является необходимым звуковым пособием при обращении к лучшим образцам исполнительской культуры ансамблевой игры.



Методические сообщения студентов на семинарских занятиях являются не только формой проверки, но и развивают в исполнителях-пианистах многосторонние навыки, необходимые в будущем. Вместе с тем, обращаясь к той или иной теме, студенты прорабатывают обширный материал.

Использование традиционных лекций и семинаров обогащено введением новых форм работы со студентами, и прежде всего, применением в учебном процессе интерактивных форм проведения занятий, на которых вырабатываются навыки взаимодействия в группе, формируются общие установки и единые принципы анализа и восприятия музыкальных явлений. К ним относятся обсуждение в группах, в том числе круглый стол, творческие задания с использованием презентаций, тематическая дискуссия, тренинги, кейс-метод, проект. Интерактивные формы обучения предполагают обучение в сотрудничестве. Фортепианный ансамбль наиболее полно отражает задачи взаимодействия друг с другом, совместного решения исполнительских проблем, а также моделирующих ситуаций будущей профессиональной деятельности.

Приведу несколько примеров:

Дискуссия

Исполнение подготовленных сочинений с предварительной вступительной преамбулой или докладом служит отправной точкой для обсуждения или дискуссии на заданную тему, где студенты класса развивают аналитические и критические способности, вырабатывают общие слуховые критерии.

Тренинг

Решение задачи воспитания слухового контроля и создания критериев оценки исполнения возможно в проведении со студентами тренинга «Конкурс». Возможны различные варианты проведения этого тренинга. Первый вариант связан с непосредственным участием студентов в конкурсе: часть группы исполняет одно сочинение, создавая ситуацию конкурса, другая часть — представляет собой комиссию, обсуждающую исполнение программы. Открытое обсуждение, критический, в то же время дружественный настрой служат созданию доброжелательной обстановки в коллективе. Конкурсы можно проводить по разным темам, в том числе и конкурс по чтке с листа симфонического сочинения.



Конкурс на лучшую ансамблевую читку с листа представляет собой ситуационную задачу, непосредственно подготавливающую профессиональную деятельность пианистов в классах хорового и симфонического дирижирования. Эта форма проведения близка мозговому штурму, так как вся группа студентов поставлена в сложные психологические условия, связанные с преодолением страха, отсутствием достаточного опыта игры клавиров симфоний или хоровых партитур. Активизация всех сил организма и коллегиальное действие подводит студентов к решению поставленной задачи в кратчайшие сроки. Установка такого рода интерактивного действия на воспроизведение классического музыкального сочинения без оглядки на собственные переживания, достижение единения со своим партнером по ансамблю, построенное на преодолении трудностей, закаляет ансамбль. Внутренняя установка на наиболее точное исполнение нового незнакомого сочинения поддерживается всем коллективом и преподавателем, способствует воспитанию необходимых профессиональных качеств музыкантов-исполнителей. При использовании данного метода педагогом определяются главные задачи: необходимость обоснования читки с листа, включение внешней и внутренней мотивации, утверждающей востребованность этого рода деятельности в будущей профессии.

Второй вариант — прослушивание видеозаписей любого ансамблевого конкурса, работа всей группы в составе жюри, выработка основных критериев оценки, создание системы баллов, оценка игры и подсчет результатов конкурса — все входит в функции студенческой комиссии. После решения этой ситуационной задачи студенты знакомятся с баллами, выставленными официальной комиссией, и подводят итоги работы. Оба варианта апробированы в классе и принесли положительный результат.

Многообразие форм профессиональной деятельности музыканта исполнителя требует владения самыми разнообразными навыками и умениями, огромным объемом практических знаний и высокого исполнительского мастерства. Читка с листа включает в себя навыки фактурного видения, вертикального и горизонтального опережающего слышания, умения адекватно воспроизвести текст в нужных темпах, динамике и технически верном решении.

Приобретение же навыков игры оркестровой музыки на рояле дает новый импульс для роста молодых исполнителей. Для развития



ного навыка необходимы конкретные формы работы, конкретные требования и определенные формы проверки.

Важным направлением педагогической работы с ансамблем является составление и проверка списка прочитанных с листа симфонических произведений. Этот список составляется в течение двух семестров, включает в себя образцы симфонической и кантатно-ораториальной музыки. Данное задание способствует закреплению навыка читки с листа, расширению музыкального кругозора и является заданием для самостоятельной работы.

Метод работы в группе поддерживает творческое начало в каждом исполнителе, воспитывает исполнительскую инициативу, смелость и активность, широту взгляда на различные формы фортепианной ансамблевой музыки и в целом на музыкальное наследие. Создание сплоченного и дружного коллектива, способного осуществить общую творческую задачу, позволяет подойти к работе над проектом. Атмосфера доброжелательности, целенаправленно создаваемая в классе педагогом, способствует созданию почвы для делового сотрудничества, беспрепятственного обмена информацией. Таким результатом в конце первого года обучения студентов Петрозаводской консерватории является ежегодный **проект-фестиваль Piano Duo**, проходящий при участии студентов класса фортепианного ансамбля (тринадцать фестивалей с 2003 года). Установка на творчество, на новые решения, участие в проекте с разными задачами исполнительского, музыковедческого и организационного плана предоставляет студентам возможность показать различные стороны своего дарования. Подготовка к реализации проекта занимает от полугода до восьми месяцев.

Комплексное применение интерактивных методов обучения безусловно должно приносить необходимый эффект. Используя новые педагогические технологии удается за небольшой период обучения создать главное — творческую атмосферу в классе, а это необходимое условие достижения высоких результатов обучения. Вовлечение студентов в процесс освоения нового музыкального материала с максимально активной формой их участия служит успешному выполнению задач современной педагогики — воспитания пианиста широкого профиля.





11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

Н. Ю. КАТОНОВА

ИСТОКИ ДУЭТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В СВЕТЕ ОБЩИХ ПРИЗНАКОВ МЕТАЖАНРА

«...жанр формируется и осознается как результат некоторого обобщения частных, единичных, но вариантно повторяющихся форм бытия музыки. Обобщение, кстати говоря, является важнейшей функцией музыкального жанра, а потому сущность последнего мы можем определить не только формулой «жанр — это память», но и формулой «жанр — это обобщение»

Е. В. Назайкинский

История дуэта двух клавиристов восходит к середине XVI века, но в плотном музыкальном пространстве эпохи Возрождения трудно представить подобный ансамбль в числе популярных. В самом деле, растущее разнообразие клавишного и клавишно-струнного инструментария этого периода, и множественность более поздних трактовок обозначений *clavier*¹, привели к укоренению ряда неточностей в определении жанрового генезиса с одной стороны, а с другой — высветили неожиданный и перспективный ракурс для исследования феноменологии клавирного дуэта. Так как европейское и отечественное музыкознание за последние два десятилетия накопило внушительный опыт по источниковедению и исследованию исторического

¹ До настоящего времени само понятие «клавир» имеет множество толкований, основанных на исследованиях, относящихся к разным историческим периодам и различным национальным школам:

Clavicymbalum — лат.; *Cembalo*, *Clavcembalo*, *Clave-cymbalo*, *Grave Cimbalum*, *Clavicembalo*, *Spinetta*, *Spinetto* (поперечной формы) — итал.; *Klavecimbal* — дат.; *Cembalo*, *Claviymbel*, *Clavicembalo* — нем.;

Clavecin, *Clavessin*, *Clavecein* — франц.; *Harpsichord*, *Spinet* — англ. — таковы наиболее часто встречающиеся в документах и нотах XVI–XVIII веков варианты названий клавишно-струнных инструментов с щипковым принципом звукоизвлечения, объединенных впоследствии общим термином *клавир*.



исполнительства, представляется логичным вновь обратиться к истокам одного из самых универсальных в истории музыки инструментальных жанров — игре вдвоем на одном клавире² (или на двух — как расширенной версии одного). И — уже в контексте истории европейской культуры — проследить все многообразие его модуса³. Здесь разумеется и прерывистый алгоритм чередования популярности четырехручного дуэта и двухклавирного, и присутствующую до сих пор переменность на уровне идентификации собственно жанровых признаков, и долговременный статус вторичного, сопутствующего, в основном — транскрипционного жанра. Но эта изменчивость определила суть обобщающих признаков **мегажанра клавирного дуэта**, богатство форм оригинальных произведений (экстраверсия жанра), и полифункциональность его трансформаций (интроверсия жанра).

С чего же все началось? И для чего потребовалось музыкантам средневековья (органистам и виртуозам-клавиристам) объединять звучание двух не очень совершенных и не самых легких в использовании инструментов? Что же представлял собой «клавирный ландшафт» эпохи позднего Возрождения в целом?

Самое раннее упоминание об игре на клавиатуре относится к 1210 году: Жиро де Калансон⁴ указывает на своего коллегу — жонглера, умеющего играть на кларихорде, а в 1323 году Иоанн де Мурис⁵ в своей «Теории музыки» пишет не только о четырехструнной, но и девятнадцатиструнной разновидности монохорда. Дальнейшее совершенствование клавишных инструментов происходит, очевидно, в тени органа, и на протяжении еще трех веков сохраняется

2 Здесь термин *клавир* — собирательный, подразумевающий самую широкую его трактовку во времени.

3 Модус (лат. *modus* — мера, способ, образ, вид). Модус в лингвистике — один из двух наиболее общих компонентов смысла высказывания.

4 Жиро Калансон (фр. *Guiraut de Calanson*) — трубадур начала XIII века, временные рамки творчества ок. 1202–212 гг., родом из Гаскони. Писал на окситанском языке. Жиро часто присутствовал при дворах Кастилии, Леона и Арагона. Оставил ряд лирических стихотворений (около десятка) и *Fadetjugar* — шуточное руководство (*Ensenhamen*) для странствующего певца и фокусника (жонглера) (издано в *Denkmal der provenzalischen Literatur Bartsch'a*) — содержит перечисление литературных произведений, тем и героев, характерных для этой эпохи.

5 Иоанн де Мурис (лат. *Johannes de Muris*, фр. *Jehan des Murs*) (род. между 1290 и 1295) — французский теоретик музыки, математик и астроном, один из ведущих ученых периода *Arsnova*. В 1321 году окончил Парижский университет. Автор трех трактатов о музыке: 1) Познание музыкального искусства (*Notitia artis musicae*, 1319 или 1321); 2) Компендий музыкальной практики (*Compendium musicae practicae*, ок. 1322); 3) Теория музыки по Боэцию (*Musica speculativa secundum Boetium*, 1323).



как периферийный статус клавира (сконструированного для домашних упражнений органиста), так и их смежный репертуар.

Проследим пунктиром карту распространения клавирных пьес в европейских странах в XV–XVI веках.

Самые ранние сборники пьес для клавира принадлежат немецким органистам: Арнольду Шлику⁶, опубликовавшему наряду с трудом «Зеркало органных мастеров и органистов» «Табулатурную книгу», куда включен ряд клавирных сочинений, и Гансу Бюхнеру⁷.

Элиас Николаус Аммербах⁸ издает трактат, являющийся школой игры, в частности, на клавире: «Органная или инструментальная табулатура», в котором впервые вводится понятие **апликатуры**. Органисты Бернгарды Шмиды⁹ издали три книги табулатур для органа и клавира, с обработками мотетов средневековых композиторов и популярными в то время прелюдиями, токкатами, мотетами, канцонеттами, мадригалами и фугами. Во второй половине XVI века в Германии появляются сборники с сочинениями знаменитых нидерландцев и итальянцев специально для струнных клавиров, в которых даны методические указания по настройке этих инструментов¹⁰.

6 Арнольд Шлик (нем. *Arnolt Schlick*) старший (1460–1521) — немецкий органист и композитор. Придворный органист в Гейдельберге, родился в Чехии (слепой), издал (вероятно при помощи сына): *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (1511) // *Monatshefte für Musik-Geschichte von der Gesellschaft für Musikforschung*. Jg. 1 1869. Сын его — 2) Арнольд (младший), вероятно преемник отца, издал: *Tabulaturen etlicher Lobgesang und Liedlein uff die Orgeln und Lauten* (1512). Сочинения обоих Шликов принадлежат к числу старейших нотных изданий Петра Шёффера младшего.

7 Ганс Бюхнер (Жоаном Бухнер, Ханс фон Констанц), (нем. *Hans Buchner*, 1483–1538) Его наиболее важным трудом является *Fundamentbuch* — коллекция органной музыки, который также содержит введение в технику игры и импровизации.

8 Элиас Николаус Аммербах (*Elias Nicolaus Ammerbach*, 1530–1597) — немецкий органист, композитор и аранжировщик органной музыки эпохи Ренессанса. С 1560 — органист церкви св. Фомы в Лейпциге. Автор табулатурной книги *Orgel oder Instrument tabulatur* (1571, 2-е изд. 1583), имеющей большое историческое значение — в ней указаны апликатуры и подробно объяснены способы и варианты украшений.

9 Бернгард Шмид (нем. *Bernhard Schmid*), имя двух соборных органистов в Страсбурге, отца и сына. Отец занимал эту должность в 1564–1592, он же автор табулатурного произведения *Einer neuen und künstlichen auff Orgel und Instrument Tabulatur Buch* (1577), танцевальных пьес и фантазий на мотеты Лассо, Креккилона, Аркадельта, и др. Сын издал *Tabulaturbuch von allerhand aus erlesenen schönen Präludiis, Tokkaten, Motetten, Kanzonetten, Madrigalen und Fugen von 4–6 Stimmen* (1607).

10 Первый итальянский композитор, импровизационно перекладывавший вокальные пьесы для клавиров — слепой флорентийский органист Франческо Ландино (итал. *Francesco Landini*, 1325–1397). Венеция дала группу композиторов, которые внесли большой вклад в развитие ранней клавирной музыки. Первый ее представитель —



В XVI веке клавирная музыка уже вполне сформировалась как самостоятельная область инструментальной музыки, сочетая в себе признаки и светских (танцевальных) и церковных, т. е. органных жанров. Примечательно, что в середине этого столетия немецкий органист Э. Н. Аммербах писал, что искусство игры на органе следует предпочесть другим, так как оно применимо не только на одном инструменте: кто хорошо овладел им, тот может с успехом применять его также на позитивах, регальях, вёрджинелах, клавикордах и других подобных инструментах. Джироламо Дирута¹¹ в своем трактате «Трансильванец» попытался размежевать исполнительскую манеру органиста и клавесиниста и подчеркнул, что «исполнители танцев (то есть привычные к клавесину) плохо играют на органе; а органисты, в свою очередь, должны приспособляться к звучанию клавесина, если им доводится исполнять на нем танцы»¹².

С течением времени ситуация изменилась: «...клавирист не мог быть исполнителем только на каком-либо одном клавишном инструменте: он должен был уметь играть по крайней мере на клавесине и клавикорде, не говоря об органе, что тогда само собой разумелось. Ибо связи клавира с органом значительны не только в плане исполнительском, но и творческом: нередко они имели общий репертуар. И неудивительно, что величайшие клавиристы <...> такие, как Булл, Шамбоньер, Фробергер или Куперен, были прекрасными органистами. Особенности музицирования <...> приводили к своеобразному исполнительскому

Антонио Скварчалупи (итал. *Antonio Squarcialupi*, ум. в 1475). Большой вклад в венецианскую клавирную школу внесли уроженцы далеких Нидерландов: Адриан Вилларт (итал. *Adrian Willaert*, 1490–1562) и Якоб Буус (ум. в 1565) — органист, композитор органных и клавирных пьес. К ранней венецианской школе следует отнести двух Габриели — Андреа (1510/20–1586) и его племянника Джованни (1557–1612); оба сочиняли для органа и клавира. Клаудио Меруло, или Мерлотти (1533–1904), органист и композитор венецианской школы, написал немало произведений для клавира. Джироламо Дирута написал первую настоящую школу клавирной игры с массой примеров из сочинений современных ему композиторов. В Испании первой половины XVI века выходят две школы игры на клавире, написанные теоретиками Хуаном Бермудо (1549) и Томасом Санта Мариа (1565). Кроме того, следует отметить ричеркары, обработки народных песен, гимнов, мотетов и вариаций на темы народных песен композитора и органиста Антонио де Кабесона (1510–1566). (Цит. по: *Зимин П. Н.* История фортепиано и его предшественников. — М.: Музыка, 1968. — С. 50–51).

¹¹ Джироламо Дирута (итал. *Girolamo Diruta*, настоящая фамилия Джироламо Манчини, итал. *Girolamo Mancini*, между 1561 и 1550 — ок. 1610) — итальянский композитор, органист и теоретик музыки. Автор трактата *Il Transilvano* (1593).

¹² Цит по: *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Т. 1. — М.: Музыка, 1983. — С. 513–541.



11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

универсализму: клавиристы являлись исполнителями и на ряде других инструментов. Клавирист обучался прежде всего как композитор»¹³.

Очевидно, что особенности полифонического голосоведения, возможность исполнения контрапунктов, явным образом повлияли на формирование нового типа исполнительства — **дуэтного**, как за одним инструментом (мануалом), так и за двумя.

Самые ранние опыты игры вдвоем зафиксированы в творчестве британских композиторов-органистов XVI века, не чуждых и клавирному концертированию. Поэтому исполнение этих пьес практиковалось в зависимости от обстоятельств, и на органе, и на вёрджинеле¹⁴.

Так проявились первые признаки обобщения жанра.

При изучении фактуры этих сочинений, становится очевидным, что различий в практике исполнения на разных клавишных инструментах не было, и поэтому перечень одних и тех же произведений *for two to play* (для игры вдвоем) мы находим и в органных, и в клавирных разделах музыкальных справочников. Например, в библиографическом каталоге, составленном американской органисткой Салли Джо Слоан «Музыка для двух или более исполнителей за клавикордом, клавесином и органом»¹⁵, и посвященном, в основном, сочинениям для органа, мы обнаружили названия нескольких произведений, обозначенные *isolated* (изолированный, отдельный) или *rare* (редкий, единичный), как правило, встречающихся в соответствующих разделах монографий и каталогов, посвященных клавирным дуэтам. Это единственное известное нам справочное издание, где пьесы для клавирного

¹³ Друскин М. С. Клавирная музыка. — Л.: Музгиз, 1960. — С. 45.

¹⁴ В Англии прямоугольная горизонтальная форма получила специфическое наименование вёрджинел (*virginal*) (сохранились легенды о происхождении названий оперенных инструментов: так, например, название «спинет» связывали с именем мастера, который его изобрел — *Spinetus*; или же «*virginal*» истолковывался С. Вирдунгом, как «девический» инструмент, потому что на нем предпочитали играть молодые девушки, и потому что его любила «девственная королева» Елизавета. На самом деле название спинет могло произойти от латинского слова *spina* — шип, игла, колючка, а название вёрджинел — от латинского слова *virgula* — палочка). Оперенные инструменты, как выше указывалось, получили первоначальное распространение на юго-западе Европы; однако их производство в Италии началось уже во второй половине XV столетия. Так например, упоминание о чембало мы находим в письме Тантини из Модены в 1461 году. Изобретение клавесина приписывалось Николаю Вичентини и относилось к 1492 году, а самый древний спинет, сохранившийся до настоящего времени в Кельском музее Вильгельма Гейера, был построен в 1493 году. (Цит по: Зимин П. Н. История фортепиано и его предшественников. — С. 65–66).

¹⁵ Sloane S. J. *Music For Two or More Players at Clavichord, Harpsichord, Organ: An Annotated Bibliography*. NY: Greenwood Press, 1991.



дуэта рассматриваются в общем ряду, т. е. вне инструментальной спецификации (если таковая не была обозначена самим композитором).

Но, если выбор инструмента зависел от обстоятельств исполнения, то чем же регламентировалось их нужное количество? Кто определял, играть ли вдвоем за одним инструментом (органом, вёрджинелом, клавесином), или за двумя? Для чего музыканты сели за один инструмент и оказались вынуждены приспособливаться к неудобной посадке и ограниченным возможностям одной партии — в верхнем регистре или в нижнем?

Если на одном, то — на одномануальном, двухмануальном или трехмануальном? Какие характеристики инструмента диктовали ансамблевый модус: двое за одним или двое за двумя, и, наконец, почему с самых первых печатных источников утвердилась дефиниция *for two to play*, обозначающая игру на **одной** клавиатуре (т. е. вдвоем на одном инструменте), а сочинения, на титульном листе которых значилось: *for two Clavier*, безусловно предназначались **для двух** любых клавишных инструментов (клавиатур). Какие особенности формы произведения определяли разновидность жанра в каждом конкретном случае?

Очевидно, что уже на первом этапе становления клавирного исполнительства практиковалось совместное музицирование и за одним инструментом, и за двумя; в **память жанра** была заложена амбивалентность его признаков, всегда свидетельствующих о едином текстовом поле, порождающем композиции для обоих типов исполнительства.

В изданном в XVI столетии «Трактате о глоссах» Диего Ортиса были описаны три вида совместного музицирования: а) свободная импровизация (оба исполнителя импровизируют); б) аккомпанирующая импровизация по басу; в) сопровождение по табулатуре: «Надлежит взять мадригал либо мотет, либо иное, что желаешь исполнить, и переложить его для чембало, как сие принято делать»¹⁶.

В уже цитированной монографии М. С. Друскин отмечал, что: «Особенно на первых этапах клавирного искусства, когда

¹⁶ Диего Ортис (исп. *Diego Ortiz*, ок. 1510 — ок. 1570) — испанский композитор, музыкальный теоретик, исполнитель на басовой виоле да гамба («виолон»). С 1550-х гг. жил в Италии. Один из первых теоретиков и практиков инструментального варьирования (дифференсиас), принцип которого изложен в его основном *Trattado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones...*, Roma, 1553 (факсимиле и перевод на немецкий язык изд. М. Шнайдепа, Kassel, 1936).



11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

пьесы для инструментов в большинстве своем не выписывались, но каждый раз заново создавались по вокальным табулатурам, когда искусство переложения являлось синонимом искусства игры на инструментах, — именно в это время оформились импровизационные черты инструментального исполнительства <...>. Известны правила приема органистов на церковную службу в Венеции (1541), согласно которым соревнующийся должен был по голосам вокального мотета симпровизировать ричеркар. Бермудо писал, что высшее искусство клавириста заключается в том, чтобы суметь переложить четыре голоса вокальной табулатуры на клавикорд, причем один из них петь»¹⁷.

Искусство импровизации, техника варьирования, обработка многоголосных вокальных сочинений для исполнения на различных инструментах приобрели в XVI веке значение важных художественных задач. Диего Ортис в вышеупомянутом «Трактате о глоссах» подробнейшим образом обосновал правила импровизированного варьирования в ансамбле (виолоне и клавесине).

Согласно разделу *pianoduet* в Музыкальном словаре Гроува¹⁸ и Гарвардском музыкальном словаре¹⁹, самая ранняя пьеса для двух клавиатур, найденная в сборнике «Музыка при дворе Карла V», озаглавлена «Двенадцать к двум» и датирована 1557 годом. Пьеса взята из книги Луиса Венегаса де Энестеросы «Новые ноты для клавишных» (1557). Это пятистраничное сочинение композитора Томаса Креккиллона²⁰, написанное в дорийском G со вступлением и развернутой основной частью с элементами имитации, озаглавлено как транскрипция шансона «Красотка без пары» (*Belle sans paire*) для двух исполнителей на двух клавирах *for Two Players on Two Keyboards*²¹. Примечательно,

17 Друксин М. С. Клавирная музыка. — С. 45–47.

18 Crecquillon T. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980.

19 *The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians*. by Don Michael Randel (Editor) Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986. — P. 676.

20 Томас Креккиллон (Тома Крекийон) (франц. *Thomas Crecquillon*, ок. 1505–ок. 1557) — франко-фламандский композитор эпохи Возрождения. Музыка Креккиллона была высоко оценена его современниками и показывает гармонические и мелодические гладкости, предвосхищает кульминационный полифонического стиля Палестрины. Он написал двенадцать месс, более 100 песнопений и почти 200 шансонов.

21 Существует запись (1972) исполнения на двух барочных органах в числе других клавирных дуэтов: *Stereo LP from the U. K. On Oryx #1765. Walter Opp and Wilhelm Krumbach play the historic choir organs of the Church of Ebrach in Upper Franconia. Selections: Biumi — canzona in G; Crecquillon — Cancion — Belle sans paire; Tomkins — A Fancy for two to play; Rovigo — Canzona in C; Trofeo — Canzona in G; Blanco — Concierto para dos organos in G major; C. Ph. E. Bach — 4 duets — Allegro B major — Poco*



что это сочинение оказалось и первой транскрипцией — впоследствии основной жанра — для двух исполнителей на двух клавирах (*Two Players on Two Keyboards*)²².



На картине последователя Иеронима Босха «Концерт в яйце» (1569) изображена музыка Томаса Крекиллона.

Далее в хронологическом порядке следует пьеса «Алмон» (*Almon*)²³ для двух вёрджинелов английского композитора Джильса Фарнаби²⁴ из знаменитого сборника «Вёрджинельная книга Фицуильяма»²⁵. Самая

adagio F major — Poco adagio a minor — Allegro E flat major; Steibelt — sonata G major; Danzi — Sonata D major.

²² Здесь слово *keyboard* (основное значение: клавиатура, второе значение: клавишный инструмент) является удобным эквивалентом слова *clavier*, производимого от латинского *clavis* (ключ) и используемого до 1700 года для обозначения всех клавишных инструментов.

²³ *Farnaby G. Almon // Fitzwilliam Virginal Book. Vol II, p. 202.*

²⁴ Джильс Фарнаби (англ. *Giles Farnaby*, 1560–1620) — английский композитор и вёрджинелист.

²⁵ *Fitzwilliam Virginal Book* — является основным источником клавирной музыки с конца елизаветинской и начала яacobинского периодов в Англии, т. е. позднего



11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

короткая из клавирных миниатюр композитора, эта восьмитактовая пьеса может исполняться либо на одном двухмануальном инструменте, либо на двух одномануальных (сохранились две идентичные копии партий для обоих исполнителей). В первой партии представлена мелодия, которая является ранней формой бергамаски в простом, одnogолосном проведении, а вторая аккомпанирует ей изысканными фигурациями и арпеджио.

По мнению автора каталога «История клавирной музыки до 1700 года» Вилли Апела²⁶, пьеса Фарнаби и названная ранее обработка шансона «Красотка без пары» Томаса Креккиллона — «единственные известные примеры клавирной музыки для двух инструментов до сонат Бернардо Паскуини и пьес Франсуа Куперена». Иными словами, с этих пьес начинается история **двухклавирного исполнительства**.

Но, поскольку нам приходится вести исследование генезиса клавирных дуэтов «по органному следу», то, изучив еще несколько нотных изданий, и сравнив их с информацией, содержащейся в различных справочных ресурсах, мы выяснили, что ряд из «первых

Ренессанса и раннего Барокко. Она берет свое название от виконта Фитцуильяма, который завещал это собрание рукописей Кембриджскому университету в 1816 году. В настоящее время находится на хранении в *Fitzwilliam Museum* в Кембридже. Сохранилось до наших дней несколько сборников для вёрджинела елизаветинской эпохи: *Fitzwilliam Virginal Book* (ок. 1625) — 416 пьес; *Lady Nevells book* (1591) — 42 пьесы; *Forstersbook* (1624) — 78 пьес; *Cosyns — Virginal book* — 95 пьес; *Parthenia* (1611).

В *Fitzwilliam Virginal Book* встречаются и формы, отражающие первоначальные итальянские влияния (например, фантазии — *Fancy*) и блестяще-виртуозные пьесы (прелюдии, токкаты), и вариации на григорианские канты, а также варьированные переложения духовных и светских песен (мадригалы, мотеты, песни).

Сборник был дан без названия его переписчику и право собственности на рукопись до восемнадцатого века оставалось неясным. Полностью сборник был исполнен в 2005 году в Зале Рыцарей *Fitzwilliam's* колледж, Кембридж, на спинете без ножек (вёрджинеле), клавишине, клавикорде и органе.

26 *The History of Keyboard Music To 1700 by Willi Apel, Indiana University Press, 1997. — P. 878. The shortest of Farnaby's miniatures is the eight-measure For two Virginals (FW, I, p.202), a piece for two harpsichords or for one double virginal with two keyboards. The first player presents the melody, which is an early form of the famous bergamasca, in a simple, homophonic setting, and the second plays the same setting with dexterously inserted figuration and arpeggios. This piece and a Cancion Belle sans paire a doce para dos instrumentos, which is found in Venegas' Libro de cifra nueva (Angels M, p.158), are the only known examples of clavier music for two instruments before Pasquini and Couperin. There are four English pieces for two players at one instrument: one for three hands Ut Re Mi Fa Sol La by Byrd, a very long piece by Bull with the possible satiric title The Battle and no Battle (Musica Britannica, vol. XIX, № 108), A verse for two to play on one virginal or organ by Carlton and A Fancy for two to play by Tomkins.*



пьес для игры вдвоем» оказался шире, чем указывают большинство специализированных источников.

Очевидно, что самой ранней в ряду пьес, написанных для исполнения вдвоем на одном инструменте, является «Маска» (*Muske*) Хью Эштона²⁷.

Эта пьеса существует в трех версиях в нескольких архивах



1) Национальная Британская библиотека; 2) Издание «Дублинские рукописи для вёрджинела»²⁸; 3) Издание «Клавирная музыка эпохи династии Тюдоров»²⁹. Нотные примеры в виде трех пьес с двумя объединенными строчками записаны Джоном Алчестером (*John Alcester*) на страницах Библии, принадлежащей аббатству Эвешем, в котором Алчестер служил в качестве священника в 1539–1540 годах. Это канон, озаглавленный «Волынка» (*Hornpipe*), в котором второй исполнитель вступает после 24 тактов (до этого нужно шесть раз сыграть четырехтактовую тему), затем вступает третья рука или второй инструмент. Структура пьесы необычна из-за удвоенного баса, т. к. бас в партии, обозначенной *Primo* меняет свою тему (паттерн) дважды, в то время, как в *Secondo* повторяется без изменений. В том же сборнике есть анонимная пьеса без заглавия, написанная на трех шестилинейных

²⁷ Хью Эштон (англ. *Hugh Ashton*, 1485–1558) — английский священник, руководитель хора в колледже *Newarke, Leichester* (1525–1548). Впоследствии архидиакон в Йорке.

²⁸ *The Dublin Virginal Manuscript*, ed. John Milton Ward, London, 1983.

²⁹ *Tudor keyboard music: c. 1520–1580, transcribed and edited by John Caldwell*. London: Stainer and Bell, 1995.



11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

нотонасках без специального указания инструмента. Здесь заметим, что все известные на сегодняшний день дуэтные, т. е. для исполнения на одной клавиатуре, пьесы XVI века записаны или на двух нотонасках, или на трех. Значит второй исполнитель нужен был в роли «третьей руки».

Инструмент в оригинальной партитуре не специфицирован, но интересно, что в каталоге «Фортепианные дуэты для одного и двух фортепиано с XVI по XX век» Ховарда Фергюсона, это сочинение упоминается в разделе «Фортепианный дуэт для двух фортепиано» (*Piano Duet for Two Pianos*), так же, как и пьеса анонимного композитора середины XVI века, названная издателем «*Вариации на мотив Goodnight*» (*Divisions on the Goodnight ground*).

В сохранившемся варианте оттистка без названия, сочинение представляет собой пьесу на трех строчках. Тема, используемая здесь, встречается и в произведениях других авторов этого периода, поэтому идентифицировать ее не трудно, кроме того она положена на текст стихотворения, известного как *Poem № 14 Goodnight* из сборника «*Страстный пилигрим*»³⁰, приписываемого У. Шекспиру³¹. В случае, если «*Вариации...*» исполняются на одной клавиатуре, две верхние строчки должен играть *Primo*, а *Secondo* — цифрованный бас *ground*. Также, как и «*Волянка*» Алчестера, это сочинение издано в двух экземплярах, поэтому вариант исполнения на двух (инструментах) не исключался, очевидно, самим автором.

Согласно авторитетным, посвященным истории дуэта для **одного** инструмента монографиям и каталогам³², самые ранние пьесы для исполнения вдвоем на одной клавиатуре принадлежат английским

30 В 1599 г. издатель Джаггард выпустил в свет антологию стихотворений под заглавием: «*Страстный пилигрим. Сочинение У. Шекспира*». Это не что иное, как стекуляция именем Шекспира, которое к этому времени сделалось уже чрезвычайно популярным. На самом деле лишь около половины составляющих сборник стихотворений принадлежит Шекспиру, причем многие из них были напечатаны раньше или ходили по рукам и были беззастенчиво использованы издателями; остальные же написаны другими лицами. В своем обмане Джаггард косвенно признался сам. В 1612 г. он повторил это издание (верный себе, он пометил его как 3-е, тогда как на деле оно было только 2-м), присоединив еще несколько стихотворений, и в том числе стихи, принадлежавшие современнику Шекспира, драматургу и поэту Томасу Хейвуду.

31 *W. Shakespeare? — Good night, good rest. Ah, neither be my share....*

32 Например: *Lubin E., Piano Duet*, 1970; *Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт*, 1988; *Cameroon Mc Crew Piano Duet Repertoire: Music Originally Written for One Piano, Four Hands*, 2001.



музыкантам Томасу Тимкинсу³³ — «Фантазия для игры вдвоем» (*A Fancy for two to play*), и его другу и возможному партнеру Николасу Карлтону³⁴

«Вариация для двоих для игры на одном вёрджинеле или органе» (*A Verse for two to play on the virginall or organ*).

Примечательно, что, в обоих случаях авторское название явственно указывает на то, что сочинение предназначено для исполнения на одном инструменте, и поэтому более ранние сочинения Креккиллона и Фарнаби формально относятся к другому жанру.

Пьеса Николауса Карлтона является обработкой мелодии из части *Benedictus* из мессы Джона Тавернера³⁵, основанной на популярном антифоне *Gloria Tibi Trinitas* — распространенное явление в то время. Британский исследователь, исполнитель старой английской музыки и автор аннотированного каталога «Фортепианные дуэты для одного и двух фортепиано с XVI по XX век»³⁶ Ховард Фергюсон³⁷ считает, что пьеса Карлтона не несет в себе характеристических черт зарождающегося жанра, но пьесу Томкинса называет кристаллом дуэта, его идиомой, с четко выраженной полифонической тканью и позаимствованной из хоральной традиции имитационными деталями формы.

Эти сочинения, первые оттиски которых хранятся в Национальной Британской библиотеке, а в XX веке были изданы дважды в сборнике «Два елизаветинских клавирных дуэта»³⁸, в наши дни исполняются как на двух аутентичных инструментах, так и на органах, как и было предписано авторами.

В «Вёрджинельной книге Фицуильяма» содержатся четыре английские пьесы для двух исполнителей на одном инструменте³⁹:

33 Томас Тимкинс (англ. *Thomas Timkins*, 1572–1656) — английский композитор эпохи Возрождения и раннего Барокко, последний представитель английской школы вёрджинелистов.

34 Николас Карлтон (англ. *Nicholas Carleton*, 1570?–1630) — английский композитор.

35 Джон Тавернер (англ. *John Taverner*, ок. 1490–1545) — английский композитор и органист.

36 *Ferguson H. Keyboard Duets from the 16th to the 20th century for one and two piano. Oxford : Oxford University Press, 1995. — 103 p.*

37 Ховард Фергюсон (англ. *Howard Ferguson*, 1908–1999) — известный английский композитор и музыковед, автор корпуса исследований и каталогов, посвященных истории клавирной музыки.

38 *Two Elizabethan Keyboard Duets., ed. Frank Dawes (Shott, 1949) and Nigels Verlag (1972).*

39 Все названные пьесы представлены в *Fitzwilliam Virginal Book*, также известной как *Queen Elizabeth's Virginal Book, an early 17th-century English manuscript collection of 297 pieces for keyboard*. Дата первого издания — 1625. Хранится в Музее Фицуильяма в Кембридже.



II. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

одна для трех рук *Ut Re Mi Fa Sol La* Уильяма Бёрда; развернутая, театрализованно-программная пьеса Джона Булла с заглавием «*То битва, то нет битвы*» (*The Battle and no Battle*), а также хрестоматийные «*Фантазия для игры вдвоем*» (*A Fancy for two to play*) Томаса Тимкинса и «*Вариации для игры вдвоем на вёрджинеле, или органе*» (*A Verse for two to play on one virginall or organ*) Николаса Карлтона.

Примечательно, что интерес к клавирному исполнению вдвоем за одним инструментом и вдвоем за двумя инструментами проявился примерно в одно и то же время, в кругу «одного цеха» английских клавиристов — органистов — композиторов, и был обусловлен, очевидно, профессиональным интересом к разнообразному инструментарию, бытовавшему в то время. Закономерность этого процесса подтверждается постулированным Е. В. Назайкинским признаком функционирования жанра: «...обобщение частных, единичных, но вариантно повторяющихся форм бытия музыки является важнейшей функцией музыкального жанра, а потому сущность последнего мы можем определить формулой “жанр — это обобщение”»⁴⁰.

Очевидно, что эти первые дуэтные опыты **вдвоем за одной клавиатурой**, также, как и **вдвоем за двумя клавиатурами** — есть апробация тембровых и акустических возможностей инструментов и, в то же время, традиция импровизационных «встречных консортов», воспринятая от жонглерской практики. Лишь на уровне гипотезы мы можем предположить, что искусство одновременной импровизации, имевшее свои каноны, и тесно связанное с эстетикой и практикой консортного музицирования, являлось прообразом, идеальной моделью двухклавирного жанра, утратившей впоследствии свое значение.

Несколько десятилетий спустя звучание двух чембало объединил Иоганн Маттезон⁴¹ в одночастной *Сонате g-moll*, и четырехчастной *Сюите g-moll*, уже созданной в традициях ранненемецкой клавирной сюиты. Примерно в этот же период (точная дата не установлена) были опубликованы *Четырнадцать сонат* итальянского композитора Бернардо Паскуини⁴² для двух фигурированных *basso continuo*, требующих, как указано на титульном листе «одновременной

⁴⁰ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. — М.: ВЛАДОС, 2003. — С. 112.

⁴¹ Иоганн Маттезон (нем. *Johann Mattheson*, 1681–1764) — немецкий композитор, музыкальный критик, теоретик музыки, лексикограф.

⁴² Бернардо Паскуини (итал. *Bernardo Pasquini*, 1637–1710) — итальянский композитор и органист.



импровизации от исполнителей»⁴³, и виртуозные *Четыре сонаты (или Дуэта) для дуэта двух исполнителей за одним фортепиано или клавесином* Чарльза Бёрни⁴⁴. Жанр развивался параллельно в двух своих ипостасях: клавирного дуэта **за одной клавиатурой** и дуэта **за двумя клавиатурами**.

Даже при беглом перечислении произведений, написанных для двух исполнителей за двумя инструментами, появившихся в конце XVII — начале XVIII века, очевидна подразумеваемая произвольность в выборе клавирного инструмента.

В фундаментальном источниковедческом труде И. В. Розанова⁴⁵, в котором анализируются все известные на сегодняшний день трактаты, посвященные истории клавира, мы не можем найти точного описания инструментов, для которых были сочинены интересующие нас произведения. Безусловно, одним из значений слова *Clavier* в XVII веке является *клавиатура*, но, например, у Иоганна Николауса Форкеля⁴⁶ привычный термин используется, скорее всего, в смысле *клавир* — т. е. один из клавишно-струнных инструментов, либо конкретно *клавикорд*. Также это могут быть *два клавикорда*, поставленные один на другой, плюс педальная клавиатура. Таким образом, оба толкования Форкеля правомочны. Указание *fur zwey Claviere* (нем. — для двух клавиров) встречается у И. С. Баха не только в значении «для двух клавиров» но и «для двух мануалов», как, например, в *Искусстве фуги (BWV 1080)* или *Гольдберг-вариациях* есть указания *a 2 Clav* и *a 1 Clav*.

Стоит отметить, что многозначность обозначения инструмента спровоцировала и свободу исследовательских гипотез происхождения жанра клавирного дуэта. Например, автор монографии «Камерный ансамбль»⁴⁷ И. И. Польская, увлеченно доказывая, что клавирный дуэт напрямую связан с развитием инструментария, и, в частности, так

43 Цит. по: Sloane S. J. *Music For Two Or More Players at Clavicord, Harpsihord, Organ*. Greenwood press, N. Y., London 1984. — P. 476.

44 Чарлз Бёрни (англ. Charles Burney, 1726–1814). *Four Sonatas or Duets for Duets for two performers on one pianoforte or harpsihord*.

45 Розанов И. В. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. — СПб.: Лань, 2001. — 447 с.

46 Иоганн Николаус Форкель (нем. Johan Nikolaus Forkel, 1749–1818) — немецкий музыковед, органист, композитор. Организовал (в 1787 в Гёттингенском университете) и возглавил первую кафедру музыковедения.

47 Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография. — Х.: ХГАК, 2001. — 396 с.



II. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

называемых «связанных клавикордов» — *gebunde* (нем. связка) — приходит к выводу, что «жанровое становление моноклавирного дуэта было детерминировано органологическими трансформациями клавишных инструментов, связанными с различными методами увеличения объемов их клавиатуры, и происходившими в двух основных направлениях: “горизонтальном” и “вертикальном”. Принцип “горизонтального расширения” звуковых объемов клавиатуры клавишных инструментов (вирджиналов, спинетов) связан с появлением так называемых двойных вирджиналов и спинетов»⁴⁸.

Правда, инструменты подобного рода давали музыкантам возможность играть либо поодиночке (в две руки), либо вдвоем (в четыре руки), но при этом нет никаких документальных или иконографических свидетельств того, что первые дуэты (по И. И. Польской — упоминавшиеся нами сочинения Т. Тимкинса и Н. Карлтона) игрались именно на подобных, «связанных» клавикордах, так как, во-первых: эти сочинения были написаны на полтора столетия ранее, чем проявились упомянутые выше «органологические трансформации», а во-вторых, сам термин *gebunde* обозначает специальную технологию приведения в движение струнного механизма этого вида клавиров, но никак не указывает на связанные в прямом смысле (т. е. совмещенные по горизонтали или поставленные одна на другую), клавиатуры (или инструменты)⁴⁹.

С начала XVII и в первой трети XIX века сочинения для двух и более клавиров представляли собой единичные примеры (*Сюита* Г. Ф. Генделя, *Концерт для двух клавесинов* Ф. Куперена, многоклавирные концерты И. С. Баха), и история **мультиклавирного ансамбля** развивается «пунктиром», в отличие, от **дуэта исполнителей на одном клавире**, расцвет которого приходится на вторую половину XVIII века. *Девятая сюита* Куперена, опубликованная в 1717 году, открывается блистательной двухчастной *Аллеmandой для двух клавесинов*, которая считается одной из первых зрелых концертных пьес в истории жанра. Особенности организации музыкального

⁴⁸ Польская И. И. Камерный ансамбль... — С. 114.

⁴⁹ Клавикорды различаются по двум типам: 1) те, которые использовали одну и ту же струну для разных тонов, — **так называемые связанные клавикорды** — на одну струну воздействовали тангенты 2–3 клавиш (так, в клавикордах с 46 клавишами число струн было 22–26); 2) те, в которых для каждого отдельного тона (клавиши) отведена своя струна — «свободные» клавикорды — в них каждой клавише соответствовала особая струна.



материала заключаются в распределении функций простого струнного оркестра и сопровождающего клавесина между партиями солирующих клавесинов. Куперену также принадлежат *Пьесы для двух клавесинов или спинетов* — *Pieces croisees* (Тетради I — 1722 и II — 1730), в которых развивается диалогически-импровизационный стиль концертирования на двух клавирах.

Арман-Луи Куперен, кузен «Великого Франсуа», написал *Симфонию для двух клавесинов* (1773) и, позднее, три *Двойных квартета для двух клавесинов* (1780), из которых только второй сохранился полностью. Из первого и третьего осталось лишь по одной партии.

Практику **совместной импровизации** (соответствующую традициям исполнительской культуры эпохи Барокко) нам хотелось бы выделить как одну из основных тенденций, определивших коммуникативные параметры развития жанра — **диалога**, оказавших влияние на форму произведений и для четырехручного дуэта, и для двух клавиров, и образовавших контаминацию, свойственную мегажанру. Таким образом, мы можем утверждать, что жанру клавирного дуэта в его расширенном понятии, объединяющем два модуса — четырехручный дуэт и двухклавирный ансамбль, — с самого начала были свойственны важнейшие признаки, отвечающие за концепцию мегажанра.

В настоящее время фортепианный дуэт и ансамбль двух фортепиано — это исторически сформировавшиеся две ветви фортепианного искусства, обобщающие признаки двух различных жанров в мегажанр, в самом генезисе вобравший в себя признаки и дуэтных, и ансамблевых произведений.

Сравнивая историю возникновения и распространения каждого из этих видов клавирного искусства, мы, кроме спектра различий структурных характеристик произведений, обнаруживаем ряд интереснейших обстоятельств, повлиявших на развитие ансамблевой культуры в целом.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. Друскин М. С. *Клавирная музыка*. — Л.: Музгиз, 1960. — 284 с.
2. Зимин П. Н. *История фортепиано и его предшественников*. — М.: Музыка, 1968. — 216 с.



II. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

3. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Музыка, 1983. — 696 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. — М.: ВЛАДОС, 2003. — 248 с.
5. Польская И. И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика: монография. — Х.: ХТАК, 2001. — 396 с.
6. Розанов И. В. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов. — СПб.: Лань, 2001. — 447 с.
7. Ferguson H. Keyboard Duets from the 16th to the 20th century for one and two piano. Oxford : Oxford University Press, 1995. — 112 p.
8. Sloane S. J. Music For Two or More Players at Clavichord, Harpsichord, Organ: An Annotated Bibliography. NY: Greenwood Press, 1991. — 104 p.
9. The Harvard Concise Dictionary of Music and Musicians. by Don Michael Randel (Editor) Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986. — 1008 p.
10. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. Stanley Sadie. 20 vol. London, Macmillan Publishers Ltd., 1980.

Е. С. САПТАКОВА

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЕЧЕРА В САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ С 1862 ПО 1869 ГОД ПРОГРАММЫ ФОРТЕПИАННЫХ АНСАМБЛЕЙ

Концерты, организуемые в Санкт-Петербургской консерватории с 1862 года, именовались музыкальными вечерами. В них могли принимать участие профессора, адъюнкты, учителя и ученики консерватории. По Уставу, музыкальные вечера должны были проходить еженедельно, и на них требовалось присутствие директора консерватории, профессоров, адъюнктов и учителей консерватории, всех учеников консерватории, президента Русского музыкального общества, членов-учредителей, действительных и почетных членов главной и местной дирекций РМО; кроме того, на избранных вечерах могли присутствовать и приглашенные посторонние лица.

Первый музыкальный вечер состоялся 7 декабря 1862 года, исполнителями в нем стали ученики старших профессорских классов. Спустя год, в протоколе заседания совета профессоров за октябрь 1863



года было записано: «Предположено, по примеру прежнего года, открыть с 9 ноября музыкальные вечера для воспитанников консерватории в помещении самого училища, назначив для того вечерние часы по пятницам»¹. К сожалению, мы не можем назвать программы первых вечеров и фамилии исполнителей, и не представляется возможным сказать участвовали в них фортепианные ансамбли или нет. Единственный документ, характеризующий музыкальные вечера в этот период, хранится в ЦГИА и представляет собой отзыв неизвестного: «Вечера в консерватории начались еще с осени 1863 года по одному разу в неделю и с каждым разом представляли все более и более интереса; тут было видно соревнование учеников и соревнование гг. профессоров между собою. Каждый профессор старался выставить своего ученика как со стороны механизма, так и понимания исполняемой пьесы»². Последнее предложение содержит важную для нас информацию о том, что внимание профессоров уделялось как технической стороне исполнения, так и художественной.

В музыкальных вечерах поощрялось участие так называемых «сильных» учеников наравне со «слабыми». Профессор заранее уведомлял директора о том, кто из его учеников будет выступать в концерте и с какой программой (программы концертов хранились в библиотеке консерватории). Лучшим ученикам разрешалось подготовить пьесу для исполнения в вечере и без помощи профессора, но обязательно с его согласия. Единственное ограничение касалось числа участников концертов и заключалось в следующем: «От инструментов, кои преподаются несколькими профессорами, на каждом вечере участвует один ученик из каждого класса»³.

Музыкальные вечера были либо закрытые — на которых присутствовали только профессора и воспитанники консерватории, либо открытые — на которые приглашались посторонние лица с разрешения директора. На учащегося, не явившегося на вечер, но заявленного по программе, если не представит уважительной причины, признанной директором, налагалось запрещение посещать классы в течение трех недель. Если профессор опоздал к выступлению своего ученика, то, по

1 ЦГИА СП. Ф. 361. Оп. 11. Д. 3. Протоколы заседаний Совета профессоров СПб. консерватории. Л. 7.

2 Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы. 1862–1917 / Сост. А. Л. Биркенгоф, С. М. Вильскер, П. А. Вульфius, Г. Р. Фрейндлинг. — Л.: Музыка, 1964. — С. 158.

3 ЦГИА СП. Ф. 408. Оп. 1. Д. 68. Полный Устав РМО, утвержденный 24 июля 1866 г. Л. 111.



11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

Уставу «ученик играет и без своего профессора, в назначенное ему место по программе»⁴.

Директор мог попросить исполнить что-нибудь в концерте и ученика, не назначенного заранее для участия в вечере, но по договоренности с профессором. В этом случае воспитанник немедленно должен был исполнить любое музыкальное задание, предложенное директором или профессором. Трудно представить нечто подобное сегодня в нашем учебном процессе. Такое требование мобилизовало учащихся, заставляло их добросовестно относиться к своему обучению, регулярно заниматься самостоятельно, что в итоге способствовало более свободному овладению инструментом и совершенствованию в исполнении.

В том же 1863 году на заседании Совета профессоров 23 сентября было принято следующее важное решение относительно исполнения воспитанников на публике: «Объявить ученикам, что без дозволения директора консерватории и своего профессора они не могут играть где-либо публично». И второе: «С 7 декабря через 2 недели устроить музыкальные вечера, на которых воспитанники исполняют пьесы по выбору профессора, а также свои сочинения, но не иначе как уведомив заранее директора»⁵. Данные решения Совета обязывали учеников ответственно относиться к званию воспитанника консерватории, а также должны были уберечь руководство консерватории от сторонней критики, порожденной непрофессиональными действиями учеников в различных общественных кругах и от ответственности за дилетантизм учащихся; подобные меры давали возможность профессорам консерватории сохранять свой статус на должном уровне. Нельзя не отметить здесь также важный в отношениях между учителем и учеником этический аспект.

На заседании Совета профессоров 1 ноября 1864 года было принято решение об участии в музыкальных вечерах и учеников адъюнктов: «Постановлено устраивать от времени до времени музыкальные вечера для учеников, находящихся у помощников профессоров. Вместе с тем предоставляется всем ученикам консерватории право исполнять на этих вечерах свои собственные сочинения»⁶. Воспитанники

4 ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 68. Полный Устав РМО... Л. 112.

5 Там же. — Ф. 361. О. 11. Д. 3. Протоколы заседаний Совета профессоров СПб. консерватории. Л. 5.

6 ЦГИА СПб. Ф. 361. О. 11. Д. 3. Протоколы заседаний Совета профессоров СПб. консерватории. Л. 14.



адъюнктов принимали участие в концерте с разрешения профессора, так как последний нес ответственность не только за методу преподавания, по которой работал адъюнкт, но и за исполнительский уровень учеников своего помощника, участвующих в музыкальном вечере.

Вопрос об организации музыкальных вечеров периодически обсуждался на Совете профессоров. Так 4 ноября 1867 года на одном из таких заседаний установили два вида вечеров: к первому «должны быть отнесены такие музыкальные собрания, на которых играют или поют ученики, находящиеся в классах профессоров, в присутствии директора, профессоров и посторонних лиц, приглашаемых директором и профессорами»; ко второму — «собрания, на которых играют ученики адъюнктов в присутствии директора и адъюнктов, без приглашения посторонних лиц. Вечера эти называются попеременно еженедельно: одну неделю — вечер профессоров, другую — вечер адъюнктов»⁷. Такого рода установки вносили разнообразие в жизнь консерватории, помогали отслеживать талантливых воспитанников и давали возможность учащимся выступить на публике.

24 сентября 1869 года Совет принял следующее решение об изменениях в организации музыкальных вечеров: вечер профессоров без посторонних лиц, вечер адъюнктов, вечер профессоров с приглашенной публикой, вечер адъюнктов; так, чтобы вечера профессоров и адъюнктов повторялись каждые две недели и притом вечера с приглашенной публикой — каждые четыре недели⁸. Ясно, что здесь указывалось проводить в одну неделю вечер учеников профессоров, в следующую неделю — концерт учащихся адъюнктских классов, в третью неделю — публичный концерт воспитанников профессоров и в четвертую неделю — вновь вечер учеников адъюнктов.

Правила поведения для учащихся на музыкальных вечерах были сформированы на заседании Совета профессоров лишь 27 февраля 1870 года: «1. Ученики консерватории не имеют ни в каком случае права аплодировать товарищам. 2. Право это предоставляется прочим присутствующим лицам. 3. Ученики по окончании исполнения не имеют права выходить на эстраду по вызову публики»⁹. Подобные строгие меры, по нашему мнению, были направлены на недопущение развития

⁷ Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы. 1862–1917. — С. 159–160.

⁸ Там же. — С. 160–161.

⁹ Там же. — С. 161.



11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

на стадии обучения у учащихся сценического тщеславия и самомнения, затрудняющих дальнейшее совершенствование исполнителя.

Из отчетов РМО за 1870/1871 учебный год можно узнать для каких целей устраивались музыкальные вечера. Во-первых, «для поощрения прилежных учеников чрез назначение их к участию на состязательном вечере; во-вторых, для ознакомления родителей учащихся и публики с методою преподавания в консерватории и с успехами самих учащихся, о чем можно судить по выбору пьес и по их исполнению; и, наконец, в-третьих, для приучения учащихся к публичному исполнению. Вместе с тем эти вечера составляют, так сказать, звено, соединяющее консерваторию с петербургским обществом, и, судя по тому обстоятельству, что в обширной зале консерватории недостает места для всех желающих присутствовать на публичных музыкальных вечерах учеников, можно положительно сказать, что консерватория пользуется сочувствием и доверием общества»¹⁰. Подобное внимание к деятельности Петербургской консерватории чрезвычайно важно. Интерес публики к музыкальному образованию и к результатам, которые давало профессиональное обучение, побуждал профессоров и их адъюнктов к максимальному развитию способностей своих воспитанников, что приводило к здоровой конкуренции между профессорами и между учащимися.

Немалый интерес для нас представляют и программы музыкальных вечеров, по которым мы можем судить об исполняемом репертуаре, в частности, о фортепианных ансамблях.

Программы музыкальных вечеров были достаточно свободны и разнообразны благодаря тому, что в одном концерте участвовали певцы, пианисты, скрипачи, альтисты, виолончелисты и учащиеся теоретического класса. Надо отметить, что подобный вид концерта типичен для XIX века, поскольку листовская традиция клавирабендов еще не приобрела широких масштабов. Интересная деталь: как правило, ученики А. А. Герке¹¹ играли в начале концерта, воспитанники А. Дрейшока¹² и А. Г. Рубинштейна¹³ играли в середине вечера,

10 Из истории Ленинградской консерватории... — С. 161.

11 Герке Антон Августович (1812–1870) — пианист, композитор, ученик Дж. Фильда, преподавал специальное фортепиано в Петербургской консерватории в 1862–1870 гг.

12 Дрейшок Александр (1818–1869) — чешский пианист, ученик В. Томашека, преподавал специальное фортепиано в Петербургской консерватории в 1862–1868 гг.

13 Рубинштейн Антон Григорьевич (1829–1894) — ученик А. И. Виллиана (фп) и З. Дена (теория композиции), основатель Петербургской консерватории (1862); преподавал в 1862–1867 и в 1888–1892 гг. специальное фортепиано, композицию, историю фортепианной литературы, вел камерный ансамбль и оркестровый класс.



ученики Т. Лешетицкого¹⁴ — в конце. В четверке первых профессоров консерватории Лешетицкий бесспорно занимал лидирующее место как самый опытный учитель. Воспитанники консерватории играли, конечно, программу, соответствующую их техническому развитию и уровню подготовки, чем и объясняется степень сложности избранного репертуара. Внимание исполнителей в первую очередь привлекали произведения композиторов-современников.

Не все программы первых музыкальных вечеров сохранились до наших дней, в архивах Санкт-Петербурга нам удалось найти программы с 1864 по 1869 год. Поскольку в рамках данной статьи нас интересуют фортепианные ансамбли, то и остановимся прежде всего на них. В концертах звучали и фортепианные дуэты, и произведения для двух роялей в восемь рук В. А. Моцарта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, И. Мошелеса, К. Рейнеке, И. Н. Гуммеля, Ю. Шульгофа и др.

Первое упоминание об исполненном фортепианном ансамбле датируется 4 ноября 1866 года: ученицы Т. Лешетицкого, будущая звезда русского исполнительства и будущий заслуженный профессор Петербургской консерватории Анна Есипова и Надежда Каннегиссер¹⁵, исполнили *Сонату для двух фортепиано* Моцарта¹⁶. 18 ноября того же года ученицы класса А. Г. Рубинштейна исполнили *Les Contrastes для двух фортепиано в восемь рук* Мошелеса. Это были М. Терминская¹⁷, А. Соколовская, Тарновская и С. Смирягина¹⁸.

¹⁴ Лешетицкий Теодор (1830–1915) — польский пианист и педагог, ученик К. Черни; жил в России в 1852–1878 гг.; преподавал специальное фортепиано в Петербургской консерватории в 1862–1878 гг.

¹⁵ Есипова Анна Николаевна (1851–1914) — ученица А. И. Виллуана в 1864/1865 уч. году; ученица К. К. фан Арка в первом полугодии 1865/1866 уч. года; ученица Т. Лешетицкого со второго полугодия 1865/1866 по 1870/1871 уч. год; была удостоена диплома свободного художника и малой золотой медали в 1871 г.; в 1893/1894 г. преподавала специальное фортепиано в Петербургской консерватории (с 1901 — профессор I степени; с 1908 — заслуженный профессор). Каннегиссер Надежда — ученица К. К. фан Арка со второго полугодия 1863/1864 по первое полугодие 1864/1865 уч. года; со второго полугодия 1864/1865 по 1868/1869 уч. год ученица Т. Лешетицкого.

¹⁶ ЦГИА СП. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Отчет за полторагодичный курс 1867/1868 гг. Дл. 77–81. (Программы за 1866–1869 гг. начинаются с фамилий ученика. — Е. С.)
¹⁷ Терминская Моника Викентьевна (1850—?) — ученица А. Г. Рубинштейна в 1862/1863 уч. году; ученица А. И. Виллуана с 1863/1864 по первое полугодие 1864/1865 уч. года; со второго полугодия 1864/1865 по 1865/1866 уч. год ученица А. Г. Рубинштейна; преподавала специальное фортепиано в консерватории в 1876–1880 и 1896–1897 гг. (с 1896 года старший преподаватель).

¹⁸ Соколовская Альвина — ученица А. И. Виллуана в 1863/1864 уч. году; ученица А. Г. Рубинштейна с 1864/1865 по 1866/1867 уч. год. Тарновская (в девичестве Воробьева) — ученица А. Г. Рубинштейна с 1862/1863 по первое полугодие 1864/1865 уч. года и с 1865/1866 по 1866/1867 уч. год. Смирягина Софья — ученица А. И. Виллуана с 1863/1864 по первое полугодие 1864/1865 уч. года; ученица А. Г. Рубинштейна со второго полугодия 1864/1865 по 1866/1867 уч. год.



II. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

Из перечисленных Моника Викентьевна Терминская впоследствии преподавала в консерватории.

Знакомство с программами 1866, 1867, 1868 и 1869 годов позволяет выявить интересные факты. В репертуарном отношении самыми популярными у профессоров и преподавателей консерватории оказались произведения Ф. Шопена, Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона, хотя наряду с ними в концертах встречались эффектные, но малосодержательные пьесы других авторов. Выбор конкретного произведения, как уже отмечалось, часто зависел не только от способностей и степени таланта учащегося, но и от музыкальных предпочтений его преподавателя. Музыкантам того времени было трудно предвидеть, какое место в будущем займут сочинения А. Гензельта и Ф. Шопена, И. Раффа и Р. Шумана. Историческая оценка — важный момент, и современники не всегда могут дать ее объективно.

В музыкальных вечерах 1867 года¹⁹ звучали *Вариации для двух фортепиано* неизвестного автора, исполняли их ученицы класса Лешетицкого — Быкова и Есипова²⁰. Это было 24 марта. Есипова, конечно, часто участвовала в музыкальных вечерах в качестве солистки, а также в составе фортепианных и инструментальных ансамблей. Следующий концерт состоялся уже в новом учебном году — 4 ноября 1867 года, здесь из фортепианных ансамблей был представлен *Дуэт для двух фортепиано на тему Шумана* К. Рейнеке, исполнили его ученицы А. Дрейшока — Шмидт и Экгардт²¹.

С годами программы концертов не претерпевали существенных изменений, а приобретали все большее разнообразие. Во-первых, благодаря активному участию помощников профессоров (поначалу, когда в 1864 году было принято решение об участии в музыкальных вечерах адъюнктских учеников, фамилии последних появлялись лишь эпизодически); во-вторых, включению в программы камерных ансамблей (в частности, фортепианных — в четыре и восемь рук); и в-третьих, участием симфонического оркестра. Одними

19 ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Отчет за полторагодичный курс 1867/1868 гг. Лл. 82–84.

20 Быкова — ученица Т. Лешетицкого со второго полугодия 1864–65 по 1866/1867 уч. год и в 1868/1869 уч. году.

21 Шмидт — ученица П. Л. Петерсена в первом полугодии 1864/1865 уч. года; ученица А. Дрейшока со второго полугодия 1864/1865 по 1865/1866 уч. год и с 1866/1867 по 1867/1868 уч. год. Экхардт (Экгардт) — ученица А. Дрейшока с 1865/1866 по 1866/1867 уч. год.



из первых адъюнктов, чьи ученики исполнили фортепианные дуэты на музыкальных вечерах, были Ф. Ф Черни²² и П. Л. Петерсен²³. Ученицы последнего О. Битный-Шляхта и Киселева²⁴ исполнили *Allegro brilliant A-dur* Ф. Мендельсона, а ученики Черни — Васильченков и Смирнов²⁵ — *Фугу c-moll* И. С. Баха. Это был первый концерт, исполнителями в котором стали только ученики помощников профессоров (адъюнктов), и состоялся он 5 декабря 1867 года.

Начинались концерты в 8 часов вечера. В музыкальных вечерах в 1868²⁶ году уже можно увидеть чередование концертов учеников адъюнктов и учеников профессоров. Так 30 января те же ученики адъюнкта Черни Смирнов и Васильченков исполнили *I часть Дуэта C-dur* Ф. Шуберта, а ученики К. К. фан Арка²⁷ — Гердличко и Страшевич²⁸ — *Рондо A-dur* И. Н. Гуммеля. 13 февраля этого же года Петрова и Киселева²⁹, ученицы класса адъюнкта Петерсена, представили *Сонату для двух фортепиано* Моцарта. После череды

22 Черни Франц Францевич (1830–1900) — окончил Пражскую консерваторию, преподавал специальное фортепиано, обязательное фортепиано и транспонирование в Петербургской консерватории в 1862–1900 гг.; руководил хоровым классом консерватории, немецкой певческой академией (*Singakademie Liedertafel*) и немецким Женским хоровым обществом.

23 Петерсен Павел Леонтьевич (1831–1895) — ученик А. Герке и А. Гензельта; преподавал специальное фортепиано в Петербургской консерватории в 1862–1868 гг., адъюнкт А. Дрейшока; с 1871 по 1895 руководитель Фортепианной фабрики «Беккер» совместно с М. А. Битепажем; один из директоров РМО.

24 Битный-Шляхта Ольга — ученица П. Л. Петерсена в 1866/1867 уч. году; ученица А. Дрейшока с 1868/1869 уч. года; ученица А. Винтербергера в 1870/1871 уч. году; ученица Р. Ф. Аменды с 1871/1872 по 1872–73 уч. год. Киселева — ученица П. Л. Петерсена в 1867/1868 уч. году; ученица А. Дрейшока в 1868/1869 уч. году.

25 Васильченков — ученик А. И. Виллуана с 1862/1863 по первое полугодие 1864/1865 уч. года; ученик А. А. Герке во втором полугодии 1864/1865 уч. года; ученик Ф. Ф. Черни в 1867/1868 уч. году. Смирнов — данных о нем у нас нет.

26 ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 70. Отчет за полторагодичный курс 1867/1868 гг. Лл. 83–87.

27 Арк фан Карл Карлович (1839–1902) — ученик Т. Лешетицкого (фп) и Н. И. Зарембы (теория композиции), преподавал специальное фортепиано в Петербургской консерватории в 1862–1902 гг. (с 1862 адъюнкт Т. Лешетицкого; с 1874 старший преподаватель; с 1878 профессор II степени; с 1888 — I степени).

28 Гердличко — ученик А. И. Виллуана со второго полугодия 1863/1864 по 1864/1865 уч. год; ученик К. К. фан Арка с 1865/1866 по 1867/1868 уч. год; с 1868/1869 по 1869/1870 уч. год ученик Т. Лешетицкого. Страшевич Болеслав — ученик К. К. Фан Арка в 1867/1868 уч. году; ученик Т. Лешетицкого с 1868/1869 по 1869/1870 уч. год; ученик Г. Г. Кросса с 1870/1871 по 1871/1872 уч. год.

29 Петрова Марфа — ученица П. Л. Петерсена с 1863/1864 по 1865/1866 уч. год; ученица А. Дрейшока с 1866/1867 по 1869/1870 уч. год; в 1870–71 уч. году ученица А. Винтербергера. Киселева — ученица П. Л. Петерсена в 1867/1868 уч. году; ученица А. Дрейшока в 1868/1869 уч. году.



11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

музыкальных вечеров учеников адъюнктов 5 марта состоялся концерт учащихся профессорских классов. Открыли концерт постоянные участницы музыкальных вечеров и лучшие ученицы класса Лешетицкого Есипова и Быкова³⁰, исполнившие *Сонату для фортепиано в четыре руки* Гуммеля.

12 марта 1868 года состоялся первый классный концерт одного из лучших выпускников Рубинштейна, старшего преподавателя Г. Г. Кросса³¹, впоследствии — профессора консерватории. В его вечере ученицами Клевцовой, Григорьевой, Карелль и Висмонт³² были исполнены *Les contrastes* Мошелеса. Надо отметить, что программы концертов адъюнктских классов и класса Кросса составляли более легкие пьесы по сравнению с классами профессоров, что объясняется, естественно, тем, что в таких классах обучались младшие воспитанники консерватории. Большой популярностью, как можно заметить, пользовалось выдающееся сочинение И. Мошелеса *Les Contrastes* op. 115 — авторское переложение для двух фортепиано в восемь рук четырехручного оригинала. Это произведение давали своим ученикам и Рубинштейн, и Лешетицкий, и Кросс.

19 марта был вновь вечер учащихся профессоров Санкт-Петербургской консерватории. Как правило, такие концерты начинал и заканчивал ансамблевый номер, если же в вечере принимал участие оркестр консерватории, то после ансамбля звучали произведения в исполнении оркестра. Нередко в одном фортепианном ансамбле участвовали ученики разных профессоров: так, например А. Есипова в одном из концертов играла *Дуэт на тему Шумана* К. Рейнеке с ученицей А. Дрейшока Шмидт³³. Это был как раз указанный выше концерт. Открывали же его ученицы Лешетицкого А. Богословская и Н. Каннегиссер³⁴, исполнившие *Рондо для двух фортепиано* Ф. Шопена.

30 Быкова — см. сноску 17. Есипова — см. сноску 12.

31 Кросс Густав Густавович (1831–1885) — окончил консерваторию в 1865 г., ученик А. Гензельта и А. Г. Рубинштейна, преподавал в Петербургской консерватории в 1867–1885 гг. (с 1867 адъюнкт А. Герке; с 1868 старший преподаватель; с 1871 профессор II степени; с 1881 — I степени). Преподавал также в Воспитательном обществе благородных девиц и Санкт-Петербургском Александровском училище.

32 Клевцова Надежда — ученица Г. Г. Кросса с 1867/1868 по 1873/1874 уч. год. Григорьева Вера — ученица Г. Г. Кросса с 1867/1868 по 1868/1869 уч. год. Каррель Эмилия — ученица Г. Г. Кросса с 1867/1868 по 1873/1874 уч. год. Висмонт (Висконти) Надежда — ученица Г. Г. Кросса в 1867/1868 уч. году.

33 Шмидт — см. сноску 18.

34 Богословская Александра — ученица А. И. Виллуана в 1864/1865 уч. году; ученица К. К. фан Арка с 1865/1866 по 1866/1867 уч. год; с 1867/1868 по 1870/1871 уч. год



Как видно из рассмотренных нами музыкальных вечеров, концерты начинались не с начала учебного года, а лишь в ноябре, последний концерт проходил в конце марта. Следующий музыкальный вечер после 19 марта 1868 года состоялся, соответственно, 19 ноября 1868/69³⁵ учебного года. Особый интерес в этом концерте вызывает *Allegro для двух фортепиано* — сочинение ученика композиторского класса профессора Зарембы — Зике³⁶. Исполняли сам автор и один из лучших учеников класса профессора А. А. Герке — П. Губицкий³⁷, часто выступавший в профессорских концертах с сольными программами.

В 1869 году музыкальные вечера проходили с участием воспитанников Московской консерватории, что говорит о тесных контактах между музыкальными учебными заведениями, о желании слушать и слышать, делать какие-то выводы, обмениваться опытом. Ученица директора Московской консерватории Н. Г. Рубинштейна Л. Зограф³⁸ на концерте 28 января 1869 года исполняла «Карнавал» Р. Шумана: это трудное в техническом и музыкальном отношении произведение требует высокого мастерства, каким, вероятно, обладала Зограф. Кроме того, в этом концерте принял участие и московский скрипач Толбич — ученик профессора Ф. Лауба³⁹. Фортепианный ансамбль на этом вечере был представлен

ученица Т. Лешетицкого. Каннегисер Надежда — ученица К. К. фан Арка со второго полугодия 1863/1864 по первое полугодие 1864/1865 уч. года; со второго полугодия 1864/1865 по 1868/1869 уч. год ученица Т. Лешетицкого.

35 ЦГИА СП. Ф. 408. Оп. 1. Д. 69. О составлении отчета за 1866, 1867, 1868 — 1868/1869 гг. Лл. 83–84.

36 Зике Карл Вильгельм (Карл Карлович) (1850–1890) — ученик А. И. Виллуана со второго полугодия 1862/1863 по первое полугодие 1864/1865 уч. года; закончил консерваторию в 1878 г. по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова; преподавал теорию композиции и руководил хоровым и оркестровым классами в Петербургской консерватории в 1882–1890 гг. (с 1882 — профессор II степени).

37 Губицкий Петр Иосифович (1845–1915) — ученик А. И. Виллуана с 1863/1864 по 1864/1865 уч. год; ученик А. А. Герке с 1865/1866 уч. года; окончил консерваторию в 1868 г. Преподавал обязательное фортепиано в Петербургской консерватории с 1877 по 1915 гг. (с 1907 профессор II степени). В 1883 году организовал музыкальную школу (существовала до начала 90-х годов) с целью быть подготовительным заведением для поступающих в консерваторию.

38 Зограф-Дулова Александра Юрьевна (1850–1919) — русская пианистка. Сестра зоолога Николая Зографа и музыкального педагога Валентины Зограф-Плаксиной, мать скрипача Георгия Дулова, бабушка арфистки Веры Дуловой. Окончила Московскую консерваторию (1870), ученица Н. Г. Рубинштейна. В 1870–80-х гг. успешно гастролировала в России и за границей, в дальнейшем преподавала в Москве. Автор воспоминаний о Н. Г. Рубинштейне. Зограф-Дуловой посвящена Салонная полька ор. 9 П. И. Чайковского.

39 Лауб Фердинанд (1832–1875) — чешский скрипач, педагог и композитор, ученик



11. ИЗ ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

неоднократно исполняемыми в Санкт-Петербургской консерватории восьмиручными *Les Contrastes* Мошелеса. На этот раз квартет пианисток состоял из учениц Лешетицкого — Быковой, Есиповой, Нельдехен и Бейльштейн⁴⁰. Этот вечер, в котором выступали ученики Московской и Петербургской консерваторий, был поделен на две части: московские гости закончили первую часть концерта, в начале второй части прозвучал фортепианный ансамбль Мошелеса, потом играл А. В. Вержбилович⁴¹, и в финале оркестр консерватории исполнил увертюру к опере «Фиделио» Бетховена.

Еще одна дошедшая до нас программа музыкального вечера относится к 25 февраля 1869 года, когда вновь состоялся вечер состоящий из двух частей. Первую часть открыли ученицы профессора Лешетицкого Бейльштейн и Нельдехен⁴² *Фугой с-moll для двух фортепиано* Моцарта и *Etudedetrille* Ю. Шульгофа⁴³ в переложении для двух фортепиано Р. Пфлуггаупта⁴⁴. Закончили весь концерт ученики класса профессора А. А. Герке Н. Померанцев⁴⁵ и упоминавшийся нами выше П. Губицкий (к этому времени уже выпускник консерватории). Они исполнили *Рондо для двух фортепиано, op. 73* Ф. Шопена.

К 70-м годам XIX века музыкальные вечера в Санкт-Петербургской консерватории, приобретая свои традиции, стали неотъемлемой частью учебного процесса. Необходимо отметить, что в дальнейшем устройство вечеров не претерпело больших изменений, в основном

М. Мильднера. Играл в ансамбле с Н. Г. Рубинштейном. С основания в 1866 году Московской консерватории — профессор по классу скрипки, преподавал до 1874 года.

40 Есипова — см. сноску 12. Быкова — см. сноску 17. Нельдехен — ученица К. К. фан Арка с 1866/1867 по 1867/1868 уч. год; с 1868/1869 по 1869/1870 уч. год ученица Т. Лешетицкого. Бейльштейн — ученица К. К. фан Арка с 1865/1866 по 1867/1868 уч. год.

41 Вержбилович Александр Валерианович (1849–1911) — русский виолончелист. Окончил Санкт-Петербургскую консерваторию в 1871 году, ученик К. Давыдова. Концертировал в составе различных камерных ансамблей, в том числе трио с Анной Есиповой и Леопольдом Ауэром. Преподавал в Санкт-Петербургской консерватории с 1887 года, с 1890 — профессор.

42 Шмидт — см. сноску 38.

43 Шульгоф Юлиус (1825–1898) — франко-германский пианист и композитор чешского происхождения. Учился в Праге у Игнаца Тедеско (фортепиано) и Вацлава Томашека (музыкальная теория).

44 Пфлуггаупт Роберт, пианист (1833–1871) — ученик Дена в Берлине, позднее Гензельта в Санкт-Петербурге и Листа в Веймаре, где он жил в 1857–1862 гг. Состояние свое П. завещал об-ву *Allgemeiner deutsche Musikverein*, которое положило его в основание Бетховенского фонда. Жена его София Щепина, род. 1837 в Динабурге, ум. 1867 в Ахене, была также отличной пианисткой, ученица Гензельта и Листа.

45 Померанцев Николай — ученик А. И. Виллуана с 1862/1863 по 1864/1865 уч. год; с 1865/1866 по 1868/1869 уч. год ученик А. А. Герке.



лишь корректировались отдельные организационные моменты. Программы музыкальных вечеров за последующие годы также не имеют существенных различий с предшествующими.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. *Сартакова Е. С.* История фортепианного отдела Санкт-Петербургской консерватории. 1862–1872. — СПб.: Олимп-СПб, 2008. — 320 с.
2. Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы. 1862–1917 / Сост. А. Л. Биркенгоф, С. М. Вильскер, П. А. Вульфиус, Г. Р. Фрейндлинг. — Л.: Музыка, 1964. — 328 с.





III. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖАНРА

Р. Б. МАРКОВА

ЧЕТЫРЕХРУЧНЫЙ ДУЭТ И АНСАМБЛЬ ДВУХ ФОРТЕПИАНО: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ

Первое знакомство с жанром фортепианного ансамбля происходит у маленьких учеников уже в самом начале обучения. В этот период ребенок начинает разучивать небольшие пьесы, многие из которых состоят из двух партий — солирующей, адресованной ученику, и аккомпанирующей, предназначенной учителю. Даже если партия ученика представляет собой несколько нот (обычно так и бывает на первом году обучения), а основной материал исполняется педагогом — это все равно становится первым опытом ансамблевого исполнительства, который требует от малыша большого внимания и заставляет его не только сосредоточиться на себе, но и слушать своего взрослого партнера.

На любом профессиональном уровне, будь то учащиеся или уже состоявшиеся музыканты, ключевым моментом, определяющим всю дальнейшую судьбу зарождающегося фортепианного дуэта, является формирование ансамблевой пары. Участники должны подходить друг другу не только по исполнительским параметрам (обладать схожей манерой звукоизвлечения, находиться примерно на одном уровне технических возможностей, быть одинаково развитыми в художественном отношении и т. д.), но и по характеру, темпераменту. Весьма приветствуется также их взаимодействие друг с другом не только в творчестве, но и в повседневной жизни.

Игра в ансамбле требует от участников стабильного партнерского чувства, выраженного в умении подхватить друг друга в нужный момент, поддержать инициативу или отступить на второй план, уловить единое движение. В настоящем фортепианном дуэте два



человека становятся единым целым. Если же партнеры — посторонние люди, равнодушные друг к другу, это условие крайне сложно выполнить. Неслучайно среди выдающихся фортепианных дуэтов так много родственников, супружеских пар или близких друзей.

Попробуем более подробно осветить каждый из основных видов фортепианного ансамбля, а именно четырехручный дуэт и ансамбль двух фортепиано.

Четырехручный дуэт принято считать камерным жанром. Главным образом это связано с историей его возникновения. Игра в четыре руки долгое время не воспринималась «всерьез», став излюбленной формой домашнего музицирования — необременительным, приятным занятием, которым можно развлечь себя и своих гостей. Поэтому особую популярность дуэт приобрел в период с начала XVIII до конца XIX веков именно в среде любителей, более или менее владеющих исполнительскими навыками и играющих небольшие и не слишком трудные пьесы для собственного удовольствия. С того времени минула не одна сотня лет, фортепианный дуэт давным-давно укоренился на сцене, однако до сих пор он очевидно уступает ансамблю двух фортепиано в концертности.

Безусловно, в произведениях, написанных для фортепиано в четыре руки, каждая отдельно взятая партия рассчитана лишь на половину инструмента. Но это не означает, что ее легче исполнить. Напротив, сложность заключается в том, что пианист, привыкший безраздельно владеть всей клавиатурой, должен сосредоточить свое мастерство только на определенном ее участке — верхнем или нижнем регистре. Кроме того, оба участника должны уметь правильно располагаться за инструментом, чтобы не мешать друг другу и не сталкиваться руками. Это не так легко, как может показаться на первый взгляд, особенно если партии партнеров пересекаются.

Наконец, необходимо особо отметить роль партии *Secondo* в четырехручном дуэте. Следует признать, что в большинстве произведений вторая партия выполняет аккомпанирующую функцию и может представляться легче первой (в отличие от музыки для двух фортепиано, где обе партии, как правило, не уступают друг другу по уровню сложности). Однако, профессиональные дуэтные артисты знают, что мастерски исполненная *Secondo* обеспечивает устойчивый фундамент для солирующей *Primo*.



III. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖАНРА

Нельзя сбрасывать со счетов еще один немаловажный момент — пианист, исполняющий в четырехручном дуэте вторую партию, полностью отвечает за педализацию. Он обязан слушать не только себя, но и партнера и уметь в любой момент скорректировать педаль, если кто-то из них допустил ошибку, сыграл не очень чисто и т. д. Эта задача требует от исполнителя предельной концентрации внимания, быстрой реакции и прекрасного слуха, ведь неграмотно взятая педаль может исказить звучание. Таким образом, вторая партия имеет не менее существенное значение для четырехручного фортепианного ансамбля, чем первая, пусть даже и уступает ей в виртуозности. Точно так же и игра в четыре руки, как можно убедиться, является не менее увлекательной и трудной, чем исполнение на двух роялях.

В отличие от камерного фортепианного дуэта, ансамбль двух фортепиано — бесспорно, концертный жанр. Каждый пианист, в распоряжении которого находится весь инструмент, может ощущать себя в большей степени солистом. Этот вид ансамбля также обладает своей спецификой. Например, важным моментом является расположение двух инструментов на одной сцене относительно друг друга. В классах учебных заведений рояли обычно стоят рядом, и это расположение, конечно, наиболее удобно для пианистов, поскольку они хорошо видят руки партнера и могут корректировать различные ансамблевые моменты. Однако на сцене инструменты могут быть расположены валетом или *vis-à-vis*, что считается более правильным, профессиональным, но требует от участников определенного навыка. Сидя напротив, партнеры видят только лица друг друга, и это является для них единственным ориентиром в процессе исполнения. Играть в ансамбле совершенно свободно, полагаясь лишь на визуальный контакт с партнером, могут только опытные мастера. Начинающим все-таки лучше располагаться рядом и пересаживаться лишь тогда, когда между ними появится полное взаимопонимание. Кстати, присутствие партнера за соседним инструментом нередко помогает психологически, особенно если один из ансамблистов волнуется больше другого. Пианист, исполняющий партию второго рояля, расположенного рядом с первым, оказывается визуально на втором плане. Пусть это покажется забавным, но, как показывает практика, такое расположение действительно успокаивает, дает почувствовать себя в некотором смысле «под крылом» своего более смелого партнера и помогает справляться со сценическим волнением. Когда чрезмерно впечатлительный



музыкант успокоится, а дуэт окрепнет и наберется опыта, оба участника будут готовы сесть друг напротив друга и пользоваться одинаковым вниманием публики.

Таким образом, не остается сомнений в том, что каждый вид фортепианного ансамбля, будь то четырехручный дуэт или ансамбль двух фортепиано, по-своему интересен и сложен. Выбор же той или иной формы дуэтного исполнительства целиком и полностью зависит от личных предпочтений музыкантов.

О. К. ЩЕРБАКОВА Ю. В. ЩЕРБАКОВ

ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

Анализ композиторской, исполнительской и научной деятельности в сфере фортепианного ансамбля показывает, что отмеченные Н. М. Таймановым¹ позитивные тенденции продолжают. Говоря о фортепианном ансамбле, как о коллективе двух и более пианистов, считаем актуальным рассмотрение ряда вопросов, связанных с совершенствованием некоторых позиций существующей терминологической базы.

Опираясь на тридцатилетний опыт деятельности фортепианного дуэта *Oleyuria*², можем отметить проявления произвольности и недостаточной информативности названий, употребляемых как в определении исполнительского состава фортепианного ансамбля, так и произведений, написанных для двух и более пианистов. В первую очередь это относится к распространенному понятию «фортепианный дуэт», так как его употребление не всегда достаточно конкретно, и зачастую необдуманно используется для обозначения дуэта и за одним, и за двумя фортепиано.

¹ Тайманов И. М. Фортепианный ансамбль на рубеже столетий // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика: Материалы междунар. науч. конференции 15–17 октября 2001 г. / Ред.-сост. И. М. Тайманов. — СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. С. 10–15.

² Дуэт *Oleyuria* в составе Ольга и Юрий Щербаковы существует с 1985 года. Дуэт — участник более 40 международных конкурсов и фестивалей в России, Италии, Бельгии, Израиле, Германии, США и др. Отмечен наградами шести международных конкурсов, среди которых *Grand-Prix* «Рим–92» (в четыре руки) и *Grand-Prix* «Рим–93» (два фортепиано) — Н. М.



Однако, на наш взгляд, особенности двух разновидностей фортепианного дуэта (инструментально-технологические, темброво-акустические, психоэмоциональные, функциональные, коммуникативные и др.), проявляющиеся в исполнительской деятельности, требуют дифференциации терминологического аппарата, с целью более корректного и информативного применения в музыковедческой литературе, в нотных изданиях, в концертной, педагогической деятельности, и т. д.

Подобная картина, характеризующаяся недостаточной степенью конкретности, полноты, а также громоздкостью определений, возникает при названии фортепианных ансамблей, состоящих из трех, четырех и более исполнителей. Ведь фортепианная ансамблевая литература постоянно пополняется произведениями для различного количества исполнителей, инструментов, рук. В результате возникает необходимость закрепления определенного названия за каждым видом ансамблевого состава.

Рассмотрим некоторые аспекты проблемы на примере фортепианного ансамбля, состоящего из трех исполнителей. В нотной литературе известны образцы оригинальных произведений для ансамбля трех пианистов, которые можем разделить на три группы: для трех пианистов за одним фортепиано (С. В. Рахманинов, Д. И. Кривицкий, А. Г. Шнитке и др.); для трех пианистов за двумя фортепиано (М. И. Глинка, К. Черни, В. д'Энди, К. Паскуотти, и др.); для трех пианистов за тремя фортепиано (И. С. Бах, В. А. Моцарт, Г. С. Фрид, Д. Гибсон, Б. Либерда, И. А. Вышнеградский и др.). Но у всех этих составов есть отличительные черты: репертуар каждого ансамбля самостоятелен; при сохранении количества исполнителей различен инструментальный состав (одно, два, три фортепиано); меняются условия пространственного расположения ансамблей и их акустические возможности. Отметим также различия в характере и способе эмоционально-психологической коммуникации между участниками разных образований (близкий контакт всех трех за одним инструментом, солист и четырехручный дуэт за двумя инструментами, три солиста за тремя фортепиано). Подобные проблемы наблюдаем и в ансамбле четырех пианистов. Думаем, что комплекс органологических различий, существующий среди разнообразных ансамблей пианистов, предполагает унифицированный терминологический подход с учетом дифференциации параметров каждого из них. Однако в камерной музыке



для разных инструментальных составов с участием фортепиано уже закрепились обозначения: фортепианное трио, фортепианный квартет, фортепианный квинтет и т. д.

Подобная ситуация привела к разработке новых терминологических подходов в сфере фортепианного ансамбля, связанных с употреблением слова «клавир». Результаты нашего совместного поиска прошли научную апробацию в диссертационном исследовании О. К. Щербаковой. Как известно, «клавир» (нем. *Klavier*) — это «общее название для струнно-клавишных инструментов (клавесин, клавикорд, фортепиано)»³. Оно широко употребляется при обозначении переложений оперной или оркестровой партитуры для *фортепиано* (клавир, клавираусцуг), или концерта *фортепианной* музыки (клавирабенд). Добавим, что и в современном музыковедческом обиходе используются названия «мультиклавирный», «многоклавирный» и «моноклавирный» ансамбль. Опираясь на широко используемый в музыкальной практике (в том числе исследователями жанра фортепианного ансамбля) термин «клавир», обозначающий не только название *старинных струнно-клавишных* инструментов, но и *фортепиано*, видим возможность использовать его при идентификации ансамблевых составов пианистов. Для унифицированной характеристики фортепианного ансамбля в основу полного определения предлагается включать три составляющих: 1) количество инструментов; 2) количество исполнителей; 3) количество рук, которое, при необходимости, можно конкретизировать (в случае нестандартного варианта) или опускать (при названии стандартного варианта).

Количество инструментов	Исполнительский состав	Количество рук
клавирный (1)	дуэт	в 3 руки
	дуэт	в 4 руки
	терцет	в 5 рук
	терцет	в 6 рук
	квартет	в 8 рук
двухклавирный (2)	дуэт	в 4 руки
	терцет	в 6 рук
	квартет	в 8 рук
трехклавирный (3)	терцет	в 6 рук
четырёхклавирный (4)	квартет	в 8 рук

³ Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2. — М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1974. — С. 71.



III. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖАНРА

В научных работах для удобства можно применять сокращенные обозначения КД (клавирный дуэт - одно фортепиано в четыре руки) и 2 КД (двухклавирный дуэт — два фортепиано в четыре руки).

Предложенная унифицированная терминологическая система дает, на наш взгляд, возможность точного и логически мотивированного обозначения любого состава фортепианного ансамбля. Например, *«Блестящий дивертисмент на мотивы из оперы «Сомнамбула» В. Беллини для фортепьяно соло и фортепьяно в четыре руки* М. И. Глинки можем назвать «для двухклавирного терцета». А уникальный состав *Увертюры для восьми роялей и шестнадцати пианистов* К. Черни, согласно данной системе, можем идентифицировать как «увертюру для двух четырехклавирных октетов (в тридцать две руки)». Но подобные произведения можем отнести к редким исключениям.

Конечно, невозможно отказаться и от названий «фортепианный дуэт» и «фортепианный ансамбль», особенно это касается обобщенного определения дуэтного исполнения на одном или на двух фортепиано, или в случае большего количества пианистов при разном количестве инструментов.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 2 (Гондольера — Корсов). — М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1974. — 960 с.
2. Тайманов И. М. Фортепианный ансамбль на рубеже столетий // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика : Материалы междунар. науч. конференции 15–17 октября 2001 г. / Ред.-сост. И. М. Тайманов. — СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. С. 10–15.
3. Щербакова О. К. Программные основы жанрово-стилевой формы фортепианного дуэта : дисс... канд. искусств.: 17.00.03. — Одесса, 2012. — 196 с.



К ВОПРОСУ О ПОНЯТИИ «ФОРТЕПИАННЫЙ ТЕРЦЕТ»

В современном отечественном искусстве фортепианный ансамбль стал феноменом, в значительной степени определяющим актуальное состояние и перспективы дальнейшей эволюции музыкальной культуры России. Очевидно, что в настоящее время внимание композиторов и исполнителей в равной степени привлекают два доминирующих вида фортепианного ансамбля — четырехручный дуэт и ансамбль двух фортепиано. Изменчивое и прогрессирующее практическое воплощение фортепианного ансамбля как своего рода мегажанра требует, в свою очередь, расширения справочного аппарата, дополнения базовых дефиниций.

Первые шаги по теоретическому освоению вопроса о типологическом разделении фортепианного ансамбля на виды в советском музыкознании были предприняты А. М. Ступелем в 60-х годах XX века. Он справедливо причислял игру четырехручного дуэта на одном рояле к сфере камерного музицирования и противопоставлял ее концертным особенностям двухфортепианного ансамбля. Внимание особо акцентировалось на значимости оригинальных ансамблевых произведений и их отличии от переложений.

Впервые четкая и обоснованная жанровая дифференциация с опорой на генезис представлена в монографии Е. Г. Сорокиной — наиболее авторитетном фундаментальном труде по истории, стилистике, типологии, социальной проблематике четырехручного дуэта — и продолжена в диссертационном исследовании Н. Ю. Катоновой.

Идентифицированы два самостоятельных жанра:

фортепианный дуэт или четырехручный дуэт — состав двух исполнителей за одним инструментом;

ансамбль двух (и более) фортепиано или много-, мультиклавирный ансамбль.

Таким образом, отечественная терминология приведена в соответствие с зарубежными нотными каталогами, в которых существует разделение жанровых понятий: *piano duet repertoire* и *two piano repertoire*.



Появление в последние десятилетия XX столетия ряда композиций для одного (двух) фортепиано в шесть рук поставило вопрос об усовершенствовании жанровой классификации. В соответствии с новейшими музыковедческими исследованиями, специфика видов фортепианного ансамбля (которая включает в себя жанрово-стилистическую ориентацию, характеристики партий, темброво-фонический колорит и т. д.) определяется в первую очередь конкретным исполнительским составом и обстоятельствами исполнения, но приобретает различный ракурс в зависимости от пространственно-акустического параметра.

Наиболее исчерпывающая, на наш взгляд, акустическая структура системы ансамблевых жанров представлена И. И. Польской. Она основана на дифференцировании камерных ансамблей по степени темброво-фонической однородности и контрастности и включает в себя темброво-неоднородные, темброво-однородные и монотембровые ансамбли. К темброво-неоднородным (разным по способу исполнения и звукоизвлечению) исследователь относит смешанные составы; к темброво-однородным — фортепианный ансамбль двух исполнителей на двух фортепиано и многофортепианные ансамбли (трех, четырех и более исполнителей на трех, четырех и более фортепиано), а единственным возможным видом современного монотембрового ансамбля называет фортепианный ансамбль на одном фортепиано. Кроме его основного жанрового типа — четырехручного фортепианного дуэта — выявлены типологические модификации:

- ансамбль двух исполнителей в три руки на одном фортепиано (неполный четырехручный дуэт);
- ансамбль трех исполнителей в пять рук на одном фортепиано;
- ансамбль трех исполнителей в шесть рук на одном фортепиано.
- Ансамбль трех исполнителей в шесть рук на двух фортепиано по предложенной классификации является жанровой модификацией фортепианного ансамбля, синтезирующий органологические и акустические черты обоих доминирующих его типов — темброво-однородного многофортепианного и монотембрового однофортепианного; в данном случае — сочетание двухфортепианного ансамбля с четырехручным дуэтом на одном из инструментов.

Дефиниция **фортепианный терцет** была введена нами как обозначение инструментально-исполнительского состава —



ансамбля в шесть рук за одним фортепиано, а также музыкального произведения для этого состава.

В современном музыковедении понятие «терцет» вошло в обиход как обозначение вокального ансамбля и в авторитетных отечественных справочных изданиях характеризуется так:

Терцет (итал. *terzetto*, от лат. *tertius* — третий) — ансамбль из трех исполнителей, преимущественно вокальный¹.

Терцет (итал. *terzetto*, от лат. *tertius* — третий) — вокальный ансамбль из трех исполнителей и музыкальное произведение для этого состава².

Терцет (нем. *Terzett*, от лат. *terzius* — третий) — ансамбль трех исполнителей, обычно вокальный³.

Очевидно, что именование терцетом любого **однородного** ансамбля, в частности, фортепианного монотембрового не противоречит исконному значению этого латинского слова *tertius* — третий. Более того, определение «фортепианный терцет» логично обусловлено и предопределено обозначением партий в шестиручном однофортепианном ансамбле: *Primo, Secondo, Terzo*.

Произведения для фортепианного терцета обладают специфическими чертами стиля, фактуры, формы, большое значение имеет педализация. Мотивацией к их созданию послужили такие факторы, как стремление композиторов усилить звучание рояля, расширить фоническую палитру, исчерпать потенциал полипластовости. Таким образом, в предпосылках возникновения первых фортепианных терцетов отразилась закономерная тенденция обновления звуковой палитры четырехручного фортепианного дуэта, а шире — создания нового типа концертности монотембрового ансамбля.

По степени темброво-фонической однородности шестиручный однофортепианный терцет относится к монотембровому ансамблю. Ансамбль трех исполнителей в пять рук на одном фортепиано является неполным фортепианным терцетом.

Необходимо подчеркнуть, что разновидность мультиклавирного ансамбля — ансамбль трех фортепиано — нельзя считать фортепианным терцетом, поскольку его генезис и акустические

¹ Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5 (Симон — Хейлер). — М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1981. — С. 510.

² Музыкальный энциклопедический словарь. / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — С. 544.

³ Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 5-е. — СПб.: Лань, 2000. — С. 291.



параметры принципиально отличаются от звучащего образа одного инструмента. В этом же ряду находятся произведения, исполнение которых предписано трем исполнителям на двух или трех фортепиано⁴, но невозможно на одном инструменте.

Некоторые авторы, создавшие произведения для однофортепианного терцета, допускают исполнение одной из партий на втором инструменте⁵. Свобода в распределении партий является, на наш взгляд, скорее исключением из правила, поскольку влечет за собой преобразование оригинального замысла, вносит дух эксперимента. Вновь обращаясь к терминологии И. И. Польской, можно классифицировать терцеты по степени константности: константный вид — произведения для одного фортепиано, релятивный — для одного или двух фортепиано.

Введение в справочный аппарат понятия «фортепианный терцет» позволяет также избежать противоречия с дефиницией «фортепианное трио», которая, хотя и дублирует количественный состав исполнителей (три человека), подразумевает смешанный инструментальный состав — фортепиано, скрипка, виолончель.

Среди выдающихся оригинальных образцов фортепианного терцета назовем «Трилистник» В. Ф. Баха, *Блестящие вариации на темы опер Беллини «Капулетти и Монтекки»* op. 295 К. Черни, *Вальс и Романс* С. В. Рахманинова, *Посвящение Прокофьеву, Стравинскому и Шостаковичу* op. 139 А. Г. Шнитке.

Ярко и свежо звучит *Марш для симфонического оркестра из балета «Эскизы»* под названием «Лебедь, рак и щука». В создании этой музыки, персонифицирующей персонажей басни И. А. Крылова, участвовали композиторы так называемой «московской тройки»: А. Г. Шнитке, Э. В. Денисов и С. А. Губайдулина, а удачную обработку для фортепианного терцета сделал известный ансамблист Г. А. Пыстин.

Значительный вклад в обогащение терцетного репертуара внесли современные петербургские композиторы⁶. *Песня* (1977) А. Г. Юсфина

4 Токката (1993) В. А. Успенского — авторское переложение финала Концерта для двух фортепиано в шесть рук.

5 К примеру, Г. Г. Белов допускает исполнение «Чио-Чио-Сан», поэмы-фантазии на темы оперы Дж. Пуччини в шесть рук на одном или двух фортепиано.

6 Подробнее см.: Лукьянова Н. В. Фортепианные терцеты современных петербургских композиторов в репертуаре студентов ВУЗов и учреждений культуры // Современное музыкальное образование — 2005. Материалы Межд. научно-практ. конференции (26–29 октября 2005) / Науч. ред. И. Б. Горбунова. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2005. — С. 110–112.



имела педагогическое назначение. Первое концертное произведение — Сюита «Шестью-три» — создал в 1989 году Г. Г. Белов. Разные стили и направления представляют «Мамин альбом» (1996) В. Г. Соловьева, «Песни леса» (1997) А. А. Неволовича, Концертный вальс-каприс (1998) Ю. Н. Корнакова, «Ком.Позиция» (1999) С. А. Осколкова, «Чио-Чио-Сан», поэма-фантазия на темы оперы Дж. Пуччини (1998) и Триптих-фантазия В-А-С-Н (2000) Г. Г. Белова.

В терцетах происходит глобальное расширение жанрового спектра, возрастает роль индивидуальной трактовки жанра, смешанных жанров.

При анализе произведений для фортепианного терцета обнаружено два генеральных пути моделирования фактуры — контрапунктическое развитие и регистровое расслоение.

Полифонизация фактуры на уровне сочетания ряда голосов — признак жанров малых форм: пьес, объединенных в циклы, сюиты. Использование техники контрапункта возможно также в жанре парафраза, исторически опирающемся на стиль блестящего виртуозного концертирования. Такой тип распределения партий, в котором фигурации сосредоточены в *Primo*, середина чаще других проводит тему, а бас является опорой гармонической вертикали, характерен для сочинений, выполненных в композиторской технике традиционного направления.

Иные условия фактурного баланса диктуют масштабные произведения. Оказывается, в терцете не просто существует, а имеет развернутый спектр действия важнейшая функция четырехручного дуэта — способность к воспроизведению оркестровых эффектов. Если «наличие четырех рук давало возможность передать на фортепиано и насыщенность полнозвучного *tutti*, и разнообразие приемов звукоизвлечения, штрихов (к примеру: одновременное звучание выдержанных звуков, подвижных голосов, играющих *legato*, *non legato*, *staccato*), и некоторые тембровые свойства отдельных оркестровых групп»⁷, то насколько перспективным могло явиться (и в ряде случаев явилось) количественное расширение состава исполнителей! В то же время, композиционная реализация этого свойства как такового, в том виде, в котором оно было актуально в европейской четырехручной музыке XVIII—XIX веков, в XXI столетии заметно трансформировалась. Например, в неоромантическом Концертном вальсе-каприсе

⁷ Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт : История жанра. — М.: Музыка, 1988. — С. 5.



III. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖАНРА

для фортепиано в шесть рук Ю. Н. Корнакова имитация оркестрового звучания оправдана в первую очередь драматургией произведения.

Непременное условие микширования регистровых красок внутри одного инструментального тембра в терцете обусловлено «диффузией» фактурных пластов. Большое значение в монотембровом ансамбле отводится обертоновой гамме и педальным эффектам.

В терцете экспериментального направления — «Ком.Позиции», сонате для фортепиано в шесть рук С. А. Осколкова — мы сталкиваемся с методом концертирования, основанном, на принципе тембрового сопоставления. Плотное заполнение фактуры сонаты разделено на пласты, состоящие порой из мощных аккордовых комплексов. «После длительного господства симфонического метода драматургии, концертирование, сохраняя свою специфику, в то же время вбирает в себя в диалектически снятом виде отдельные черты симфонизма: динамическую процессуальность, драматическую целенаправленность развития музыкального сюжета»⁸ — эта мысль А. Н. Уткина точно характеризует стилевой модус сонаты Осколкова. В «Ком.Позиции» решающее значение имеют поиски нетрадиционных фониических эффектов, которые в сочетании с приемами внутреннего фактурного расслоения и образно-тематического развития оказались мастерски реализованы в сфере единого источника звука.

Обычно для исполнения терцетов собираются мобильные составы из пианистов-солистов или стабильный фортепианный дуэт приглашает для выступления третьего участника. Интерес публики всегда «подогревается» участием в терцете играющего композитора; комментариями, предваряющими звучание пьесы. Очевидцы не забудут, как магически действуют на слушателей слова Сергея Осколкова о тройке судей НКВД, выявляющие семантический смысл «Ком.Позиции».

Современные возможности Интернет-ресурса позволяют ознакомиться с видеозаписями выступлений таких выдающихся артистов, как *Riga Piano Duo* (Нора Новик и Раффи Хараджанян) и Вадим Пальмов; венгерских пианистов Золтана Кочиша — Тамаса Вазари — Калмана Драфи; автора ряда ансамблевых переложений Геннадия Пыстина с известной американской ансамблисткой Анной

⁸ Уткин А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов : сборник науч. трудов. / Сост. и отв. ред. А. Н. Крюков. — Л.: ЛГИТМиК, 1979. — С. 66.



Мирией Тюржон (Майами) и Маргаритой Дорониной (Северск) и многих других.

Все же, объединение трех пианистов за одним роялем — это, как правило, дружеский конгломерат, вносящий в обыденность некий шарм и интригу. При всей ответственности, репетиционный процесс редко обходится без юмора и эмоционального «разогрева». Кто удержится от улыбки, прочитав фразу Геннадия Пыстина, завершающую предисловие сборника его обработок «Рояль на троих»: «Не сомневаемся также, что среди Вас найдутся отважные герои, рискнувшие “сообразить на троих” на концертной эстраде у рояля»⁹.

Порой музыканты преподносят публике истинные сюрпризы, подобно исполнению *Романса* С. В. Рахманинова французским пианистом Жеромом Дюкро трецетом со своими звездными солистами — контртенором Филиппом Жаруски и виолончелистом Готье Капюсоном.

Расцвет фортепианного ансамбля в ХХІ столетии — результат богатства новых композиторских идей, ведь порой даже единичное, но значительное и неординарное обращение композитора к редкому инструментально-исполнительскому составу способно дать мощный импульс дальнейшему развитию жанра.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Изд. 5-е. — СПб.: Лань, 2000. — 448 с.
2. Катонова Н. Ю. Ансамбль двух фортепиано в ХХ веке. Типология жанра : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.02. — М.: 2002. — 170 с.
3. Катонова Н. Ю. Дуэт или ансамбль? // Петербургский фортепианный дуэт. Музыкально-исторические очерки : Сборник статей / Ред.-сост. Н. Ю. Катонова. — СПб.: Лань, 2007. — С. 11-24.
4. Лукьянова Н. В. Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины ХХ века. Дисс... канд. иск. — СПб., 2006. — 324 с.
5. Лукьянова Н. В. Фортепианные терцеты современных петербургских композиторов в репертуаре студентов вузов и учреждений культуры // Современное музыкальное образование — 2005. Материалы Межд. научно-практ. конференции (26–29 октября 2005) / Науч. ред.

⁹ Пыстин Г. А. Рояль на троих. Обработки для фортепиано в шесть рук. Тетрадь II. — Новосибирск, Окарина, 2009.



III. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЖАНРА

6. И. Б. Горбунова. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2005. — С. 110–112.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. — М.: Сов. энциклопедия, 1990. — 672 с.
8. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5 (Симон — Хейлер). — М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1981. — 1056 с.
9. Польшая И. И. Камерной ансамбль : история, теория, эстетика. — Харьков: ХГАК, 2001. — 396 с.
10. Пыстин Г. А. Рояль на троих. Обработки для фортепиано в шесть рук. Тетрадь II. — Новосибирск, Окарина, 2009. — 32 с.
11. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт : История жанра. — М.: Музыка, 1988. — 319 с.
12. Ступель А. М. Беседа о камерной музыке. — М.: Музгиз, 1963. — 68 с.
13. Ступель А. М. В мире камерной музыки. Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1970. — 88 с.
14. Уткин А. Н. концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов : сборник науч. трудов / Сост. и отв. ред. А. Н. Крюков. — Л.: ЛГИТМиК, 1979. — С. 63–85.

А. И. ОВСЯННИКОВ

ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ: ОСОБЕННОСТИ ФАКТУРЫ И ФУНКЦИОНАЛЬНОГО РАСПРЕДЕЛЕНИЯ ПАРТИЙ. ВЗГЛЯД МУЗЫКАЛЬНОГО РЕДАКТОРА

Настоящая статья адресована, в первую очередь, тем, кто собирается создавать фортепианные ансамбли — преподавателям, исполнителям, композиторам.

Фортепианный ансамбль — особый вид исполнительского искусства, всегда привлекающий своими широкими возможностями. Насыщенность и полнота звучания развитой фортепианной фактуры, широкий охват регистров, исполнение оркестровой музыки в соответствующих переложениях и транскрипциях, а также возможность решения в педагогической практике самых разнообразных методических и учебно-воспитательных задач делают этот жанр любимым и востребованным как у концертирующих пианистов, так и у преподавателей разных уровней образования и их учеников.



Фортепианный ансамбль может быть оригинальным сочинением, транскрипцией фортепианной пьесы, вокального сочинения — хора, песни или романса, пьесы для одного или нескольких других музыкальных инструментов, транскрипцией оркестровой пьесы или инструментального концерта.

В настоящее время появляются новые сборники, включающие в свой состав партитуры фортепианных ансамблей. Многие составители таких сборников сами создают ансамблевые партитуры. Однако, не имея достаточного опыта аранжировщика, они испытывают ряд трудностей в этом процессе. В результате часто возникают ошибки и нелепости, которые не всегда удастся полностью исправить простым редактированием текста. Цель данной статьи — обозначить некоторые технологические параметры фактуры фортепианного ансамбля, которые могут помочь аранжировщику при создании ансамблевой партитуры.

Приступая к созданию фортепианного ансамбля, автору необходимо учитывать следующие позиции, которые в своей совокупности определяют особенности фактуры и функционального распределения партий в партитуре фортепианного ансамбля:

1. Ожидаемый темброво-колористический эффект (фонизм фактуры), который можно условно назвать: а) **оркестрово-хоровое фортепиано** (транскрипция оркестровой и/или хоровой фактуры), б) **усиленное фортепиано** (умножение и перераспределение между участниками ансамбля исключительно фортепианных исполнительских приемов, фактурных формул, пассажной орнаментики и т. п.), в) **фортепианно-оркестровый**, объединяющий признаки первых двух (транскрипция концертов для фортепиано с оркестром и сходных с ними по составу и замыслу сочинений);

2. Выбор состава участников ансамбля и количества инструментов;

3. Расслоение всей фактуры на главные и второстепенные пласты звучания, распределение этих слоев между участниками ансамбля;

4. Определение целевого назначения, зависящего от уровня профессиональной подготовки исполнителей, а также учебно-методических задач.

Если не считать оригинальных авторских композиций, специально написанных для нескольких исполнителей на фортепиано, то наиболее частым явлением в данной области можно считать транскрипции оркестровых произведений (либо их фрагментов), а также вокально-хоровых сочинений. В качестве исходного текста — оригинала



— должна использоваться только партитура. Основная трудность транскрипции состоит в переводе оркестровых тембров и красок в монотембр фортепиано¹. Решением проблемы в такой ситуации может послужить творческое использование регистров инструмента, тонкости нюансировки, детализации исполнительских приемов. В нотный текст вводятся дополнительные уточняющие обозначения, динамические указания, педализация и т. д.

Другая задача — создание в фортепианном ансамбле такого звукового объема и масштабности звучания, которые будут аналогом оркестрового тутти². Немалую роль могут сыграть здесь удвоения голосов в октаву (а в случае использования двух и более инструментов — в унисон), а также усиления фактуры аккордовым изложением. С помощью таких технических приемов можно значительно увеличить объем звучания фортепианного ансамбля, сделав его более насыщенным и ярким. Октавные удвоения хорошо также использовать в басовых голосах, особенно если в оркестровой партитуре они были удвоены низкими духовыми инструментами.

Транскрипция отдельных оркестровых приемов в фортепианную фактуру, к числу которых можно отнести: тремоло струнных инструментов, пиццикато, глиссандо, быстрые ритмические мотивы на одном звуке, динамические нарастания и волны на протяженных звуках, имитация ударных инструментов, то есть всего того, что на фортепиано является либо трудно исполнимым, либо вовсе невозможно воспроизвести, требует от аранжировщика поиска альтернативных решений и сочинения новых (удобных в исполнении!) замещающих фактурных элементов.

Особое внимание следует уделять фразировочным лигам, которые могут быть различными в партиях отдельных инструментов, например, у струнных, где лиги часто связаны с движением смычка, а у духовых — со взятием дыхания.

Переизложение на ансамбль сольных фортепианных пьес встречает гораздо меньше трудностей в решении данной задачи. Причина этого —

1 Художественным аналогом этого процесса может послужить перевод цветной картинке в черно-белое изображение, точнее — с использованием многочисленных оттенков серого цвета. Некоторые художники отдают предпочтение черно-белому изображению, считая его более выразительным по сравнению с цветным. Вспомним, что симфоническую картину «Остров мертвых» С. В. Рахманинов создал под впечатлением картины А. Бёклина именно в черно-белом ее варианте.

2 В оркестре этот эффект достигается, во-первых, большим количеством исполнителей, играющих одну партию, и, во вторых, общей рассадкой всего оркестрового коллектива на значительной площади, создавая у слушателя впечатление объемности звучания.



и тембровом совпадении инструмента в изначальном авторском замысле и в транскрипции. Трудность, однако, может возникнуть на раннем этапе работы — при выборе цели и метода аранжировки. Соответственно, будут отличаться и приемы фактурного изложения. Аранжировка может идти по одному из двух направлений: а) перераспределение оригинального текста (практически без изменений) по партиям фортепианного ансамбля с целью **упрощения фактурного рисунка** каждой партии и, соответственно, возможностью исполнения пьесы, например, ученикам музыкальных школ; б) **усиление (усложнение) каждого слоя фактуры** дополнительными голосами с целью придать ансамблевому звучанию бóльшую яркость, насыщенность, плотность звучания (концертность).

При переложении сольных фортепианных пьес на ансамбль также необходимо учитывать особенности фразировки, обозначения недостающих лиг, акцентов и т. п., педализации, внимательной расстановки динамических обозначений, которые могут быть разными в обеих партиях ансамбля.

Важная задача в фактуре фортепианного ансамбля — переход одной или нескольких мелодических линий из партии в партию. Такая ситуация обычно возникает в фортепианном дуэте, когда мелодия переходит из верхних регистров инструмента в нижние и наоборот, а также при перекрещивании голосов фактуры. В таких случаях следует обеспечить правильность фразировки, чтобы переход из партии в партию осуществлялся в моменты цезур.

Частая ситуация в дуэтах — слишком близкое расположение соседних в партиях голосов фактуры (т. е. левой руки в *Primo* и правой руки в *Secondo*), что приводит к позиционному столкновению рук и неудобству при исполнении. Такие ситуации следует заранее предусматривать и решать, исходя из конкретного расположения голосов и применения правильной аппликатуры.

Один из приемов фактуры — арпеджиато — следует рассмотреть более подробно. Арпеджиато используется в двух случаях:

а) **технический прием**, позволяющий исполнить аккорд, изложенный либо в широком интервальном расположении, либо из большего количества звуков, чем может сыграть одновременно рука пианиста. Вариантом последнего служит запись аккорда с залигованным форшлагом от нижнего звука. В ансамблевой фактуре такое арпеджиато



не исполняется, тоны аккорда звучат одновременно, распределяясь между партиями;

б) **художественно-выразительный прием** (например, в подражание игре на арфе, гуслях, гитаре и т. п.), который, естественно, должен сохраниться и в ансамбле. Задача аранжировщика — найти правильное решение.

Надо иметь в виду, что аккорд арпеджиато, исполняемый в фортепианном дуэте, ни в коем случае нельзя делить на две соседние партии, тем самым разделяя аккорд на интервалы. В этом случае арпеджато обычно исчезает, и вместо него возникает неуклюжая фигура из двух-трех интервалов, сыгранных в пунктирном ритме. Решение может быть следующим: аккорд-арпеджиато исполняется а) только одним участником ансамбля, б) двумя участниками, при условии расширения самого аккорда, когда его можно полноценно разделить на две партии.

Любой по составу фортепианный дуэт или ансамбль подразумевает относительное равновесие с точки зрения насыщенности и звуковой плотности всех имеющихся фактурных пластов. Чем продолжительнее пьеса, чем богаче она насыщена тематическим материалом, тем разнообразнее может быть соотношение фактурных пластов ансамбля. Уплотнение или разрежение фактурных линий, передача инициативы развития из одной партии в другую, смена функций фактурных пластов ансамбля: каждый участник может быть «солистом» и «аккомпаниатором» — все эти черты усиливают принципы концертности изложения.

В пьесах малой формы выдерживается, как правило, принцип четкого функционального распределения партий: *Primo* берет на себя функцию главного мелодического голоса, *Secondo* — функцию сопровождения. Однако, такое разграничение функций носит самый общий, условный характер, так как каждый из фактурных пластов ансамбля может содержать внутреннее разделение на главные и второстепенные голоса. Большую роль здесь играет целевое назначение — уровень профессиональной подготовки исполнителей и конкретный состав участников ансамбля: например, Ученик — Учитель, Ученик — Ученик и т. д.

В завершение предлагаю альтернативный способ исполнения концертов для фортепиано с оркестром на двух роялях: партия солиста не изменяется, а партия оркестра распределяется для двоих исполнителей в четыре руки, что усиливает и обогащает звучание, позволяет полноценно озвучить все пласты фактуры, а также делает ее более удобной для пианистов.



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Е. М. СЕРОВА

ПРОБЛЕМА ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ПИАНИСТИЧЕСКИХ ШКОЛ В ФОРТЕПИАННОМ ДУЭТЕ

Каждый педагог, формирующий из своих учеников дуэт с конкурсно-концертными намерениями, сталкивается с необходимостью определения критериев подбора партнеров. Чаще всего это сводится к общим параметрам — метро-ритмическая стабильность, техническая оснащенность, схожесть темпераментов, близкая «весовая категория». Однако, даже при условии совпадения всех этих параметров, существует еще один, при отсутствии которого могут сойти на нет остальные. Речь идет о совпадении или несовпадении пианистических школ у дуэтистов.

Общеизвестна негласная традиция разделения пианистических школ на «московскую» и «ленинградскую». Мы не будем оперировать этими терминами, в значительной мере устаревшими в условиях интенсивного профессионального обмена в современном музыкальном мире. Однако безусловно следует выделить две тенденции в пианизме — назовем их «пианисты-графики» и «пианисты-пластики».

«Графичный» пианизм базируется на позиционной технике, с порой сознательной фиксацией кистевого шарнира в угоду позиционной стабильности; отличается ясностью и четкостью, иногда граничащей с резкостью. Пианисты-графики — это пианисты с «разговаривающим» роялем. Они предпочитают бетховенскую фактуру моцартовской, а этюды Ф. Листа — этюдам Ф. Шопена.

«Пластичный» пианизм не имеет в своей основе четкой опоры на позицию, зато активнейшим образом использует кистевой шарнир, «обрисовывая» им контуры пассажа; отличается мягкостью и гибкостью, которые при недостаточно мастеровитом использовании могут перейти в затуманенность и нечеткость. У пианистов-пластиков — «поющий» рояль, это моцартианцы и шопенисты, значительно менее уютно



себя чувствующие в раннем Л. ван Бетховене или произведениях ряда композиторов-барочников, использовавших специфические аппликатурные приемы (например, переключивание длинного пальца через короткий), которые легче укладываются в позиционную игру.

При соединении в дуэт «пластика» и «графика» мы получаем проблемы как художественного, так и технологического характера.

Художественная сторона вопроса состоит в том, что при исполнении однотипных мелодических реплик разными партнерами образуется абсолютно разный тип высказывания. Один и тот же пассаж будет исполнен разной аппlikатурой, разным типом прикосновения, по-разному будут расставлены опорные точки во фразе, обусловленные позиционным или непозиционным подходом к материалу. В самом крайнем случае проявления этих различий фраза «графика» после фразы «пластика» может прозвучать вообще практически как утрировка или издевка.

После анализа ситуации можно сделать вывод, что с художественной точки зрения более перспективным такой дуэт окажется не в двухрельном, а в четырехручном репертуаре. При игре в четыре руки материал либо практически полностью разнится, либо — если и есть имитация реплик одной партии в другой — то разница в пианистическом подходе сгладится за счет регистровых различий.

В двухрельном же репертуаре следует выбирать произведения, в которых роли партий либо значительно различаются (к примеру, *Концертино* Д. Д. Шостаковича или *«Карнавал животных»* К. Сен-Санса), либо, как минимум, не содержат активной имитации элементов. Менее всего таким ансамблистам показаны произведения, подобные мультиклавирным концертам В. А. Моцарта или И. С. Баха.

Технологическая же сторона проблемы состоит в том, что при взаимодействии в ансамбле пианистов с отличными друг от друга школами мы получаем регулярный асинхрон в аккордовой вертикали. Единоновременно начав замах на аккорд, пианисты возьмут его разновременно — «график» более быстрым и резким движением, «пластик» — успев самортизировать кистью. С этой точки зрения более благополучным будет как раз двухрельный дуэт, но при одном условии — если рояли поставлены так называемым «валетом», клавиатурами в противоположные стороны. Таким образом, пианистов не будут сбивать начала движения рук друг друга, которые неодновременно заканчиваются.



Способ общения в дуэте, расположенном *vis-à-vis* — это ауфтакты при помощи дыхания, движения головы, губ. Тогда общение в дуэте станет напоминать взаимодействие в симфоническом оркестре при исполнении аккордов *tutti*. Всем очевидно, насколько велика разница, например, между мягкой, ленивой атакой валторны и остро-конкретной атакой фагота, не говоря уж о вообще принципиально разных способах звукоизвлечения у струнных и духовых. Однако же, ориентируясь на ауфтакт дирижера, каждый оркестрант знает, где должно быть начало звука и приводит этому в соответствие особенности своей технологии.

Все вышесказанное отнюдь не исключает возможности приспособления одного партнера к другому в любой, даже максимально невыигрышной ситуации — такой, как четырехручный ансамбль с обилием аккордовых вертикалей. Но это может произойти успешно только в том случае, если один из партнеров готов стать «хамелеоном» и при каждом синхронном взятии аккорда делать поправку на стиль партнера. Практика показывает, что «графику» легче чуть смягчить атаку и подстроиться под «пластика», нежели наоборот. Хорошо, если подстраивающийся имеет достаточную концертмейстерскую практику и пытается, например, вспомнить свои ощущения при аккомпанировании инструменту с ленивой атакой. Разумеется, необходимость постоянной самокорректировки требует постоянного же напряжения и может несколько испортить удовольствие от совместного музицирования, однако бывают ситуации, когда неудобной композиции не избежать — например, если дуэт готовится к конкурсу, где в условиях прописана необходимость исполнения как двухручной, так и четырехручной музыки.

В заключение необходимо отметить следующее: если ситуация сложилась таким образом, что представители разных типов пианизма все же составили фортепианный дуэт — не стоит путаться трудностей. По очень многим параметрам можно найти компромисс, выполнив лишь несколько условий. Первое — осознание проблемы участниками дуэта и их педагогом. Второе — гибкость и физиологическая приспособляемость партнеров. И, наконец, третье — музыкальная одаренность пианистов и неустанный слуховой контроль. В результате порой такие дуэты добиваются значительных успехов — вопреки исходным данным и благодаря совместным поискам, желанию идти навстречу друг другу и, что самое главное, благодаря горячему стремлению сделать из исполняемого произведения единое художественное целое.



В. Д. БИБЕРГАН

БЛИСТАТЕЛЬНЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ

Поступив в 1955 году в Уральскую консерваторию, я не мог даже предполагать, что буду свидетелем ярчайших музыкальных явлений, оставшихся в памяти на всю жизнь и способствовавших моему становлению как профессионального музыканта. Одним из этих событий стали вечера фортепианного дуэта профессоров Наталии Николаевны Позняковской и Исае Михайловича Рензина. Только спустя много лет, работая над книгой о Н. Н. Позняковской, я понял, какая возвышенная творческая атмосфера царила в то время в Уральской консерватории, какое сильное эмоциональное потрясение испытывали все присутствовавшие на этих концертах.

Конечно, этому способствовало и то, что годы выступлений этого дуэта были, наверное, и годами расцвета кафедры специального фортепиано — на ней в то время работали такие выдающиеся музыканты, как Н. Н. Позняковская, Б. С. Маранц, И. М. Рензин, Е. В. Ваулин, М. Г. Богомаз, И. З. Зетель. Немногие тогда понимали, что созданию на далеком Урале такой сильной фортепианной школы косвенно способствовали многие исторические моменты нашего времени: их эвакуация в тыл во время войны (приезд на Урал Позняковской в 1944 году), и идеологические гонения 1948 года (приезд из Ленинграда в Свердловск Рензина в 1950 году), и даже «оттепель» 1950-х годов (возвращение из эмиграции профессора Е. В. Ваулина).

Послевоенные годы вообще были временем возрождающегося интереса музыкантов к ансамблевому музицированию, особенно к жанру фортепианного дуэта. Появляется интерес к концертам известных пианистов, выступающих совместно — или на двух фортепиано, или вчетырех руки. Можно отметить, что чаще всего прочные дуэтные союзы возникали на основе родственных отношений, например известные дуэты братьев Адольфа и Михаила Готлибов, сестер Галины и Юлии Туркиных, семейной пары Любви Брук и Марка Тайманова или более поздние ансамбли: Елена Сорокина — Александр Бахчиев, Нора Новик — Раффи Хараджян.

Дуэт Наталия Позняковская — Исай Рензин организовался на совершенно иной основе, и этим он интересен в еще большей степени.



Приехав в Свердловск зрелыми музыкантами, они начали совместно выступать в 50-е годы и продолжали сотрудничество вплоть до отъезда Позняковской в Ленинград в 1963 году. У каждого за плечами была богатая творческая биография — оба были профессорами Ленинградской консерватории (Позняковская — с 1926 года, Рензин — с 1935 года) и много концертировали в 1920–30-е годы, хотя о совместных выступлениях архивных данных нет. Это были яркие масштабные личности, обладавшие большим опытом как сольной, так и ансамблевой практики, активно продолжавшие традиции своих учителей — основоположников петербургской исполнительской культуры.

Наталья Николаевна была любимой ученицей А. Н. Есиповой. Она была одной из немногих прямых наследниц есиповской школы, оставшихся продолжать дело своего учителя, несмотря на испытания грозных революционных лет. Анна Николаевна, в свою очередь, была ученицей Теодора Лешетицкого, одного из первых профессоров Петербургской консерватории, приехавшего в Россию по приглашению Антона Рубинштейна и много сделавшего для становления петербургского стиля пианизма. После кончины Есиповой ее класс взяли самые талантливые ученики и ассистенты великой пианистки, в том числе и Наталья Николаевна, которая проявила себя в дальнейшем не только как талантливый педагог, продолжающий традиции есиповской школы, но и как яркий концертный исполнитель (в частности, в 1925 году она стала одной из первых исполнительниц в России *Третьего фортепианного концерта* С. С. Прокофьева, своего соученика по классу Есиповой). Более двадцати лет Наталья Николаевна выступала в ансамбле с известными музыкантами В. И. Шером (скрипка) и Е. В. Вольф-Израэлем (виолончель). На Урале она продолжала выступления в ансамблях. Ее партнерами были выдающиеся мастера: С. Я. Мадатов (скрипка), Н. А. Шварц (скрипка), Г. Д. Цомык (виолончель). Она неизменно пользовалась огромным уважением среди коллег, будучи около 20 лет заведующей кафедрой специального фортепиано Уральской консерватории. Благодаря своим редким профессиональным и душевным качествам, Позняковская завоевала безграничное доверие многочисленных учеников своего класса, относившихся к ней с большим пиететом.

Не менее значимой фигурой был Исай Михайлович Рензин, окончивший Ленинградскую консерваторию по классу Л. В. Николаева — ученика В. И. Сафонова, также бравшего уроки у Т. Лешетицкого.



В числе лучших выпускников Рензин был послан на стажировку в Берлин. Затем с успехом гастролировал в Бельгии и Испании. С 1935 по 1937 год он был директором Ленинградской филармонии, а во время войны участвовал в боевых действиях на Ленинградском фронте и был награжден орденом Красной звезды. Не менее значительны его выступления и в качестве ансамблиста. Например, вместе со своим однокурсником Д. Д. Шостаковичем, он исполнял в дуэте *Вариации на тему из четырех нот для двух фортепиано* Л. В. Николаева, а в составе фортепианного квартета (Д. Д. Шостакович, И. М. Рензин, М. В. Юдина и А. П. Маслаковец) был участником первого исполнения в России «Свадебки» И. Ф. Стравинского в 1926 году. В 1935 году вместе с виолончелистом А. Лившицем он одним из первых представил публике виолончельную *Сонату* Шостаковича¹.

Фортепианный дуэт Позняковская — Рензин сложился лишь на Урале. Помню, каким событием в музыкальной жизни Свердловска каждый раз становились вечера профессорского фортепианного дуэта, которые проходили в переполненном зале Уральской консерватории (теперь это Малый концертный зал имени С. С. Прокофьева). Люди стояли по стенкам, но даже и это не помогало вместить всех желающих. Как писал в газете «Уральский рабочий» музыковед Л. Л. Христиансен: «...их исполнение отличалось большой поэтичностью и строгой сдержанностью выражения. Чувство ансамбля и безукоризненность пианистической техники сочетались с большой певучестью тона и незаметностью технической сложности... Желающих попасть на концерт и не попавших было столько, что концерт пришлось повторить в зале музыкального училища им. Чайковского»².

Ощущение настоящего долгожданного праздника — органичное сочетание мужественной волевой игры Исае Михайловича и блестящей, наполненной радостным, полнокровным и, вместе с тем, изящным пианизмом Наталии Николаевны — это непередаваемый восторг даже теперь, когда прошло более полувека с тех счастливых мгновений. Какие красивые лица — классический профиль сдержанного Исае Михайловича и раскрасневшееся, оживленное, словно у школьницы на выпускном

1 Биографические сведения об И. М. Рензине взяты из книги «Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев: Биографические материалы. Статьи, рецензии. Исследования. Публикации. Эпистолярное наследие» / Авт.-сост. В. И. Рензин. — Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2011. — С. 214–215.

2 «Уральский рабочий», 22 октября 1952 года.



исключене лицо Наталии Николаевны, обрамленное кружевами белого воротничка! Какой радостью было слышать это органичное сочетание двух различных артистических натур — по-мужски сдержанной, фактурной игры Исая Михайловича и бисерной, поистине есиповской знаменитой техники Наталии Николаевны! Ансамбль высочайшего уровня!

В то время, к сожалению, не было достаточно качественной аппаратуры для записи, но даже то оставшееся, что с трудом прослушивается сквозь полувековую отдаленность, впечатляет — имею в виду *Вариации на тему Гайдна* Й. Брамса и *Вариации на тему Бетховена* К. Сен-Санса с их воздушными полетами аккордов. Невозможно выразить словами реакцию зала на исполнение дуэтом в четыре руки *Итальянской польки* С. В. Рахманинова, приготовленной «на десерт». Помню только состояние щенячьего восторга от прослушанного. Как хотелось бы опять это пережить и заново прочувствовать энергетику тогдашнего назлектризованного зала! Увы, это уже неповторимо. Ни от этого изумительного ансамбля, ни от сольных выступлений Наталии Николаевны не осталось качественных записей, дающих истинное представление о том, какой была на самом деле игра этих замечательных музыкантов, восхищавшая не одно поколение слушателей. Когда ученики класса Позняковской обратились в консерватории Санкт-Петербурга и Екатеринбурга с просьбой найти оставшиеся архивные записи, то оказалось, что в Петербурге их не осталось совсем, а в Екатеринбурге усилиями и стараниями профессора Е. А. Рубахи, к счастью знавшего понимавшего истинную ценность этих фонограмм, были сохранены и частично отреставрированы несколько номеров записанных с концерта дуэта, в частности, упоминаемые выше *Вариации* Й. Брамса и *Вариации* К. Сен-Санса. Хочется верить, что интерес музыкантов к этим чудом сохранившимся звукозаписям будет расти и, как образно сказала Марина Цветаева: «...моим стихам, как драгоценным винам, настанет свой черед».

В заключение привожу список произведений, которые остались у меня в памяти в исполнении дуэта Наталия Николаевна Позняковская — Исая Михайлович Рензин:

• **для двух фортепиано**

Й. Брамс *Вариации на тему Гайдна B-dur (opus 56-b)*;

Ф. Лист *Патетический концерт*;



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

- С. В. Рахманинов *Сюита-фантазия №1* ор. 5;
С. В. Рахманинов *Сюита № 2* ор. 17;
К. Сен-Санс *Вариации на тему Бетховена* ор. 35;
Д. Д. Шостакович *Концертино* ор. 94;

• для фортепиано в четыре руки

- С. В. Рахманинов *Итальянская полька* (переложение);
Ф. Шуберт *Фантазия f-moll* ор. 103.

Аудиозапись *Вариаций на тему Гайдна* ор. 56 b для двух фортепиано

Й. Брамса выпущена издательством «Композитор • Санкт-Петербург» и прилагается к книге «Наталья Позняковская. Воспоминания. Статьи».

– ЛИТЕРАТУРА –

1. Из истории русской фортепианной культуры XX века. Композиторы-пианисты. Леонид Владимирович Николаев: Биографические материалы. Статьи, рецензии. Исследования. Публикации. Эпистолярное наследие / Авт.-сост. В. И. Рензин. — Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2011. — 542 с.
2. Наталья Позняковская. Воспоминания. Статьи / Ред.-сост.: В. Д. Биберган, А. Н. Шадрин. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. — 380 с.
3. «Уральский рабочий», 22 октября 1952 года.

Р. И. ХАРАДЖАНИН

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ В ФОРТЕПИАННОМ ДУЭТЕ И С ФОРТЕПИАННЫМИ ДУЭТАМИ

Где-то в конце 1990-х годов некая, известная в своем регионе пианистка («Одно значительное лицо», — воспользуемся словами гоголевской «Шинели»), огорошила Нору Новик и меня (*Riga Piano Duo*) своим мнением, выплеснутым с экрана ТВ накануне солидного фестиваля фортепианных ансамблей. На вопрос о различии между сольной игрой и музицированием дуэта пианистов, дама безапелляционно изрекла: «Разницы никакой, все то же самое».

Какие-то «чудеса в решете»: тут же возникает вывод, что специфики фортепианно-ансамблевого исполнительства



не существует, для такой игры достаточно лишь наличия комплекса определенных инструментальных навыков. Ну как же так? Разве этот фортепианный жанр не имеет своеобразия? Ну вот, хотя бы такое, внешне незамысловатое: нужен «второй голос», который соответствует, назовем так, предполагаемому партнеру по целому ряду параметров; нужно фактически нечто «родственное» по совокупности творческих данных.

Надо помнить А. С. Пушкина, отмечавшего, что «в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань». А разве нет проблемы установления межличностных отношений, нет сложностей в обнаружении общей исполнительской установки, скажем, на определенный вид диалога, музыкальной «беседы» с ансамблевым коллегой? В идеале ведь желательны не просто спайка музыкантов, но и наличие неких, невидимых для слушателя нитей, связывающих «игроков» воедино в ходе выступления — музицирования заинтересованного, доверительного, подчас состязательного, увлекающего, даже захватывающего живым, интенсивным обменом инструментальными репликами, художественными идеями, процессом их развития и реализации, в котором, разумеется, учитываются стиль, образность и смысл принятой к исполнению композиции. Приветствуется умение «на лету» подхватывать «высказанную» партнером художественную мысль, непринужденное ощущение взаимосвязи фраз, целенаправленное и плавное ведение движения музыки, когда без рывков (разве что они специально предусмотрены автором), естественно выстраиваются динамические напластования и, что особенно важно, форма сочинения.

Пианист-ансамблист советского времени Адольф Готлиб верно подметил: «Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей и реализуются они их объединенными усилиями»¹.

Кому не ведомо, что собранные вместе одиннадцать футболистов, сами по себе подготовленные и успешные, еще не являют команду в подлинном смысле этого понятия. Так же, как и, пардон, четыре ноги под одеялом, согласно едковатому выражению средневекового философа, еще не есть семья. Уже в наши дни многоопытный петербургский маэстро Юрий Темирканов отмечал, что можно собрать и посадить для совместной игры в оркестре первоклассных музыкантов разных стран, но ничего путного из этого не получится: нужны общие традиции, общее понимание

¹ Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. — М.: Музыка, 1971. — С. 3–4.



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

задач, нужно время на «притирку». Пара пианистов с парой же разученных сочинений, отнюдь не всегда по высоким меркам соответствуют понятию «дуэт»: до «фортепианно-ансамблевого состояния», когда таковое становится своего рода видом мышления, а у некоторых — и образом жизни, еще необходимо добираться, «дотопыывать».

Вновь обратимся к А. Д. Готлибу, теперь — к его словам относительно партии партнера. Ее разумеется, необходимо знать, проанализировать, но не станем предаваться иллюзиям: изучение партнерской партии, даже самое тщательное, все-таки не гарантирует, что ансамбль будет хорош: «Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другим участником»².

Блез Паскаль (1623–1662), французский философ и математик отмечал, что ветвь не в силах постичь, что она лишь часть дерева. Можно перекинуть этот образ участникам дуэта, ведь перед ними маячит именно эта задача — задача преодоления ощущения «ветви». Им требуется фокусировать слух не только на самом себе, но и на партнере, то есть на том целом, что возникает под десятью пальцами пианистов ансамбля. Такое слуховое раздвоение (или, если угодно, раздвоение исполнительской личности) — это особый навык. Хорошо, его сопровождает «партитурное» прочтение текста — что греха таить, не все дуэты о таковом задумываются или тяготеют к нему.

Что подразумевается под «партитурным прочтением»? Думаем о выверенности звукового баланса, которая достигается «распластыванием» слуха — ценным качеством, которое должно культивировать при «лепке» музыкального целого. «Распластанный» слух, разумеется, потребен и солисту-пианисту, особенно при прочтении полифонических произведений. Но «уши-локаторы» в фортепианном ансамбле имеют еще большее значение: приходится располагать, выстраивать много слоев звучности по принципу «воздушной перспективы». Наилучшие результаты обычно приносит «партитурный подход»: восприятие четырех (как минимум) строк сочинения — вертикали в качестве единого целого.

Не стоит забывать о том, что многие выдающиеся композиторы считали возможным создавать двухрольные версии собственных оркестровых опусов — концертные, «настаивающие» на богатом виртуозном арсенале партнеров по дуэту. Упомянем в этой связи брамсовские *Вариации на тему Гайдна*, *«Пляску смерти»* К. Сен-Санса, *«Симфонические танцы»* С. В. Рахманинова, *Вальс* М. Равеля...

² Готлиб А. Д. Основы... — С. 4.



Кстати, опус Рахманинова, по убеждению автора данного материала, да и не его одного, в двухрояльном варианте более убедителен: четче прослушивается достаточно вязкая музыкальная ткань. Арам Хачатурян для своих «Трех пьес» (Сюиты) использовал оркестровые фрагменты собственной музыки к кинофильму «Человек № 217» (1944). Ранее, в газете «Музыка» (1937. 26. 05) он отмечал: «Среди инструментальных ансамблей фортепианный дуэт, несомненно, наиболее симфоничен. Он предъявляет исполнителям двойные требования: участник его должен быть одновременно и блестящим солистом и хорошим ансамблистом. Сохраняя все достоинства фортепиано как сольного инструмента, фортепианный дуэт одновременно расширяет возможности фортепиано до подлинно оркестрового масштаба. Неудивительно поэтому, что оркестровые произведения, так много теряющие в переложении для одного фортепиано, на двух роялях звучат с исчерпывающей полнотой всего музыкального материала. А если подобная транскрипция сделана с учетом особенностей и своеобразия ансамбля, то произведение приобретает совершенно новый колорит»³.

Работая над созданием «фортепианных партитур» (выражение Ф. Листа, создавшего двухрояльные версии своих двенадцати симфонических поэм), композиторы, очевидно, рассчитывают на ответное понимание пианистов, которым эти опусы адресуются. Надеются на умение выстроить динамические пласты, распределить звуковые градации, создать иллюзию звучания тембра того или иного оркестрового инструмента. Профессор Г. Г. Нейгауз верно подметил: «Как часто игра большого мастера напоминает картину с глубоким фоном, с различными планами: фигуры на первом плане почти что «выскакивают из рамы», тогда как на последнем — едва синеют горы или облака»⁴.

Хочется также приветствовать общее стремление партнеров к точности реализации нотного текста, умение воодушевлять коллегу увлеченностью и творческой убежденностью, наполненностью эмоций, исполнительской хваткой. И даже готовностью «подставлять плечо», если необходимость в этом обнаружится в ходе публичного выступления. Высокая степень знания текста, свободное владение им позволяет ансамблистам не пребывать в «тисках» нот, в большей степени концентрироваться на общих задачах. Но, даже если в деталях согласовать

³ Цит. по: Хараджанян Р. И. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. — Ереван: Айастан, 1973. — С. 155.

⁴ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Издание 5-е. — М.: Музыка, 1987. — С. 6.



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

исполнение и играть вполне синхронно, то это все же не гарантирует картины полной слитности, органического единства совместного творческого действия, магии «Театра двух актеров» или выверенного парного танца на льду (чем не образчики для подражания?). В принципе, должна, подобно хорошо смазанному механизму, действовать формула «я — мы», и дуэтистам желательно в ней раствориться.

В ходе подготовки сочинения к публичному показу требуется обнаруживать общую «платформу» интерпретации и исполнительских действий, вырабатывать единство дуэтного звучания в разных аспектах, даже таких, которые порой текстологически или вовсе не обозначены, или обозначены скупом, для которых общепринятых терминов, в общем-то, маловато. Среди заслуживающих внимания составляющих работы в ансамбле — умение разъяснять творческие намерения. Непросто это: разъяснить толково и уважительно, «без нервов». Репетиции могут проходить по-разному, порой не так уж гладко, в дискуссиях, доказательстве правоты. Но это естественно: ведется поиск художественной правды, нужно обнаружить общий знаменатель. Если какой-либо из дуэтов, серьезно относящийся к избранному пути, станет уверять, что такого рода явлений (конфликтного типа споров) в их репетиционном процессе не наблюдалось, то вывод, на мой взгляд, можно сделать малоутешительный: ставятся недостаточно высокие цели. Подручными средствами для разъяснений намерений и идей в таких случаях вижу образные характеристики, аналогии, пропевание фраз, клавиатурный показ, дирижерский жест... Все это должно помочь сближению художественных позиций двух личностей — участников исполнительского процесса. Если в ансамбле обнаружится своего рода лидер, данное обстоятельство в репетиционном процессе может пойти на пользу общему делу. Но, в целом, всякому дуэту приходится проходить через «экзамен на совместимость», подтверждая его результаты повседневной работой. Желательно — кропотливой и детальной, самокритичной, проходящей не от случая к случаю. Нелегко это. И не только потому, что города разрослись и порой сложно найти-выявить общее место и время для репетиций (семейным дуэтным парам, разумеется, сие дается проще). Сложно, если у дуэтистов разнится понимание подготовительного (трудового) процесса, объема затрачиваемых на него усилий. После проведенных выступлений, особенно весомых, хорошо — разумеется, в дружеском тоне — проводить «разбор полетов». С прицелом на будущее. Лучше, если анализ происходит с нотами в руках, это позволяет оглядывать текст «партитурным взглядом».



Схожесть — хотя бы в основных линиях — репертуарных тяготений участников ансамбля тоже пойдет «в копилку» успеха общего дела, поспособствует ему: трудно представить успешную работу фортепианного дуэта, один из участников которого рад соприкосновению лишь с романтической музыкой, а другой хотел бы ограничиться остротой звучаний, открытых К. Штокхаузеном или П. Булезом. Отметим, что в XX и XXI веках появилось буквально несметное количество новых сочинений, подчас отмеченных новаторскими чертами. В них, бывает, обнаруживаются художественные «загадки». Что имеется в виду? Например, случаи, когда и одновременно проводятся совершенно разные, контрастные по организации типы фактуры: например, одна — ритмически свободная, иногда полностью алеаторичная, тогда как другая в этом отношении организована точно. Или, скажем, автором предлагается политембровое звучание, с одновременной игрой разными способами: на клавишах и на струнах. Тут тоже есть что пообсуждать, чтобы достичь иллюзии своего рода «соавторства».

Образ, в свое время предлагавшийся Адольфом Готлибом, который рассуждал о стремлении «двух партнеров изобразить одного четырехручного пианиста», сегодня, в поразительно быстро меняющемся мире — мире, в котором более, чем раньше, приветствуются индивидуальные проявления личности, в том числе и в художественной сфере, как представляется, основательно устарел. И даже более — малопривлекателен. Своего рода «близнецы», музицирующие на сцене (особенно, если это исполнители одного пола), — такого типа художественная модель в XXI столетии едва ли способна привлечь внимание просвещенного слушателя, ищущих композиторов, да и самих думающих интерпретаторов. Нынешнего посетителя концертов, на наш взгляд, можно увлечь не элементарным сложением или умножением возможностей пианистов, а взаимодействием характеров за роялем, процессом совместного музицирования — где-то интегрирующего, где-то напоминающего «поединок», подчас достаточно острый. Происходит инструментальный диалог — захватывающий, даже интригующий и самих исполнителей, и публику (другой вопрос: многие ли, собственно говоря, задумываются о таком «общении», «беседе», «споре»?). Пианисты ведут его на равных и сопереживая, что не напоминает «разговор» жесткого руководителя с подчиненным или сурового работодателя с наемным работником (опять-таки, при условии, что на то нет специального задания от автора). Не думаю также,



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

что в нынешние времена, когда в распоряжении слушателя имеется неимоверное количество записей (*Internet*, аудио- и видеозаписи), статично-информативное изложение материала в состоянии в течение длительного времени удерживать слушательское внимание. «Люди, с которыми нам нравится говорить, — это те, кто сопереживает нам, те, кого волнуют не только наши слова, но и наши чувства»⁵, — подмечает выдавший виды тележурналист. Поэтому, может быть, уместно задаться вопросом: способен ли предполагаемый ансамблевый партнер к передаче моментов (состояний) соревновательности, состязательности, выраженных в музыке? Вспомним в этой связи, двухфортепианные сонаты В. Ф. Баха, В. А. Моцарта, «Анданте с вариациями» Р. Шумана, *Патетический концерт* Ф. Листа — список можно продолжить, — в этих опусах упомянутый аспект попадает в число кардинальных элементов драматургии.

И тут позволю себе вспомнить фразу, высказанную по внешне иному поводу, — по поводу житейского союза двух наших современников: «Они представляли собою яркие индивидуальности, и их соприкосновение, а порой и столкновение неизменно являло собой биение жизни»⁶.

Скажем еще о некоторых параметрах, которым хорошо бы соответствовать пианистам, объединенных не «одноразовой», в достаточной мере случайной, творческой встречей — например, в угоду некоему конкретному заказу или тематической программе, в связи с каким-либо праздником или юбилейной датой, — а осознанным намерением посвятить творческие устремления жанру фортепианного дуэта. Разумеется, трудно предусмотреть абсолютно все, но попробуем обозначить важнейшие моменты.

Вопрос: возможно ли разительное несоответствие партнеров по таким параметрам, как дарование, интеллект, знания, образование, кругозор? По техническим ресурсам? Ряду психологических особенностей? Стилистым пристрастиям? Сценической выдержке? Работоспособности-трудолюбию, творческой дисциплине? Любознательности и энтузиазму? Профессиональной требовательности?

Нет, нет и нет! Диспропорция, тем более явная, этих составляющих невозможна. Поэтому желательно, по возможности точнее изучить, или хотя бы хорошо представлять исполнительский потенциал и характер

⁵ Кинг Л. Как разговаривать с кем угодно, когда угодно и где угодно. — М.: Альпина Бизнес Букс, 2006. — С. 74.

⁶ «Зяма — это же Гердт» / Сост. Я. И. Гройсман, Т. А. Правдина. — Н. Новгород: ДЕКОМ, 2007. — С. 97.



(прежде всего — артистический) будущего коллеги по музицированию. Причем, не только в ходе подготовительной работы, но и в некоторых, назовем так, опытных концертных ситуациях, когда естественным образом активизируется созидательное начало и, в то же время, рельефнее и заметнее становятся несоответствия.

Как самооценка, так и «диагностирование» данных партнера чрезвычайно важны. Взаимопознание. Известно ли вам заранее, уважаемый «дуэтист», чего можно ждать от личности, пребывающей за клавиатурой рядышком? Имеет ли она склонности к неожиданным (необговоренным еще до выхода на эстраду) проявлениям импровизационности? В какой момент именно от вас потребуются особая мобилизация внимания или эмоциональная подпитка? Насколько надежен партнер в самом концерте? Исключена ли вероятность, что понадобится «ложиться грудью на амбразуру», «вывозить на себе» возникшие малоприятные сценические ситуации? А чем именно, кстати, таковые могут быть вызваны, «спровоцированы»?

Еще вопросы. Сколь успешно партнер реагирует на изменения в динамике, темпе? Сколь быстро приспосабливается к акустическим условиям нового зала, к незнакомому роялю?

Почему поднимаю эти темы? Владение такой информацией позволит в концерте настроить себя на нужную волну, быть готовым к тем или иным поворотам, даже зигзагам, при публичной реализации предварительной исполнительской «заготовки». «Партнер в моем понимании — это друг, единомышленник, с которым можно поспорить о поисках каких-то решений, но с которым в конце концов всегда найдешь общий язык. Быть партнером для меня означает вместе любить музыку. Преклоняться перед нею. А еще — ощущать «чувство локтя» на сцене. Не дай Бог кому-то в этот день нездоровится — настоящий партнер просто обязан взять на себя дополнительную нагрузку»⁷, — таково мнение мастера жанра, латышской пианистки Норы Новик.

Исполняя многоклавирные концерты И. С. Баха, В. А. Моцарта, Р. Казадезюса, Нора Новик и я не единожды сотрудничали с коллегами-пианистами. Наряду с нашими студентами (среди них особо отмечу Рейниса Зариньша и Руслана Пережило), для которых эти выступления становились важной частью художественного воспитания, непосредственного впитывания опыта профессионалов, ими являлись интерпретаторы со своим подходом, с собственным творческим почерком.

⁷ «Счастливые люди». — Латвия, Рига, 2007. №45. — С. 26.



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

Имею в виду Илзе Граубинь (Латвия), Светлану Навасардян (Армения), Екатерину Мурину (Россия), Вадима Пальмова (Россия/Германия). Всякий раз приход (вхождение) нового участника высветлял (или, напротив, притушевывал) какие-то грани (подчас, существенные) произведения. Прочтение обретало несколько иной облик, прежде всего, благодаря характеру звучания. Если вам знакома творческая манера упомянутых выше пианистов, и вы готовы мысленно сопоставить, скажем, вслушивающуюся в небольшие даже подголоски, по-балтийски сдержанную, «графичную» И. Граубинь и эмоционально «вибрирующую», наслаждающуюся сочным звучанием, по-славянски «размашистую» Е. А. Мурину, то сможете представить, сколь различным был разворачивавшийся перед слушателем звуковой поток, как менялись звуковая картина, ее интенсивность (в данном примере имею ввиду интерпретацию *Тройных концертов* И. С. Баха).

Обратимся теперь, как было обещано, к проблеме синхронности — существенной, одной из определяющих качество фортепианно-дуэтного исполнения. Совпадение во времени, разумеется, имеет значение и в двуручной игре на рояле, а вопросы координации рук в некоторых опусах (тут же вспомнились *Этюды* Д. Лигети) способны озаботить и опытных пианистов. Но синхронность в фортепианном ансамбле иного рода. Кстати, она имеет различия обоих основных вариантах фортепианно-ансамблевого исполнительства: четырехручном, где источник звука один, общий, и двухрояльном, когда источников звука два, и они разделены пространством. Отмечу, что упомянутое пространство сегодня может быть и очень значительным, ибо подчас диктуется характером, особенностями партитур XX или XXI веков и способно придать исполнению (как и прослушиванию) особые смысловые оттенки. Не могу не вспомнить, как в Берлине, в то время еще Западном, Норе Новик и мне довелось играть «*Послание*» П. Вакса; исполнять на роялях, установленных в разных концах объемной сцены, между которыми разместились оркестр и дирижер.

Всем ли дается успешное решение вопроса синхронности? К сожалению, не всем. Даже практикующим не один год дуэтам. Асинхронность меж партнерами, кто же станет спорить, оставляет малоприятное впечатление, особенно нынче, когда можно ориентироваться на образцы, зафиксированные звукозаписью (не веду здесь речь об эффекте намеренной несинхронности, нашедшем место в ряде работ авторов новых времен, создающем любопытные звуковые



картины и игровые ситуации). От пианистов требуется общее по времени вхождение в клавиатуру, а, между тем, пианистические манеры разнятся, а иногда и сильно несхожи, — как в результате полученной школы, так и из-за различия в ощущении конкретных исполнительских задач. Разновременность исполнения аккордов или невыровненное унисонное движение в традиционной музыке, особенно у И. С. Баха и его сыновей, венских классиков, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, вносит дисгармонию, вынуждает слушателей морщиться.

Нерешенность или недостаточная решенность (неумение решать) проблемы синхронности у некоторых пианистов подчас «вопиет» уже с самого начала исполняемой пьесы. Ее преодоление во многом предопределяется четкой направленностью дирижерского заряда, исходящего от партнера-лидера. Заряд этот заранее указывает на обговоренный в основных чертах темп, а также характер, энергию последующей музыки. Мало радости приносят не точно сыгранное начало сочинения или заключительные кадансы, по-разному прочувствованные в первых тактах темп и характер музыки — их качественное преподнесение обеспечивается ясностью аутфакта. Да, да, Его Величества Аутфакта, роль которого значительна и который должен «трудиться» со всей определенностью. Советую также следить и за одновременным снятием на двух роялях педали, что требует отдельного внимания (понятно, что речь не о тех случаях, когда педаль снимается неодновременно по замыслу автора).

Практика показывает, что прослушивание аудио- или видеозаписи собственной игры, особенно на этапе подготовки, как и последующий ее критически-аналитический анализ — неплохой учитель и советчик. Особенно в вопросах общей звуковой вертикали. Активизируется внимание, четче видны неудачные-неудавшиеся фрагменты, стимулируется интенсивность вариантов «ухода» от, к примеру, «кваканья», как порой называют моменты несинхронности. Некоторым пианистам помогает, подсказывает прослушивание отдельно зафиксированной в записи игры партнера: они в таком случае лучше представляют, как приспособиться к партии коллеги. Есть и такие (чаще это те, которым требуется больше времени на «привыкание» к общему звучанию), кто самолично наигрывает-записывает «чужую» партию для собственных занятий над малоподатливым эпизодом, многократно сам играет с этой записью, дабы заранее вообразить полную звуковую картину, представить еще



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

тогда, когда партнер не «под рукой». Такое «предварительное действие» позволяет явиться на репетицию в более подготовленном состоянии.

Весьма полезно (разумеется, по мере возможности) вместить весь материал в собственные две руки и поиграть, пусть и не в должном темпе. Так проще проанализировать соотношение партий — как в ритмическом, так и в полифоническом, и динамическом планах. Можно также порекомендовать проводить, как это принято делать в оркестре, «групповые репетиции»: вычленив из обеих партий отдельные элементы фактуры и стремиться соединить их, добиваясь точного совместного «произнесения». Можно также, сидя рядом за одним инструментом (вне зависимости от того двухрояльная это пьеса или однорояльная), проверять целесообразность пианистических движений, их соответствие художественному образу, стилю и стараться выявить общность, определяемую даже зрительно.

Рояль (рояли), его (или их) качество, состояние, индивидуальные особенности — все это воздействует на музыканта за клавиатурой, на его вдохновение, фантазию, способствует возникновению некоторых ранее непредвиденных художественных задумок, даже находок. И напротив, разбитый, незвучный, «плоский» по звучанию, регистрово невыровненный, а тем более, расстроенный или худо настроенный инструмент способен значительно понизить, даже сбить тонус выступления, либо вынудить исполнителя тратить дополнительные силы на преодоление негативных моментов внешнего порядка. Сказанное ощущается и в монотембровом, четырехручном исполнительстве, но, разумеется, в бóльшей степени — в двухрояльном. Заметим, что разные по характеристикам рояли — один из факторов, посредством которого обнаруживается и выражается способность пианистов с помощью собственных слухового контроля и представлений выравнивать-подравнивать звучание роялей. Не секрет, что только в редких случаях на сцене располагаются два равнозначных инструмента одной (!) фирмы. Как правило, один уступает другому: более изношен, более гулок в басах, недостаточно звонок в верхах. Кто же не знает, что встречаются рояли «ватные», «ухающие», «кричащие», «матовые»?.. Стоит потратить некоторое время предконцертной репетиции на то, чтобы точнее уяснить свойства роялей, их соотносимость. Один из партнеров поочередно проигрывает идентичный материал на двух инструментах, а второй слушает его из зрительного зала. Или оба по очереди проигрывают на своих роялях сходные места. Будет понятнее.



В концерте музыканты уделяют внимание созданию образов, формы, синхронности, причем, не одних лишь, скажем, аккордов, но и намерений, если не подразумевается умышленное несовпадение того и другого, как, например, в достаточно «экстравагантных» пьесах из цикла «Игры» Д. Куртага или рельефных в образном плане «Параллелях» Р. Калсонса, в которые автором заложена «масочность». Приходится корректировать и выравнивать звучание роялей, подстраиваться под более слабый по мощи. Акустические условия, особенности инструментария, отклик (или его отсутствие) адресата (публики) способны вызвать, даже продиктовать изменения в исполнительском плане: динамические и темповые, в силе энергетического посыла. Все это возможно лишь при достаточно высокой креативности дуэтистов. Выполнение ранее достигнутых договоренностей, безусловно, важно. Но формальное их наполнение, вне конкретной концертной ситуации, новых моментов, ею предъявляемых, едва ли приведет к взаимопониманию с аудиторией, успеху. Сошлюсь на К. С. Станиславского, который в свое время подметил: «Люди стараются всегда общаться с живым духом объекта, а не с его носом, глазами, пуговицами...»⁸.

Вроде бы не стоит это специально отмечать, но в ряде случаев пианистам все-таки нужно четко осознавать: у кого именно верхний голос; осознавать, дабы на слушателя не обрушивалась некая невнятная звуковая масса. Думаю, например, о *Вальсе* из *Второй сюиты* С. В. Рахманинова: оба партнера играют в среднем регистре в общем-то равнозначный материал мелодического типа, фактически это быстро передвигающиеся сексты. Тем не менее, партии первого рояля по звучанию стоит быть несколько ярче. И подобных примеров не счесть.

Динамическая амплитуда в фортепианном ансамбле может быть чрезвычайно разнообразной и значительной. С верхней «планкой», доходящей до четырех, аж до пяти *forte*, как-то понятнее: мощь двух инструментов и усилия двух исполнителей (иногда четырех, а бывает, и больше) говорят сами за себя, позволяют достигнуть огромного эффекта. А вот нижний уровень, уровень *piano* — скажем, три *piano* — в фортепианно-ансамблевой игре лучше удастся в сольных эпизодах. Не стоит ли это обстоятельство учитывать особо? Но, в общем-то, красочность игры обеспечивается не взлетом децибелов, а умением распределить динамические градации любыми способами, к примеру,

⁸ Станиславский К. С. Работа актера над собой. — М.: Искусство, 1985. — С. 292.



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

разнообразием артикуляции, подобно тому, как это в идеале делает Глен Гульд — пусть и в однорояльном исполнительском творчестве.

Rubato. Не всем дано (удается) решать вопрос его применения убедительно. У каких-то из исполнительских пар названное выразительное средство «проклевывается» лишь намеком, в минимальной дозе. Есть и такие дуэты, которые вовсе сторонятся этого средства выразительности, смиряются с мыслью (успокаивают себя?), что сие для них недостижимо. Или чрезмерно рискованно — можно разойтись, потеряться... Некоторые же применяют *rubato*, но при этом слышим непомерное количество сбоев по вертикали. Эластично реагировать на изменения во времени дано не всякому. Поэтому такого рода движения желательно соразмерять со степенью сообразительности и податливости партнера. В дуэте многое зависит от природной гибкости пианистов, общности их вкусов. Опытные педагоги знают: кто хорошо слышит, тот лучше играет. Важно и количество времени, уделенного репетициям, когда какие-то моменты можно без спешки проанализировать специально, когда, применяя дирижерский подход, обговаривают фрагменты пульсации, в особенности, дробление при осаживании темпа. Порекомендую учитывать присутствие (появление) сольных фраз или эпизодов, когда ничто не мешает — за исключением рамок стиля, конечно, — воспользоваться возникшей свободой, реализовать ее с помощью некой импровизационности исполнения.

Хочу обратить внимание на еще одно обстоятельство. При наличии в фактуре приоритетной ритмической формулы (удобнее, если она остиная) на ее повторность можно «нанизывать» остальные элементы музыкальной ткани, особенно мелодические.

Важный вопрос всякой ансамблевой игры — унификация штрихов. В первую очередь это касается музыки И. С. Баха и его сыновей, венских классиков, Ф. Шуберта. Невыверенность штрихов оставляет впечатление неопрятности, вызывает сомнение в профессиональности подхода. Работа в этом направлении требует кропотливости, пожирает немало времени, но усилия окупаются возникающим ощущением чистоты стиля.

Должен заметить, что в наше время мне трудно восторженно относиться к четырехручным изданиям альбомного типа, ибо они не дают надлежащего зрительного представления о партитуре, о происходящем в целом, о вертикали. Некоторые пианисты задают вопрос: когда в дуэте стоит играть по нотам? Кстати, как показывает нынешняя сценическая практика, многие ансамбли во всех случаях играют по нотам; не вижу в этом ничего зазорного, если сие не является результатом недостаточной



проработанности материала. Все же, отвечая на поставленный вопрос, хочу вспомнить что, в процессе встречи с творческой молодежью Томска, где в 1980-х годах проводился международный фестиваль фортепианных дуэтов, на это сказала Любовь Брук: «Писанных правил нет, но обычно по нотам играют в четыре руки, а на двух роялях — наизусть». И тут пришло время выступления *Riga Piano Duo*. Я со сцены отметил, что, «... и вправду, дело обстоит именно так, как указала Любовь Александровна. Но наш дуэт поступит с точностью наоборот: миниатюры В. А. Гаврилина и *Военные марши* Ф. Шуберта исполним наизусть, а двухрояльную *Сонату* Раймо Кангро — яркого и динамичного эстонского композитора XX столетия, насыщенную множеством тембровых красок, добываемых путем извлечения звуков из нутра роялей, — сыграем с нотным текстом на пультах».

Да, действительно, давать точные советы сложно. Л. А. Брук, рассуждая о применении нот дуэтами, естественным образом опиралась на собственный опыт и репертуар, в котором отдавалось предпочтение музыке классиков и романтиков.

Романтические сочинения с их несметным количеством нот (типа *Патетического концерта* и оперных транскрипций Ф. Листа, сюит С. В. Рахманинова и А. С. Аренского) играть по нотам сложновато: приходится перелистывать страницы чуть ли не со «скоростью света», что отвлекает от восприятия музыкальных образов, их сущности. Также трудно представить исполнителей музыки XX–XXI столетий, особенно густо полифонизированной (скажем, сонаты П. Хиндемита или Б. Бартока, пьесы эстонского автора Л. Сумера...), которые предпочтут рискованные ситуации и не прибегнут к нотному «путеводителю». Вместе с тем, бывают и исключительные случаи, когда сестры Катя и Мариэль Лабек играют (во всяком случае, в видеозаписи) наизусть *Концерт* И. Ф. Стравинского. Или автор материала позволит сослаться на пример *Riga Piano Duo*, игравшего без нот *Партиту* Ж. Орика, *Фантазию* Д. Лесюра, *Сонату* И. Ф. Стравинского, все десять пьес цикла П. Дамбиса «*Игры*»... Но насколько разумно отказываться от нотного «суфлерства», исполняя произведения И. С. Баха и его сыновей, И. Л. Кребса, Г. Ф. Генделя и других блистательных полифонистов ушедших эпох? Что же касается нашего времени, то, вспомним, что некоторые опусы написаны с партиями, взаимозависимыми от переходов с одного эпизода на другой. В них просто необходимо так же внимательно, как на сложной трассе, наблюдать за «передвижением» коллеги. Это, так сказать,



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

«ситуационная музыка». Примеры? Их видим в «Макрокосмосе № 3» Дж. Крама (США), «Силуэтах» Э. В. Денисова, «Северном сиянии» Э. Бергмана (Финляндия) — все три являются опусами для двух роялей с дополнительными инструментами. В том же ряду назовем «Бюракан» Л. Аствацатряна, «Параллели» Р. Калсонса, элитарный опус с цитатами из И. С. Баха Люка Феррари, *Пять пьес* (додекафонных) Х. М. Гурецкого, «Монолог» Б. А. Циммермана... В таких экспериментальных и новаторских композициях без нот не обойтись. Некоторые общепризнанные шедевры XX столетия — сюиту «Скарамуш» Д. Мийо или *Сонату* Ф. Пуленка, пьесы Б. Бриттена или *Концертино* Д. Д. Шостаковича, — в силу их очевидной опоры на традицию, вполне возможно представлять слушателю наизусть.

В четырехручном репертуаре этот вопрос решается сложнее, поскольку исполнителю партии *Secondo* приходится перегружать память, запоминая огромное количество басов и гармонических сдвигов. Важно, что возможность пользоваться нотами позволяет активнее расширять репертуар (что привлекательно), дает преимущества перед сольным исполнительством на рояле.

И еще один достаточно утилитарный вопрос. Если четырехручный опус исполняется по нотам, то пианистам лучше заранее задуматься о перелистывании страниц. В том не должно быть несогласованности, дерганности или спешки, которые бывают особенно очевидны, если вопрос не обговорен дуэтом загодя. Нынче имеются современные копировальные средства, пользуясь которыми стоит подготовить дополнительные (например, «третьи») страницы, подставляемые на пюпитр. Можно также подписать (и подклеить) какие-то такты, которые позволят добраться до паузы и далее плавно перемещаться по тексту. Едва ли можно считать украшением выступления «переворачивателей», что устраиваются сбоку от исполнителей и своими действиями (не всегда своевременным вставанием или нервозностью) в той или иной степени отвлекают слушательское внимание. А это обычно возникает из-за того, что не было отведено достаточно времени и внимания данному вопросу.

Как устанавливать рояли на сцене? «Валетом», так, чтобы партнеры оказывались лицом к лицу, а рояли соприкасались «хвостами»? Или устраивать их рядышком? Из зала первый вариант смотрится эффектно, респектабельно и как бы подчеркивает идею полного равноправия партнеров. Но привыкать к акустике зала при такой расстановке роялей, как правило, непросто. Кстати, практика показывает, что далеко не все владельцы концертных помещений позволяют снимать крышку одного



из роялей, а это желательно для достижения более общей направленности звука в зал. С нашей точки зрения, для достижения большего единства исполнения предпочтительнее второй вариант. При этом один из роялей (а именно второй) следует чуть выдвигать, дабы слушатель мог видеть клавиатуру и этого инструмента (разумеется, и руки на ней). В такой позиции контакт пианистов более тесен и натурален, точнее контролируется и корректируется звучность. Но первого варианта все же не избежать при игре с оркестром, разве что при игре со струнным составом, когда коллектив как бы охватывает рояли справа, что внешне выглядит наподобие «улитки» с домиком.

В завершение процитирую слова, слегка мудрено, но в целом верно выражающие актуальное отношение к искусству фортепианного дуэта: «Этот ансамблевой консолидации с ее ощущением совместности бытия как блага — мощный импульс консенсуса личности и общества, взаимодействия культур, восстановления разрушенной связи времен. Именно эти качества, лежащие в самой природе ансамбля, наиболее созвучны потребностям современной эпохи с ее трагической разобщенностью»⁹.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. Готлиб А. Д. Основы ансамблевой техники. — М.: Музыка, 1971. — 94 с.
2. «Зяма — это же Гердт» / Сост. Я. И. Гройсман, Т. А. Правдина. — Н. Новгород: ДЕКОМ, 2007. — 280 с.
3. Кинг Л. Как разговаривать с кем угодно, когда угодно и где угодно. — М.: Альпина Бизнес Букс, 2006. — 36 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Издание 5-е. — М.: Музыка, 1987. — 240 с.
5. Польская И. И. Жанровая специфика фортепианного ансамбля (дуэта) // Тезисы докладов Межд. науч. конференции «Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика» 15–17 октября 2001 г. / Ред.-сост. И. М. Тайманов. — СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. — С. 16–18.

⁹ Польская И. И. Жанровая специфика фортепианного ансамбля (дуэта) // Тезисы докладов Межд. науч. конференции «Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика» 15–17 октября 2001. — СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2001. — С. 18.



М. Г. БУРШТИН

ДУЭТ В МОЕЙ ЖИЗНИ

Наш дуэт существует 50 лет. Первое публичное выступление состоялось 10 марта 1965 года в зале Ташкентской консерватории (мы оба были тогда ее студентами). Играли мою *Сонату для двух фортепиано* в четырех частях хронометражем в шесть минут.

Моя партнерша и жена Фаина Ефимовна Хармац, которой в этом году исполнилось 70, родилась в Узбекистане, в городе Андижане. Мы с ней учились по специальному фортепиано у одного педагога в Ташкентской консерватории с разницей в два года. Там же работали концертмейстерами в классе симфонического дирижирования, получив крепкую школу игры оркестровых партитур на двух роялях. Фаина окончила консерваторию в 1968 году, а в 1972 стала лауреатом IV зонального конкурса молодых пианистов во Фрунзе. Она работала педагогом специального фортепиано сначала в Ташкентской консерватории, затем в Киргизском институте искусств — вплоть до нашего отъезда в Израиль в 1993 году. Прекрасная концертирующая солистка, она с неподдельным интересом проявляла себя чутким ансамблистом, много выступала в дуэтах не только со мной, но и с другими партнерами. Фаина Хармац окончила заочно ассистентуру-стажировку Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (по классу проф. Г. М. Бузе), затем дважды стажировалась в Московской консерватории.

Фортепианный дуэт для нас — особый жанр, привлекающий крепким «чувством локтя». Чрезвычайно увлекательно ощущать себя частью целого. К настоящему времени по ряду причин мы оба вынуждены были отказаться от сольного исполнительства и сосредоточиться на дуэтом, а именно четырехручном, по простой причине — отсутствия места для репетиций на двух фортепиано. Концертируем по стране и за ее пределами; пять раз выступали в Германии.

В наших программах шедевры классической музыки сочетаются с малоизвестными произведениями разных эпох. Следует отметить, что особое место в программах занимают мои сочинения. Для расширения дуэтного репертуара мною также создаются транскрипции музыки всевозможных стилей и времен. Мне в равной степени



интересно обратиться как к популярным произведениям («Вокализ» С. В. Рахманинова, «Лесной царь» Ф. Шуберта, «Танец с саблями» А. И. Хачатуряна), так и прикоснуться к неожиданной тематике, к примеру, фортепианным сонатам Д. Скарлатти.

Тематические концерты бывали только на наших выступлениях в Киргизии (например, все *Славянские танцы* А. Дворжака — по тетради в отделение, всего один час пять минут звучания). Ни в Израиле, ни в Германии тематические концерты не приветствуются (имею в виду публику без профессиональной подготовки, перед которой мы в основном и играем).

Изредка мы объединяемся с разными партнерами и исполняем произведения не только для четырех рук, но и для шести и восьми рук на одном инструменте, а также для восьми рук на двух роялях. Отдыхая летом 1982 года в Ленинграде, я написал «Праздничную» для двух фортепиано в восемь рук. У меня не было конкретной цели или заказа, да и инструмент под рукой отсутствовал... Сами мы неоднократно участвовали в исполнении «Праздничной» с разными партнерами, среди которых Евгения Карпинская и Елена Соколова из квартета профессоров Московской консерватории (позже они своим квартетом ее играли), Людмила Зайцева и Владимир Флейман из Свердловска. Мэтры фортепианного дуэта Нора Новик и Раффи Хараджянн исполняли ее с Юлией и Вадимом Пальмовыми. Недавно пьесу играли детишки из ДМШ поселка Шайковка Кировской области. Существует видеозапись с интерпретацией «Праздничной» педагогами и студентами Киргизской консерватории в Бишкеке в 2013 году. Позже я написал еще два произведения для этого же состава, которые стали репертуарными. Насколько мне известно — а известно бывает не всё — «Праздничную» исполнили пока пятнадцать квартетов.

Мы постоянно обновляем и пополняем репертуар. Это и нам самим интересно, и повод есть: мы регулярно выступаем в одном из клубов англоязычных репатриантов в городе Нетания (где установлен памятник советским солдатам), и там очень не любят повторений в программах. Программы печатаются, организаторы концертов делают рекламу, поэтому более, чем за двадцать пять концертов в этом месте мы не повторили ни одного произведения!

Любимых произведений у нас много. Отдаем предпочтение не очень известным публике сочинениям, потому что чтим русскую традицию просветительства и хотим, чтобы слушали не столько нас,



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

сколько саму музыку, хотя популярных вещей в программах, пожалуй, не меньше. Отмечу ряд не слишком знакомых даже музыкантам опусов, входящих в наш репертуар: «Шотландские танцы» А. Дворжака, «Моравские танцы» и пьеса «Ревность» Л. Яначка, «Сумерки» Х. Родриго (автора знаменитого Концерта для гитары с оркестром «Аранхуэс»), «Три красавицы из Черного леса» и «Хорошо темперированный рэгтайм на тему И. С. Баха» П. Хиндемита, Русские народные песни П. И. Чайковского, «Романтические дуэты» Р. К. Щедрина, «Весенняя токката» В. А. Кобекина...

Распределение наших функций в дуэте таково: Фаина — традиционно *Primo* — как бы солистка или первая скрипачка оркестра; я — всегда *Secondo* — как бы дирижер + педаль моя. Кстати, мне неловко наблюдать, когда в четырехручных дуэтах мужчина восседает на партии *Primo*, а дама скрывается за ним на *Secondo*, на мой взгляд, это не совсем этично и эстетично. Лучшая часть человечества должна быть более видна публике!

Дуэт как жанр воспринимаю как диалог двух личностей в диалектическом общении — и в согласии, и в споре. Считаю, что оркестровки четырехручной музыки, даже авторские, убивают саму идею диалога, т. к. оркестр всегда находится под единоначалием одной личности. В качестве примера приведу *Танцы* Й. Брамса и А. Дворжака, которые лично для меня предпочтительнее в оригинале для четырех рук. Да, четырехручная музыка — жанр вполне концертный!

Новые средства музыкальной выразительности... Сначала стоит определиться с тем, что считать таковыми. Лично мне все используемые средства представляются как старые. Я и использую все доступные мне средства при сочинении музыки. К экспериментаторам не могу себя отнести.

Обращение к фольклору нахожу позитивным в творчестве композитора, т. к. без этого необходимо обладать собственным материалом и самобытностью, которая дается далеко не всем. Такой силы собственный материал позволяет не замечать некоторые шероховатости в композиторской технике, например, в формообразовании: Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Э. Григ, С. С. Прокофьев...

Но обращение к фольклору бывает разных видов: цитирование и обработка, использование в качестве тематизма для собственной музыки, собственная музыка на основе фольклора без цитирования. И я не обошел стороной фольклор, в том числе в своей музыке

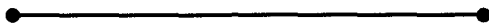


для фортепианных ансамблей. Но не ограничился только киргизским, а использовал также казахский, узбекский, дунганский, тигарский, русский, украинский, армянский, литовский, латышский, немецкий, испанский и еврейский — пока в пяти разновидностях: восточноевропейской, бухарской, горской, грузинской, сефардской...

Транскрипции расширяют наш репертуар за счет известных и не очень произведений, в оригинале предназначенных для других инструментов, составов, оркестров. Стараюсь по возможности средствами ансамблевого пианизма наиболее адекватно передавать дух оригинала.

Как собственные сочинения, так и транскрипции сначала создаю без инструмента, но затем обязательно проверяю написанное за пианино (рояля у нас нет, а был бы — не поместился бы).

Естественно, мы дружим с большим количеством наших коллег, обмениваемся нотами. Мое глубокое убеждение, что в сообществе пианистов-ансамблистов нет места негативу, конкуренции или зависти — в отличие, как правило, от солистов. Перечень наших друзей на сайтах занял бы слишком много места.



А. А. ЧАНГЛИ

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И. С. БАХА

Музыкальное наследие Иоганна Себастьяна Баха — неотъемлемая составляющая репертуара современного исполнителя. С самого раннего возраста, младших классов музыкальной школы, в программы учащихся постепенно входят произведения И. С. Баха. Начиная знакомство с музыкой великого композитора с небольших пьес танцевального характера, из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», в старших классах многие ученики успешно справляются с прелюдиями и фугами из «Хорошо темперированного клавира». Педагог должен учить понимать и любить музыку Баха. Этому в значительной степени может способствовать изучение четырехручных и многоклавирных произведений Баха, как оригинальных, так и переложений.

Практику ансамблевого музицирования можно начинать уже с первого-второго годов обучения. При наличии подходящего репертуара,



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

дуэты ровесников-одноклассников уже в первом классе успешно выступают на концертах для родителей, академических и открытых мероприятиях. Игра в ансамбле открывает перед ребятами возможность активной концертной практики. Чувствуя контакт с партнерами-ровесниками, пианисты ведут себя на эстраде увереннее, испытывают удовольствие от общения со слушателями.

Большую работу в расширении репертуара для ансамблей проводят преподаватели «Охтинского центра эстетического воспитания». Так, в 2004 году издательство «Композитор • Санкт-Петербург» выпустило в свет хрестоматию «Фортепианный дуэт» для учащихся 2–5 классов. Составители сборника Е. А. Матяш и Н. Н. Перунова. Хрестоматия включает в себя произведения для двух фортепиано русских и зарубежных композиторов, в частности, финал *Концерта d-moll* Баха.

Для грамотного прочтения и интерпретации музыки И. С. Баха необходимо знать ее стилистические особенности. Рассмотрим основные из них.

1. Различие инструментария

Звучание клавишных инструментов эпохи барокко значительно отличалось от современного фортепиано. Чтобы ученики могли представить себе звучание инструментов, для которых создавал свои произведения И. С. Бах, необходимо познакомить их с основными клавишными инструментами того времени. Это были: клавесин, клавикорд, орган. И хотя Бах был знаком с фортепиано, тем не менее, не посвятил ему ни одного произведения, так как при его жизни молоточковое фортепиано еще не вошло в музыкальную практику.

Современное фортепиано обладает более гибкой и яркой динамикой, не доступной старинным инструментам. В то же время, благодаря этой гибкости звучания, на фортепиано можно добиться стилистически грамотного исполнения произведений, созданных в первой половине XVIII столетия. Для этого нужно найти не только верную краску звучания, но и детально изучить артикуляционные, полифонические, интонационные приемы, которые использовал Бах.

2. Особый музыкальный язык того времени

Конец XVI – первая половина XVIII века – время повышенной значимости риторики в музыкальной культуре. Формируется новый музыкальный язык, которому присущи выразительные обороты и интонационные фигуры, скрывающие в себе определенное смысловое наполнение. Музыкантам этого времени «ясна близость музыкальным



выступлениям ораторским»¹. Музыкальное искусство рассматривали как «аналог искусству слова». К первой половине XVIII столетия (времени, на которое пришелся расцвет баховского творчества) музыкальная риторика насчитывала около 80 фигур, которые передавали яркие эмоциональные состояния: страха, ужаса, горя, радости и т. д.

Крупнейший отечественный музыковед Б. Л. Яворский, на основании изучения кантатно-ораториального творчества Баха, выявления аналогий и мотивных связей этих произведений с его клавирными и инструментальными сочинениями, использования в них хоральных цитат и музыкально-риторических фигур, разработал систему музыкальных символов И. С. Баха². Приведем толкования некоторых из них:

Равномерное движение нижнего голоса уподобляется шагам, а быстрые восходящие и нисходящие движения выражают полет ангелов. Длительные мелодические спуски показывают образ спускающегося с неба ангела. Короткие, быстрые, размашистые обрывающиеся фигуры изображают ликование. Такие же мелодические фигуры, но не слишком быстрые — спокойное довольство.

Пунктирный ритм символизирует бодрость, величие, торжество. Триоли — уныние. Скачки вниз на большие интервалы (септимы, ноны) — старческую немощь. Октава же считается признаком спокойствия и благополучия. Равный хроматизм из 5–7 звуков отображает острую печаль, а опускающиеся движения по два звука — тихую печаль, достойное горе. Трелеподобное движение — веселье, иногда (в соответствующем регистре) смех и хохот.

3. Музыкальная мысль в музыке И. С. Баха

Как известно, многие из своих произведений Бах создавал с педагогической целью. Одной из главных задач, которую он ставил перед учеником — «добиваться певучей манеры игры и при этом приобрести вкус к композиции»³. Важнейшим навыком исполнителя он считал правильное понимание музыкальной мысли, без которого невозможно постичь логику развития в музыке. Без четкой осмысленности Бах не представлял себе искусства, а пустое, внешнее виртуозничанье отвергал и таких исполнителей называл «клавирами гусарами». По свидетельствам баховских учеников, композитор рассматривал музыкальные голоса как людей, беседующих

1 Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века : принципы, приемы. — М.: Музыка, 1983. — С. 5.

2 См.: Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира, Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. — М.: Классика-XXI, 2009. — 156 с.

3 Слова, написанные И. С. Бахом в 1723 году на титульном листе инвенций.



в тесном кругу: «Если в общей сложности было, допустим, три голоса, то каждый из них мог на какое-то время умолкнуть, с тем чтобы послушать, что скажут другие, а затем — когда ему будет что сказать, когда и сам он сможет вставить что-то путное — вновь вступить в разговор»⁴.

4. Фразировка и артикуляция

Для развития творческой инициативы и полифонического мышления И. А. Браудо советует изучение не одного, а одновременно нескольких произведений И. С. Баха. Прежде чем ученик начнет разбирать произведение, необходимо раскрыть его содержание. Педагогу лучше несколько раз сыграть пьесу на уроке, подчеркивая в своем исполнении ее художественное своеобразие. Далее следует разобрать фразировку и артикуляцию каждого голоса отдельно. Тонкие интонационно выразительные изменения в мелодии Браудо метко называл «мелодическими оттенками». Анализируя произведения, ученик скорее научится играть их осмысленно и выразительно.

В завершении приведем напутствие юным музыкантам Вальтера Гизекина: «Так играйте же Баха на наших чудесных роялях, но с мудрой сдержанностью — избегайте эффектов, несвойственных музыке Баха: октавного громохання, педальных излишеств и иных проявлений преувеличенной чувствительности! Скромная простота и безупречная ясность представляются мне наивысшими и удивительнейшими преимуществами мира баховских звуков, мира столь прекрасного и многообразного, что всегда будет вызывать наше восхищение как величайшее проявление человеческого гения»⁵.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. — М.: Музыка, 1983. — 77 с.
2. Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха / Перевод с немецкого В. А. Ерохина; коммент. и послесловие Н. А. Копчевского. — М.: Музыка, 1987. — 111 с.
3. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира, Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. — М.: Классика-XXI, 2009. — 156 с.

⁴ Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях И. С. Баха. — М.: Музыка, 1987. — С. 42.

⁵ Гизекин В. Как исполнять Баха. — М.: Классика-XXI, 2007. — С. 97.



**«РЕВИЗСКАЯ СКАЗКА» АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ,
ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
ВАЛЕРИЯ БОРОВИКОВА¹
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ**

Одним из наиболее интересных, звучащих на концертной эстраде сочинений российских композиторов XX века в жанре фортепианного ансамбля стало и, скорее всего, будет и в дальнейшем, переложение для двух фортепиано сюиты А. Г. Шнитке «Ревизская сказка» из музыки к одноименному спектаклю Театра на Таганке. Спектакль был поставлен в 1978 году, а в 1981 Г. Н. Рождественский составил из музыки Шнитке оркестровую сюиту, носящую название «Гоголь-сюита». Переложение для двух фортепиано В. В. Боровикова было издано в 1989 году.

В версии для ансамбля двух фортепиано Сюита состоит из семи частей: I. «Увертюра», II. «Детство Чичикова», III. «Портрет», IV. «Шинель», V. «Чиновники», VI. «Бал», VII. «Завещание» (текстовая часть, имеющаяся в оркестровой сюите — «Фердинанд VIII», в фортепианную версию не вошла). В репертуаре нашего фортепианного дуэта² Сюита занимает особое место — целиком или по частям сочинение неоднократно исполнялось в России, а также было представлено на фестивале русской музыки в Китае.

¹ Боровиков Валерий Васильевич (р. 1947) — минский пианист, с 1980 года постоянный участник фортепианного дуэта Белорусской государственной филармонии, лауреат первой премии Международного конкурса камерных ансамблей в Пскове, лауреат второй премии Международного фестиваля-конкурса среди камерных ансамблей «Пхеньянская весна» (Северная Корея). Транскрипции Боровикова были высоко оценены на Втором международном конкурсе *Duo Kodama* (первая премия), звучали на концертных площадках России, Франции, США, Канады, Китая. Его переложения разнообразны как по жанрам, так и по форме: симфоническая музыка, балет, опера, музыка к театральным постановкам и кино. Некоторые из них были выпущены издательством «Советский композитор». «Произведения, аранжированные Боровиковым, получили высокую оценку со стороны таких признанных лидеров российского музыкального искусства, как А. Шнитке, Б. Чайковский, А. Эшпай» ([URL: http://perm.kassy.ru/event/4313535/](http://perm.kassy.ru/event/4313535/)).

² Фортепианный дуэт доцента Санкт-Петербургской консерватории Т. В. Борисовой и старшего преподавателя Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена И. В. Портной существует с 2003 года.



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

Музыка «Гоголь-сюиты» новаторская по своей сути, в то же время глубоко российская, так как своими корнями напрямую связана с традициями Чайковского и Рахманинова в плане подлинного психологизма. Ее характеризует смысловая наполненность, обусловленная избранным автором музыкальным языком. Полистилистика Шнитке оказывается весьма адекватной гоголевскому стилю, отражающему многие стороны российской жизни и действительности в калейдоскопе событий. Однако глубинный подтекст музыкального материала, насыщенного большим количеством цитат, интонационных и ритмических оборотов хорошо знакомых лишь слушателю, воспитанному в отечественной культурной среде, оказывается не так близок и понятен публике за рубежом. Музыка Шнитке к спектаклю Театра на Таганке по «Мертвым душам» Гоголя воспринимается за границей лишь в ее характерной жанровой составляющей. Это относится, к примеру, к последней части, смысл которой более точно понимается именно российскими слушателями, знающими культурно-исторический контекст произведений Гоголя и современной их создателю российской жизни³.

Кратко остановимся на некоторых сторонах музыкального языка *Сюиты*. Обратим внимание на особенности использования композитором принципов тональности. Тональная и местами атональная основа сюиты призвана передать определенный колорит, настроение и состояние души. Основная тональность сюиты — до минор, которая создает арку между первой и последней частями («Увертюрой» и «Завещанием»), в до миноре заканчивается и четвертая часть («Шинель»), начинаются части пятая («Чиновники») и шестая («Бал»). Вторая часть сюиты («Детство Чичикова») начинается в одноименном мажоре (до мажоре). Тот же музыкальный материал затем сдвигается на полтона вверх — в ре-бемоль мажор, а следом еще на полтона — в ре мажор, в котором и звучит последнее проведение темы. Следующая, третья часть («Портрет») закономерно начинается в ре, но уже миноре. В середине появляется гротескный и отчаянный ре мажор, после которого музыка «сваливается» в атональность (выраженную отсутствием знаков при ключе) и кластерную фактуру. И все уносится в пропасть, в преисподнюю, в самый нижний регистр,

³ Аналогичная ситуация происходила в восприятии музыки Ч. Айвза, в полной мере понятной лишь соотечественникам композитора, благодаря обилию знаковых цитат и вызываемых этим ассоциаций и аллюзий.



где и обрывается в ля миноре. Возникает ощущение, переданное Гоголем словами: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства» (Н. В. Гоголь «Мертвые души»).

Четвертая часть, «Шинель» начинается также без знаков, но в ля миноре. В среднем эпизоде композитор применяет уже знакомый нам прием — смещение прозвучавшего ранее отрывка на полтона вверх: в си-бемоль минор. После ряда отклонений в другие тональности, часть завершается в начальном до миноре, что закономерно и явно отражает образ персонажа — слишком нерешительного, чтобы что-то в себе и своей жизни менять. Вся эта круговерть просто проносится мимо, после чего наступает следующая часть: ЧИНОВНИКИ! О, застучали пишущие машинки, закрипели перья, пока все не слилось в экстатическом фугато. В середине появляется додекафония как диссонанс в душевном состоянии персонажа — чиновника, искренне обожающего балет (цитата из «Лебединого озера» Чайковского). Номер «Чиновники» очень разнообразен стилистически, но при этом воспринимается цельно и компактно за счет использования автором остигатного ритма, непрерывного, непрекращающегося движения по восьмым на 4/4.

Следующая часть цикла, VI. «Бал», достаточно масштабна и разнообразна по сопоставленному цитированному музыкальному материалу. В первом, до-минорном разделе, в партии *Piano II* используется приготовленное фортепиано.

Финал, VII. «Завещание», начинается атонально, без знаков, отдаленными зловещими звуками колоколов. Потом утверждается до минор, который нескончаемо длится на фоне динамизирующих музыку колоколов партии первого рояля в многократно повторяющейся восьмитактовой теме у второго приготовленного рояля, которой и заканчивается часть и вся Сюита.

В переложении для двух фортепиано музыка «Гоголь-сюиты» Шнитке звучит выразительно, фактура передает все нюансы и оттенки необходимые для создания атмосферы произведений Гоголя и передачи необходимого настроения. Так, в первой части («Увертюра»), возникает лейтмотив судьбы (из Пятой симфонии Бетховена), подспудно, внутри ритмизованной фортепианной фактуры, которая завершает эту часть, повисая в воздухе на *ff* финальным диссонансом. Здесь возникает



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

некоторая проблема в исполнении синхронно, поэтому, как вариант, возможно исполнение предфинального проведения лейтмотива одним роялем (второй исполнитель подхватывает со второй или третьей ноты). Следующая часть, «Детство Чичикова» идет *attacca*. Далее некоторые ансамблевые сложности проявляются в четвертой части «Шинель» в сочетании двух тем, проходящих попеременно в партии то одного, то другого рояля. Здесь исполнители могут показать мастерство как в индивидуализации партий и исполнительских манер, так и в ансамблевом *rubato*, необходимом для выразительного и осмысленного исполнения музыки этой значимой части. В двух частях сюиты (шестой и седьмой) в переложении отмечен приготовленный рояль в партии *Piano II*. Металлическая цепь отлично подходит для этой цели, но необходимо ее точно и аккуратно положить, кроме того, она не должна быть слишком тяжелой, чтобы не заглушать звучание инструмента, а придавать ему «серебристый» тембр.

Цикл можно исполнять как целиком все семь частей подряд, так и отдельные части. Но следует учесть, что части удобно подразделяются на минициклы, а некоторые все же не следует исполнять отдельно, т. к. они плохо воспринимаются вне контекста (первая «Увертюра» и последняя «Завещание»), кроме того, «Увертюра» идет *attacca* со второй частью.

Из возможных вариантов минициклов стоит отметить следующие:

«Хит» в контексте цикла: I. «Увертюра», IV. «Шинель», VII. «Завещание»;

Части, объединенные «бюрократическим» контекстом и подтекстом:

1. III. «Портрет», V. «Чиновники», VI. «Бал»;

2. IV. «Шинель», V. «Чиновники» (два наиболее компактных, ярких и характерных номера);

Панорама русской человеческой жизни: I. «Увертюра», II. «Детство Чичикова», IV. «Шинель», VII. «Завещание».



Н. В. МЕДВЕДЕВА, Т. Н. ЗЕМНИЦКАЯ

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДУЭТОВ РОБЕРТА ШУМАНА

Роберт Шуман (1810–1856) — величайший композитор и литературный деятель эпохи Романтизма. В его многогранном, охватывающем практически все жанры творчестве, отдельная «глава» отведена фортепианному дуэту. Он создавал прекрасные композиции и, будучи страстным поклонником четырехручной игры, часто музицировал с Кларой Вик.

Период со второй половины XVIII до конца XIX века специалисты справедливо именуют «золотым веком» фортепианного дуэта. С возникновением молоточкового фортепиано с расширенным диапазоном появились новые возможности для совместной игры: многообразие динамических градаций, тембровый колорит, яркое насыщенное звучание и возможность имитации оркестровых эффектов.

Особенно сильны были традиции совместного музицирования в Германии и Австрии. В домах профессионалов и просто любителей музыки собирались кружки творческих единомышленников. На таких камерных вечерах излюбленным занятием было ансамблевое музицирование. Яркий пример — «шубертиады», в которых принимал участие сам Франц Шуберт. Шуман с огромным удовольствием играл шубертовские *Полонезы* со своим другом Эмилем Флехсигом и восторженно восклицал: «...если кто вообще властен разжечь в нас пламя музыкального увлечения, то это он своими четырехручными сочинениями, которые сближают души быстрее, чем любые слова»¹.

Символично, что первый четырехручный цикл Шуман создал в год смерти своего кумира — 1828. Цикл *Восемь полонезов*, не предназначенный для печати, не был обозначенopusом. Забвение *Полонезов* длилось более столетия. Лишь в 1933 году они были изданы венским Обществом любителей музыки по инициативе и под редакцией хранителя музея Общества Карла Гейрингера.

Народный артист России, победитель Международного конкурса им. Шумана в Цвиккау (1974), выдающийся исследователь творчества Р. Шумана, удостоенный Международной премии Роберта Шумана и научный редактор Полного собрания фортепианных сочинений Шумана (в семи томах), Павел Егоров исполнял *Полонезы* с Дмитрием Ефимовым

¹ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. статей. Т. 2–А. — М.: Музыка, 1978. — С. 214.



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

и Тамарой Сипрашвили (также лауреатом I премии шумановского конкурса). Ноты полонезов были подарены ему во время посещения Дома-музея Шумана, и с тех пор он увлеченно пропагандирует это сочинение. «В музыке Полонезов заложен мир Шумана того времени. Стил ь раннего юношеского периода узнается в развернутых формах произведений, интонационных и гармонических оборотах, близких *“Бабочкам”* и *Вариациям на тему Abegg*»² — отмечает П. Г. Егоров.

С 1828 по 1850 год Шуман создал пять циклов для фортепианного дуэта, в которых отразились характерные черты его творчества разных периодов: становления, зрелости и заката. В монографии Е. Г. Сорокиной «Фортепианный дуэт. История жанра» дуэтному творчеству Шумана, подробностям создания произведений и их музыковедческому анализу посвящена целая глава³.

В преддверии 160-летия со дня смерти композитора, обратимся к некоторым записям его бессмертных творений, среди которых наиболее популярны *«Картины Востока. Шесть экспромтов»* op. 66.

«Картины Востока» создавались Шуманом по прочтении макал средневекового арабского писателя Аль-Харири в переводе Фридриха Рюккерта. Драматургия цикла выстроена на контрастных сопоставлениях. Подобно тому, как макамы «соединяют в себе свойства стихов и прозы, изысканно украшенной литературы и живой речи»⁴, в нотном тексте соседствуют эпизоды с выразительными фигурациями и сдержанные реплики. Даже в местах прозрачной фактуры интонационная выразительность обусловлена содержательным наполнением музыки.

Эталоном исполнения можно считать аудиозапись *«Картин Востока»* фортепианным дуэтом в составе Елена Сорокина и Александр Бахчиев⁵. Интерпретация цикла предстает перед слушателями эмоционально богатой и многогранной. Благодаря безупречной слаженности и тонкому слышанию тембров фортепианные пьесы окрашиваются оркестровым колоритом. Пианисты удивительно целостно организуют время, добиваясь любимого шумановского качества — естественности.

«Ансамблевые проблемы, стоящие перед исполнителями *“Картин Востока”*, велики и разнообразны, — подчеркивает Е. Г. Сорокина. Гибкость смен темпов, а главное, насыщенность ткани богатейшими по смыслу

2 Из беседы Н. В. Медведевой с П. Г. Егоровым.

3 Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра. — М.: Музыка, 1988. — С. 133–148.

4 <http://librebook.ru/makamy/vol1/1>

5 <http://bakhchiev-sorokina.ru/audio.html#duo>



интонациями (подголосками, скрытыми голосами, мелодическими фигурациями) создают задачи столь же сложные, сколь и увлекательные. Ибо что может быть заманчивее, чем передача авторского замысла произведения, где, по меткому слову Шумана, “музыка как бы пребывает между речью и мыслью”?»⁶.

Своими впечатлениями делится П. Г. Егоров: «Роберт Шуман — не просто начало моей исполнительской карьеры, это действительно близкий мне композитор, к творчеству которого обращаюсь всю свою сознательную жизнь. Романтизм этого Давидсбюндлера — пленника Давидова братства — не поверхностный, но глубокий и подлинный, его порыв, его душа, мятущаяся между Флорестаном и Эвзебием, влекли меня еще с ранней юности. И с годами это не прошло, лишь углубилось»⁷. К «Картинам Востока» Павел Егоров обращался неоднократно. Его партнерами в разные годы становились Татьяна Загоровская, Валерий Виардо, Юлия Стадлер. Играя в дуэте с профессором, воспитанники его класса понимают, что «для интерпретатора в первую очередь необходимо знать музыку того времени, понимать культурный контекст эпохи»⁸. В памяти петербуржцев надолго остался восьмичасовой концерт-марафон «Приношение Шуману», организованный Павлом Егоровым в день 200-летия Шумана в Малом зале филармонии.

На фестивале «Декабрьские вечера», созданном по инициативе С. Т. Рихтера и проводимом в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, «Картины Востока» звучали в 1985 году в исполнении Святослава Рихтера и Людмилы Берлинской⁹. Реплика, обращенная Рихтером залу «С листа!» отчасти объясняет философски-сдержанное прочтение экспромтов, в котором, однако ощущается волевой темперамент исполнителей. Фирма «Мелодия» выпустила с концерта *CD Live music*.

Большой популярностью пользуется видеозапись «Картин Востока» итальянских пианистов Джованни Кармасси и Джузеппе Фричелли¹⁰, с идеальным динамическим балансом, благородным туше, органичным соотношением темпов.

6 Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. — С. 141.

7 <http://propiano.ru/pavel-egorov>

8 Из беседы Н. В. Медведевой с П. Г. Егоровым.

9 <http://harmonia.tomsk.ru/pages/2/?idc=18&idt=923>

10 <https://www.youtube.com/watch?v=hhaZrYjz2k>



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

Совсем иного плана поэтичная интерпретация японской пианистки Маюми Камеда и француза Жана-Жака Бале¹¹. Вдохновенная гибкость будто жаждущей свободы *Primo* подчиняется мягкому, но уверенному голосу *Secondo*.

Среди молодых российских дуэтов отметим Ирину Силиванову и Максима Пурьжинского¹², исполняющих 66-й опус воодушевленно и диалогически рельефно.

В отличие от произведений педагогического репертуара — *Двенадцати четырехручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей* оп. 85 и «*Детского бала*» оп. 130, — характеристично-жанровых пьес, которые юные пианисты играют обычно на различных конкурсах, последний шумановский цикл «*Бальные сцены*» оп. 109 отличается концертностью и масштабом. Никого не оставит равнодушным безупречное технически и яркое в художественном плане исполнение именитого интернационального фортепианного дуэта Ши Тзуюки (Япония) и Микаэла Розенбума (Германия)¹³.

В заключение краткого обзора интерпретаций, обратим внимание на редко звучащий *Фортепианный квартет, оп. 47* Шумана в четырехручной транскрипции Брамса. Израильский дуэт пианистов-виртуозов в составе Дорель Голан и Виктор Станиславский поставили перед собой сложнейшую задачу воплощения на рояле камерной музыки Шумана. Исполнители с блеском воплотили задуманное. Стремительная, пронизанная полифоническими элементами, бравурная трехчастная композиция проносится на едином дыхании.

«Влияние Шумана на дуэтное творчество композиторов второй половины XIX столетия было необычайно велико. Дальнейшее развитие жанра в произведениях немецких, русских, французских композиторов, а также музыкантов молодых национальных школ многими путями связано с претворением шумановских традиций»¹⁴ — резюмирует Е. Г. Сорокина. Продолжая мысль, отметим, что дуэты Шумана также оказывают очевидное воздействие на формирование фортепианной пианистической культуры во всем мире.

Будем же помнить и руководствоваться жизненным правилом композитора: «Без энтузиазма в искусстве не создается

12 https://www.youtube.com/watch?v=y9HRqdf4_Us

13 https://www.youtube.com/watch?v=DVfCwa_EZKY

14 Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. — С. 146.



ничега настоящего»¹⁵. Гениальная музыка Роберта Шумана всегда будет объединять сердца истинных романтиков всех возрастов и национальностей.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. *Сорокина Е. Г.* Фортепианный дуэт. История жанра. — М.: Музыка, 1988. — 319 с.
2. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах : в 2 т. : собрание статей. / Сост., тестологич. ред., коммент. и указатели Д. В. Житомирского. Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой; ред. пер. Г. А. Балтер. — М.: Музыка. 1975–1979. Т. 1, 1975 — 407 с.; Т. 2–А, 1978 — 327 с.; Т. 2–Б, 1979 — 294 с.

¹⁵ *Шуман Р.* О музыке и музыкантах. Собр. статей. Т. 2–Б. М.: Музыка, 1979. — С. 182.

Д. Д. ЩЕРЕВА

**ПРОИЗВЕДЕНИЯТА ЗА КЛАВИРНИ АНСАМБЛИ
НА СЪВРЕМЕННИЯ БЪЛГАРСКИ КОМПОЗИТОР
АЛЕКСАНДЪР ЙОСИФОВ
ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА ИНТЕРПРЕТАТОРА**

В българската музика Александър Йосифов (роден през 1940) е единственият, който последователно и активно експериментира с различен тип формати клавирен ансамбъл — ученик е на Панчо Владигеров, самият композитор е и великолепен пианист. В творчеството му за клавирни ансамбли наблюдаваме изключително оригинални, «екзотични», дори курioзни творчески хрумвания — като например «Канон и токата» за два клавирни квартета на 16 ръце, «Варварски танц» за две пиана 12 изпълнители — 24 ръце. Тяхната кулминация е Симфония-концертанте за 12 рояла (24 изпълнители — 48 ръце), написана през 1999 година и изпълнена премиерно на 24 ноември 2000 година във втората по големина зала на Токио пред 2800 слушатели.

Един от основните проблеми при анализа на всяко творчество е извеждането на онези черти, отнасящи се до стиловите и жанровите характеристики, до музикалния език, които очертават неговата индивидуалност. Александър Йосифов принадлежи към композиторите, които се отличават с универсалност по отношение на жанровите си интереси. Той е един от най-активно пишещите български композитори.



IV. ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ: МУЗ-ИСП ИСКУССТВО

Твори със завиден професионализъм и успех във всички жанрове.¹ Трудно е музиката му да бъде оценена и характеризирана с една дума, която да го причисли към определени стилови течения. По принцип въпросът със стиловите нагласи през десетилетията от втората половина на XX век и в новия век става все по-сложен преди всичко заради различните критерии, които въвеждаме като съвременни. В музиката на Александър Йосифов се открояват отношението към българския фолклор, достъпността на изказа, която определя и музикалния му език, подчинен на желанието за непосредствено и емоционално въздействие върху слушателите.

През периода 1996–2000 година Александър Йосифов създава голяма част от своите произведения за клавирни ансамбли и получава авторитетни международни и национални награди на конкурси по композиция, сред които и на Международния конкурс за пиано дуо композиции Токио, Япония (четири големи награди за произведения за клавирни ансамбли). С тези негови творби се обогатява репертоарът за клавирни дуа, включително и по отношение на изпълнителските ансамбли². Ще се спра по-конкретно на някои пиеси от гледна точка на интерпретатора в клавирен ансамбъл.

1 Творчеството му обхваща над 1500 композиции: 28 опери и балети със 100 премиери и над 2600 спектакли у нас и в чужбина, кантатно-ораториални творби, 7 симфонии, множество концертни творби за различни инструменти и ансамбли, десетки опуси за клавирни дуа, хорова и детска музика, над 600 естрадни песни, 300 обработки на народни песни и танци, музика към няколко игрални филма. Произведенията му присъстват в репертоара на музикални театри, оркестри, камерни състави и изпълнители, имат студийни и документални записи за радиото и телевизията, голяма част от творчеството му е издадено. — Вж. *Вълчинова-Чендова, Елисавета*. Енциклопедия български композитори. — София: СБК, 2003, с. 126–128; както и <http://www.ubc-bg.com/bg/composer/2>

2 Например: две клавирни дуа в *Ораторията «Към XXI век»*, *Фантазия за соло лява ръка и клавирно дуо* (пет ръце, едно пиано), *Концерт за клавирно трио и оркестър*. В този аспект е обясним и интересът, който проявяват много изпълнители в Япония и България към клавирното му ансамблово творчество в тези форми. През 1997 година Йосифов пише *Симфония-концертанте за две клавирни дуа* (две пиана, осем ръце). Когато японската пианистка Кодама чува произведението, тя поръчва на композитора да напише вариант за две клавирни дуа и акомпанимент от 10 рояла — общо 12 рояла. Компаниите *Kawai Musical Instruments* и *Yamaha* оказват подкрепа и съдействие предоставяйки по шест рояла за осъществяването на това културно събитие. Вариантът за 12 рояла е написан през 1999 година и изпълнен на 24 ноември 2000 година във втората по големина концертна зала в Токио *Tokyo Metropolitan Art Space* с капацитет 2800 места. На концерта под надслов «Сачико Кодама и приятели от цял свят» дирижира авторът, участват японски и чуждестранни пианисти, членове на Международната пиано дуо асоциация. Солисти са Сачико Кодама (Япония), Рудолф Мейстер (Германия), Нора Новак и Рафи Хараджаниян (Латвия). Въдъхновител, инициатор и участник в грандиозния концерт е проф. Сачико Кодама — пианистка, наградена с най-големите български отличия ордени «Кирил и Методий» и «Стара планина».



«Фантазия-концертанте» за соло лява ръка и клавирно дуо (пет ръце — един роял), отличена с трета награда на V Международен конкурс за пиано дуо композиции Токио (1999 година) е за необичаен изпълнителски състав. *Фантазията* представлява всъщност концертната форма на втората и третата част от инструментален концерт. Лиричното начало е в развита голяма триделна форма, която преминава стремително (с токатен ритъм) в рондо-финал. Солистът — лявата ръка, е с определени функции на солираща партия, без нито за момент да остава без звуковата подкрепа на клавирното дуо (другите двама изпълнители), които по асоциация кореспондират с функциите на оркестров съпровод. Все пак, като се има предвид пълната самостоятелност в развитието на тази творба на всяка една от петте ръце на изпълнителите, само един поглед върху партитурата дава представа за неразривната връзка и зависимост между тях, което се потвърждава и от секторното разпределение на клавиатурата (ниски регистри, средни и високи в соло-лявата ръка). Тази творба би могла да се определи като «поетично-съзерцателна» заради лиричната си мелодика и жизнена непринуденост в танцуважни ритми (българско хоро).

Цикълът «Осем виртуозни концертни пиеси» представлява характеристични пиеси с програмен профил. Тук конкретизацията е налице само в заглавието на пиесите.³ И тук, както и в другите споменати творби на Александър Йосифов, откриваме стремежът тематичният материал да носи определено «българско», «национално» звучене. В цикъла се срещат безмензурната песен, различни разновидности хора (ръченица, пехливанското) и други заемки от родния фолклор. Използването на много комбинации от метрични структури като 5/16, 7/8, 9/16, 11/8 и други в самостоятелен или комбиниран вид, ладовото многообразие обогатяват и обединяват тези толкова различни и ярки програмни пиеси. Всички пиеси на цикъла въпреки контрастността си и жанровостта си са обединени от общ език, и това интонационно съжителство в такава обща система осигурява забележителна единност в целия цикъл. Може да бъде направена съпоставка с някои от клавирните шедьоври на учителя му Панчо Владигеров. Интонационни сходства, ладово-хармоничната

3 Оригиналят на *Осемте концертни пиеси* е за соло пиано. През 1997 година авторът прави версия за две клавирни дуа, посветена на проф. Кунио Кодама, Известен японски музикален педагог и изпълнител, основател на Международната Асоциация за пиано — дуо. Премиерата им е осъществена в Токио, на 3 май 1997 година, от японски клавирни дуа. Пиесите са издадени на компакт диск от «ЕМИ — Япония». Две години по-късно авторът създава транскрипция за клавирно дуо на четири ръце. Клавирно дуо Десислава Щерева — Евгения Симеонова са първи изпълнители на тази версия.



IV. ФОРТЕПИАННИЯ ДУЕТ: МУЗ–ИСП ИСКУССТВО

основа, плавната линейна структура на мелодията с предимно секундово движение също са осезаемо забележими.

Ансамбловите проблеми, преобладаващи във всички пиеси от цикъла, са донякъде свързани с използвания в творчеството на Александър Йосифов акордов паралелизъм. Често той се явява «надграден» в четиризвучия и тризвучия в лявата ръка на първото пиано и дясната ръка на второто пиано. Изсвирването заедно и хомогенно на този елемент от фактурата създава трудности, независимо от предписаната динамика. Друг характерен общ проблем във всички пиеси от цикъла са цезурите. Те изобилстват във възлови места и особено в границите на дяловете. Много е важно те да бъдат дозирани спрямо изходното и следващото темпо. Но не бива и общия пулс и темпоритъм да се разпаднат и да се търсят преувеличения. По отношение на темпата на пиесите «Хоро», «Селски танц», «Прабългарски танц» и «Виртуозна токата», акордовият паралелизъм, предписаните стакати в унисон в партията на първото и второто пиано определено създават ансамбови проблеми при изпълнението на пиесите в оптимално бързи темпа. А те са много важни за така характерната за Йосифов «стихийност», без която всеки танц би се превърнал от генератор на енергия у слушателя в «декоративен фон».

«Осем виртуозни концертни пиеси» са свидетелство за авидното клавирно майсторство на пианиста Александър Йосифов. Те са написани с вещина и с познаване на специфичните клавирни проблеми. Но на места изключително натоварената фактура в отделни сегменти на формата, акордовият паралелизъм в тясно и широко разположение, с който изобилстват всички пиеси са предизвикателство пред техническите сръчности на пианистите особено в пиесите «Хоро», «Селски танц», «Прабългарски танц» и «Виртуозна токата».

Специално място в творчеството на Йосифов заемат полифоничните форми за клавирен ансамбъл. За клавирни ансамбли през периода 1996–2014 година той създава осем прелудии и фути. Рецензентският отклик в България изтъква, че в Прелудии и фути за клавирни ансамбли «композиторът демонстрира блестящо владение на жанра»⁴. Написани за различни формати клавирни ансамбли (от едно пиано, на четири ръце до две пиана, две клавирни дуа), те получават и най-високи отличия на конкурса в Токио.⁵

4 Илиева Н. Българската музика без нихилизъм // Култура № 17, 5 май 2000.

5 Прелудия и fuga № 1 за четири ръце – II награда 1997 година, Прелюд и fuga № 2 за две пиана – за две клавирни дуа на осем ръце, Голямата награда «Канебо» 1999 година Към полифоничното творчество за клавирни ансамбли на Йосифов трябва



Прелюд и fuga № 3 В-А-С-Н за пиано на четири ръце (1998) провокира изследователското внимание. От една страна, това е единственото българско произведение за клавирен ансамбъл, което ми е известно, написано върху *В-А-С-Н*. Интересът на Йосифов към бароковите музикални форми — прелюд и fuga, определя избора на музикалнотематичния материал и жанрово-драматургичното му развитие. От друга страна, творбата е сред най-предпочитаните негови опуси от изпълнителите (има вариант и за струнен оркестър). Освен това, произведението е рядък случай за творчеството на композитора по отношение на използвания мелодичен материал, при който не могат да бъдат открити цитати от българския фолклор или авторски тематичен материал във фолклорен дух. Органичната сплав между тематизма на прелюда и фугата е налице априори, защото и двете начала са върху *В-А-С-Н*.

Прелюдът е изграден импровизационно. В него се наблюдава така характерното за XX век взаимодействие между музикалните форми. От една страна, това са старинни вариации тип басо-сопрано остинато, тъй като криптограмата *В-А-С-Н* в основния, огледален и аугментиран вид се провежда във всеки такт. От друга, преобладаващата хомофонност на фактурата и ясното деление на полуизречения и фрази приближават прелюда като форма по скоро към класическите орнаментални вариации, които обаче не са подчинени на строга структурна организация. Монументалният и силно хроматизираният профил на темата изпълва с естествено вътрешно напрежение емоционалното послание.

В шестгласната *Fuga* структурно ясно се разграничават експозиционният дял, реперкусиото и заключителният дял. Криптограмата *В-А-С-Н* е изключително специфична като тема за полифонична работа, тъй като априори предполага силно хроматизиран вертикал, който на свой ред е много труден за синхронизация при усложняването и развитието на линейните процеси особено в реперкусиото и заключителния дял. Авторът прибавя и кода тип рамка с импровизационен характер върху пасаж и имитации на мотиви от прелюда и елементи на фугата върху *В-А-С-Н*.

Подробният анализ на фактурата, както и авторските указания са много важни при интерпретацията. Конструкцията на темата

да добавим и Симфония «Полифоника» за две пиана, четири ръце (1994) и «Канон и Токата» за две пиана, два клавирни квартета — на 16 ръце (1996) с транскрипция за клавирно дуо на четири ръце (1997).



е необичайна, защото в началните (първи два такта) криптограмата *В-А-С-Н* е представена в оригиналния си вид, а в края (вторите два такта) — в огледално обръщение. Както е известно, най-често трансформациите на темата в огледален, аутментиран или ракоходен вид обикновено се случват в интензивния стадий на изграждането на фугите — реперкусиото и заключителния дял, а тук те са в самото начало и така закодират интересни и виртуозни «събития» в процеса на изграждане на пиесата, които се разкриват в процеса на интерпретацията.

В заключителната фаза на реперкусиото Александър Йосифов прави огледални провеждания на *dux* и *comes* в средните регистри на двете партии. Тук от особена важност е добрата артикулация на темата, тъй като тя темброво и фактурно се губи от противосложенията в крайните регистри — висок в дясната ръка на първото пиано и пределно нисък в партията на второто пиано. В крайните регистри и на двете пиана противосложенията съдържат елементи и мелодични фрагменти от темата. Регистровата «пропасть» изисква от изпълнителите нужното темброво оцветяване, потърсено в диалогичност. Наблюдава се интензивно и майсторско използване на практически всички полифонични похвати без стретна имитация. Това ни дава основание да причислим тази великолепна работа към фуга тип ричерката. Авторът остава верен на себе си по отношение на собствения си индивидуален композиторски почерк с неговите плавни мелодични линии, акордов паралелизъм в хармоничния език и липса на големи интервалови скокове. В този смисъл произведението може да бъде разгледано като своеобразна композиторска реплика към бароковата традиция и нарежда името на български композитор сред елитен списък на емблематични съвременни имена на творци, експериментиращи с нотния израз на името на Бах.

Тук интерпретационните задачи са свързани със звукоизвличането. Изпълнителят трябва да постигне както характерната прозрачност в колорита, наподобяваща предкласичните звучности, така и широта и мащабност в акордовите полифонични изграждания, изискваща плътен, дълбок тон. Авторът подхожда към бароковата полифонична форма в творбите си за клавирен ансамбъл с респект и уважение към традицията, които намират израз в придържане към строгите правила в използването на всички полифонични похвати.

Произведенията на Александър Йосифов за клавирни ансамбли впечатляват с авторската инвенция по отношение на търсеното от композитора ансамброво звуково пространство. Това провокира интереса

**Д. Д. ЩЕРЕВА**

(перевод Е. А. Колесниковой)

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ
СОВРЕМЕННОГО БОЛГАРСКОГО КОМПОЗИТОРА АЛЕКСАНДРА
ЙОСИФОВА ГЛАЗАМИ ИНТЕРПРЕТАТОРА**

В болгарской музыке Александр Йосифов (род. 1940) — единственный, кто последовательно и активно экспериментирует с разного вида форматами фортепианного ансамбля. Александр Йосифов — ученик великого болгарского композитора и пианиста, профессора Панчо Владигерова, чье имя носит Болгарская государственная консерватория, ныне — Национальная музыкальная академия в Софии.

Фортепианно-ансамблевому творчеству Александра Йосифова присущи исключительно оригинальные, «экзотические», даже курьезные творческие идеи, к примеру, *«Канон и токката» для двух фортепианных квартетов в шестнадцать рук*, *«Варварский танец» для 12 исполнителей на двух фортепиано в 24 руки*. Кульминацией его искрометной фантазии является *Концертная симфония для двух фортепианных дуэтов и оркестра из 10 роялей*, (24 пианиста — 48 рук), созданная в 1999 году и впервые исполненная 24 ноября 2000 года во втором по величине зале Токио *Metropolitan Art Space* перед 2800 слушателями.

Одной из основных проблем анализа творчества любого композитора является определение особенностей жанра, стиля, характеристики музыкального языка, вырисовывающих авторскую индивидуальность. Александр Йосифов принадлежит к композиторам, отличающимся универсальностью жанровых интересов. Будучи одним из самых активных болгарских композиторов, Йосифов творит с завидным профессионализмом и успехом практически во всех жанрах¹. Его музыку

¹ Творчество Александра Йосифова охватывает более 1 500 композиций: 28 опер и балетов со 100 премьерами и более 2 600 спектаклями в Болгарии и за рубежом, кантаты и оратории, 7 симфоний, многочисленные концерты для разных солирующих инструментов и ансамблей, десятки опусов фортепианных дуэтов, хоровая и детская музыка, более 600 эстрадных песен, 300 обработок народных песен и танцев, музыка к кинофильмам. Его произведения находятся в репертуаре музыкальных театров, оркестров, камерных ансамблей и исполнителей, имеются студийные и документальные записи на радио, телевидении; большая часть музыки издана. — См. *Вълчинова-Чендова Е.* Энциклопедия болгарских композиторов. — София: СБК,



невозможно охарактеризовать одним словом, причислить к определенному стилевому направлению. Вопрос стилистических тенденций, начиная со второй половины XX века до настоящего времени, становится, в принципе, все более сложным, главным образом из-за различных критериев, диктуемых современным искусством. В творчестве Йосифова открывается особое отношение к болгарскому фольклору: доступность высказывания, определяющая его музыкальный язык, подчинена стремлению мгновенно и эмоционально воздействовать на слушателя.

В период 1996–2000 годов Александр Йосифов создал большую часть своих произведений для фортепианных ансамблей и получил престижные международные и национальные награды на конкурсах по композиции, в том числе четыре больших награды на Международном композиторском конкурсе фортепианных дуэтов в Токио (Япония). Благодаря этим его работам обогатился дуэтный репертуар, в том числе в отношении исполнительских составов². Остановимся, в частности, на некоторых пьесах с точки зрения интерпретатора фортепианного дуэта.

«Концертная фантазия» для соло левой руки и фортепианного дуэта (пять рук, один рояль) отмечена третьей премией V Международного композиторского конкурса фортепианных дуэтов в Токио (1999 год) за необычный исполнительский состав. *Фантазия* представляет, в сущности, концертную форму II и III частей инструментального концерта. Лирическое начало развито в большой трехчастной форме, которая стремительно, преобразая характер токкатным ритмом, переходит

2003. — С. 126–128. Так же: <http://www.ubc-bg.com/bg/composer/2>

2 Например: два фортепианных дуэта из *Оратории «Навстречу XXI веку»*, *Концертная фантазия для соло левой руки и фортепианного дуэта* (пять рук, одно фортепиано), *Концерт для фортепианного трио с оркестром*. В этом аспекте объясним интерес многих исполнителей в Японии и Болгарии к фортепианному ансамблевому творчеству. В 1997 году Йосифов создал *Концертную симфонию для двух фортепианных дуэтов (двух фортепиано в восемь рук)*. Когда японская пианистка Сачико Кодама услышала это произведение, она поручила композитору написать версию для двух фортепианных дуэтов с сопровождением 10 роялей — в общей сложности 12 роялей. Компании *Kawai Musical Instruments* и *Yamaha* оказали поддержку и содействие, предоставив шесть роялей для осуществления этого культурного события. Вариант для 12 роялей был создан в 1999 году и исполнен 24 ноября 2000 года во втором по величине концертном зале Токио *Tokyo Metropolitan Art Space*, вмещающем 2800 человек. На концерте под названием «Сачико Кодама и друзья со всего мира» дирижировал автор, участвовали японские и зарубежные пианисты, члены Международной ассоциации фортепианных дуэтов. Солисты Сачико Кодама (Япония), Рудольф Мейстер (Германия), Нора Новик и Раффи Хараджян (Латвия). Вдохновитель, инициатор и участник этого грандиозного концерта, профессор Сачико Кодама была награждена величайшими болгарскими знаками отличия — орденами «Кирилл и Мефодий» и «Старая гора».



в рондо-финал. Солист — левая рука, с определенными функциями солирующей партии, ни на мгновение не остается без поддержки фортепианного дуэта (двух других исполнителей), которые, по ассоциации, выполняют роль оркестрового сопровождения. Однако, независимо от полной самостоятельности в развитии этого произведения каждой одной из пяти рук, даже беглый взгляд на партитуру дает представление о неразрывной связи между ними, что подтверждается секторным распределением на клавиатуре (низкий, средний и высокий регистры в солирующей левой руке). Это произведение можно определить как *поэтично-созерцательное*, благодаря его лирическому мелодизму и жизненной непринужденности в танцевальных ритмах (болгарское хоро).

Цикл *Восемь виртуозных концертных пьес* — характеристичные пьесы с программным содержанием. Здесь налицо конкретизация в самом заглавии произведения³. В этом цикле, как в других названных произведениях Александра Йосифова, очевидно стремление автора придать тематическому материалу определенное *болгарское, национальное* звучание. В музыке встречаются песни без размера, разные виды хора (реченица, пехливанское) и другие заимствования от родного фольклора. Использование множества комбинаций метрических структур, таких как 5/16, 7/8, 9/16, 11/8 и других в самостоятельном или комбинированном виде, ладовое многообразие обогащает и объединяет столь различные и яркие программные пьесы. Несмотря на контрастность и разножанровость, все пьесы цикла объединены общим языком, и это интонационное сосуществование в общей системе обеспечивает замечательное единство цикла. Можно сопоставить это произведение с некоторыми клавириными шедеврами его учителя Панчо Владигерова. Заметно сходство в интонациях, ладово-хроматической основе, плавной линейной структуре мелодии с преимущественно секундовым движением.

Ансамблевые задачи, преобладающие во всех пьесах цикла, в некоторой степени связаны с использованием аккордового

³ В оригинале — *Восемь концертных пьес для фортепиано соло*. В 1997 году автор сделал версию для двух фортепианных дуэтов и посвятил Кунио Кодаме — известному японскому пианисту и педагогу, основателю Международной Ассоциации фортепианных дуэтов. Премьера осуществлена в Токио, 3 мая 1997 года, японскими дуэтами. Пьесы записаны на компакт-диск «ЕМИ — Япония». Два года спустя автор создал транскрипцию для фортепиано в четыре руки. Фортепианный дуэт Десислава Щерева и Евгения Симеонова — первые исполнители этой версии.



параллелизма — излюбленного композиторского приема Александра Йосифова. Часто четырехзвучные и трехзвучные аккорды левой руки первого рояля «надстраиваются» правой рукой второго рояля. Определенные трудности представляет необходимость синхронного и однородного исполнения этого элемента фактуры, независимо от предписанной динамики. Другая проблема, характерная для всех частей цикла, — цезуры, в изобилии присутствующие в узловых местах, в особенности на границе разделов. Очень важно их дозировать в исходном и последующем темпах, при этом угадывая нужный пульс и метроритм, избегая преувеличений. В пьесах «Хоро», «Сельский танец», «Проболгарский танец» и «Виртуозная токката» именно аккордовый параллелизм в сочетании с предписанным *staccato* в унисон в партиях первого и второго рояля определенно создают ансамблевые проблемы при исполнении в оптимально быстром темпе. Так возникает столь важная и характерная для музыки Йосифова стихийность, без которой всякий танец превратился бы из генератора энергии слушателя в декоративный фон.

Восемь виртуозных концертных пьес — свидетельство завидного клавирного мастерства пианиста Александра Йосифова. Они написаны с глубокой мудростью и знанием специфики фортепианных проблем. Но в местах исключительно нагруженной фактуры в отдельных сегментах формата, аккордовый параллелизм в тесном и широком расположении, которым изобилуют все пьесы, будто бросает вызов технической ловкости пианистов, особенно в пьесах «Хоро», «Сельский танец», «Проболгарский танец» и «Виртуозная токката».

Особое место в творчестве Александра Йосифова занимают полифонические формы. В период с 1996 по 2014 год он создал восемь прелюдий и фуг для клавирных ансамблей. Болгарский рецензент отмечает, что в прелюдиях и фугах для фортепианного ансамбля «композитор демонстрирует блестящее владение жанром»⁴. Предназначенные разным видам (от одного фортепиано в четыре руки до двух фортепиано в восемь рук), клавирные ансамбли получили самые высокие премии на конкурсе в Токио⁵.

4 Илиева Н. Българската музика без нихилизъм // Култура № 17, 5 май 2000.

5 Прелюдия и fuga № 1 в четыре руки — II премия в 1997 году, Прелюд и fuga № 2 для двух роялей — для двух фортепианных дуэтов в восемь рук — Grand Prix «Kanebo» в 1999 году. К полифоническому творчеству Александра Йосифова необходимо добавить Симфонию «Полифоника» для двух фортепиано (1994) и Канон и Токкату для двух фортепиано, двух квартетов — в 16 рук (1996), с транскрипцией для



Прелюдия и fuga № 3 В-А-С-Н для фортепиано в четыре руки (1998) привлекает особое внимание исследователей. С одной стороны, это единственное болгарское произведение для фортепианного дуэта, известное автору данной статьи, подписанное *В-А-С-Н*. Интерес Александра Йосифова к барочной музыкальной форме — прелюдии и фуге — определяет выбор музыкально-тематического материала и жанрово-драматургического развития. С другой стороны, произведение является самым популярным из его опусов у исполнителей (есть вариант для струнного оркестра). Кроме того, в творчестве композитора — это редкий случай использования мелодического материала, в котором не обнаруживается цитат болгарского фольклора или авторского тематического материала в фольклорном духе. Органичный сплав тематизма прелюдии и фуги присутствует априори, потому что обе части слагаются из *В-А-С-Н*.

Прелюдия построена импровизационно. В ней наблюдается столь характерное для XX столетия взаимодействие между музыкальными формами. С одной стороны, это старинные вариации типа басса-сопрано остинато, в основе которого криптограмма *В-А-С-Н*, проводимая в каждом такте зеркально и в увеличении. С другой — преобладание гомофонной фактуры и четкого деления на мотивы и фразы приближает форму прелюдии, скорее, к классическим орнаментальным вариациям, не подчиняющимся строгой структурной организации. Монументальный заостренно хроматический профиль темы наполняется естественным внутренним напряжением с эмоциональным посылом.

В структуре шестиголосной *Фуги* четко разграничиваются экспозиционный, средний и заключительный разделы. В высшей степени специфичная тема полифонического произведения — криптограмма *В-А-С-Н* — априори подразумевает ярко выраженную хроматическую вертикаль, которую, в свою очередь, сложно синхронизировать в усложнении и развитии линейных процессов, особенно в среднем и заключительном разделах. Композитор добавил коду, подобную каркасу с импровизационными пассажами и имитациями мотивов прелюдии и элементов фуги на тему *В-А-С-Н*.

Подробный анализ фактуры, как и авторские указания, необычайно важны при интерпретации. Конструкция темы необычна, т. к. в начале (первые два такта) криптограмма *В-А-С-Н* представлена в оригинальном виде, а в конце (вторые два такта) — в зеркальном обращении. Как фортепианного дуэта в четыре руки (1997).



известно, тематические трансформации (инверсия, увеличение или ракоход) обычно происходят в активной стадии развития фуги — среднем или заключительном разделах, а в данном случае они заявлены в самом начале, как бы кодируя интересные и виртуозные «события» при построении пьесы, которые раскрываются в процессе исполнения.

В заключительной фазе развития Александр Йосифов продолжает зеркальные проведения *dux* и *comes* (темы и ответа) в среднем регистре обеих партий. Здесь особо важна артикуляция темы, во избежание тембровых и фактурных потерь из-за противосложений в крайних регистрах — высоком в правой руке первого рояля и предельно низком в партии второго рояля. В крайних регистрах обоих фортепиано противосложения содержат элементы и мелодические фрагменты темы. Регистровая «пропасть» требует от исполнителей нужной тембровой окраски, поиска диалогичности. Наблюдается интенсивное и мастерское использование практически всех полифонических приемов без стреттной имитации. Это дает нам основание причислить эту великолепную работу к фуге типа ричерката. Композитор остается верен себе в отношении индивидуального композиторского почерка с его плавными мелодическими линиями, аккордовым параллелизмом в гармоническом языке и отсутствием больших интервальных скачков. В этом смысле произведение можно рассматривать как своеобразный ответ композитора барочной традиции, поставив имя болгарского композитора в элитный ряд знаковых имен современных творцов, экспериментирующих с нотными выражениями имени Баха.

В этом произведении задачи интерпретации связаны со звукоизвлечением. Исполнителям необходимо достичь как характерной колористической прозрачности, напоминающей предклассическую звучность, так и широты и масштабности аккордовых полифонических строений, требующих полного, глубокого тона. В произведениях для фортепианного ансамбля композитор приближается к барочной полифонической форме с почтением и уважением к традициям, выражающимся в приверженности строгим правилам в использовании всех полифонических приемов.

Произведения Александра Йосифова для фортепианных ансамблей впечатляют авторскими изобретениями в отношении поиска композитором ансамблевого звукового пространства. Это вызывает интерес исполнителей на болгарской и международной сцене.



**ДУЭТНОЕ ТВОРЧЕСТВО МАКСА РЕГЕРА:
ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ И ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ В КОНТЕКСТЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКИ**

Творчество Макса Регера, одного из крупнейших немецких композиторов рубежа XIX–XX веков, в современном российском музыковедении — вопрос мало изученный и потому перспективный с научно-практической точки зрения. В последнее время отмечается повышенный интерес к сочинениям этого композитора в связи с наступающим столетием со дня его смерти в 2016 году. Дуэтное наследие Регера, представленное произведениями для одного фортепиано в четыре руки пока не нашло должного отражения в отечественной литературе (исключением является краткий, но содержательный обзор четырехручных произведений в монографии Е. Г. Сорокиной «Фортепианный дуэт»¹). А произведения композитора для двух фортепиано остаются не исследованными в принципе. Между тем, оно предоставляет большой простор для исследовательской мысли.

В рамках настоящей статьи подробный рассказ о биографии Макса Регера был бы излишним. Упомянем лишь, что родился композитор в 1873 году в Баварии в семье музыканта. С детства проявив выдающийся творческий дар, юный Макс обучался у знаменитого теоретика Хуго Риманна. Регер стал прекрасным органистом и пианистом, в качестве артиста ансамбля он выступал в различных камерных составах, а также в составах фортепианных дуэтов. Он был блестящим интерпретатором камерно-вокальной музыки, а в конце жизни ему довелось руководить знаменитым оркестром в Мангейме. Кроме чрезвычайно насыщенной исполнительской деятельности талантливый композитор вел класс композиции и контрапункта сначала в Мюнхенской, а позже в Лейпцигской академиях музыки. Столь насыщенный образ жизни оставлял ему немного времени для собственно композиторского творчества, однако Регер использовал его крайне продуктивно, создав более 140 опусов. Умер Макс Регер сравнительно рано, в возрасте 43 лет в 1916 году.

¹ Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра. — М.: Музыка, 1988. — С. 169–171.



Своеобразие и противоречивость музыкальной натуры Регера приводили к тому, что многие его современники, как радикально настроенные, так и приверженцы традиций, критиковали его и не признавали конформизма, с которым композитор сочетал новаторские черты и опору на классические основы.

Основными ориентирами для себя Регер считал И. С. Баха, Л. ван Бетховена и Й. Брамса, а присущее ему контрапунктическое мышление усложнялось красочной альтерированной гармонией и масштабностью форм, в чем можно проследить влияние Вагнера. Отчасти именно этим была обусловлена сложность его музыкального языка.

Прекрасно осознавая этот факт, Регер считал приоритетом популяризацию собственного творчества и создание «прижизненной традиции» исполнения своих сочинений, на что композитор неоднократно указывал в своих письмах. Например, в письме Хенри Хинриксену (*Henry Hinrichsen*) от 26 декабря 1906 года Регер пишет о необходимости начинания такой традиции «чтобы было понятно, каким я хочу видеть исполнение своих произведений»².

На первый взгляд дуэтное наследие Регера относительно невелико. Из 145 опусов только девять написаны для фортепианного дуэта — это *Двенадцать вальсов-каприсов* оп. 9 (1892), *Двадцать немецких танцев* оп. 10 (1893), *Шесть вальсов* оп. 22 (1898), *Пять картин* (*Cinq pieces pittoresque*) оп. 34 (1899), *Шесть бурлесков* оп. 58 (1901) и *Шесть пьес* оп. 94 (1906) для фортепиано в четыре руки, а также три масштабных вариационных цикла для двух фортепиано — *Вариации и fuga на тему Бетховена* оп. 86 (1904), *Интродукция, пассакалия и fuga* оп. 96 (1906) и *Вариации и fuga на тему Моцарта* оп. 132a (1914). И все же сочинения для этого исполнительского состава, наряду с его органными опусами признавались современниками одними из самых удачных в его творчестве и звучали практически в каждом концерте камерной музыки, неизменно находя отклик в сердцах и умах благодарных слушателей.

Основным отличием произведений для одного фортепиано в четыре руки от двухфортепианных сочинений является масштаб: все четырехручные сочинения Макса Регера представляют собой короткие (в основном не более 70 тактов) миниатюры, написанные

² Popp, Susanne und Shigihara, Susanne hrsg., *Briefwechsel mit dem Verlag C.F. Peters, Bonn* 1995. — p. 136.



как правило в простой или сложной трехчастной форме. Его первые циклы для фортепиано в четыре руки продолжили шубертовскую и брамсовскую традицию жанра.

Влияние Брамса можно проследить в фактурных предпочтениях, таких как широкое применение терцовых и секстовых последовательностей в виде удвоений или ломаных фигураций. Также часто Регер использует типичные для Брамса полиритмические сочетания триолей и восьмых («два на три»).

Не чужда молодому композитору и листовская виртуозность — *martellato*, тремоло и трели, октавные и аккордовые пассажи.

Причудливая ритмика и ярко выраженная характерность заставляет вспомнить о фортепианных пьесах Шумана.

Однако, несмотря на все эти заимствованные черты, уже здесь проявляется стилистическое своеобразие молодого композитора (в 1892–1893 годах Регеру 19–20 лет). В частности, можно отметить неквадратность мышления и усложненность гармонии, столь характерные для всего регеровского творчества.

Впоследствии все выше названные черты органично сплелись в единое целое, создав неповторимый музыкальный язык композитора, во многом непривычный его современникам.

Цикл пьес *ор. 34* (1899) представляет значительный художественный интерес, в том числе с исполнительской точки зрения. В нем впервые для этого жанра проявляется уже полностью сформировавшийся самобытный регеровский стиль. Интересно, что в названии композитор обращается к неродному для него французскому языку — *Cinq pieces pittoresque*. Красочность гармоний, фактура, обогащенная сложными контрапунктическими элементами, динамическое разнообразие и образные контрасты предоставляют исполнителям неисчерпаемые возможности для творческого самовыражения.

В 1900-х годах появились *Шесть бурлесков ор. 58* и *Шесть пьес ор. 94*. Особый интерес представляют *Бурлески*. И хотя название — бурлеска³ — появилось у Регера впервые, этот жанр был очень характерен для образа его музыкального мышления, поскольку отвечал

3 *итал. burlesca или burletta, от burla — шутка: музыкальная пьеса шутливого, порой грубовато-комического, иногда причудливого характера. Обычно проходит в оживленном движении, нередко рапсодична по структуре. Родственна каприччо и юмореске.* (Цит. по: Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1 (А — Гонг). — М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор, 1973. — С. 609–610).



особенностям динамики, агогики и формы. Кроме того, его черты прослеживаются во всех крупных вариационных циклах автора, где многие отдельно взятые вариации являются бурлесками.

Цикл *пьес ор. 94 для фортепиано в четыре руки* отличается более развернутыми формами и ассоциируется с органными сочинениями Регера. Отметим и тот факт, что *Пьесы ор. 94* не имеют названия — все остальные произведения для фортепианного дуэта композитор снабдил жанровыми характеристиками, которые помогают исполнителям найти верный подход к их трактовке. В этом отношении цикл *ор. 94* стоит особняком. Здесь преобладают спокойные темпы, полифоническая фактура, глубокие, философские образы.

Созданные в 1906 году *Шесть пьес ор. 94* — последнее сочинение Регера для четырехручного фортепианного дуэта, впоследствии композитор больше не обращался к этому исполнительскому составу.

Таким образом, шесть циклов для фортепиано в четыре руки представляют в разнообразных вариантах жанр, предназначенный для камерного музицирования. Заметна стилистическая эволюция от ранних студенческих работ к зрелому оригинальному письму. Кроме того, очевидна значительная перемена в образном содержании — от довольно простых бытовых танцев к содержательным, философским произведениям высокого уровня сложности.

Рассмотрим теперь произведения для двух фортепиано. Регер обратился к этому инструментальному составу уже в зрелые годы — после 1900 года. Все двухфортепианные опусы отличаются значительными объемами и насыщенной фактурой. Объяснить такую особенность можно присущим Регеру сложным полифоническим мышлением и его приверженностью органному исполнительству. Композитор использует все возможности двух фортепианных клавиатур, задействует весь их диапазон и создает сложнейшую и вместе с тем захватывающую многоуровневую звуковую перспективу.

Все три сочинения написаны в вариационной форме — *Вариации и fuga на тему Бетховена ор. 86* (1904), *Интродукция, пассакалия и fuga ор. 96* (1906) — вариационный цикл по типу старинных *basso ostinato* — и *Вариации и fuga на тему Моцарта ор. 132a* (1914) — и завершаются монументальными финальными фугами. При этом три указанных произведения представляют собой разные варианты жанра двухфортепианного дуэта — первый цикл опирается на фортепианную музыку в чистом виде, второй аппелирует



к органному стилю, третий является авторским переложением оркестровых *Вариаций* *ор. 132* (попутно отметим слова композитора о том, что он считает *ор. 132а* оригинальным, самостоятельным сочинением).

Таким образом, можно выделить две характерные для творчества Регера формы, к которым он обращался довольно часто: вариации и фуги.

Как правило, каждая вариация отражает различные стороны содержания темы и является резко контрастной по отношению к остальным. Как уже отмечалось выше, многие быстрые вариации по существу представляют собой бурлески с причудливым нелинейным развитием, динамическими перепадами и изломанной, сложной ритмикой.

Будучи композитором-полифонистом, Регер находил форму фуги наиболее подходящей в качестве финала крупных вариационных циклов, полагая, что фуга лучше всего может подвести черту, собрать все нити развития воедино. Обладая настоящим контрапунктическим даром, Регер мыслил полифоническими категориями, а его выдающееся мастерство в использовании полифонических форм отмечали все современники. Фуга была наиболее органичной формой выражения его музыкальных мыслей. В его финальных фугах можно встретить все возможные контрапунктические средства — темы в увеличении, в уменьшении, в зеркальном обращении, в обратном движении, удержанные контрапункты, фуги с несколькими темами, разнообразные стретты. Фуги во всех трех циклах для двух фортепиано начинаются очень прозрачно и тихо, постепенно захватывая весь диапазон двух клавиатур и вырастая до поистине колоссальных звуковых построений.

Следовательно, можно отметить, что в формообразовании двухфортепианных сочинений Регера доминировало два принципа: **вариационный**, отражающий разнонаправленность развития тематического материала; и **контрапунктический**, синтезирующий, подводящий итоги развития.

Хорошо выразил суть регеровской музыки Б. В. Асафьев: «Пестрое чередование необычайно насыщенных звукокомплексов — вот первое впечатление от регеровской музыки, и потом, лишь мало-помалу восприятие начинает разбирать в этой плотно стиснутой бурлящей массе отдельные составляющие ее элементы»⁴. Именно поэтому столь

4 Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. — Л.: Музыка, 1981. — С. 92.



важно внимательно отнестись к структурированию музыкальной ткани. Регер всегда прикладывал максимум усилий для точной передачи своих замыслов и детального прояснения концепции, понимая, что не каждый музыкант или слушатель сможет полностью постичь их красоту без основательной подготовки.

Роль исполнителей в связи с этим значительно возрастает — восприятие публикой полностью зависит от того, насколько ясно будет воплощена авторская воля.

Отметим, что для Регера была характерна импульсивная мелодика короткого дыхания, как правило, не более двух тактов. По этой причине и динамические построения отличались небольшой длиной — на протяжении двух тактов динамика могла меняться несколько раз, и все изменения композитор скрупулезно отмечал в нотах.

Динамическая палитра Макса Регера очень велика — от *pppp* до *ffff*, причем нередко в течение нескольких тактов можно встретить перепады звучания от минимального до максимального. Длинные динамические волны, которые композитор отмечал пунктирными линиями, характерны для финальных разделов фуг. Кроме того, композитор очень часто использовал различные виды акцентов и *subito piano*.

Также подробно Регер обозначал артикуляцию, прописывая штрихи буквально над каждой нотой. Как правило, дополнительно он подчеркивал наиболее важные фактурные пласты при помощи обозначений *marcato* или *tenuto*. Как уже отмечалось, музыкальная ткань дуэтных сочинений этого автора отличалась невероятной насыщенностью, и при помощи подробных ремарок, касающихся динамики и артикуляции, Регер старался максимально прояснить и дифференцировать фактуру. Часто в одном и том же такте можно встретить отличающуюся динамику для партии первого и второго фортепиано. Так композитор отмечал, какой из фактурных пластов следует вывести на первый план. Столь подробные авторские указания, безусловно, очень помогают исполнителям верно выстроить звуковую перспективу.

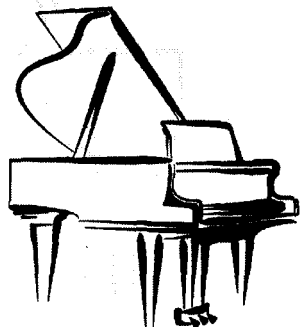
В отношении агогических и темповых обозначений Регер был в той же степени внимателен — все темпы зафиксированы при помощи метронома, *ritenuto* и *accelerando* показаны пунктирными линиями, а в некоторых случаях конечные темпы этих агогических отклонений также выписаны по метроному.



Подводя итог отметим, что музыка Регера для фортепианного дуэта, яркая и образная, при всей ее сложности достойна занять свое место в репертуаре российских концертирующих фортепианных дуэтов и звучать на отечественной сцене так же часто, как и за рубежом.

— ЛИТЕРАТУРА —

1. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. — Л.: Музыка, 1981. — 216 с.
2. Крейнина Ю. В. Макс Регер. — М.: Музыка, 1991. — 207 с.
3. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 1. (А — Гонг). — М.: Сов. энциклопедия, Сов. композитор. 1973. — 1070 с.
4. Сорокина Е. Г. Фортепианный дуэт. История жанра. — М.: Музыка, 1988. — 319 с.
5. Popp, Susanne und Shigihara, Susanne hrsg., Briefwechsel mit dem Verlag C. F. — Peters, Bonn, 1995. — 690 p.
6. Schreiber O., Schreiber I. Max Reger in seinen Konzerten, T. 1–3. — Dummlers Verlag, Bonn, 1981. — 382 p.





V. ИННОВАЦИОННЫЕ МОДЕЛИ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

Т. Н. ВАРЕНЦЕВА

МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ПРОЕКТ «НЕУЛОВИМЫЙ ЛИК ГЕНИЯ» СОВРЕМЕННЫЕ ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ

Основная задача курса специального фортепиано — приобретение исполнительских навыков. Игра на музыкальном инструменте сопряжена с большим трудолюбием, систематическими домашними занятиями, деятельным репетиционным процессом. Только качественная подготовка становится залогом успешного, приносящего удовлетворение и радость, концертного выступления. Опытный педагог с самого начала прививает ученикам любовь к сцене, мобилизует их творческую активность участием в музыкально-тематических вечерах, классных и школьных концертах, более способных привлекает в фестивали и конкурсы.

Особое воздействие на эмоциональную сферу учащихся имеет игра в фортепианном дуэте. Совместное музицирование выводит процесс обучения на новую ступень, характеризующуюся иным уровнем ответственности в сотрудничестве, сотворчестве. Кроме того, ансамблевая игра развивает умение слышать общую музыкальную ткань произведения, позволяет маленьким музыкантам при пока еще ограниченных пианистических возможностях играть более интересные по звучанию произведения, обостряет музыкальный слух и обогащает учащихся немалым количеством новых художественных музыкальных впечатлений.

С. М. Майкапар еще в начале XX века прозорливо отмечал, что взаимодействие между творческими функциями нескольких исполнителей, влияние друг на друга этих функций, а нередко



и согласование их друг с другом, в совокупности являются совершенно новым элементом, который может быть назван элементом *социальным*, и которым именно и обуславливается своеобразное воздействие ансамблевого исполнительства на индивидуальную творческую функцию отдельных исполнителей. Он полагал необходимым учитывать огромное место, занимаемое в детской природе социальным инстинктом, проявляющемся в сильной потребности в общении, игре и работе со своими сверстниками. «Почти исключительная и, во всяком случае, преимущественная культура сольного исполнительства..., — указывал Майкапар, — в начальный период обучения этому инстинкту удовлетворять не может»¹.

Иногда причиной неудачного выступления ребенка бывает страх «одиночества» на сцене. Этим чаще всего страдают эмоционально неустойчивые дети. Игра в четырехручных, шестиручных и восьмиручных ансамблях, выступления в кругу друзей-единомышленников могут стать прекрасным «лекарством» от этой «болезни».

Интерес к ансамблевому исполнительству служит формированию мотивации, благодаря которой возрастают интерес к учебе и усердие в занятиях музыкой. Участие в конкурсах и фестивалях ансамблевой музыки является мощным стимулом в творческом развитии ребенка.

Среди множества фортепианно-дуэтных конкурсов особое положение занимает Международный детский конкурс фортепианных дуэтов им. Л. А. Брук «Брат и сестра». Исполнение обязательных произведений петербургских композиторов значительно расширяет музыкальный кругозор детей, позволяет и педагогу и учащимся сравнить свою интерпретацию с другими, оценить свои слабые и сильные стороны.

В 2015 году среди обязательных произведений были пьесы из сюиты для фортепиано в четыре руки Григория Корчмара «Лондонские впечатления маленького Моцарта» (по материалам «Нотной тетради» восьмилетнего Вольфганга), в частности обработка наброска сонатного *Allegro* предполагавшейся клавирной Сонаты В. А. Моцарта, названная в сюите «Вольфганг и Наннерль концертируют».

Как известно, исполнение произведений Моцарта, а также различных обработок и переложений музыки венского классика

1 Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. — Челябинск: МРП, 2006. — С. 87.



ставит перед учащимися не только задачи, принадлежащие к области исполнительской технологии, но и вопросы стиля, специфики образного содержания и интерпретации.

А. Г. Рубинштейн отмечал, что при изучении музыкальных произведений «необходимо обратить внимание на место, окружающую среду, политику — словом, на всю обстановку, при которой художник творит»².

С целью погружения учащихся в моцартовскую эпоху автором данной статьи был создан музыкально-просветительский проект **«Неуловимый лик гения»**. Обратимся к его содержанию.

Проект представляет собой музыкально-просветительское мероприятие, посвященное знакомству с творчеством великого композитора, посредством использования современных видов учебной и концертной деятельности учащихся.

Концепция мероприятия

Освоение явления культуры через горизонтальные связи (одна и та же проблема рассматривается через различные виды искусства).

Цель мероприятия

Содействовать становлению личности ребенка, духовности, творческому началу.

Задачи мероприятия:

- способствовать целостному восприятию музыки Моцарта через эмоциональное переживание;
- используя метод «вживания» в образ, пробудить интерес к личности композитора и его музыке;
- активизировать воображение детей при чувственно-эмоциональном и интеллектуальном постижении искусства.

Характеризуя ситуацию в образовании как парадигмальный кризис и называя различные пути выхода из него, связанные с новой формацией образования, ученые сходятся во мнении, что должна произойти смена смыслового знака образования «рационализм» на знак «культура».

Идеалом современного типа образования выступает формирование в человеке целостного мира культуры и развитие ценностного мышления личности.

² Рубинштейн А. Г. «Дедушка Гайдн — любезный, сердечный, веселый...» // Как исполнять Гайдна / Сост. А. М. Меркулов. — М.: Классика-XXI, 2009. — С. 14.



Передовые педагогические инновации всегда аккумулируют опыт предшествующих поколений. Так, известный отечественный психолог Л. С. Выгодский обращал особое внимание на способность эстетических эмоций, накапливаясь и повторяясь, приводить к практическим результатам, оказывать влияние на поступки людей, сообщая направление их действиям. А последователь Выгодского А. Н. Леонтьев отмечал, что познавательная функция в искусстве как форме эстетической деятельности осуществляется не с помощью понятийного мышления, как в науке, а с помощью образных чувственных форм, чувственно-образного представления. Уже сама специфика искусства — экспрессивные средства художественного отражения действительности и ее эстетическая оценка — служит углубленному познанию и освоению окружающего мира³.

Установка на эмоциональное освоение — переживание культуры трансформируется в направлении целостного миропонимания, а это предполагает:

- преобразование знаний с помощью методов эмоционального погружения и сотворчества;
- поиск таких форм творческого взаимодействия, которые позволят извлекать и переживать личностные и жизненные смыслы;
- ориентацию учащихся на художественно-эстетическую форму отражения действительности;
- воссоздание целостного культурного контекста явления в соответствии с возрастными особенностями учащихся;
- направленность содержания на извлечение гуманистического и конкретно-исторического смыслов содержания с точки зрения их ценности для людей, роли в развитии культуры;
- интеграцию рациональных и эмоциональных аспектов в учебном процессе.

Понятие **интеграция** (от лат. *integratio* — восполнение, восстановление) означает объединение в целое каких-либо частей и употребляется для характеристики взаимосвязи ранее автономных элементов.

Представление об интеграции было расширено выдающимся датским физиком Н. Бором, который ввел в научный обиход понятие

3 Подробнее об этом см.: Булатова О. С. Искусство современного урока: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. 3-е изд. — М.: Академия, 2008. — 256 с.



принцип дополнительности. Дополнительность изначально заложена в мышлении человека благодаря интегральности его мозга и синкретичности мышления. Общефилософский смысл принципа дополнительности можно трактовать так: «Разные подходы к явлению, использование различных языков его описания дают более целостную его картину, увеличивают возможность достижения необходимого уровня его понимания»⁴.

Таким образом, принцип дополнительности, то есть использование различных видов деятельности в одном мероприятии, позволяет увидеть одни и те же явления с разных точек зрения: объемно, многопланово, стереоскопично, обеспечивая богатство и многогранность мироощущения. Это способствует активизации фантазии, учит смотреть на мир как бы впервые, позволяет увидеть явление в новых ракурсах и связях, рождает разнообразные ассоциации, связывает воедино живое представление и анализ, чувство и мысль, истину и красоту.

Сценарий мероприятия дает возможность наиболее полно раскрыть потенциальные возможности личности учащихся, так как задействует визуальную, аудиальную и кинестетическую системы.

Реализация задач осуществляется через различные виды деятельности: просмотр портретов Моцарта, чтение фрагментов из его писем, написанных во время турне по Европе, прослушивание и исполнение произведений композитора. В проекте прослеживается последовательность творческих этапов: «периода познания», «периода переживания» и «периода воплощения». Реализация этих этапов способствует совершенствованию коммуникативной деятельности, развитию эмоциональности, решению задач эстетического и нравственного восприятия, формированию творческих способностей, умений и навыков в их органичном единстве.

С целью «погружения» в эпоху выполнена презентация портретов композитора в программе *Microsoft Power Point*.

План мероприятия:

Презентация;

Концерт из произведений В. А. Моцарта. В качестве исполнителей и ведущих выступают юные музыканты, каждый из которых читает отрывок из писем композитора.

⁴ Булатова О. С. Искусство современного урока: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. 3-е изд. — М.: Академия, 2008. — С. 11–12.



Участие в проекте «Неуловимый лик гения» дало возможность учащимся увидеть Моцарта не только как великого композитора, но и как личность, реального человека. В заключение отметим, что полученные знания и впечатления помогли фортепианному дуэту успешно справиться с исполнением произведения Корчмара «Вольфганг и Ханнерль концертируют».

— ЛИТЕРАТУРА —

1. Булатова О. С. Искусство современного урока: учебное пособие для студентов высших учебных заведений. 3-е изд. — М.: Академия, 2008. — 256 с.
2. Как исполнять Гайдна / Сост. А. М. Меркулов. — М.: Классика—XXI, 2009. — 204 с.
3. Майкапар С. М. Музыкальное исполнительство и педагогика. — Челябинск: МРІ, 2006. — 224 с.

С. В. КИЯН

**УЧЕБНЫЙ ПРОЕКТ КАК СОВРЕМЕННАЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ
ТЕХНОЛОГИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО ШКОЛЫ ИСКУССТВ
ПО ПРЕДМЕТУ «ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ»
НА ПРИМЕРЕ «КАРТИНОК С КОНЦЕРТА
“СКАЗОЧНЫЙ КАРНАВАЛ” ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ
КОМПОЗИТОРА ЮРИЯ ЛИТОВКО»**

В рамках Государственной программы «Развитие образования на 2013–2020 годы» особое внимание уделяется современным образовательным технологиям в деле обеспечения нового качества образования.

Детские образовательные учреждения должны формировать новую систему универсальных знаний, умений и навыков, а так же осваивать опыт деятельности, развивающий способность активно и творчески использовать полученное образование для решения лично и социально значимых образовательных и практических задач, эффективного достижения жизненных целей¹. Учебные образовательные проекты являются наиболее эффективной формой овладения спектром универсальных знаний.

¹ Примерная основная образовательная программа образовательного учреждения. Основная школа / Сост. Е. С. Савинов. — М.: Просвещение, 2011. — С. 21.



В системе дополнительного образования детей учебные проекты следует трактовать как образовательные, так как работа детских творческих объединений в разных ее формах (школы искусств, студии, кружки, секции) строится на основе дополнительных образовательных программ².

В связи с особенностями предметной деятельности и спецификой разной направленности дополнительных образовательных программ, проекты могут иметь различные виды: музыкальные, художественные, литературные, театральные, конструкторские и т. д.³.

По доминирующей деятельности учебные проекты делятся на:

- практико-ориентированные, нацеленные на социальные интересы самих детей;
 - исследовательские, нацеленные на проведение научного исследования;
 - информационные, нацеленные на сбор информации о каком-то объекте, явлении с целью ее анализа, обобщения, представления широкой общественности;
 - творческие, с максимально свободным подходом к оформлению результатов;
 - ролевые, предполагающие вхождение и проживание жизни различных персонажей (литературных, исторических, придуманных героев) и т. д.⁴.
- В учебных проектах активность учащихся обуславливается предметной областью и может носить межпредметный характер.
- Учебные проекты могут иметь различные форматы:
 - школьный, внешкольный;
 - индивидуальный, групповой, коллективный;
 - краткосрочный, долгосрочный;
 - внутришкольный, городской, региональный;
 - предметный, межпредметный, интегративный и т.д.

Проектная деятельность творческих детских учреждений дает возможность интеграции в образовательной деятельности с общеобразовательными школами.

² Жуковицкая Н. Н. Технология проектирования как способ интеграции программ общего и дополнительного образования в условиях внеурочной деятельности: методическое пособие. — СПб.: ЛОИРО, 2013. — С. 29.

³ Там же.

⁴ Сергеев И. С. Как организовать проектную деятельность учащихся: Практическое пособие для работников общеобразовательных учреждений. — М.: АРКТИ, 2003. — С. 7.



Для повышения качества образования учащихся исполнительских отделений школы искусств необходимо уделять внимание развитию их природных способностей в смежных видах искусств: изобразительном искусстве, литературе, театре музыкальном и драматическом, хореографии и т. д. Эта работа может проходить во внеурочное время при подготовке учащихся к участию в творческих проектах класса, отделения, школы. Такое проектирование помогает формировать систему учебных действий как универсальных (личностных, коммуникативных, познавательных), так и специальных (по предмету фортепиано, фортепианный ансамбль). Именно при подготовке к проектной деятельности учащиеся имеют возможность прикоснуться к материалу, входящему в образовательные программы других отделений школы искусств, в частности — театрального, художественного, хореографического. Тем самым расширяется область развития способностей учащихся фортепианного отделения.

В проектной деятельности есть три основных этапа. Первый — выбор темы проекта. Второй — его подготовка. Третий — презентация или подведение итогов.

При выборе темы проекта учитываются пожелания, интересы учащихся. Преподаватель-руководитель проекта определяет педагогическую целесообразность выбранной темы, предлагает способы осуществления намеченных целей с учетом предложений учащихся. Далее осуществляется подготовка проекта. Логичным завершением проекта является его презентация, представляющая собой на музыкальном отделении концерт или лекцию, на художественном отделении — организацию выставки.

Одним из условий улучшения качества образования учащихся является их участие в концертной деятельности на различных концертных площадках с различной аудиторией. Наиболее ценно участие детей в концертах для сверстников из своих общеобразовательных школ и классов. Это способствует более полной социализации учащихся в своем повседневном учебном окружении, позволяет создать положительную репутацию детям-музыкантам и высокую оценку их большого труда, повышает мотивацию в занятиях исполнительским искусством, формирует личную ответственность за качество подготовки музыкального материала.

Большой шаг в музыкальном развитии для учащихся класса фортепиано дает исполнительское творчество в составе фортепианных дуэтов.



В качестве примера предлагается образовательный проект преподавателей Бокситогорской детской школы искусств Ленинградской области Киян Сюзанны Васильевны (класс фортепиано, руководитель проекта) и Бесперстовой Ирины Владимировны (художественное отделение) «Картинки с концерта "Сказочный карнавал" по произведениям композитора Юрия Литовко».

В проекте использованы произведения Литовко для фортепиано в четыре руки «Сказочный карнавал» (СПб., 1999), сольные произведения из сборников «Пьесы для фортепиано. 1–3 класс ДМШ» (СПб., 1998) и «Музыкальный букварь» (СПб., 2004). Представлены разные варианты фортепианных дуэтов: ученик-ученик, ученик-педагог, ученик-родитель. При подготовке проекта сформировались два семейных дуэта. Как показал эксперимент, такой вариант музицирования способствует большему взаимопониманию детей и их родителей, активизирует творческий рост учащихся, дает радость от совместной созидательной деятельности.

Цели проекта:

- Раскрытие разносторонних способностей учащихся фортепианного класса: художественного вкуса, актерского мастерства, образного и творческого мышления;
- Приобщение учащихся художественного отделения школы к музыкальному искусству;
- Развитие интереса к чтению детской литературы;
- Развитие интереса детей к изобразительному творчеству;
- Развитие интереса детей к театральному творчеству.
- Задачи проекта:
- Освоение музыкальных произведений Ю. А. Литовко, написанных для детей младших классов фортепиано музыкальных школ;
- Создание художественных работ к музыкальным произведениям Ю. А. Литовко учащимися класса фортепиано преподавателя С. В. Киян и учащимися художественного отделения школы искусств класса И. В. Бесперстовой;
- Подбор и освоение литературных материалов (стихи, отрывки из сказок детских поэтов и писателей, отрывки из мультфильмов), дополняющих художественные образы исполняемых музыкальных произведений;
- Привлечение к участию в проекте родителей и других членов семей учеников для совместного творчества, чтения книг, изучения и исполнения музыкального материала.



Выбор темы проекта

Литовко Юрий Антонович (1940–2007) — композитор ленинградской школы, тонко чувствующий душевный мир современного ребенка, его интересы, духовные и интеллектуальные потребности, знающий проблемы музыкальной педагогики, владеющий методиками по организации детского игрового аппарата, получения музыкальных теоретических знаний. Его выразительные по мелодии и гармонии музыкальные произведения, понятные детскому восприятию и удобные для практического освоения, обладают яркими музыкальными характеристиками. В репертуаре учащихся младших классов они представлены в значительном объеме. Пьесы дают большие возможности для развития образного мышления учащихся, развития игровых навыков юных пианистов. Накопленный репертуар учащихся фортепианного класса сформировал у детей идею проведения данного проекта.

Сроки проведения проекта: январь 2012 — февраль 2013.
Концерт-презентация проекта: 28 февраля 2013 года. Организация и проведение выставки работ учащихся: март — май 2013 года.

Процессуально-деятельностный аспект

За обозначенный период учащимися было выучено 23 музыкальных произведения Юрия Литовко для фортепиано: оригинальные сочинения для фортепиано соло, в четыре руки, аранжировки пьес и ансамблей на электромузыкальном инструменте Casio CT-670 (ЭМИ).

Учениками класса фортепиано были даны пять мини-концертов из произведений Литовко для учащихся художественного отделения с целью создания художественных работ по их мотивам. Учащиеся фортепианного отделения также готовили художественные работы к исполненным музыкальным произведениям, подбирали примеры из художественной литературы, отрывки из сказок, мультфильмов, стихи детских поэтов. В результате было написано 27 художественных работ учащимися фортепианного и художественного отделений. Выбраны и выучены 11 литературных примеров, инсценирована одна сцена из детского мультфильма. Совместно с учащимися готовился и прорабатывался сценарий выступления, концертов, приглашения для учащихся младших классов общеобразовательных школ.

Родители и родственники учащихся класса приняли активное участие в подготовке проекта. Так сформировались два семейных фортепианных дуэта и актерский ансамбль.



Большое количество художественных работ учеников были написаны в соавторстве с родителями и другими членами их семей. Очень талантливые работы были представлены всеми авторскими группами. Во время исполнения музыкальных произведений и чтения литературных произведений на концерте были продемонстрированы художественные работы учащихся.

Концерт-презентация проекта проходил в концертном зале БДШИ. На концерт были приглашены четыре класса младших школьников из Бокситогорской гимназии и БСОШ № 2 в количестве более 90 человек.

После концерта-презентации проекта в выставочном зале БДШИ была организована выставка художественных работ.

Результативно-оценочный аспект

Участники и зрители проекта получили большое количество новой информации, знаний, творческого и эмоционального заряда. Все маленькие музыканты выступили на хорошем профессиональном уровне, ощутили большую радость от красивой, понятной, образной музыки, почувствовали исполнительскую свободу, перешли на новый уровень в своем музыкальном и интеллектуальном развитии.

Проект сплотил учащихся общеобразовательных школ и школы искусств, родителей, преподавателей. После проведения проекта появились новые творческие связи между детскими коллективами и педагогами, которые продолжились в новых проектах уже на базе общеобразовательных школ.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Жуковицкая Н. Н. Технология проектирования как способ интеграции программ общего и дополнительного образования в условиях внеурочной деятельности: методическое пособие. — СПб.: ЛОИРО, 2013. — 118 с.
2. Примерная основная образовательная программа образовательного учреждения. Основная школа. / Сост. Е. С. Савинов. — М.: Просвещение, 2011. — 342 с.
3. Сергеев И. С. Как организовать проектную деятельность учащихся: Практическое пособие для работников общеобразовательных учреждений. — М.: АРКТИ, 2003. — 80 с.



СЕМЕЙНЫЙ КОНЦЕРТ КАК ОДНА ИЗ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫХ ФОРМ ДУЭТНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

В начале XXI столетия к фортепианному дуэту наблюдается возрастающий интерес. Как известно, этот уникальный жанр имеет богатую историю. Первые пьесы, обозначенные *for two to play* появились еще в конце XVI – начале XVII веков в Англии. На раннем этапе развития клавирный дуэт получил распространение, главным образом, в сфере домашнего музицирования. Игра в четыре руки пользовалась популярностью во все времена у исполнителей любого уровня. Стремительное развитие фортепианного дуэта произошло во второй половине XVIII века в связи с появлением молоточковой механики, обладающей новыми возможностями. К началу XIX века этот оригинальный жанр утвердился как полноправный, и далее востребованный множеством композиторов XIX–XX столетий. Кроме того, до середины XX века четырехручные версии симфонических произведений служили профессионалам и любителям едва ли не единственным доступным источником ознакомления с музыкой прошлого и новыми сочинениями.

Современные исполнители, композиторы, исследователи стремятся изучать, сохранять и развивать фортепианный ансамбль во всем его многообразии. Особую роль ансамблевое музицирование играет в педагогическом процессе. Не случайно на всех ступенях музыкального образования — в том числе, дополнительного — фортепианный ансамбль включен в учебные программы.

Важность ансамблевого исполнительства для комплексного развития способностей учащихся сложно переоценить. Игра в дуэте учит многому: быстрому освоению нотной грамоты, организации метроритма, пониманию строения музыкальной формы. Это искусство вести диалог с партнером, понимать друг друга, уметь вовремя уступить или занять лидирующую позицию. Поэтому задачи психологического климата в ансамбле, организации репетиционного процесса, сценического взаимодействия партнеров приобретают особую актуальность. Совместное музицирование воспитывает



все виды музыкального слуха: звуковысотный, гармонический, полифонический, тембро-динамический, внутренний. Играя в четыре руки, учащиеся впервые сталкиваются с необходимостью решения специальных ансамблевых задач: синхронность, динамическое равновесие, темповое соотношение. Овладение этими навыками необходимо для точного совместного исполнения начала и конца фразы, для вступления после пауз между разделами произведения, что представляет особую сложность в медленных темпах. Наряду с этим перед учащимися открываются возможности изучения широкого пласта культурного наследия — произведений различных исторических эпох, художественных стилей, переложений оперной и симфонической музыки.

Работая по определенной программе более тридцати лет, в какой-то момент начинаешь ощущать, что ходишь «по кругу». Нам давно хотелось попробовать иные направления, чтобы расширить музыкальный кругозор детей, привить им любовь к русскому народному фольклору, к русскому романсу. Очень важно, чтобы этот пласт музыкальной культуры, наряду с классической музыкой, формировал художественный вкус ребенка. Бесспорно, дети, чем бы они не увлекались, всегда рады получить поддержку в семье. А что может быть лучше, чем совместное творчество? Вспомним, что еще русские дворяне регулярно устраивали уютные домашние концерты.

Итак, решение было найдено: мы стали создавать семейные ансамбли. Состав был самый разнообразный: мамы с детьми, сестрички, брат с сестрой, и даже папа с дочкой. Разумеется, подбирая репертуар, мы отдавали предпочтение таким произведениям, которые ученики могли бы разобрать даже самостоятельно и не требовали длительного разучивания: английская народная песня «Игрушечный медвежонок»; В. А. Моцарт «Тема Вариаций»; Б. А. Чайковский «Урок в мышиной школе»; чешская народная песня «Мой конек», переложение О. В. Бахмацкой; В. Я. Шаинский — «Кузнецик», переложение О. А. Геталовой; Б. И. Савельев — «Песня кота Леопольда», переложение О. А. Геталовой; В. С. Калинников — «Кисонька»; Н. С. Соколова — пьесы из сборника «Ребенок за роялем» («Земляника и Лягушка», «В облачные перышки», «Веселая луна», «Снеговик», «Баба Яга») и др.



В нотах мы тщательно прописывали удобную аппликатуру, фразировку, динамические оттенки. К тому же в народных песнях и романсах, переложения которых наши подопечные играли в четыре руки, обычно настолько выразительные слова, что передать верную интонацию на инструменте не составляло большого труда. Практически каждому известны «Светит месяц», «Тонкая рябина», «Как у наших у ворот», «Как пойду я на быстрюю речку», «Помню я еще молодуюшкой была», «Уж ты, поле мое», «Как по морю, как по морю», «Во поле березка стояла», «Звонили звоны в Новгороде», «На заре ты ее не буди».

Дети занимались с удовольствием. А вот родителям пришлось изрядно потрудиться! Взрослые люди, никогда не прикасавшиеся к клавиатуре, не знающие нотной грамоты, увлеченно включились в процесс. Они разучивали свои партии терпеливо, старательно. Смущались, переживали и радовались как дети.

На отчетном концерте класса в первом отделении звучали семейные ансамбли. Забавно было наблюдать, как дети гордились своими родителями, поддерживали их, «не замечали» ошибок. А ошибки были, потому что взрослые волновались гораздо больше, чем их маленькие партнеры. В результате совместного творчества родители были активно включены в процесс обучения. Они получили полное представление о кропотливой каждодневной работе педагога, об усилиях детей, которые работают над произведениями в течение учебного года. На наглядном примере мамы и папы убедились в том, насколько сложно выступать на публике. В дальнейшем они смогут помочь своим детям психологически подготовиться к выступлениям. И дети почувствовали сопереживание родителей. Дуэты проявили неподдельный интерес к народному творчеству, с удовольствием играли романсы, которые оказались знакомы их родным и близким.

Концерт получился очень домашним, добрым и светлым. Мы вместе порадовались тому, что разбудили в учениках потребность расширять музыкальный кругозор и желание музицировать. Внимательное, бережное отношение педагога к индивидуальным особенностям ребенка, любовь и поддержка родителей — вот необходимые условия для достижения желаемых результатов.



VI. КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Г. Г. БЕЛОВ

ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ. ВЗГЛЯД КОМПОЗИТОРА

Почему же и кому может быть интересен мой взгляд на проблемы фортепианного дуэта в сегодняшней музыкальной практике? Видимо, потому, что в Петербурге в этом жанре я оказался довольно урожайным автором. Свыше двадцати различных произведений в разных жанрах и формах (многочастных сборниках, сюитах, циклах, отдельных пьесах) числится в списке, который я могу предложить тем, кто хочет играть на фортепиано в четыре, в шесть и в восемь рук.

Я не признаю себя фанатом этого жанра. Не будучи профессиональным пианистом, я не считаю возможным участвовать в фортепианном ансамбле публично на эстраде, за очень редкими исключениями. Однако, играть в четыре руки в домашней обстановке или в классе со студентами и коллегами никогда не противился и даже охотно тянулся к этой форме музицирования. В конце 50-х годов, когда я был соклассником с Борисом Тищенко (по композиции у проф. В. Н. Салманова), мы дружески встречались за роялем в его маленькой квартирке на первом этаже в доме напротив Никольского собора и переиграли дуэтом различные симфонии венских классиков, а также Шуберта, Шумана, заодно импровизировали в четыре руки.

В начале 60-х годов я благодаря женитьбе оказался соседом по коммуналке с замечательным музыкантом-любителем (по профессии экономистом) и автором ряда интересных популярных книг о музыке Александром Моисеевичем Ступелем. Помимо проигрывания традиционной классики в дуэтных переложениях, он предложил мне впервые познакомиться с симфониями Г. Малера и А. Брукнера. Он хорошо знал эти произведения и играть их с ним было не сложно. Мой педагог по общему курсу фортепиано Иза Давыдовна Ханцин также стремилась приобщить меня к дуэтному музицированию, но помнится, мы сыграли только фа-минорную *Фантазию* Ф. Шуберта. Поэтому-то



я не имею права профессионально судить (с позиций пианизма) о тонкостях и тайнах этого однородного фортепианного ансамбля.

Судьбой мне было назначено стать преподавателем полифонии в нашей Санкт-Петербургской консерватории, что, вероятно, наложило свой отпечаток на манеру и технологию моих сочинений (иногда, возможно, и со знаком «минус»). Правда, в искусстве и в жизни я предпочитаю полифоническое многоголосие гармоническому. По мне, несколько не лучше как бы сквозь увеличительное стекло любоваться каким-либо одним событием в его подробностях, а, напротив, занимательнее всерьез видеть мир во всех его многообразных сплетениях и переплетениях, порой довольно жестких. Не тонкая и изящная фортепианная миниатюра властвует моим воображением, а фактуры, которым нередко мало двадцати пальцев на клавиатуре. Я ценю в фортепианной ансамблевой композиции ее оркестральность, где присутствует информационная насыщенность содержания при его внешней сценической компактности (два — четыре участника).

Нотный текст двухручной фортепианной пьесы (будь это прелюдия, или соната) предполагает, что он родился как монолог артиста, где сказывается его характер, исполнительская техника (чем она ярче, тем художественнее), где возможна эмоциональная творческая импровизация, и в этом тексте отчетливо проявляется также наглядный тезаурус композитора. В ансамблевой пьесе, разложенной как бы по ролям, я (ее автор) могу укрыться — вроде как режиссер в театральном спектакле — за сюжетом, за диалогами, а фактура ансамбля позволяет мне быть то более щедрым на звуковую полновесность, то создать контрастную светотень легким одноголосным штрихом. Как-то мой коллега, композитор Владимир Цытович высказал мысль, которая стала руководящей в моем фортепианно-ансамблевом сочинительстве: «Фактура этого жанра должна быть такой, чтобы ее нельзя было бы без заметных потерь сыграть в две руки».

Успех или неуспех сольной фортепианной пьесы исполнитель делит с композитором как бы поровну. Но как определить долю удачи или неудачи ансамблевого произведения? Здесь автор вроде бы теряет меньше, деля с двумя, тремя, четырьмя исполнителями по равной доле либо славу, либо поражение. Но чаще ансамблисты, сделав свой выбор, стараются спасти любой ценой своего «избранника». Говорю это только от себя, не отвечая за всех композиторов, но вполне возможно, что я не прав. На мою долю выпадали как провал моего произведения из-за



слабого исполнения, так и его же успех, когда играли настоящие артисты. Уверен, звездность имени хотя бы одного из ансамблистов-исполнителей премьеры нового опуса — рождает гарантию его успеха. Ансамблевая игра, как правило, по нотам тоже служит гарантией от технических сбоев при эстрадном музицировании.

Тем не менее, первым опытом сочинения музыки для фортепианного дуэта стали пьесы для детей, в которых я не ставил никаких инструктивно-педагогических задач, а стремился лишь к образному разнообразию. К 1975 году у меня накопилось некоторое количество музыкального материала, неиспользованного прямо по назначению: вокальные номера из несостоявшихся спектаклей, попытки воплощения моих новых знаний по музыкальной теории. Так и появился альбом из восьми фортепианных пьес «Играем в четыре руки», который был опубликован в издательстве «Музыка» в 1981 году. Он довольно пестрый по содержанию и стилю. «Маленькая увертюра» в нем — переделка несостоявшегося вокального ансамбля со словами: «Небо, как синий зонтик с нарисованным солнцем...». Его «поют» юные туристы в Крыму в 1970-х годах. «Упрямые доминанты» — деревенская частушка, «посаженная» на цепочку из всевозможных побочных доминант. Стоит подставить слова «Ни папаши, ни мамыши — дома нету никого, дома нету никого — полезай, милый, в окно», как сразу станет ясным характер этой миниатюры. В «Таинственных гармониях» я предложил свою версию использования ладов ограниченной транспозиции О. Мессиана, а в «Зеркальной музыке» выстроил «звуковой дворец» с горизонтальной осью отражения с самого начала (инверсия) и вертикальной — ровно в середине пьесы (ракоход). Это кунштюк в духе В. А. Моцарта, но в современной манере. Шлягером сборника стала «Цирковая полька»: те, кто ловко ее играют — как правило, выигрывают детский конкурс. Первое публичное исполнение альбома в 1987 году принадлежит знаменитому рижскому дуэту *Riga Piano Duo* в составе: Нора Новик и Раффи Хараджян. Они же записали его на CD в 2009 году¹.

Дружба с этими замечательными пианистами началась еще в 1985 году, когда в Большом зале Рижской консерватории они впервые сыграли сочиненный мною специально для них *Концерт для двух фортепиано*. Годом раньше в Доме творчества композиторов в Дилижане (Армения) я познакомился с Раффи Испировичем Хараджяном, и он сразу

¹ Здесь и далее речь идет о CD «Геннадий Белов. Музыка для фортепианного дуэта», 2009.



предложил мне сочинить для *Riga Piano Duo* какое-либо произведение. С тех пор он инспирировал немало моих опусов для фортепианного ансамбля.

Концерт для двух фортепиано — русское (как мне хотелось) по интонационному строю сочинение. Ритмический пятидольник первой части с преобладающими весенними закличками сменяется во второй части суровым колоритом в обрисовке пейзажа северных лесов и озер, среди которых ютятся тихие монастыри, где в фактуре фортепианных партий мной едва ли не впервые в этом жанре была предпринята идея развития интонаций знаменного распева. Финал *Концерта* — частушечно озорной. Конечно, этот опус посвящен рижанам, как и немало других.

Приближалась юбилейная дата двадцатилетия *Riga Piano Duo*, и Раффи талантливо придумал идею празднования юбилея (как она актуально прозвучала бы сегодня!): он предложил композиторам из разных республик Советского Союза сочинить по пьесе для рижского дуэта, взяв за основу латышскую народную песню «*Ais esera balti bersi*». Раффи заботливо разослал по всем адресам вокальную строчку. Я немножко ослушался и сочинил две пьесы в жанре диптиха (прелюдию и фугу), назвав их «*Новилюдия и Хараффуга*» для двух фортепиано. Прелюдии я придал отблеск изящно-виртуозной игры Норы Новик, а фуга обрела черты ярко выраженного, запоминающегося темперамента Раффи. Юбилейный концерт был блистательным, второе отделение большой сюиты национально разнородных обработок латышской песни, название которой переводится как «*За озером береза стояла*», завершал мой диптих «*Новилюдия и Хараффуга*». В фуге контрапунктически соединяются заданная латышская и русская песня «*Уж как на небе солнцу красному слава, слава!*». В 2008 году рижские артисты записали диптих на диск.

Если основой нотной литературы дуэтного музицирования в XIX веке были фортепианные переложения симфонических произведений для ознакомления с ними — иногда предварительного — в домашних условиях в четыре, шесть и восемь рук, то ныне, когда существуют звукозаписи партитур любой сложности, побудительным стимулом к сочинению музыки для фортепианного дуэта стали оригинальные художественные идеи создания выразительной, эффектной композиции, рассчитанной на исполнение артистичным ансамблем пианистов. В сочинениях для детского дуэтного выступления такой компонент является еще более необходимым.



Рижский дуэт с его мировой славой ждал к себе Париж. Раффи замыслил открыть свой французский концерт исполнением на двух роялях знаменитой «Марсельезы», и попросил меня сочинить композицию по мотивам этого революционного гимна. Сказано — сделано. Однако парижский вечер расстроился и не состоялся, но моя транскрипция песни Руже де Лиля в этом же 1989 году прозвучала в исполнении рижан в Ленинграде в Малом зале филармонии имени М. И. Глинки и получила первую премию в жанре транскрипции на I Международном конкурсе композиторов, учрежденном Международной Ассоциацией фортепианных дуэтов в Токио (по подсказке Раффи я послал свою фортепианную партитуру в столицу Японии). Наверное, внимание к моей транскрипции объясняется еще и тем, что я объединил в ней не только присочиненный мною контрапункт к мелодии Руже де Лиля, но подвел развитие пьесы к мощному звучанию «Русской варшавянки». В 2009 году появилась очень хорошая запись на CD с концертного исполнения «ПетРо Дуэта» в составе Анастасия Роголёва и Дмитрий Петров.

На этом же конкурсе в Токио второе место в категории ансамблевой музыки для детей завоевала моя сюита для фортепиано в шесть рук «Шестью — три», тоже «инспирированная» Р. И. Хараджаняном. Шестью руками играют три исполнителя три контрастные пьесы сюиты, названные как «Музыка колоколов», «Музыка леса» и «Музыка улицы». На авторском CD «6 x 3» записана ансамблем *Spectrum-duo* (Надеждой Медведевой и Мариной Климовой) и «примкнувшим к ним» доктором искусствоведения, профессором Владимиром Абрамовичем Гуревичем.

Концертно-гастрольная деятельность *Riga Piano Duo* проходила по всему миру. Дуэт, по-своему вдохновленный витавшими в воздухе музыкально-просветительскими идеями (их тогда активно продвигали Д. Б. Кабалевский, Л. А. Баренбойм, а участники рижского ансамбля занимались у последнего в аспирантуре Ленинградской консерватории), проводил не только серьезные и самобытные вечерние программы, но и организовывал различные филармонические детские концерты. Благодаря им, например, возникли крупные по объему музыкальные сказки Елены Ларионовой по К. И. Чуковскому, Михаила Бурштина по Ч. Айтматову (ее, на материале музыки этого композитора, составил сам дуэт). Они предназначены для исполнения на двух роялях с участием чтеца и ударных инструментов. Вот и у меня возникла идея сочинить для знаменитых рижских музыкантов характерную детскую сказку.



Сюжет «Репки» отлично подходил для такой задумки. Пианисты, играя на фортепиано в четыре руки, сами же в интермедиях напоминают малышам, пришедшим в зал, хрестоматийно известную сказку и, кроме того, «подкрашивают» звучание игрой на игрушечных инструментах, хорошо знакомых ребятам: это брусочки, дудочка, свисток, бубен и т. д. «Репка» состоит из девяти частей: «Присказка», «Дедка», «Репка», «Бабка», «Внучка», «Жучка», «Кошка», «Мышка» и в заключение «Конец — всему делу венец». У каждого персонажа сказки свой образный лейтмотив. К концу «действия» лейтмотивы постепенно складываются в шестиголосный разнотемный контрапункт (ну разве я не жертва профессиональной полифонии?!). Это забавное представление рижане показали и в Ленинграде. Приятно также отметить, что в Риге 25 декабря 1988 года в Концертном зале Латвийской филармонии по инициативе *Riga Piano Duo* был проведен мой авторский концерт для детской аудитории, где прозвучала и «Репка».

Вдохновленный премиями на I токийском Международном конкурсе фортепианных дуэтов и исполненный благодарности Японии за внимание к моей музыке, я обратился к фольклору этой далекой страны и сочинил сразу два произведения для фортепианного ансамбля: драматическую *Поэму для двух фортепиано в восемь рук «Сакура»* и детскую *Сюиту для фортепиано или клавесина в четыре руки «Жемчужины японских островов»* которые послал на очередной конкурс в Токио. Однако на этот раз японцы меня «торжественно прокатили». Вскоре петербургские пианисты Игорь Тайманов и его дочь Кира, приглашенные в столицу страны Восходящего солнца в составе «семейного трио» вместе с выдающейся ансамблисткой Л. А. Брук, исполнили там мою японскую сюиту (пять из шести пьес) в концерте, и, видимо, это событие позитивно отложилось в памяти токийских музыкантов. Японцы записали на CD мою «Сакуру» и прислали диск для меня в Петербург. Позже полная версия сюиты дважды была записана на диски ансамблем *Spectrum-duo*. В нашем городе ее выносили в концерты не менее трех-четырёх раз различные фортепианные квартеты.

Моя третья «атака» на токийский конкурс-фестиваль в 1995 году оказалась результативной: *Ироническая поэма «Lambada briosa» для двух фортепиано в четыре руки* завоевала *Grand Prix* (идея того, чтобы взять за тематическую основу сочинения незамысловатую мелодию латиноамериканской песенки-танца, опять же была подсказана



бурно фонтанирующей фантазией Р. И. Хараджаняна). Кроме меня на этот конкурс в Токио были приглашены еще два петербургских композитора: Юрий Корнаков и Арнольд Неволович. Мы стали свидетелями международного исполнительского конкурса дуэтных пар. В их задачу входила и премьерная игра присланных на конкурс новых сочинений (репетировать с авторами конкурсантам не разрешалось!). Наверно, членов жюри покорило исполнение моей пьесы ученицами Сачико Кодамы — супруги Кунио Кодамы, председателя конкурсного жюри. На CD в 2009 году «Ламбада» запечатлена в записи с концерта, в котором ее интерпретировали петербургские пианисты Олег Малов и Юлия Сташкова.

В номинации фортепианной ансамблевой музыки для детей в III токийском конкурсе мог бы принять участие и мой цикл из шести пьес «Новые парафразы», но, видимо, из-за «Ламбады» он не попал в поле зрения жюри. Это произведение появилось как отклик на мое увлечение петербургскими «Парафразами на тему тати-тати», сочиненными А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи, А. К. Лядовым и Н. А. Римским-Корсаковым. Сначала я весь этот цикл «оркестровал» с помощью музыкального синтезатора и несколько раз демонстрировал его «цветистую» электронную запись в нашем городе. Известно (об этом пишет в «Летописи...» Н. А. Римский-Корсаков), что М. П. Мусоргскому было отказано в участии в коллективном опусе, потому что Модест Петрович хотел провести мотив *тати-тати* не только в верхнем голосе фактуры, но в средних и нижних голосах. В XX веке никто не мешал мне поступить, как задумывал Мусоргский. Мои «Новые парафразы» много раз исполняла дуэтная пара в составе Вадим Пальмов и композитор Вадим Биберган, ими же записан этот цикл на CD.

Поскольку в правилах Международного конкурса фортепианных дуэтов в Токио было положение, что обладатели *Grand Prix* не имеют далее прав участвовать в нем, мой «японский роман» не получил официального продолжения. Но в знак благодарности японцам и дружбы с Сачико Кодамой я сочинил транскрипцию на темы оперы Пуччини «Чио-Чио-Сан» для фортепиано в шесть рук и отослал ее в Токио. Маленькая предыстория: вместе с Сачико Кодамой в 1997 году мы слушали в Мариинском театре оперу Пуччини «Мадам Беттерфляй». Трагедия доверчивой и чистой японской девушки неизменно трогает отзывчивые сердца. Поэма-фантазия для фортепиано в шесть рук на темы оперы «Чио-Чио-Сан» — мой простодушный отклик в жанре



транскрипции на впечатляющую музыку итальянского вериста. Мне неизвестно, звучала ли *Поэма-фантазия* в японской столице, но в нашем городе она была исполнена несколько раз.

«*Триптих-фантазия В-А-С-Н*» в жанре шестиручной фортепианной транскрипции на темы «*Искусства фуги*» И. С. Баха появился в 1999 году в виде ответа на предложение Сачико Кодамы, искользь высказанное ею как признание в мечте: «Хорошо бы поиграть музыку этого цикла в фортепианном ансамбле...». Я много раньше узнал и заразился теоретической версией немецких музыковедов, высказанной еще в 1924 году, будто бы последняя неоконченная фуга этого грандиозного цикла, возможно, была задумана как четверная с отдельными экспозициями, но И. С. Бах не успел воплотить свой замысел. «...*Der Verfasser ist gestorben*», — появилась запись Филиппа Эммануэля на рукописи, где обрываются в тройном контрапункте голоса трех уже экспонированных и разработанных тем этой фуги (в том числе и монограмма В-А-С-Н). Но основная тема, вызвавшая к жизни все другие «контрапунктусы» цикла, так и не прозвучала в четверном контрапункте с прежними тремя в неоконченной фуге, хотя ее место очень точно было определено в XX веке соотечественниками гениального композитора. Это обстоятельство и послужило поводом к моей трехчастной композиции, в которой четверной контрапункт баховских тем все же звучит в последней части. В 2013 году я осуществил оркестровую версию своего замысла, внося в него ряд существенных изменений.

В 2001 году с предложением сочинить произведение для фортепиано в четыре руки для его премьеры в городе Орлеан (Франция), в преддверии юбилейной даты рождения знаменитой Орлеанской девы Жанны д' Арк, ко мне обратился энтузиаст дуэтного жанра, впоследствии председатель Санкт-Петербургского объединения фортепианных дуэтов И. М. Тайманов. Его супруга, специалист по французской литературе, наметила там свое выступление с докладом, соответствующим тематике юбилея, а в качестве сюрприза она решила преподнести мою *Поэму для фортепиано в четыре руки «Жанна, отважная и святая»*. И снова Игорь Тайманов с дочерью Кирой показали премьеру моей музыки сразу за границей. В 2002 году он записал эту поэму на CD с замечательной петербургской пианисткой Еленой Серовой.

После заметных успехов композиторов-петербуржцев (Вадима Бибергана, Юрия Корнакова, Арнольда Неволовича и др.)



на дуэтных конкурсах в Токио в нашем городе возникла инициатива проведения ежегодного Международного детского конкурса фортепианных дуэтов «Брат и сестра» (впоследствии имени Л. А. Брук), и в качестве обязательной пьесы к исполнению на нем предлагалось на выбор одно из новых произведений, которые создаются петербургскими композиторами по просьбе жюри кочередному конкурсу. Конечно, бывали случаи, когда та или иная пьеса в категориях для младшего, среднего и старшего возрастов исполнителей не удостоивалась внимания конкурсантов. В разное время я написал четыре дуэтных пьесы: «Играем Диснея», «Токкатина (Пропорциональная музыка)», «Слон и Моська» (по басне И. А. Крылова) и «Брат и сестра». Увы, мне пока ничего не удалось сочинить для самых маленьких пианистов: эта задача представляется весьма нелегкой.

Наверно, я не буду оригинален, если скажу, что в музыке XIX век прошел при главенстве жанра вальса, и великие вальсы XX столетия — гениальные его отголоски. В последней трети прошлого века, на которую приходится основная часть моей творческой активности, заявили свой жанровый приоритет образы и ритмы молодежной рок-музыки. Не могу сказать, что такое искусство кажется мне «венцом творенья», но пройти мимо, не замечая этот новый интонационный пласт, мне представлялось и профессорским снобизмом, и некой академической робостью. И вот в 2007 году появляется моя *Сюита для фортепиано в четыре руки «Три рок-зонга»*. Конечно, ее премьеру я сразу доверяю друзьям моей музыки, питерскому ансамблю *Spectrum-duo* (Надежде Медведевой и Марине Климовой), им и посвящается это произведение. В нем — три части: «Зонг весны», «Зонг протеста» и «Зонг дружбы». По существу, здесь три разновидности рок-музыки: легкий рок, тяжелый рок и фолк-рок. Как сложится исполнительская судьба этого цикла — жизнь покажет.

Летом 2009 года случилось большое горе: внезапно безвременно скончалась Нора Альфоновна Новик — блистательная солистка *Riga Piano Duo*, талантливейший музыкант, лучшая исполнительница моих ансамблевых произведений. Я обратился к Раффи с просьбой прислать для меня фольклорные образцы латышских и армянских плачей и получил прекрасный материал. «Колыбельная Норе» назвал я свою композицию для фортепиано в четыре руки, и Раффи Хараджян играл ее много раз и в Риге, и в Минске, и в Ереване, и в Петербурге (вместе



с Вадимом Пальмовым). Для Раффи в ней было отведено большое *solo*. Как проникновенно он его тогда исполнял!

Одной из последних крупных моих работ для дуэтного ансамбля стал *Концерт для двух фортепиано и симфонического оркестра*. Возник он, можно сказать, случайно. Петербургское объединение фортепианных дуэтов в 2011 году установило творческий контакт с Международным молодежным симфоническим оркестром Капеллы «Таврическая» (художественный руководитель и дирижер Михаил Голиков). Поэтому возникла инициатива в 2012 году один из концертов фестиваля «Балтийские фортепианные дуэты» (обычно проходящий ежегодно в феврале) посвятить произведениям современных петербургских композиторов. В середине октября с предложением участвовать в таком концерте ко мне обратился Игорь Маркович Тайманов. Если учесть, что январь-февраль необходимо было отдать на расписку голосов и репетиционное время для солистов, то, следовательно, мне давалось только два месяца для сочинения партитуры. К январю 2012 года партитура трехчастного произведения (продолжительностью двадцать две минуты) была готова, а в феврале состоялась премьера *Концерта* в Малом зале Петербургской консерватории (солисты: фортепианный дуэт *Vis-à-vis* в составе Полина Григорьева и Юлия Юрченко). В нынешнем 2015 году в рамках фестиваля «Петербургская музыкальная весна» *Концерт* прозвучал в зале Капеллы (солисты Мавжида Гималетдинова и Юлия Юрченко, оркестром Академической капеллы дирижировал Аркадий Штейнлухт).

Когда у меня нет возможности сосредоточиться на оригинальном замысле, я берусь за переложение оркестровых шедевров композиторов, к которым отношусь с особым пиететом, стараясь не приносить в их музыку «отсебятины». В 1995 году на основе ламмовской редакции клавира оперы М. П. Мусоргского «Хованщина» (считается, что П. А. Ламм кропотливо воссоздал подлинный нотный текст композитора) я предложил *Сюиту для двух фортепиано в четыре руки* из трех номеров: «Рассвет на Москва-реке», «Танец персидок» и «Стрелецкое утро и преображенцы». Она пользуется вниманием исполнителей.

По партитуре «Праздничной увертюры» Д. Д. Шостаковича я сделал ее переложение для двух фортепиано в четыре руки и синтезатора (органа), который призван воспроизвести звучание группы медных духовых инструментов в коде. Премьера увертюры



открыла концерт *Spectrum-duo* в петербургском Доме композиторов, посвященный 15-летию дуэта. Партию синтезатора исполнил Сергей Осколков-младший.

Есть одна немаловажная проблема моего участия в этом «трудозатратном» жанре. Из всего объема написанной за сорок лет музыки издано всего пять с половиной произведений (из шести пьес сюиты *«Жемчужины японских островов»* напечатаны лишь три). Не уверен, что причиной служит качество музыки: в нашем городе она достаточно востребована (в магазинах и на складах ее не найти). Но в нынешнее время эта проблема все-таки решаема: обычно мои рукописи ксерокопируются и распространяются не только по другим городам России, но и по другим странам. Вчера по интернету я получил весточку из ЮАР: там детский ансамбль сыграл *«Музыку колоколов»* из моего цикла *«Шестью три»*. В сравнении со многими классиками XVII—XX веков (которые редко видели напечатанными свои опусы) я в не худшем положении. А это повод для оптимизма.



Т. В. ЛУКЬЯНОВА

ТРАНСКРИПЦИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА АДАМА СТРАТИЕВСКОГО

Школа — училище — вуз — три ступени музыкального Олимпа, пройдя по которым обретаешь не просто навыки, умения, знания, а формируешься личностно и становишься звеном бесконечной цепи преемственности педагогического опыта от одного поколения к другому. Промыслительно судьба тебя сводит с людьми, чье горячее любящее сердце зажигает свет в твоей душе, и ты с ответной любовью склоняешься пред памятью своих незабвенных учителей. Они учат разному — игре на фортепиано и ансамблю, гармонии и полифонии, чтению партитур и музыкальной литературе — но если педагог является выразителем лучших традиций своего времени, тогда практическая работа превращается в настоящее искусство — искусство видеть, слышать, дышать и жить музыкой. Таким Учителем-легендой



в Ленинградском музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова в 1960–70-х годах стал Адам Соломонович Стратиевский¹.

Все студенты-«адамовцы» хранят в своей душе благодарность за ту любовь, с которой он подбирал ключ к человеческому сердцу и учил нас мыслить и думать многогранно, неординарно, смело, инициативно, и значит постигать самих себя. В нем и самом парадоксально сочетались поэтичность и острая логика, тонкость наблюдений и мастерство обобщения, жесткая требовательность и отзывчивость. Непревзойденный Музыкант был доступен в общении и презирал амбициозность. Необыкновенная совокупность профессиональных и человеческих качеств создали неугасимый образ истинного Учителя.

Музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова всегда славилось высочайшим профессиональным уровнем, и по сей день его выпускники несут и умножают лучшие традиции. На юбилейных мероприятиях к 75-летию теоретико-композиторского отдела были созданы стенды с воспоминаниями и биографическими материалами педагогов отдела и учеников, рассказывающие молодым студентам об Адаме Соломоновиче Стратиевском. А ведь еще совсем недавно с ним можно было общаться во время его визитов из Израиля (где он преподавал в Академии музыки при Тель-Авивском университете) в Россию. Обсуждение новых музыкальных событий и творческих планов обязательно возвращало нас ретроспективно к прошлым дням.

Как мы учились в советское время? Надо отдать должное этому периоду — все мы были настроены на преодоление любых трудностей. Рояли в классах были далеки от «королевских», а студенты 1960-70-х годов изучали музыкальную литературу преимущественно за фортепиано, озвучивая партитуры и клавиры не только соло, но часто в четыре руки. Теперь современная техника позволяет услышать все произведения в прекрасном исполнении в аудио- или видеозаписи. Однако, приходится констатировать, что в большинстве случаев — парадоксальный факт! — музыку знают хуже. Материал, пропущенный через пальцы, обеспечивает живой контакт музыки и души.

1 Стратиевский Адам Соломонович (1938–2013) в 1961 году окончил теоретико-композиторский факультет ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова (факультативно занимался композицией у Ю. А. Балкашина), обучался в аспирантуре названной консерватории у М. С. Друскина. В 1950–1970-х годах активно сотрудничал с Театром юных зрителей (ТЮЗ), став автором музыки ко многим его спектаклям. Преподавал в музыкальных училищах Ленинграда. С 1988 года жил в Израиле. Пятнадцать лет преподавал в Музыкальной академии при Тель-Авивском университете (гармония, чтение партитур).



Слух обостряется до предела. Зрительно всплывает партитурная запись. Исполнительский процесс захватывает всецело. Такой подход к освоению материала напоминает репетиции в дирижерском классе, требующие полной концентрации внимания и нацеленные на весь спектр музыкально-теоретических задач: стиля, формы, гармонии, оркестровки и т. д.

На наш взгляд, ансамблевая игра на профессиональном уровне недостаточно продуктивна без заинтересованного музицирования в свободное время, на факультативных занятиях. Безусловно, игра в фортепианном дуэте является средством ознакомления с различной музыкальной литературой, пробуждает инициативу в работе, расширяет кругозор, развивает у учащихся креативность мышления. Хорошо, когда музыкальное воспитание поддерживается с раннего детства творческой семейной атмосферой. Именно так произошло у самого Адама Соломоновича. Его семилетний сын Даниэль² стал инициатором и первым исполнителем ряда транскрипций, потрясаясь созданных Стратиевским в период с 1993 по 2004 годы. Публикацию этих переложений Юрий Фалик справедливо назвал событием³.

С 1995 по 2005 годы в издательстве «Композитор • Санкт-Петербург» были изданы четырехручные версии *«Agnus dei»* (из Мессы си минор) И. С. Баха; *I и III частей Симфонии № 40* и *I и III частей Маленькой ночной серенады* В. А. Моцарта; *Серенады и Баркаролы* Ф. Шуберта; *II части Симфонии № 4* Ф. Мендельсона; *III части Симфонии № 2* Р. Шумана. В 2005 году в издательстве «Музыкальная школа» вышел 1-й выпуск сборника «Классика детям и взрослым», в который вошли *II часть Концерта для скрипки с оркестром Ми мажор* И. С. Баха; *Квартет ре минор в трех частях (К. 421)*, *II часть Концерта для фортепиано с оркестром До мажор № 21, (К 427)*, *Lacrimosa* (из Реквиема № 7) В. А. Моцарта; *I часть Симфонии № 5* Л. ван Бетховена; *финал Симфонии № 6* П. И. Чайковского.

Как отмечает сам Стратиевский, «дидактическая цель этих переложений лежит в плоскости не собственно фортепианной, а общемузыкальной»⁴. Их характеристика «учитель — ученик»

2 Стратиевский Даниэль (р. 1986) — окончил Мюнхенскую академию музыки по классу оперно-симфонического дирижирования. Работает в Оперном театре Северной Саксонии (Хильдесхайм).

3 Из откликов // Стратиевский А. С. Классика детям и взрослым. Вып. 1. — СПб.: Музыкальная школа, 2005. — С. 4.

4 Стратиевский А. С. Предисловие // Шуберт. Серенада для фортепиано в четыре



достаточно условна. Они нужны в равной степени и детям, и взрослым — любителям музыки (культурным слушателям), чьи художественные интересы выше технических возможностей. Достаточно обратить внимание, как оригинально изложены (от простого к сложному) партии дуэта в *Серенаде* Шуберта: на левой странице крупным шрифтом набран текст для учащегося (*Secondo*), а на правой, «педагогической» странице, более мелко напечатаны одна под другой (по партитурному принципу) обе партии: *Primo* и еще раз *Secondo*.

Однако не стоит полагать, что перед нами упрощенная модель серьезной музыки. Напротив, не меньшую ценность это издание представляет и для профессионалов, поскольку создание полноценной фортепианной версии богатой оркестровой партитуры с ее особенностями штрихов, подробностей фактуры, голосоведений, тембровых и регистровых сопоставлений требует особого слышания и мастерского воплощения.

Кроме того, в первом выпуске издания «Классика детям и взрослым» опубликован перечень транскрипций Адама Стратиевского шедевров М. И. Глинки, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Й. Гайдна, Ж. Бизе, С. Франка, Э. Грига, С. С. Прокофьева и др.

Столь насыщенный спектр разножанровых произведений заставляет нас еще раз задуматься о подлинном воспитании музыканта и не только. Ведь очевидно, что в постижении великого искусства формируется художественный и эстетический вкус и становление одухотворенной личности.

Нам всегда будет не хватать наших учителей!

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Стратиевский А. С. Классика детям и взрослым. Вып. 1 — Спб.: Музыкальная школа, 2005. — 104с.
2. Стратиевский А. С. Предисловие // Шуберт. Серенада для фортепиано в четыре руки. — Спб.: Композитор • Санкт-Петербург, 1995



**КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
КОМПОЗИТОРОВ ЛЕНИНГРАДА — САНКТ-ПЕТЕРБУРГА**

Вторая половина XX века в Ленинграде — Санкт-Петербурге ознаменована стремительным развитием двухфортепианного ансамбля и четырехручного дуэта. Именно в XX веке произошла эволюция от преимущественно прикладной и вспомогательной функциональности к абсолютно самостоятельному концертному жанру со своими адептами, своей аудиторией и своим репертуаром, состоящим не только из переложений, но из оригинальных произведений. Стали появляться сочинения для большего количества исполнителей за двумя роялями, был задействован третий рояль и вполне логичным продолжением явилось возникновение идеи создания концерта, в котором солирующий двухфортепианный ансамбль дополнялся бы оркестром¹. Тем более, что многовековая история западно-европейской музыкальной культуры хранит в своем наследии яркие образцы таких сочинений от мультиклавирных концертов эпохи Возрождения до концертов Ф. Мендельсона, К. Черни, Й. Брамса и К. Сен-Санса и др.

В этой статье мы обратимся к концертам для двух фортепиано с оркестром композиторов Ленинграда — Санкт-Петербурга. Первостепенным необходимо отметить факт, что у рассматриваемых произведений существует важная объединяющая черта — все они были созданы для существующих концертирующих дуэтов и к конкретному случаю. Это, безусловно, свидетельствует о прямой взаимосвязи их появления с восхождением и развитием жанра фортепианного ансамбля, но, в свою очередь, отражается на стилистических и качественных характеристиках сочинений.

Первый отечественный *Концерт для двух фортепиано с оркестром*² вышел из-под пера молодого композитора **Владислава Успенского**³

1 Любопытным примером является *Концерт для двух фортепиано, валтоны и камерного оркестра* (1977) И. Я. Пустыльника (1905–1991). Премьера состоялась в зале Академической Капеллы 1 апреля 1978 года на фестивале «Ленинградская музыкальная весна». Исполнители Груня Ганкина (фортепиано), Тамара Самойлович (фортепиано), Виталий Буяновский (валторна), камерный оркестр Ленинградской филармонии, худ. рук. Лев Шиндер, дирижер Аркадий Штейнлукт.

2 Успенский В. А. Концерт для двух фортепиано и симфонического оркестра. — Партитура. — М.: Л.: Музыка, 1966. — 76 с.

3 Успенский Владислав Александрович (1937–2004) — советский и российский композитор, выпускник, а впоследствии профессор и декан теоретико-композиторского



в 1964 году. Идея создания *Концерта* возникла благодаря напутствию Дмитрия Дмитриевича Шостаковича во время обучения Успенского у него в аспирантуре. Сам будучи автором нескольких произведений для двух роялей и наблюдая дружбу Успенского с супружеской парой Любовью Брук⁴ и Марком Таймановым⁵, выдающимся дуэтом того времени⁶, Шостакович отметил скудность репертуара для двух фортепиано и посоветовал Успенскому обратиться в своем творчестве к этому жанру. Впервые *Концерт* был исполнен в Тбилиси, с симфоническим оркестром Грузинской филармонии под управлением Захария Хуродзе 10 января 1965 года и посвящен первым исполнителям — Любви Брук и Марку Тайманову. Ленинградская премьера состоялась 24 апреля 1965 года в Большом зале филармонии на I фестивале «Ленинградская музыкальная весна» с академическим симфоническим оркестром филармонии, дирижировал Игорь Блажков.

Впоследствии *Концерт* имел большой успех и неоднократно звучал в филармонических залах стран советского пространства. Шостакович содействовал записи Концерта на радио. «*Концерт для двух фортепиано с оркестром* В. Успенского является интересным и талантливым произведением, которое необходимо всячески популяризировать. Было бы очень хорошо записать этот концерт в исполнении Л. Брук и М. Тайманова»⁷ — писал он в ленинградский Радиокomiteт.

факультета СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Ученик Г. С. Фрида, Б. А. Арапова и Д. Д. Шостаковича. Народный артист РСФСР (1988). Автор мюзикла «*Анна Каренина*», опер «*Война с саламандрами*» и «*Интервенция*», а также восьми балетов, кантат, свыше 100 песен, музыки к драматическим спектаклям и кинофильмам.

4 Брук Любовь Александровна (1926–1996) — пианистка, педагог, заслуженный деятель искусств РСФСР. Окончила ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова (С. И. Савшинский). На протяжении четверти века выступала в дуэте с мужем Марком Таймановым. С 1973 по 1996 год выступала в дуэте с сыном — Игорем Таймановым (р. 1947). Преподавала фортепианный дуэт в ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, музыкальном училище им. М. П. Мусоргского, ДМШ № 1 им. В. И. Ленина (ныне — М. Л. Ростроповича). В 1995 году основала Международный детский конкурс фортепианных дуэтов «Брат и сестра», который с 1998 года носит ее имя.

5 Тайманов Марк Евгеньевич (р. 1926) — советский и российский шахматист, международный гроссмейстер (1952), олимпийский чемпион (1956), чемпион СССР (1956), пятикратный чемпион Ленинграда (1948, 1950, 1952, 1961, 1973). Пианист, окончил ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова (С. И. Савшинский); литератор.

6 Особо отметим, что Любовь Брук и Марк Тайманов были первыми исполнителями в СССР *Концерта для двух фортепиано с оркестром d-moll* Ф. Пуленка и *Концерта для двух фортепиано с оркестром As-dur* Ф. Мендельсона.

7 Цит. по: Тайманов И. М. Шостакович и петербургская школа фортепианного ансамбля // Ансамблевые традиции Санкт-Петербургской консерватории : сб. статей / Ред.-сост. А. А. Жохова. — СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2005. — С. 60.



VI. КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

Богатство образного содержания и новизну композиторских решений в сочинении Успенского отмечали Л. Н. Раабен, Э. Б. Фрадкина, Э. И. Финкельштейн, Н. Л. Энтелис, И. М. Тайманов, А. Г. Юсфин.

Музыкальный язык *Концерта* традиционен. Это трехчастное произведение, с ясной тональной гармонической основой, выразительным мелодизмом широкого дыхания в первых двух частях и контрастным стремительным финалом с яркими танцевальными элементами и характерной непростой метроритмической структурой. Стиль концерта представляет собой удачное слияние советского наследия и уже уверенно индивидуального подчерка молодого композитора. В нем ощущается романтический пианизм С. В. Рахманинова от вокализированных и речевых интонаций до мощных аккордовых высказываний в кульминациях, местами слышится энергичный и жизнеутверждающий С. С. Прокофьев, но при этом очевидно и влияние стиля обожаемого педагога и священного авторитета — Д. Д. Шостаковича. Инструментовка большого симфонического состава также выдержана в академических традициях отечественной школы. Ансамбль распределен следующим образом: в первых двух частях оркестр и солисты противопоставлены друг другу на всех планах (фактурном, тематическом, тембровом и в образной сфере), в заключительной же части они сходятся, то вторя друг другу, то передавая и подхватывая темы, то соединяясь в общей звучности совместного движения.

Блестящие партии солистов и оркестра делают произведение ярким и заявляют его виртуозность, требуя от исполнителей высокого профессионального мастерства. *Концерт* звучал с разными оркестрами под управлением дирижеров Владимира Альтшуллера, Павла Бубельникова, Михаила Голикова, Эдуарда Гульбиса, Вахтанга Жордания, Арнольда Каца, Равиля Мартынова, Мариса Янсона.

Позднее финал *Концерта* послужил тематической основой для еще одного ансамблевого сочинения Успенского: *Токкаты для двух фортепиано в шесть рук* (1993).

В последние годы жизни и творчества Успенский создавал дуэты для Полины Осетинской и Алексея Гориболя. Супруга композитор И. Е. Тайманова рассказывает: «Мы с детства дружим с Полиной и с Алексеем, сначала у мужа было такое сочинение для одного рояля на стыке академической и эстрадно-джазовой музыки, которое играл Михаил



Аптекман⁸, потом ему захотелось написать концерт для них...»⁹. Так появился еще один концерт для двух фортепиано и симфонического оркестра — Поэма «Дифирамб Любви» (1995).

«Мы с Полиной Осетинской очень гордимся, что для нас Успенским написан Концерт для двух фортепиано и оркестра «Дифирамб любви», премьеру которого мы сыграли... и впоследствии часто исполняли этот концерт в разных залах: только в Большом зале филармонии три или четыре раза»¹⁰, — отмечал Алексей Гориболь в преддверии концерта памяти композитора 15 октября 2012 года в Малом зале Петербургской филармонии им. М. И. Глинки.

«Дифирамб любви» — это одночастный концерт-поэма. В ансамблевом плане рояли скорее дополняют друг друга, нигде не вступая в противоборство, они рисуют картину диалога двух влюбленных. «Ярко лирическая вещь»¹¹ — характеризует произведение Алексей Гориболь. Оркестру же поручена роль «неизбежного зла».

«Музыка Концерта полна недомолвок, недосказанности... Она будто бы возникает из ничего»¹² — из нескольких аккордов рождается воздушный диалог двух роялей на фоне эхо-отзвуков валторны. Лирическое настроение внезапно нарушает взволнованное высказывание фагота. Оно подхватывается поочередно голосами оркестра и, передаваясь от группы к группе, оборачивается туттийным провозглашением «темы нашествия» со злыми и неумолимыми репликами малого барабана. Нагнетание ужаса обрывается волевой декламацией первой, лирической темы фортепиано. Оркестр покоряется: струнные сперва робко аккомпанируют, затем перенимают тему, вознося ее изложение до динамической кульминации, подводящей к яркой экстатической каденции роялей, после которой тема еще более утверждается проведением меди в сопровождении оркестра и солистов.

Дойдя в кульминации до абсолютного торжества любви, музыка начинает затихать и истаивать, воцаряется атмосфера умиротворенной неги. Внезапно возникнув в стремительном восходящем пассаже высоких струнных врывается «тема нашествия». Молниеносно набирая мощь тутти, она крушит

8 Аптекман Михаил Юрьевич (1949–2008) — российский пианист, аккомпаниатор, композитор, аранжировщик, педагог, актер. Выпускник ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова (1973). Заслуженный артист РСФСР (1991).

9 Здесь и далее материал беседы автора статьи с И. Е. Таймановой 17.12.2015.

10 Цит. по: «Дифирамб любви» // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. 19.09.2012. — С. 3.

11 Здесь и далее материал беседы автора статьи с А. А. Гориболом 16.12.2015.

12 Из беседы автора статьи с И. Е. Таймановой.



все на своем пути. Теперь уже и рояли присоединяются к агонии ужаса, дополняя колорит «зубастыми» аккордовыми пассажами. Как штиль после шторма вновь звучит тема любви. На этот раз она исполнена печали — едва теплится надежда. Звучат в памяти слова Ирины Таймановой: «Успенский — огромный романтик и, конечно, это в первую очередь очень романтическое произведение». Точно вспышка, или взрыв ужаса вскрикивает напоследок оркестр «...приводя развитие к внезапному стремительному финалу, сметающему всё, что было, будто бы всё стерто с лица земли...».

«Я играю эту вещь, значит она мне нравится. Музыка очень приятная для исполнителей и слушателей... Уверен, что в жанре двухфортепианного ансамбля это очень хорошее приобретение»¹³, — делится мыслями Алексей Горibold, и с ним невозможно не согласиться.

Можно с уверенностью утверждать, что в русской музыке с 60-х годов XX и до XXI века существует интереснейшая фигура Романтика-композитора, который работал в различных жанрах и оставил наследие в виде сочинений самой разнообразной стилистики, вплоть до авангарда. При этом в его музыке всегда сочетались глубочайший лиризм, острый сарказм, зрелищность и театральность характеров. Помимо прочих достижений, Владислав Успенский стал одним из тех, кто приумножил репертуар для двух роялей, вложив свою лепту в развитие и продвижение жанра. А его произведения всегда звучали в исполнении лучших и выдающихся музыкантов времени от Любови Брук и Марка Тайманова, до Полины Осетинской и Алексея Горiboldа.

Игорь Ефимович Роголёв¹⁴ стал проявлять интерес к дуэтному жанру с начала 2000-х годов в связи с образованием «ПетРо Дуэта» — ансамбля его дочери Анастасии Роголёвой и ее мужа — пианиста Дмитрия Петрова. Сначала появилась концертная пьеса *Tango Piazzolla ma non troppo для двух фортепиано*. Отдельные пьесы, в разное время создававшиеся композитором для «ПетРо Дуэта», позднее объединены в цикл «*Тетрадь танцев и маршей памяти Валерия Гаврилина*».

Концерт для двух фортепиано с оркестром был создан в 2003 году и впервые исполнен «ПетРо Дуэтом» с камерным оркестром Петербургской консерватории под управлением Алима Шахмаметьева¹⁵.

¹³ Из беседы автора статьи с А. А. Горiboldом.

¹⁴ Роголёв Игорь Ефимович (р. 1948) — выпускник ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова по классам фортепиано (Н. Н. Позняковская) и композиции (Б. А. Арапов). Заслуженный деятель искусств РФ, профессор СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова.

¹⁵ Шахмаметьев Алим Анварович (р. 1975) — дирижер и педагог. Окончил СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова дважды: 1998 — хоровое дирижирование,



Музыкальный материал весьма компактного трехчастного сочинения, где первая часть — веселый гомон тутти, вторая — долгий диалог двух роялей, впоследствии подхватываемый солирующим гобоем, а третья часть — бодрый и резвый финал в духе кводлибета с главенствующим нарочито озорным мотивом *Soul Bossa Nova*, буквально насквозь пропитан цитатами и аллюзиями на хиты и шедевры различных жанров и эпох.

«В Концерте море хулиганских отсылок к фортепианному прошлому»¹⁶ — отмечает автор. Ансамблевое решение композитор озаменовал как «все против всех»: у роялей нет деления на первый и второй голоса, а камерный оркестр с предельно минимизированным (до группы солистов со струнными) составом исполнителей — третий, равноправный участник «сражения».

«Концерт — ухмылка по поводу ухмылки — неоклассицизма» — заявляет драматургический замысел автор, поясняя, что сам по себе неоклассицизм, на его взгляд, уже и есть насмешка, а наш концерт шагнул еще немного дальше. — Или ближе?..

Дирижер Алим Шахмаметьев характеризует музыку концерта следующим образом: «Стилистика уличного юмора. Наряду с сочинением «если бы Шуберт читал газету «Правда», это перенесенный в наши дни юмор советских капустников 60-х годов, однако такая стилистика абсолютно правомерно имеет место быть. Музыка написана профессионально, качественно, по-деловому. Концерт имел положительный горячий отзыв у публики и уже, пожалуй, можно заявить, — становится репертуарным произведением»¹⁷.

В дополнение приведем один из достаточно авторитетных отзывов о Концерте: «Увенчал фестиваль Концерт Игоря Рогалева в исполнении «ПетРо Дуэта». Темпераментная, зажигательная игра Дмитрия Петрова и Анастасии Рогалёвой прекрасно передавала юмор, изящество, блеск лаконичного сочинения, в котором удивительным образом «сплавились» классические и современные традиции»¹⁸.

Пожалуй, произведение написанное в подобной, в высшей степени доступной и привлекательной для простого слушателя манере, окажется

2001 — оперно-симфоническое дирижирование. Главный дирижер Камерного оркестра Новосибирской филармонии, художественный руководитель Большого симфонического оркестра театра Оперы и балета СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова.
16 Здесь и далее материал беседы автора статьи с И. Е. Рогалёвым 29.11.2015.

17 Из беседы автора статьи с А. А. Шахмаметьевым 18.01.2016.

18 Медведева Н. В., Соломко М. В. Фортепианный дуэт в Петербургской консерватории // Мариинский театр, № 3–4, 2012. — С. 11.



сегодня жизнеспособным как никакое другое. Концерт заслуженно становится репертуарным, находит положительные отклики публики. Не претендуя на изыски высокой элитарности, он популяризирует *Жанр* двухфортепианного ансамбля, а за одно и академическую музыку в целом.

*Концерт для двух фортепиано с оркестром Геннадия Григорьевича Белова*¹⁹ создан специально для фестиваля «Балтийские фортепианные дуэты — 2012» и посвящен 150-летию юбилею Санкт-Петербургской консерватории.

Идея создания *Концерта* Геннадием Беловым принадлежала И. М. Тайманову. В сентябре 2011 года он обратился к композитору с предложением написать для фестивальной программы концерт для двух фортепиано с оркестром и доверие его, безусловно, было оправдано. Вот какую рецензию снискало первое представление *концерта* публике:

«Событие фестиваля — мировая премьера концерта Г. Белова в исполнении дуэта “*Vis-a-vis*” (Юлия Юрченко — Полина Григорьева). ... В партитуре масса интереснейших деталей, солирующие реплики разных инструментов в выразительности не уступают бравурным высказываниям двух фортепиано. Успех Концерта не случаен, ведь Г. Белов — один из мировых лидеров по числу и разнообразию созданных произведений для всех видов фортепианного ансамбля! Богатый по содержанию *Концерт* вызвал горячий отклик коллег-музыкантов, оценивших завершенность концепции, единство стиля и жизнеутверждающий тонус финала»²⁰.

«Любой концерт должен быть нарядным»²¹ — эта фраза послужила Геннадию Белову девизом при выполнении поставленной задачи.

«Ми-бемоль мажор — тональность *Героической симфонии* Бетховена» — обращает внимание автор. Так же он особо отмечает то, что партии первого и второго рояля разнофункциональны, а оркестр отнюдь не ограничивается ролью аккомпанемента. Справедливо заметить, что рояли представлены в сочинении не как солирующий сегмент, противостоящий массе большого симфонического состава; они ассимилированы с оркестровой фактурой и делят выполнение музыкальных задач поровну со всеми участниками действия. Белов любит и избирает полифонию как метод во всех аспектах

¹⁹ Белов Геннадий Григорьевич (р. 1939; Ленинград) — композитор, заслуженный деятель искусств РФ (1995), член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, профессор СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, РГПУ им. А. И. Герцена, лауреат международных композиторских конкурсов, автор опер, оркестровых, кантатно-ораториальных и хоровых произведений, множества камерных сочинений.

²⁰ Медведева Н. В., Соломко М. В. Фортепианный дуэт... — С. 11.

²¹ Здесь и далее материал беседы автора статьи с Г. Г. Беловым 24.04.2015.



творчества и даже более того — это его жизненное кредо. И абсолютно очевидно, что ансамбль двух фортепиано и оркестра воспринимается им в первую очередь как огромный мир полифонии.

Первая часть — традиционная сонатная форма. Праздничное настроение, заявленное во вступлении фанфарами меди, поддерживается в теме главной партии аккомпанементом в духе ярмарочных гуляний И. Ф. Стравинского. Главная партия переходит в лирическую вальсовую побочную, в разработке три темы (вступления, главная и побочная) переплетаются, подходя к репризе, в которой партии роялей меняются местами.

Вторая часть — «давняя мечта». В основу части легла преобразованная мелодия песни геологов с целины — в *Концерте* она представлена в виде вальса-бостона. После небольшого вступления тема проводится несколько раз у первого и второго фортепиано и других инструментов, подвергаясь вариациям, доводящим до кульминации, и в заключение звучит в первозданном виде в проведении оркестра под аккомпанемент роялей.

Третья часть представлена в форме рондо. По откровению автора, рефреном послужил мотив песни с хулиганским текстом, оставшийся в памяти (также как и тема II части) со времен поездок на целину, однако слушатель вероятнее узнает в ней парафраз на более известную песню М. Л. Старокадомского²² «Мы едем, едем, едем». Рефрен обрамлен легким, немного джазизованным аккомпанементом. Вторая тема проходит в оркестре — это первый эпизод; третья тема — второй (средний) эпизод — проводится у трубы под аккомпанемент рояля. После чего возникает побочная тема из первой части, выполняющая роль лирического эпизода рондо, после которого развитие устремляется к исполненной жизнерадостности развязке.

«Взаимодействие двух таких огромных организмов, как рояли и третьего — оркестра, в моем представлении не нашло простого пути решения» — резюмирует автор. И действительно, густота фактуры, обилие пассажей и насыщенных вертикалей как в оркестре, так и у фортепиано, преобладание на протяжении произведения туттиной звучности, свойственная автору полифонизированность музыкальной ткани и философичность образных сфер делают концерт непростым для восприятия неподготовленным слушателем. Однако такие качества

²² Старокадомский Михаил Леонидович (1901–1954) — советский композитор, органист, педагог, музыкальный критик, писатель. Лауреат Сталинской премии третьей степени (1952).



естественным образом вынуждают воспринимать музыкальное произведение с особым вниманием и должным почтением, что может доставить удовольствие искушенному слушателю и представляет немало интересных задач для исполнителей.

«Это не концерт, а целая симфония!» — поделился своими впечатлениями композитор Вадим Биберган²³ после второго исполнения концерта в зале Государственной академической Капеллы Санкт-Петербурга²⁴.

В рассмотренных *Концертах* обращение композитора к созданию произведения для двух фортепиано с оркестром, носит характер «работы с предлагаемыми обстоятельствами» — ни один из авторов не пришел к выбору этого состава в результате личного творческого поиска — все четыре *Концерта* написаны «по случаю» и для конкретных исполнителей. Конечно, в этом нет ничего предосудительного, и история развития различных исполнительских школ насчитывает множество подобных примеров. Отметим лишь то, что данный факт не позволяет делать серьезных и обоснованных заключений и выводов о влиянии развития *Жанра* на стилистические тенденции композиторской школы и естественного взаимодействия и взаимопроникновения этих двух явлений.

Какие задачи ставит, какие скрывает проблемы и какие при этом раскрывает возможности перед композитором обращение к рассматриваемому составу? Сочетание на одной сцене и в одном музыкальном произведении трех таких титанов, как два рояля и оркестр, каждый из которых в отдельности уже абсолютно самодостаточная концертная единица, оснащенная полным набором средств выразительности и исполнительских возможностей, более того, требующая места и роли в музыкальной фактуре, пространства для творческого самовыражения исполнителей и даже элементарно размещения на сцене. Это не просто особый случай, а абсолютно отдельная история, таящая несчетное количество

23 Биберган Вадим Давидович (р. 1937) — народный артист России, член Союза композиторов и Союза кинематографистов России. Окончил в 1961 году Уральскую государственную консерваторию по классу фортепиано (Н. Н. Позняковская) и по композиции (В. Н. Трамбицкий), затем, в 1967 году — аспирантуру Ленинградской консерватории (Д. Д. Шостакович). С 1968 года преподавал композицию в Уральской консерватории, с 1978 — профессор СПбИК. Написал музыку к более чем 70 фильмам, наиболее известные из них — «В огне брода нет», «Начало», «Прошу слова», «Тема», «Васса», «Мать», «Романовы. Венценосная семья» и др.

24 В исполнении оркестра Государственной академической Капеллы Санкт-Петербурга под управлением дирижера Аркадия Штейнлукта (солисты — Мавжида Гималетдинова и Юлия Юрченко) *Концерт* звучал на фестивале «Петербургская музыкальная весна» 22 мая 2014 года.



подводных камней, предметный анализ которых не может ограничиться рамками одной статьи.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. «Дифирамб любви» // Санкт-Петербургский музыкальный вестник. 19.09.2012. — С. 3.
2. Медведева Н. В., Соломко М. В. Фортепианный дуэт в Петербургской консерватории // Мариинский театр, № 3–4, 2012. — С. 11.
3. Тайманов И. М. Шостакович и петербургская школа фортепианного ансамбля // Ансамблевые традиции Санкт-Петербургской консерватории: сб. статей. / Ред.-сост. А. А. Жохова. — СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2005. — С. 52–61.
4. Тайманов И. М. Концерт для двух фортепиано с оркестром: История жанра: автореф. дисс... канд. искусствоведения: 17.00.02. — Л.: ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1982. — 20 с.

Н. С. ГРОМОВА

**ПЕРЕЛОЖЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА
В БЕЛАРУСИ**

Пройдя непростой путь становления, в настоящее время фортепианный дуэт прочно занимает место одной из наиболее востребованных сфер музыкального искусства Беларуси. Он представлен во всех художественных проявлениях — композиторское и транскрипционное творчество, исполнительское искусство, педагогическая деятельность, конкурсное и фестивальное движение. Одной из наиболее активно развивающихся форм является транскрипционная форма функционирования жанра.

Переложения и транскрипции оркестровых и камерных произведений всегда были и остаются важной областью композиторского творчества для ансамбля пианистов. Во многом благодаря этому фортепианные дуэты стали особенно популярны в XIX веке. Практика переложений для одного и двух фортепиано в четыре руки позволяла знакомить слушателей с только что написанными произведениями для любого состава. В то же время звучание симфонических произведений в исполнении фортепианного дуэта утвердило тембровую и динамическую универсальность данного вида ансамбля, его приближенность оркестровому звучанию.



А. Д. Готлиб различает три вида транскрипций для фортепианного дуэта: переложения, обработки и парафразы (реминисценции, фантазии). В первом случае основной целью является «общее ознакомление с произведениями, написанными для других инструментальных ансамблей или симфонического оркестра»¹. Бывает, что они являются сухим «подстрочником», слепо передающим каждую ноту партитуры. Но все же, как правило, авторы переложений учитывают особенности фортепианного изложения, меняя рисунок пассажей, распределяя материал между регистрами с учетом свойств пианистической техники.

Ко второму виду транскрипций относятся **концертные обработки**, созданные с целью расширения дуэтного репертуара и имеющие самостоятельную художественную ценность. Передавая основной смысл музыки, они подвергаются гораздо большему изменению, нежели просто переложения. Их отличают значительные трансформации в области фактуры, голосоведения, гармонического оформления и даже формы. К концертным обработкам подобного рода относятся сюиты из опер, мюзиклов, балетов, в которых аранжировщик, выбирая из большого количества музыкального материала разделы хорошо звучащие на одном и двух фортепиано в четыре руки, создает сочинение, передающее первоначальный замысел композитора.

К третьему виду Готлиб относит **транскрипции**, которые, будучи написаны на основе существующего произведения, обретают свой музыкальный образ, становятся самостоятельным произведением — «парафразой, реминисценцией, фантазией»².

Нередко исполнители, играющие в дуэте, становятся создателями транскрипционной части репертуара. Так произошло и в Беларуси, где создание переложений для одного и двух фортепиано в четыре руки связано с возникновением концертного фортепианного дуэта Белгосфилармонии в 1980 году. На протяжении многих лет его репертуар пополняется переложениями Валерия Васильевича Боровикова (р. 1947), входящего в состав дуэта Его транскрипции являются визитной карточкой ансамбля, будучи при этом признанными во многих странах мира, как исполнителями, так и композиторами.

Произведения, аранжированные Боровиковым, разнообразны как по жанрам, так и по форме: симфоническая музыка, балет, опера, музыка

1 Готлиб А. Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Восьмой сборник статей. — М.: Музыка, 1973. — С. 92.

2 Там же. — С. 93.



к театральным постановкам. Знание особенностей дуэтной фактуры, умение равноценно распределить материал между партиями и, при этом, творческий подход к перенесению оркестровых эффектов на фортепиано отличает его транскрипции. Признание переложений Боровикова обусловлено тем, что он, учитывая дуэтные особенности, замысел автора, создает целостные произведения с интересными концепциями. Переложения Боровикова восполняют пробел в концертном репертуаре для фортепианного дуэта, созданного на территории Беларуси.

Среди транскрипций Валерия Боровикова большое место занимает театральная музыка — сюиты из балетов, опер, мюзиклов и пр. В понимании транскриптора фортепианный дуэт может быть театром для двух актеров-музыкантов с разными индивидуальностями. Несмотря на то, что все свои работы Боровиков скромно называет переложениями, они практически всегда выходят за рамки этого понятия. Подобные сочинения относятся скорее к концертным обработкам. Стараясь не навредить авторскому тексту, он выбирает регистры и их сочетание в соответствии с партитурой, учитывая технические особенности ансамблевой фактуры, которая не приемлет перегрузки. В своих переложениях музыкант использует все многообразие дуэтного письма, передавая оркестровое звучание различных инструментов. Изредка он использует звуковые шумовые эффекты — щелканье пальцами в *«Вестсайдской истории»* Л. Бернстайна, включение записи тикающих часов в его *«Пуримшпиле»*. В целом, аранжировщик не стремится усложнить фактуру ради внешнего эффекта и втиснуть в четырех руках невозможное — все, что есть в оркестровой партитуре. Для него важна ясность, не перегруженность звучания. Кроме того, лично являясь исполнителем своих транскрипций, Валерий Боровиков учитывает способности и индивидуальные качества пианизма исполнителей. Распределение партий зачастую осуществляется также с прицелом на конкретных пианистов.

Большое внимание музыкант уделяет форме транскрипции, поскольку чувство времени при исполнении оркестром и при исполнении камерным составом разное. Прекрасно сознавая, что не всякая оркестровая музыка будет хорошо звучать на рояле, он зачастую сам составляет сюиты из выбранного им музыкального материала, создавая развернутые концертные сочинения для фортепианного дуэта³.

з *«Пушкин-сюита»* А. Г. Шнитке, *«Вестсайдская история»* Л. Бернстайна, *«Порги и Бесс»* Дж. Гершвина, *«Сказка о попе и его работнике Балде»* Д. Д. Шостаковича — примеры таких концертных сюит.



Особое место среди «театральной музыки» занимают переложения произведений А. Г. Шнитке: сюиты из музыки к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка», «Пушкин-сюита» из музыки к мультфильмам по рисункам А. С. Пушкина для двух фортепиано и «Силуэты» по «Петербургским повестям» Н. В. Гоголя для фортепиано в четыре руки. Первые две были сделаны при жизни композитора и заслужили его личное одобрение.

Транскрипция «Ревизской сказки»⁴ была издана в издательстве «Советский композитор» в 1990 году и получила всеобщее признание среди исполнителей-дуэтистов. Она входит в репертуар многих фортепианных дуэтов и стала обязательным сочинением на некоторых ансамблевых международных конкурсах. Очень яркая, характерная музыка Шнитке дает безграничные возможности музыкантам для творческой фантазии и проявления артистизма. А талантливый подход Боровикова к дуэтному письму, выверенная им драматургия соотношения партий делает звучание ансамбля эмоционально экспрессивным. Это, действительно, театр двух актеров.

Сюита «Силуэты» является образным продолжением «Ревизской сказки». В списке сочинений Шнитке произведение с таким названием не значится. Боровиков, сделав переложение из разрозненных маленьких отрывков разных партитур композитора, домыслил и объединил их общим замыслом «Петербургских повестей» Гоголя. Каждая пьеса — «силуэт» определенной истории, рассказанный четырехручным дуэтом за одним роялем.

Фантазия на темы из оперы Дж. Гершвина «Порги и Бесс», сюита из мюзикла «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Сказка о попе и его работнике Балде» Д. Д. Шостаковича, сюита из балета «Маленький принц» Е. А. Глебова продолжают и развивают идею концертной обработки, в которой аранжировщик на основе авторского текста создает целостное дуэтное сочинение. В транскрипциях подобного рода аранжировщик не просто переносит текст с одной партитуры на другую, а творчески подходит к отбору музыкального материала, уже в соответствии со своим вкусом, опытом и знаниями, сам формирует драматургию, расставляя смысловые акценты. В этом случае возникает некое соавторство, о котором композитор, написавший оригинал, и не подозревал.

Особняком среди работ Валерия Боровикова стоят сочинения А. Н. Скрябина и Г. В. Свиридова. В них продолжают традиции

⁴ В четырехручном варианте для одного фортепиано она названа «Гоголь-сюита».



С. В. Рахманинова, создавшего в авторском переложении «Симфонических танцев» самодостаточную версию для двухрояльного «оркестра». Сделав переложение III, IV, V частей *Первой Симфонии* Скрябина и *Музыки для камерного оркестра* Свиридова, Боровиков называет оба эти произведения *Сонатами в переложении для двух фортепиано*. Можно спорить о верности жанрового определения этих сочинений, также как и об авторском праве на замену названия. Но, в то же время, иные названия говорят о предполагаемой самостоятельной жизни этих концертных обработок в другом по составу ансамбле.

Есть среди работ Боровикова и переложения в классическом понимании этого вида творчества, где нотный текст оркестровой партитуры мастерски перенесен на фортепиано с минимальными, естественными для дуэтного исполнительства изменениями. «Прелюды» Ф. Листа, «Ноктюрн» из музыки комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» Ф. Мендельсона, сюита «Париж» Ж. Ибера, «Петрушка» И. Ф. Стравинского относятся к таким работам.

Кроме транскрипций для фортепианного дуэта, Боровиковым созданы сочинения для фортепиано в четыре руки, которые были задуманы как переложения, но в процессе работы переросли их и стали самостоятельными произведениями. Таковы *Фантазия на еврейские темы «Пуримшпиль»* и «Прогулка с Огинским». Последнюю пьесу вернее будет назвать реминисценцией *Полонеза М. К. Огинского a-moll «Прощание с Родиной»*. В ней тема полонеза звучит в измененном виде, как бы сквозь призму взгляда современного человека на давно ушедшие дни.

В *Фантазии на еврейские темы «Пуримшпиль»* Валерий Боровиков вновь обращается к идее «театра в четыре руки». Пуримшпиль — театр, разыгрывающий сюжет на ветхозаветную тему во время еврейского праздника «пурим». Несколько частей, идущие без перерыва *attacca*, рисуют, скорее, не сценки из жизни древнего народа, а его разноречивый образ. «Пуримшпиль» написан Боровиковым в двух вариантах: для фортепиано в четыре руки и для фортепианного дуэта и дуэта цимбал.

Транскрипции для двух фортепиано также делает и другой великолепный знаток фортепианной фактуры, пианист Игорь Владимирович Оловников (р. 1954). Ему принадлежат две сюиты из балетов П. И. Чайковского «Щелкунчик» и «Лебединое озеро» в переложении для двух фортепиано в четыре руки.

В 90-е годы XX века ряд дуэтных транскрипций был сделан композитором Шушано Авнеровной Исхакбаевой (р. 1957). В ее двадцати



музыкальных дуэтах для двух фортепиано в двух тетрадах, первая тетрадь — это переложения мелодий А. И. Хачатуряна, Т. Н. Хренникова, Р. М. Глиэра, И. О. Дунаевского, Д. Б. Кабалевского, А. П. Бородина, Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, М. Грабовецкого, М. К. Ельского, М. Радзивилла, а вторая — десять авторских дуэтов для двух фортепиано. Кроме того, композитором сделаны аранжировки *Концертного вальса* Хренникова для двух фортепиано и музыки из оперы С. С. Прокофьева *«Любовь к трем апельсинам»* для двух фортепиано и ансамбля ударных.

Таким образом, белорусские переложения для фортепианного дуэта разнообразны по стилю, жанру, форме и уровню сложности. Они значительно обогащают концертный репертуар пианистов, играющих на одном и двух фортепиано в четыре руки. Также они могут использоваться в учебном процессе, что может способствовать развитию оркестрового и тембрового слуха у учащихся.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Готлиб А. Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Восьмой сборник статей. — М.: Музыка, 1973. — С. 75–101.

О. Ю. МАЛОВ

ДЖ. КРАМ. МАКРОКОСМОС. НОВАТОРСКИЕ ПРИНЦИПЫ ТОЛКОВАНИЯ ЖАНРА ДУЭТНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Сочинение Джорджа Крама *«Небесные конструкции»* (Макрокосмос IV) *Космические танцы для усиленного фортепиано в четыре руки*¹ было написано в 1979 году и впервые исполнено 18 ноября 1979 года. Оно являет собой заключительную часть большого

¹ George Crumb. *Celestial mechanics (Makrokosmos IV). Cosmic Dances for amplified Piano, Four Hands*. Издательство Peters воспроизводит факсимильный вариант рукописи композитора.



цикла сочинений с названием «Макрокосмос»². Новаторские приемы фортепианного исполнительства (характерные для всего творчества композитора) требуют детального изучения и анализа с точки зрения конкретной реализации в дуэтом исполнительстве.

Предисловие автора. Джордж Крам в небольшом предисловии пишет о своей привязанности к жанру ансамбля двух пианистов на одном рояле. Вспоминая опыт великих предшественников, он выделяет два основных направления в области жанровой ориентации — «танец» и «фантазия». Жанр своего сочинения автор определяет как «космические танцы»³, написанные в форме фантазий. Таким способом композитор указывает на преемственность традиций жанра. Крам называет стиль сочинения «космической хореографией». Предисловие содержит упоминание еще одной традиции — традиции Ч. Айвза. Она заключается в расширении функции ассистента, переворачивающего страницы. В двух фрагментах он становится полноправным исполнителем. В партитуре появляется дополнительная строчка, и ансамбль на время становится не четырехручным, а шестиручным.

Инструмент. Все сочинения Джорджа Крама для фортепиано (или с участием фортепиано) предусматривают использование роялей «Стейнвей». Приемы игры за пределами клавиатуры, которые будут рассмотрены ниже, требуют конкретного строения рамы инструмента. В полной мере этим задачам соответствует только рояль «Стейнвей». Наличие третьей педали (*Sostenuto Pedal*) абсолютно необходимо. Для определения местоположения конкретных нот за пределами клавиатуры необходимо применять специальные метки на демпферах и аграфах⁴.

Акустическое усиление. Наличие акустического усиления звучности в сочинениях Крама абсолютно необходимо. Микрофон устанавливается над струнами басового регистра для придания большего объема звучанию флажолетов пятого обертона, широко применяемых автором. Акустическое усиление позволяет сохранить звуковой баланс вертикальных созвучий.

² *Макрокосмос I* и *Макрокосмос II* написаны для фортепиано соло, *Макрокосмос III* — «Музыка летнего вечера» — для двух фортепиано и ударных.

³ Названия частей цикла: I. *Alpha Centauri*, II. *Beta Cygni*, III. *Gamma Draconis*, IV. *Delta Orionis*.

⁴ Наиболее рациональный метод маркировки демпферов и аграфов — наклеивание бумажек одного цвета на демпфера и аграфы нот *cis* и *dis*, а другого цвета на ноты *fis*, *gis* и *b*.



Особенности исполнительских приемов. Важнейшей особенностью стиля Крама является сопоставление традиционной (клавиатурной) технологии и широкого спектра приемов игры за пределами клавиатуры. Рассмотрим основные типы этих приемов.

1. Различные разновидности *pizzicato* непосредственно на струнах — пальцами или ногтями.
2. Флажолеты — легкое касание пальцами точек второго обертона (в среднем регистре), четвертого и пятого обертонов (в нижнем регистре), совмещаемое со звукоизвлечением на клавиатуре или *pizzicato* на струнах.
3. Мануальное глушение. Исполнитель пальцами глушит конкретные струны у самых аграфов.
4. Использование различных участков рамы и деки рояля для воспроизведения ударных эффектов различных тембров.

Если в сочинениях Джорджа Крама для фортепиано соло каждый исполнитель должен сам осуществлять подготовку флажолетов или глушения **одной** рукой, а извлекать звук — другой, то в ансамбле задача подобного рода решается иначе. Один из исполнителей становится в ряде эпизодов **ассистентом** своего партнера — он подготавливает флажолетные точки и глушит необходимые струны используя возможности **двух** рук.

Педали. По традиции педали контролирует второй пианист. Отметим, что особое значение приобретает третья (средняя — *Sost. Ped*). Наиболее характерный пример — *Alpha Centauri*. Необходимо перед началом части зафиксировать на этой педали беззвучный кластер в самом нижнем регистре. Этот прием позволяет постоянно открытым струнам нижнего регистра «улавливать» и сохранять обертоны верхних регистров, таким образом выполняя, в определенной степени, функцию демпферной педали.

Дополнительные предметы. В третьей части цикла композитор предполагает использование четырех металлических линеек с наклеенным пробковым слоем. Они лежат на струнах, способствуют возникновению металлического призвука, а также используются для исполнения глиссандо на струнах в конце части.

Сочинение Джорджа Крама несомненно обогатило репертуар дуэтного исполнительства, о чем свидетельствуют многочисленные записи *Макрокосмоса IV*. Автор показал новые перспективы трактовки использования звуковых ресурсов рояля в духе традиций как европейской музыки XX века (К. Дебюсси, Б. Барток), так и американской (Ч. Айвз, Г. Коуэлл).



Т. А. ХАЙНОВСКАЯ

ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ ДЬЕРДЯ КУРТАГА

Богатые и своеобразные многовековые традиции, сложившиеся в музыкальном искусстве Венгрии, по праву обеспечили этой стране высокое место в ряду крупнейших европейских культур.

Минувшее столетие не только укрепило музыкальную Венгрию на этих достойных позициях, но и позволило ей, несмотря на тяжелые исторические события, заявить о себе в полный голос. Многогранное творчество и просветительская деятельность Белы Бартока, его коллеги и сподвижника Золтана Кодая, композитора и пианиста Эрнё Донаньи, выдающегося педагога и музыковеда Лео Вейнера не только сами по себе вписали яркие страницы в историю музыки, но и позволили в дальнейшем осуществить реформу национального музыкального воспитания и образования, результаты которой поистине впечатляющи и выходят далеко за пределы локального национального искусства.

Одним из таких результатов явилось всемирное признание композиторского и исполнительского искусства Венгрии XX столетия. Достаточно назвать громкие имена дирижеров Антала Дорати, сэра Джорджа Шолти, скрипача и дирижера Шандора Вега, дирижера и композитора Петера Этвёша, пианистов Анни Фишер, Дьердя Циффры, Золтана Кочиша, Дежё Ранки, Андраша Шиффа, виолончелиста Миклоша Переньи, оперных певцов Эвы Мартон, Сильвии Шаш, Ласло Полгара, Андреа Рошт...

Обширное композиторское творчество — столь же весомая составляющая современного венгерского музыкального искусства. Сложившаяся после эмиграции и кончины Бартока Новая венгерская школа в настоящий момент — весьма заметное явление в мировом музыкальном пространстве. Основанное Золтаном Кодаем и подхваченное композитором и педагогом Ференцем Фаркашем это направление значительную часть прошедшего столетия было представлено творчеством Ласло Лайта, Ференца Сабо, Пала Кадоши, Иштвана Селени, Дьердя Ранки, Белы Тардоша, Эндре Сервански, Реже Шугара. Ференц Фаркаш, в свою очередь, воспитал целую плеяду известных национальных композиторов — Дьердя Лигети, Дьердя Куртага, Эмила Петровича, Жолта Дурко, Аттилу Бозаи. В настоящее



время активно действуют композиторы среднего поколения, входящие в сформировавшееся в 1970 году объединение под названием Новая музыкальная студия, — Золтан Йенеи, Ласло Шари, Ласло Видовски, Барнабаш Дукай, Жолт Шереи, Миклош Чемицкий, Аттила Деменьи, Аттила Ременьи...

Основная идея реформы музыкального воспитания и образования, осуществленной в Венгрии во второй половине XX века, заключается в опоре академического искусства и музыкальной педагогики не только на богатейшие фольклорные традиции, но и на устоявшиеся атрибуты современного музыкального языка. Творческое наследие и педагогические взгляды одного из основоположников таких преобразований — Белы Бартока — и в наши дни оказывают сильнейшее влияние на музыкальное искусство современной Венгрии.

Педагогические принципы другого выдающегося венгерского музыканта — Золтана Кодая — также находятся в основе принятой в Венгрии системы музыкального воспитания и обучения. Кодай считал, что музыкальная неграмотность не дает возможности полноценного восприятия академической музыки, сдерживает музыкальное образование, чем во многом обусловлен незначительный интерес публики к классике. Обучать музыке следует лишь на образцах самого качественного материала, прошедшего апробацию временем, совершенного по форме и содержанию. Родным музыкальным языком для обучающегося должна стать народная музыка; лишь тогда, когда он овладеет им, можно обратиться к другому материалу. Кодай неустанно подчеркивал чрезвычайную роль музыки — как народной, знакомящей с национальными традициями, так и профессиональной, отличающейся высоким уровнем композиторского мастерства — в формировании личности, духовных ценностей и уравновешенной, осмысленной жизни культурного человека.

Музыкальная педагогика на современном этапе приобретает в Венгрии все большее значение. Венгерское музыкальное воспитание и образование, основанное на единой теоретической и практической концепции, продолжающей благотворные традиции, заложенные Бартоком и Кодаем, включает в себя широкоохватный и непрерывный процесс обучения, высококачественный инструктивный и методический материал, централизацию педагогической работы. На сегодняшний день Венгрия — страна, где сформировалась целостная музыкально-педагогическая система, деятельность которой дает



выдающиеся результаты. В этой связи становится понятным то особое внимание, какое уделяется в мире богатому и плодотворному опыту венгерского музыкального воспитания.

Значительную и яркую часть национальной музыкальной культуры составляет фортепианная музыка для детей, созданная венгерскими композиторами за более чем полувековой период. Масштабы статьи не позволяют подвергнуть анализу этот обширный, чрезвычайно многообразный и оригинальный материал. Скажем лишь, что бесспорная заслуга создания репертуарной базы детской музыки принадлежит венгерским композиторам старшего поколения второй половины XX века: Ференцу Фаркашу, Палу Кадоши, Ференцу Сабо, Иштвану Селении, Беле Тардоша. Сочинения этих композиторов, адресованные детям, отличаются прежде всего педагогической направленностью, в их творчестве примечательна прямая преемственность традиций Белы Бартока, Золтана Кодая и композитора, музыковеда и педагога Лео Вейнера.

В многообразной панораме европейского музыкального искусства второй половины XX столетия творчество ныне, пожалуй, самого известного венгерского композитора, лидера Новой венгерской школы Дьердя Куртага представляет собой цельный и гармоничный пласт. Композитор родился в 1926 году и к середине 80-х годов прошлого столетия завоевал немалую популярность во всем мире как ведущий представитель современной венгерской музыки. К настоящему времени Куртаг — обладатель высоких наград в области искусства и объект широкого признания мировой музыкальной общественности, автор множества сочинений в различных формах и жанрах вокальной и инструментальной музыки, один из выдающихся деятелей европейского музыкального искусства.

В настоящей статье речь пойдет об одном из основных достижений творчества знаменитого венгра — фортепианном цикле «Игры», представляющим собой одновременно и современную школу фортепианной игры, и в буквальном смысле, энциклопедию современного музыкального языка — энциклопедию, в которой собраны и в сжатом виде представлены самые заметные явления современного музыкального языка. Семь тетрадей цикла создавались на протяжении почти тридцати лет — с 1973 по 2002 год.

Думается, что Куртаг, как композитор-мыслитель, ощутил необходимость собрать и систематизировать наиболее заметные



достижения как в области композиторской техники, претерпевшей существенные изменения в XX веке, так и в методике обучения игре на фортепиано. При этом в музыкальном материале «Игр» явственно просматривается идея адаптации этих достижений к детскому восприятию и стремление приспособить их для применения на начальном этапе обучения музыке. Безусловно, в последней трети прошлого столетия такая линия композиторского творчества явилась свежим веянием в концепции музыкального воспитания.

Семь тетрадей «Игр» представляют собой, по сути, оригинальную школу обучения игре на фортепиано, где главной задачей композитора является развитие собственных детям свободного фантазийного мышления и творческой инициативы. Как следует уже из авторского предисловия, с самых первых уроков по освоению музыкального материала «Игр» акцент делается на ведущей роли принципа импровизационности, а не на обязательном выполнении определенных заданий и усвоении готовых языковых и предопределенных технических, ритмических, гармонических и ладотональных формул.

Особое место в цикле «Игры» принадлежит композициям для фортепианного дуэта¹.

Из многих примеров отметим замечательную по красоте пьесу «Посвящение Мухаю Холмоди» для фортепиано в четыре руки, в которой воссоздана звуковая атмосфера классического венгерского цыганского ансамбля, а партия солирующих цимбал исполняется первым пианистом двумя вторыми пальцами обеих рук *martellato* (полная аналогия двум палочкам цимбалиста). Фон этой мелодии — натуральные звучания квинт — также ассоциируется с фольклором. Куртаг артистически свободно и увлекательно воспроизводит черты народной исполнительской манеры, понимание особенностей которой должно стать главным ключом для исполнителя.

Другой яркий пример — «Посвящение Паганини». В композиции имеется подзаголовок *La nuova campanella*. Все выразительные средства произведения подчинены передаче виртуозной и динамической насыщенности оригинала. На протяжении пьесы основным фактурным компонентом являются кластеры; основной динамический уровень — *ppp*, авторские ремарки: *leggerissimo, quasi staccato, una corda*.

¹ Все рассматриваемые в данной статье пьесы, кроме «Посвящения Мухаю Холмоди» для фортепиано в четыре руки, созданы в версиях для фортепиано в четыре руки и фортепиано соло.



«Новая Кампанелла», по замыслу композитора, должна подобно фейерверку, сверкая сменами динамических градаций, пронестись легко и быстро, несмотря на большую насыщенность фактуры. Последний пассаж «испаряется» и гаснет, исполняемый ладонными кластерами *diminuendo al fine, ma in tempo*. Если вспомнить, что *campanelli* по-итальянски — колокольчики, и одновременно название металлического ударного инструмента с определенной высотой звучания, то можно предположить, что весьма своеобразная запись пьесы есть не что иное, как графическое изображение внешнего вида этого инструмента, причем не только самого набора металлических пластинок, расположенных по принципу фортепианной клавиатуры, но и палочек с крупными головками, изображенных нотами без конкретной звуковысотности. Зрительно такая запись — легкая пародия как на инструмент, так и на само слово «колокольчик».

С другой стороны, графика записи пьесы позволяет предположить, что здесь пародируется не столько паганиниевский оригинал — финал *Второго скрипичного концерта* — сколько листовская фортепианная транскрипция этого произведения, так как графически композиция напоминает и этюд Ф. Листа. Напомним, что именно Листу принадлежит идея варьирования темы Н. Паганини посредством учащенного движения шестнадцатыми с фиксацией верхнего звука на месте, в результате чего интервальный разрыв по мере нисходящего движения мелодии возрастает, что остроумно и визуально пародировал Куртаг в графической записи своей пьесы.

В целом сочинение представляет собой неточный канон, где каждая псевдофраза расширена на одну единицу. Второй пассаж — явный намек на группы скрипичных терций (как известно, именно Паганини ввел на этом инструменте бравурные терцовые пассажи). В среднем микроэпизоде пародируются характерные для музыки Паганини технические приемы — широкие скачки и *glissando*.

Таким образом, Куртагом в графическом изложении представлены основные типы техники Паганини: броски на дальние расстояния, доходящие до очень широких скачков; расходящиеся и сходящиеся двойные ноты (до Паганини этот виртуозный прием при игре на скрипке не применялся); манера игры *portamento*.

В основу четырехручной пьесы «*Посвящение Верди*» положен тематический материал известной арии Джильды из оперы «*Риголетто*». По своей сути эта пьеса — версия популярной темы,



изложенной Куртагом в пуантилистической манере. Исполнительскую трудность составляет интонационное сопряжение точек, разбросанных по широкому клавиатурному диапазону. Главным в работе над данной пьесой, на наш взгляд, является сведение этих пуантилистических точек в единую мелодическую линию и привлечение внимания ученика к высокой степени ее внешней адекватности основному материалу (первоисточнику). В «выпрямленном» виде эта линия у Куртага характеризуется поступенным нисходящим звукорядом гаммы *C-dur*. Понимание, что подобная мелодическая простота доступна лишь великим композиторами, таким, как Дж. Верди, Ф. Шопен, П. И. Чайковский, поможет юному музыканту оценить смелость и мудрость великого итальянского мастера.

В миниатюре Куртаг наглядно демонстрирует приемы, разрушающие привычное восприятие знакомого интонационного материала, вносящие противоположную смысловую направленность. Средства достижения подобного эффекта — заострение, утрирование введенных компонентов чужого сочинения, их постановка в парадоксальные сочетания, смещение привычных связей и отношений. В результате обнаруживается глубинная неадекватность практически всех интонационных и ритмических формул, фактурных и композиционных элементов их известному прообразу. Изменение ценностных ориентиров приводит к ироническому переосмыслению объекта; налицо качественная трансформация первоисточника, но при этом отнюдь не возникает ощущения его полной дискредитации или острого неприятия.

Поскольку пьеса носит ярко выраженный комический или даже шаржированный характер, размышляя в том же ключе, позволим высказать предположение о том, что Куртаг создает как будто бы два портрета героини оперы Верди — в ее европейском и азиатском обликах. Это предположение подтверждается остроумным сплавом диатонически западного (партия *Primo*) и пентатонически восточного (партия *Secondo*) вариантов знаменитой темы.

Пуантилистский способ изложения фактуры безусловно ассоциируется с творчеством А. Веберна. Однако, в отличие от нововенца, у которого подобная фактура чрезвычайно хроматизирована, венгерский мастер представляет сугубо диатонический и пентатонический типы пуантилизма. Фиоритуры в последних тактах партии *Primo* — еще один комический трюк композитора. Короткие паузы как бы разрывают



колоратурные пассажи, что выглядит как своеобразное «заикание» певицы, которой, возможно, не хватает технического мастерства и вокального дыхания. Этот последний «росчерк пера» достойно завершает юмористический мастерский парафраз.

Позволим себе утверждать, что в миниатюре «Посвящение Чайковскому» автором использован прием утрированного прямого цитирования. В первых же тактах пьесы можно ясно услышать аналогию началу фортепианной партии I части *Концерта b-moll* П. И. Чайковского, но с тем отличием, что «разбросанные» в большом диапазоне аккорды партии солиста изложены здесь исключительно с помощью кластеров.

Вторая половина пьесы представляет собой не что иное, как примитивизированную имитацию каденции вступительного раздела I части *Концерта* с ее широкоохватными пассажами и мощной аккордовой фактурой, где виртуозная пассажистика заменяется элементарными *glissandi*, а аккордовые «гроздья» — свободными от интонационной зависимости кластерами. Тем самым сольная каденция предстает в предельно схематизированном и шаржированном виде.

Думается, тем самым Куртаг дает возможность начинающему пианисту, еще не владеющему инструментом в должной степени, «исполнить» фрагменты знаменитого произведения. Это очень остроумная попытка первого приближения к шедевру Чайковского, демонстрация и дальнейшая стимуляция пробуждающейся у юного музыканта психологии концертирующего пианиста-солиста. Рискнем предположить, что к этой пьесе Куртага вполне приложим словесный эпиграф в виде известного изречения: «Плох тот солдат, который не мечтает стать генералом!».

Даже столь краткий обзор ансамблевых пьес цикла «Игры» позволяет сделать вывод о том, что заложенные в них пианистические принципы отражают присущие творческому мышлению Куртага индивидуальные черты, и по этой причине весьма субъективны. Технологическая база, заложенная в цикле, является еще одной точкой воплощения творческого кредо композитора посредством индивидуальной системы технических компонентов.

Пианистические принципы Куртага, представленные в цикле, не являют собой законченные конструкции. Приемы творческой работы, организующие техническую систему и формирующие игровой аппарат,



созданы на основе игрового метода, заложенного в произведении. Слова Л. Е. Гаккеля, посвященные «Микрокосмосу» Б. Бартока, справедливо можно отнести и к композициям цикла Куртага: «...пианизм, иначе говоря, приемы фортепианного изложения, фортепианная техника — все это вторично по отношению к ладогармоническим мелодико-полифоническим, ритмическим идеям <...>; все это является средством их выражения»².

Достаточно важными представляются и вопросы, касающиеся отношений, существующих между композиторским мышлением Куртага и спецификой его пианизма, в том числе ансамблевого, определяющей особенности инструментального обучения, фортепианной техники и методов ее совершенствования.

Несомненно, в замысел композитора входила задача не только охватить стержневые проблемы фортепианного обучения, предоставить юным пианистам полезный, разнообразный и увлекательный музыкальный материал, научить их понимать язык современной музыки, но и дать первые уроки столь необходимого исполнительского навыка, как ансамблевое музицирование. Знакомя ученика с различными жанрами и стилями, воспитывая слух и ритмическое чувство, раскрывая основные архитектурные закономерности музыки, приучая начинающего пианиста к игре в дуэте, в конечном итоге композитор представляет юным музыкантам максимально полную палитру технических приемов современного фортепианного искусства.

Подводя итог этой статье, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что «Игры» Дьердя Куртага открывают поистине безграничные возможности для расширения музыкального кругозора и накопления пианистического опыта юного музыканта. Но возможным в полной мере это станет только с помощью умелого и преданного своему делу педагога, который должен явиться толкователем художественных и технологических идей композитора.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Гаккель Л. Е. «Микрокосмос» Белы Бартока // Вопросы фортепианной педагогики / Ред. В. А. Натансон. Вып. 4. — М.: Музыка, 1976. — С. 147–170.

² Гаккель Л. Е. «Микрокосмос» Белы Бартока // Вопросы фортепианной педагогики / Ред. В. А. Натансон. Вып. 4. — М.: Музыка, 1976. — С. 163.



ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ ЗАБЕГИНА

Уральский композитор Игорь Владиславович Забегин (р. 1944) окончил Ленинградскую консерваторию по классу композиции профессора О. А. Евлахова, принадлежащего к первому поколению учеников Д. Д. Шостаковича.

«У Евлахова училось и писалось хорошо»¹, — вспоминает Забегин. Под мудрым руководством молодой музыкант пробует писать в разных стилях и направлениях, кроме того, расширению его кругозора способствуют беседы с профессором на музыковедческие, философские темы вне профессиональных занятий. Большую роль сыграло также общение с воспитанником Д. Д. Шостаковича В. Д. Биберганом, который преподавал у Забегина в музыкальной школе-десятилетке при Уральской консерватории и с первых шагов помогал будущему композитору. Среди авторов, повлиявших на его творчество, Забегин называет Д. Д. Шостаковича, раннего Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке, А. Р. Тертеряна.

Игорь Забегин так формулирует свое творческое кредо: «Главное заключается в образной убедительности материала... Мне не чужды разные жанры, вплоть до массовой песни, интересны шутка, гротеск, ирония, лирика. Все это влияния музыки Шостаковича. Что же касается языка, то существует определенный словарный набор времени, эпохи, в котором работает композитор, но задача состоит в том, чтобы найти свое, индивидуальное мелодическое решение»².

Представленная авторская концепция проявляется у Забегина и в жанре фортепианного ансамбля. Именно в камерной музыке, по его мнению, возможна «наибольшая концентрация выразительности, что является сутью творческого процесса»³. Продолжая данную мысль, отметим, что в передаче этой

1 Серебрякова Л. А. Музыка уральских композиторов: Учебник для музыкальных вузов. — Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2011. — С. 187.

2 Горбовец Л. О. Фортепианная музыка композиторов Екатеринбурга: проблемы интерпретации. — Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2007. — С. 56.

3 Серебрякова Л. А. Музыка уральских композиторов... — С. 192.



выразительности воспринимающему и состоит цель художественного общения в искусстве.

Один из лучших образцов стиля Забегина представляет *Концерт для двух фортепиано соло «Швейк в Будейовицах»* (1993, вторая редакция 2006), демонстрирующий приверженность автора классическим традициям, и в то же время его стремление к обновлению музыкального языка. Швейк в трактовке композитора — не только гротесковая пародия, но и драматический образ, — один из самых ярких у Забегина, близкий его индивидуальности и раскрывающий философский аспект авторской концепции: внутреннюю конфликтность и трагический надлом, характерные для начала 90-х годов прошлого века. Такое понимание соотносится и с определением образа Швейка самим Я. Гашеком: не фарсовый герой, но одержимый «экзальтацией мученичества»⁴. Здесь ярко проявляется диалогический принцип фортепианного дуэта: мы имеем дело как с диалогом разных областей искусства (музыка — литература), так и с диалогом авторов (композитора и писателя), авторских концепций (Забегин — Гашек), художественных образов (музыкальных и литературных), а также диалогическими отношениями в тексте произведения. На концептуальном уровне это и диалог культур, и диалог эпох (начало и конец XX века), на структурно-формальном — «диалог-интерпретация» (М. М. Бахтин). В коммуникативном плане это взаимоотношение исполнителей друг с другом, с авторами, с аудиторией и т. д. Возникает многоуровневый диалог, или полилог.

Концерт Забегина носит программный характер, его сюжетная основа — путешествие главного героя, которое в литературном первоисточнике названо «Будейовицкий анабасис Швейка». Лукавая и неуловимая в постоянной игре-подмене мерцающих секунд, звучащая в конце с яростным трагедийно-драматическим накалом, «тема дороги-пути является одновременно и темой судьбы»⁵. На протяжении всего сочинения игровое начало отражается в алогизме, внутреннем драматизме сюжетной линии и образного строя произведения.

Автор следует своему творческому кредо — создание убедительной образности материала. Игровая музыкальная логика разворачивается в русле «метафор-метаморфоз», отражая принцип комической

⁴ Никольский С. В. Швейк // Энциклопедия литературных героев. — М.: Аграф, 1998. — С. 468.

⁵ Серебрякова Л. А. Музыка уральских композиторов... — С. 191.



мистификации, заложенный в романе. Так, по мнению Л. О. Горбовец, образ пространства (тема вступительного эпизода) в финале сочинения воплощается в теме «краха иллюзий», а символом вечного искушения, блуда, «суеты сует» становится вальс. В интерпретации Забегина музыкальными средствами выразительно переданы разнообразные интонации романа: вульгарный «опыт плебса» — нарочитый бытовизм вальса; ирония и юмор плутовского романа, народных сказок, где герои, подобно Швейку, рассуждают на грани «наивности и подвоха».

На уровне воплощения образной модели и концепции автора *Концерт* соединяет в себе следование традиционным композиционным нормам: повествовательность, интонационная выразительность мелодических линий, гармонического языка, классические тональные соотношения, завершенность отдельных построений, повторяемость материала, характерная для рондо-форм, и в то же время тяготение к сонатному принципу развития. В итоге «сочинение представляет собой некое смешение того и другого и может быть классифицировано как род сонатного *Allegro*, достаточно модифицированного, но сохраняющего основные композиционные элементы подобной формы»⁶.

Экспозицию, разработку и заключительный раздел произведения, отличающегося ярким тематизмом, предваряет небольшое, но емкое по своей художественной выразительности вступление. Возвращение темы вступления с протяжными песенными интонациями завершает первый раздел. *Sostenuto* предшествует фрагменту *В темпе вальса* второго раздела. Заключительная часть — кульминация динамичной главной темы и лирической побочной — синтез всех элементов. Она представляет собой «род пространной коды, выполняющей функции второй разработки», и примечательна «появлением новой темы, подобной теме вступления и достигающей апофеоза в момент крушения всех иллюзий»⁷. Но иллюзий не лирического героя, как полагает Горбовец, не его субъективных переживаний, а трагизма самого бытия. Так перед воспринимающими зримо проходит самораскрытие смыслов художественного строя и авторской концепции произведения.

Динамическая напряженность художественно-коммуникативного процесса в «Швейке...» раскрывается через образ движения. Основная тема, связанная с мотивом дороги, перекликается с мифологемой путешествия, самобытным претворением идеи сложности

⁶ Горбовец Л. О. Фортепианная музыка... — С. 57.

⁷ Там же.



человеческого пути. У Забегина он превращается в архетипический символ с множественными смысловыми оттенками. Выраженный фигурациями шестнадцатых, имитирующими громохание по рельсам и скрип вагонов, свист паровоза, скрежет тормозов, центральный образ вырастает до метафоры бесконечности времени. На уровне музыкального языка за внешней изобразительностью кроется более глубокий пласт смысловой наполненности текста.

Художественный текст относится к текстам порождающей семантики и имеет ассоциативный характер. В музыкальном претворении этому способствуют поиски Забегина новой выразительности, несмотря на его декларацию приверженности традиции. Проявление мощной стихии игрового начала воплощается в нетрадиционных стилистических и языковых особенностях «Швейка...». К ним можно отнести динамичные кластерные аккорды и пассажи, неожиданные «инкрустации» в музыкальную ткань *quasi*-джазовых элементов (заключительный фрагмент последнего раздела сочинения), полутоновые сдвиги, резкие секундовые созвучия, необычный звукоряд, эксперименты в тональной сфере, полиакцентность (короткие мотивы внутри одного фрагмента пьесы), различные ритмические комбинации, семантическую изобразительность штрихов, полистилистику. «Впрочем, по словам автора, и вальсовый эпизод намеренно организован в системе хроматики, характерной для композиторского мышления XX века. С помощью такой ретроспективы Забегин добивается узнаваемости и времени действия романа Гашека, и среды обитания его героев. Для композитора необыкновенно важны вслушивание-вглядывание в сюжетные коллизии, неторопливо-сосредоточенное внимание к разворачиванию формы, потому что именно таким образом организуется ее пластическое целое»⁸. Так уровень первичной семантики (непосредственные значения художественно-выразительных средств, используемых в произведении) подготавливает проникновение в глубинный семантический слой коммуникативного процесса, связанный с отношением автора к используемой языковой системе. Мощная энергетика концертно-игровой атмосферы, стремительного разворачивания музыкального материала оказывает сильное воздействие на слушателей, захватывая их и вовлекая в свое «силовое поле».

Исполнительский аспект в данном случае предполагает виртуозность владения инструментом (на это указывает жанр концерта),

⁸ Горбовец Л. О. Фортепианная музыка... — С. 59.



в основе которой лежат классические каноны с культурой тупе и другими традиционными пианистическими приемами. Исследователи указывают на богатство градаций тихой звучности (от *p* до *pppp*); выразительность динамических затуханий или расцветаний, передающих своеобразие эмоциональной настройки отдельных мотивов; обращают внимание на артикуляцию мелодического рисунка, ритмическую точность исполнения пауз во вступительном эпизоде, главной партии, аккордовой линии фрагмента *Sostenuto*. Нетрадиционные приемы фортепианной игры влияют на смысловую выразительность всего музыкального произведения. Они расшифрованы в авторских ремарках, предваряющих сочинение и включенных в нотный текст.

В контексте беспедальной игры, характерной для клавирного исполнительства и приемов неоклассицизма, Забегин использует пальцевую пассажную технику нетрадиционной интервальной основы с атипичной аппликатурой, аккордовые скачки в моменты кластерных торможений действия, движение диссонирующих *quasi*-октав, пуантилизм в джазовых эпизодах. Подобная организация фортепианной фактуры отражает влияние К. Дебюсси, И. Ф. Стравинского, Д. Д. Шостаковича. Стилистически такие приемы свойственны неоавангардизму конца XX века и на примере дуэтного творчества характеризуют Игоря Забегина как представителя «новой волны» екатеринбургских композиторов.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Горбовец Л. О. Фортепианная музыка композиторов Екатеринбурга: проблемы интерпретации. — Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2007. — 128 с.
2. Никольский С. В. Швейк // Энциклопедия литературных героев. — М.: Аграф, 1998. — С. 467–468.
3. Серебрякова Л. А. Музыка уральских композиторов: Учебник для музыкальных вузов. — Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2011. — 336 с.





ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АКУСТИЧЕСКИХ
ВОЗМОЖНОСТЕЙ РОЯЛЯ НА ПРИМЕРЕ
КОНЦЕРТА ДЛЯ ТРЕХ ФОРТЕПИАНО
«ВСЕМ МИРОМ...» (РАБОТА ДЛЯ ДЮЖИНЫ РУК)

Акустические возможности фортепиано широко известны. Различного рода туше, разнообразные приемы звукоизвлечения, и, конечно же, использование педалей делает рояль инструментом многотембровым, многогранным и многозвучным. Физическая составляющая звука максимально проявляется в фортепиано, так как во время игры при нажатии правой педали возникают звуковые волны, воздействующие в различной степени на все струны инструмента, которые начинают звучать «сами по себе» благодаря резонансу, вызывая **аликвотный эффект**¹. Владение педалями рояля, безусловно, делает палитру звуков богаче и интереснее.

Современная музыка всегда требует новых средств выразительности. Композиторы находятся в непрерывном поиске свежих звуковых эффектов и исполнительских приемов на всех инструментах. Так духовые инструменты стали активно использовать расщепленные ноты, постукивание клапанами, всевозможные глиссандо, передувания; струнные инструменты все чаще играют нетрадиционными приемами, используют различные предметы вместо смычка, игру за подставкой, по корпусу и так далее. Подобные эксперименты уже не воспринимаются чем-то особенным. Естественно, что в таких условиях фортепиано не могло остаться в стороне. Композиторы с радостью стали открывать новые возможности звукоизвлечения на этом, казалось бы, изученном традиционном инструменте.

На примере своего *Концерта для трех фортепиано* я расскажу о некоторых приемах, которые не просто изменяют звук привычного

¹ Аликвота — от *лат. aliquoties*, «несколько раз; несколько частей».

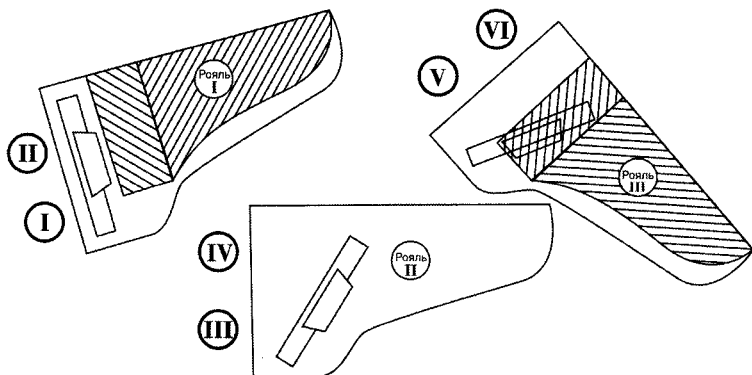
Аликвотный эффект на фортепиано выражается в современном приеме игры, при котором звучит открытая беззвучным нажатием соответствующей клавиши струна, отвечающая резонансному потоку звучания других струн, приведенных в действие традиционным способом звукоизвлечения. При этом звучит струна не целиком, а лишь ее кратная часть, выявляющая конкретный обертон. Данный прием обеспечивает звучание особого колорита, недостижимое традиционными методами игры на фортепиано.



инструмента до неузнаваемости, но активно влияют на драматургию музыки.

Концерт для трех фортепиано «Всем миром...» (работа для дюжины рук) написан в 1991 году по заказу Свердловской государственной филармонии для закрытия II Международного фестиваля фортепианных дуэтов. Там же он и был впервые исполнен силами педагогов Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского.

Инструменты располагаются на сцене таким образом, чтобы исполнители могли видеть друг друга, и при этом открытые крышки Первого и Третьего роялей являются резонатором для Второго, у которого крышка отсутствует.



Первый рояль используется классическим способом, Второй — препарированный, то есть у него снят пюпитр и передвинут на деку таким образом, чтобы у исполнителей появилась возможность игры на открытых струнах. Третий не только препарированный, но и подготовленный. Помимо доступа к открытым струнам инструмента на некоторые клавиши установлены приспособления, изменяющие тембр рояля. Так на струны пяти клавиш установлены копейки или кнопки, и при нажатии этих клавиш звук приобретает своеобразный «колокольный» оттенок. Клавиши выбраны таким образом, что в процессе звучания *Концерта* до определенного момента



они не задействованы. Так же на басовые струны *C* и *G* малой октавы заранее надевается наканифоленный ракорд², который не мешает использовать данные звуки при игре обычным звукоизвлечением, но при натяжении руками издает протяжный звук — смесь виолончели и пилы.

Концерт имеет название «*Всем миром...*» и является одночастным программным сочинением. Всем миром на Руси строили дома и храмы. Я решил «построить» храм! Для этой цели в качестве «колокола» использовал звукоряд от ноты *C* большой октавы, в который включаются все известные 16 обертонов. Общее звучание обертонов гармонично сливается в один основной тон и дает возможность вычленять обертоновые последовательности в различных вариантах. В качестве второго «колокола» была взята расшифровка колокола из реестра Котика Сараджева, знаменитого московского звонаря, который в начале XX века составил запись обертоновых звукорядов различных колоколов Москвы. Один из таких колоколов в басу имел *F#*, что относительно *C* составило тритоновое соотношение, но при этом многие обертоны выбранного «колокола» совпадали с обертоновым звукорядом ноты *C*, он мне и подошел.

Именно на этих двух «колоколах» и было задумано и воплощено рассматриваемое сочинение.

Начинается *Концерт* с широкой диатонической темы, которая впоследствии получит развитие. Для создания пространственного эффекта был использован аликвотный эффект. Этот эффект заключается в беззвучном нажатии клавиш, струны которых начинают нежно «отвечать» при звучании других используемых звуков. Аликвотный эффект позволяет вычленить из общего звучания конкретную гармонию. Но в нашем случае я использовал аликвотный эффект в более широком варианте. Один пианист беззвучно нажимает все белые клавиши нижнего регистра от *A* субконтроктавы до ноты *E* малой октавы, при этом второй исполнитель играет тему и берет на себя так же игру на педали, в нужный момент медленно отпуская ее. Обычно педаль закрепляется за пианистом сидящем слева (II), здесь же (временно) педалью пользуется пианист играющий тему (I). Таким образом аликвотное

² Рако́рд (фр. *Raccord* — скрепление, прикрепление) — нерабочий или служащий для защиты или зарядки участок киноплёнки (фильмокопии или части), фотоплёнки или магнитной ленты, обычно прикрепленный к ее концу.



звучание всего рояля постепенно меняется на «ответ» только струн нижнего регистра, что создает неповторимый эффект пространства.

Далее подключается Второй рояль, на котором возникает оstinatное звучание квинтового флажолета на открытой струне *C* малой октавы, и в то же время на *rrr* идет мягкий перелив игры на клавишах по звукам высоких обертонов от *C*. Основная тема на этом фоне приобретает более плотный характер и начинается ее постепенное развитие. Флажолетная техника на открытых струнах довольно быстро усваивается пианистами и не вызывает особой сложности. Исполнитель (IV) левой рукой легко касается струн открытого рояля (в данном случае в одной трети струны) и играет на клавиатуре указанную ноту, используя при этом правую педаль. Одновременная игра партнера (III) по клавишам обертонового звукоряда только оттеняет звучание ноты *C*, создавая тонкий гармонический перелив.

Партии всех шести пианистов не дублируются, каждый рояль выполняет свою функцию, а расположение роялей дает возможность создания стереоэффекта. Концерт играется по нотам, которые написаны с учетом переворотов страниц, чтобы не отвлекать исполнителей от игры.

В качестве свежего штриха применяется оригинальный исполнительский прием, который я назвал «запаздывающая педаль». В момент аккорда, исполняемого на стаккато на *f* или на *ff*, педаль берется резко и чуть запоздало, в результате возникает эффект *sfp*, недостижимый обычными способами игры на фортепиано. Этот прием находит свое применение в ситуации, когда после акцентированного взятия тона или созвучия должно остаться его более тихое звучание, на фоне которого сможет дифференцироваться другой материал.

Концерт одночастный, но в нем можно выделить три раздела. Первый раздел связан с накоплением материала и развитием основной темы. Затем идет раздел, в котором возникает и развивается вторая энергичная тема в русском стиле. И, наконец, третий раздел, начинающийся с «организованной» импровизации и выводящий сочинение на кульминацию с колокольным звоном.

Второй раздел *Концерта* содержит множество неожиданных по звукоизвлечению приемов и носит изобразительный характер. В нем как бы «отливаются» будущие колокола, их звучание не повторяется, хотя они состоят из одних и тех же звуков. Русский колокол по своей конструкции является инструментом, который не предполагает одинакового звучания, так как извлекаемый звук всегда зависит от места



удара, силы с которой происходит удар, и даже от предмета которым ударяют в колокол. В результате колокол всякий раз вызывает к жизни те или иные обертоны. Возможность использования шести пианистов и трех роялей открывала безграничные ресурсы звучности и варианты звукоизвлечения. Можно было имитировать движение языка колокола, его обратное движение и соприкосновение с корпусом. Так, используя различные динамические средства, я постарался добиться новых тембровых красок.

В определенный момент в партии Третьего рояля возникает «звук пилы»: использование ракордов дает возможность продолжительного остинатного звучания в квинту, на фоне которого и идет развитие русской темы.

В момент кульминации сочинения начинается «построение храма». Здесь прописаны блоки, на которых происходит коллективная импровизация, но эта импровизация не является неуправляемой. Подчиненная общему замыслу, она предполагает лишь некоторую степень свободы.

Звучание роялей преобразуется. Начинается все с переключки «колокольных» тембров заранее приготовленных звуков (вставленные между струнами копейки) Третьего рояля и игры на открытых струнах Второго. При этом арсенал звукоизвлечения расширяется до предела: от удара молоточков по прижатым струнам до игры на открытых басовых струнах через руку (кладется ладонь на струны и кулаком бьется по тыльной стороне и пальцам). Ритмическая конструкция этого раздела постепенно объединяется к общему метру, на фоне которого рождается колокольный звон. Игра организована по традиционному русскому перезвону: вначале мелкий рисунок высоких колоколов, затем подключаются средние и позже самые низкие. На этом перезвоне выводится основная тема, которая подводит сочинение к праздничной кульминации, и в финале происходит окончательный общий удар колоколов.

В поддержание этого общего удара на Третьем рояле используется «взрыв» низких струн, который долго растворяется посредством медленного отпускания педали, вызывающего неуправляемое появление и угасание призвуков. На этом фоне, как отголосок, звучат последние элементы тем, исполненные флажолетами и щипками на открытых струнах.



Концерт для трех фортепиано продемонстрировал новые акустические возможности инструмента, расширил его тембровые составляющие, показал сочетание традиционных и новаторских приемов звукоизвлечения, доказал возможность оркестрового подхода при сочинении многоручных произведений для фортепиано.

Концерт «Всем миром...» исполнялся на различных фестивалях, был записан на телевидении и радио, звучал в Японии. К сожалению, далеко не всегда можно найти сразу три рояля, что осложняет не только показ сочинения, но и репетиционный процесс. Возможно исполнение *Концерта* при наличии пианино (как замена Первого рояля), но заменить Второй и Третий рояли на пианино невозможно. По этой причине исполнение *Концерта для трех фортепиано*, к сожалению, является затруднительным.

И. С. АВРАМКОВА

**СОВРЕМЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ РЕПЕРТУАР В КЛАССЕ
АНСАМБЛЯ: ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ ШКОЛЫ «РОЖДЕНИЕ
ИГРУШКИ» АЛЕКСЕЯ МЫЛЬНИКОВА НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА
«НОЧНЫЕ СКАЗКИ»**

Второй том школы «Рождение игрушки» Алексея Юрьевича Мыльникова (р. 1955) посвящен фортепианным ансамблям. Он состоит из двух четырехручных циклов «Ночные сказки» (четыре пьесы), «Детские игры во взрослую музыку» (24 пьесы) и концертино для двух фортепиано «Сказка о прекрасном господине».

В фортепианных ансамблях главенствует диалогический способ изложения музыкального материала. Музыкальное общение между «действующими лицами» фортепианного дуэта реализуется на принципах наглядности, членения и взаимосвязи. Фактор наглядности проявляется во всех музыкально-драматургических компонентах первой и второй партий. Структурная автономность и смысловая взаимосвязь обеих партий подчеркиваются их разнообразной функциональной значимостью по отношению друг к другу. В каждом музыкальном эпизоде, в каждом разделе формы происходит диалог, основанный на контрасте или единообразии, равноправии или подчиненности, взаимном дополнении или подобии. Музыка ансамблей включает в себя все основные типы фортепианной фактуры и мелодические,



гармонические, ритмические, полифонические составляющие предшествующего музыкального материала школы.

Цикл «Ночные сказки» состоит из четырех номеров, написанных в жанрах детской песенки («Разговор теней»), стремительного скерцо («Вальс Барабашек»), маленького гокета («Старый барабанищик крепко спал»), «игрушечного» марша («Храбрый зайчонок»).

«Разговор теней» — диалог двух музыкальных персонажей, происходящий в темной комнате, чуть подсвеченной мерцающим ночным светильником. Экспозиция пьесы строится на сопоставлении двух контрастных тем (пример 1).

Первая фраза — светлая диатоническая мелодия, изложенная в первой и второй октавах на тоническом трезвучии, вторая — темная, хроматическая, звучащая в нижнем регистре ниспадающих увеличенных трезвучий.

Психологический тип первой фразы имеет характер детской песенки «Божия коровка, улети на небо...», второй образ неожиданно прерывает развитие первого, вклиниваясь в его сюжетное повествование. Тот же событийный эффект происходит в следующем проведении: робкое продолжение первого образа обрывает второй образ, изложенный в обращении. Как комментарий на происходящий диалог, всплывает картинка сна, построенная на интонациях второго образа, погружающая в напряженную атмосферу затаенной тишины (пример 2).

В последующем проведении (такты 3–18) вторая фраза, как бы передразнивая первую, перенимает ее облик. Она проходит в регистре первой мелодии, интонационно становясь все более напряженной. В репризе проведение первой фразы принимает обличие второй: она все более и более погружается в низкий регистр (такты 19–26). Заключительный каданс подчеркивает изменение двух образов пьесы (такты 27–29). Светлый образ опускается в нижний регистр, становясь все более темным (пример 3).

Свет мы рассматриваем как основополагающую эстетическо-философскую категорию концепции в музыкальном творчестве Мыльникова. Свет, как восхождение от невидимого к видимому, свет прямой, свет отраженный (зеркало), свет и тень, свет и тьма, являются ведущими векторами развития творческого метода автора. Темный образ становится светлым, воспаряя в верхний регистр (пример 4).



«Вальс Барабашек» (пример 2) написан в быстром танцевально-скерцозном движении (ремарка начала пьесы — «бестелесно и вертко») в форме пятичастного рондо. Рефрен тонально разомкнут (ми минор — соль мажор). Его стремительная речитативная тема построена на масштабно-тематической структуре суммирования по типу $(a+a_1) = b$ и диалогически изложена в тональности ми минор (пример 5).

Третье, заключительное проведение рефрена является кульминационным, где тональный план соль мажор — ми минор имеет противоположную направленность (пример 6).

Первый, ариозный эпизод (такты 9–18) продолжает диалогическое развитие первой и второй партии и модулирует в до мажор — нижнюю медианту основной тональности, подготавливая заключительный гармонический оборот пьесы: ми мажор — до мажор — ля-бемоль мажор — ми мажор, основанный на увеличенном трезвучии.

Напомним, что мелодическая последовательность увеличенных трезвучий составила вторую тему в пьесе «Разговор теней». В последующем тематическом развитии горизонтальное и вертикальное использование звуковых комплексов, основанных на увеличенном трезвучии, приобретет доминирующее направление от диатонических к хроматическим ладам. Этот ход интонационного архетипа (пример 6) впервые изменяет диатоническую структуру музыкального материала школы на хроматическую. Второй эпизод (такты 27–42) — разработочный (пример 7).

«Старый барабанщик крепко спал» (пример 3) погружает слушателя в состояние повторяющегося, завораживающего, неподвижного образа. Название пьесы состоит из первой строки знаменитой старинной детской присказки-скороговорки, не имеющей окончания.

Эта полифоническая миниатюра написана в технике старинного жанра гокета. Она представляет собой череду проводений ритмически статичной темы, построенной на интервале малой секунды.

Тема повторяется в прямом движении и в обращении, медленно вращаясь вокруг первой, пятой и четвертой ступени фа минора.

Нанизываемые друг на друга имитационные проведения напоминают слоеный пирог, где слои в сумме образуют однородную массу (пример 8).



Сама тема истаивает в крайнем верхнем и крайнем нижнем регистре. На фоне истаивающей темы откуда-то издалека раздается еле слышимый фантастический звон квинт фа—до, ре-бемоль — ля-бемоль, ля—ми, фа—до, постепенно заполняющий все музыкальное пространство.

«Храбрый зайчонок» (пример 4) написан в жанре сказочно-фантастического «игрушечного» марша. В первом разделе миниатюры представлен сказочный юмористический образ маленького храбрющегося зайчонка (пример 9).

Четыре предложения периода модулируют следующим образом: первое — до мажор — ми мажор, второе — ля мажор — ми мажор — ля-бемоль мажор, третье — ля-бемоль мажор — до мажор, четвертое — фа мажор, до мажор — ми мажор.

Как мы видим, тональный план первого раздела целиком состоит из описанной выше гармонической структуры. Мелодически и гармонически основная тема «Храброго зайчонка» повторяет общий тональный план экспозиции. Второй раздел пьесы носит драматический характер: появление страшного зверя приводит зайчонка в трепетный ужас, а затем — в стремительное бегство.

Лучезарный мажор сменяется мрачным минором, основное движение по уменьшенному септаккорду (пример 10).

Секвенционное развитие раздела имеет шаг восходящей малой терции, затем восходящей малой секунды и масштабно-тематическую структуру постепенного дробления с последующим замыканием.

В целом тональный план второго раздела таков: ми — соль — си-бемоль — до-диез — ми — соль — си-бемоль — до-диез — ми — соль — си-бемоль — си — до — до-диез — ре.

Бегство зайчонка обрывается на напряженном нон-аккорде пятой ступени гармонического до мажора. Исход бегства не ясен: обрывающийся аккорд может обозначать и трагическую развязку и счастливую. То ли беглеца съели, то ли потеряли. Напряженная тишина генеральной паузы держит слушателя в тревожном ожидании. И только наступившая кода (*meno mosso*) «расставляет» все на свои места: страшный зверь и зайчонок находятся далеко друг от друга. Зверь понуро уходит далеко вниз (до субконтроктавы), зайчонка слышно где-то наверху: большая терция до—ми шестой октавы (пример 11).



-НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ-

1

Таинственно, волшеббно

Example 1, measures 1-4. The score is in 2/4 time. The first system (measures 1-2) features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving up stepwise to B4, and a piano (p) dynamic. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 3-4) continues the melodic line in the treble and introduces a more active bass line with sixteenth-note patterns, marked with a pianissimo (pp) dynamic.

2

Example 2, measures 1-8. The score is in 2/4 time. The first system (measures 1-2) is identical to Example 1. The second system (measures 3-4) continues the melodic line in the treble and features a more active bass line with sixteenth-note patterns. The third system (measures 5-6) introduces a new melodic line in the treble, marked with a mezzo-piano (mp) dynamic, while the bass line continues with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 7-8) continues the melodic line in the treble and features a more active bass line with sixteenth-note patterns.



rit.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a three-staff format. The top two staves are for the vocal melody, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal melody consists of a simple line with lyrics underneath. The piano accompaniment features a bass line with a melodic pattern and a treble line with chords. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

4

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a four-staff format. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom two are for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The vocal melody begins with a whole note rest, followed by a half note rest, and then a quarter note G4. The piano accompaniment starts with a half note G2, followed by a quarter note A2, and then a quarter note Bb2. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianississimo). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

5

Бестелесно и вёртко

pp

p

p

ppp

«РОЖДЕНИЕ ИГРУШКИ» • И.С.АВРАМКОВА



6

ff

ff

mp

f

7

Тревожно

pp

pp

f

mp



VI. КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

8

Exercise 8 is a short piece in 2/4 time. The piano part (top staves) begins with a *mf* dynamic. The bass part (bottom staves) features a steady eighth-note accompaniment. The piece concludes with a *f* dynamic marking.

9

Бодро, самоуверенно

Exercise 9 is in 2/4 time with the tempo/mood instruction "Бодро, самоуверенно" (Cheerfully, confidently). The piano part (top staves) starts with a *mf* dynamic. The bass part (bottom staves) also begins with a *mf* dynamic. The melody in the piano part is simple and rhythmic.

10

Зловеще

Exercise 10 is in 2/4 time with the tempo/mood instruction "Зловеще" (Ominously). The piano part (top staves) features a melody with a wavy line above it, indicating a tremolo or rapid oscillation. Dynamics include *p* and *ppp*. The bass part (bottom staves) has a more complex, rhythmic accompaniment with various dynamic markings including *p* and *ppp*.



Л. В. КАЗАНСКАЯ

ФОРТЕПИАННЫЕ АНСАМБЛИ ЕВГЕНИЯ РУШАНСКОГО

Музыку для фортепиано в четыре руки — *фортепианные дуэты* — писали и пишут многие композиторы, от И. С. Баха до современных авторов. Возникновение этого жанра связано с традициями салонного и домашнего музицирования. В Петербурге XIX столетия произведения для фортепианного ансамбля составляли неотъемлемую часть культурного досуга и звучали в музыкальных салонах, на домашних музыкальных вечерах. Напомню трогательную сценку домашнего музицирования на картине Владимира Маковского «В четыре руки» (1880), существующую в нескольких вариантах: за пианино сидит пожилая пара — женщина и мужчина. Они увлеченно музицируют в уютной домашней обстановке.

Приведу два фрагмента из воспоминаний о П. И. Чайковском. А. И. Брюллова¹ вспоминала: «Он очень любил играть в четыре руки; например, одно лето, когда он гостил у нас на даче, я переиграла с ним все квартеты Бетховена. <...> В Петербурге у нас было два рояля, и когда

¹ Брюллова Алина Ивановна (1849–1932) — мать Н. Г. Конради (Коли Конради), с 1874 года воспитанника М. И. Чайковского. Петра Ильича связывали дружеские отношения с семьей Конради. В 1880 году Алина Ивановна вторично раз вышла замуж за В. А. Брюллова — родного брата художника-передвижника Павла Александровича Брюллова. Братья были отличными музыкантами.



он приезжал один без публики, обедать, он сейчас предлагал: давайте играть в восемь рук, он с братом, а я с мужем»².

Из воспоминаний В. П. Зилоти (урожденной Третьяковой): «Несколько раз заходили Петр Ильич и Ларош к нам в Толмачи на утренней прогулке. <...> засаживали нас с мамочкой за фортепиано и играли с нами в восемь рук “Пассакалью” Баха, которую так любил Ларош, и другие классические сочинения, больше Моцарта, которого обожал Петр Ильич»³.

И ныне, в изменившихся условиях нашей жизни в XXI веке, жанр фортепианного дуэта широко востребован. В игре на фортепиано в четыре руки воплощена благородная идея дружбы и взаимопонимания родственных душ. Те, кто учился в музыкальной школе, помнят незабываемое чувство радости и восторга от игры в фортепианном ансамбле в четыре, шесть и восемь рук, когда скромные пианистические навыки учеников, объединяясь, создают яркую, насыщенную звучность, подобную оркестровой. Получив в классе фортепианного ансамбля музыкальной школы «прививку» ансамблевого музицирования, любитель музыки, познавший удовольствие совместного исполнения, не сможет отказаться от него и в будущем, не представит себе жизнь без активного общения с музыкой. Участие в ансамбле развивает способность понимания партнера, учит предугадывать возможные моменты импровизации. Так юные музыканты формируются творчески и обретают высокодуховное личностное свойство сопереживания.

В 2014 году в издательстве «Композитор · Санкт-Петербург» вышел из печати новый сборник для фортепианного дуэта — альбом «*Легко вдвоем*» Евгения Рушанского⁴. Евгений Александрович Рушанский (р. 1941) — известный петербургский композитор, лауреат всероссийских и международных композиторских конкурсов, заслуженный работник культуры РФ, чья музыка исполняется не только в России, но и далеко за ее пределами. Рушанский ценит в музыке мелодизм и ясность художественного высказывания. Гармоничное и созидательное мироощущение композитора воплощено в красивой музыке, которую он любит и умеет писать. Его сочинения в разных жанрах излучают свет и душевное тепло. Рушанский — один из немногих профессиональных авторов, пишущих ярко и доходчиво. Он говорит: «Я рад, если хоть

2 Воспоминания о П. И. Чайковском. — М.: Музыка, 1980. — С. 135–136.

3 Зилоти В. П. В доме Третьякова. — М.: Высшая школа, 1992. — С. 125, 126.

4 Рушанский Е. А. Легко вдвоем. Пьесы для фортепиано в четыре руки. — СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2014.



какая-то часть слушателей находит в моей музыке надежду и утешение в нашем очень непростом мире. Для этого я и пишу свою музыку»⁵.

Творческий почерк Рушанского отмечен такими привлекательными для слушателей чертами, как мелодизм, эмоциональность, светлый лиризм. В своем творчестве Рушанский последовательно реализует кредо: «Я — академист: работаю в популярной музыке, но в академических жанрах». Он пишет красивую, эмоционально насыщенную, мелодичную музыку, находящую горячий отклик у исполнителей и слушателей. Вместе с тем композитор не идет на поводу у вкусов публики, а в каждом сочинении тщательно работает над формой воплощения музыкальных идей, тактично вплетая в классическую канву современные мелодико-декламационные обороты, острые ритмы, неповторимо выразительную гармонию.

Точно определил суть творческой натуры Рушанского всемирно известный петербургский композитор Сергей Слонимский: «Евгений Рушанский — тонкий, чистый музыкант, наделенный творческим даром и прекрасным стилевым слухом. Он пишет музыку именно так, как чувствует, абсолютно естественно и искренне. Никогда не станет фальшивить в погоне за изменчивой влиятельной модой. Он гнушается участием в бойких деловых тусовках, складывающихся карьеры ради»⁶.

Рушанский, более сорока лет преподающий в Средней специальной музыкальной школе-лицее при Санкт-Петербургской консерватории, много пишет для детей. Сегодня он — признанный мэтр детской музыки. В песнях и пьесах Евгения Александровича выразительные, запоминающиеся мелодии, гармонические находки, современная и разнообразная ритмика. Его искреннюю, задорную, проникнутую добрым юмором музыку дети исполняют с огромным удовольствием.

В 2002 году Рушанский, композитор и прекрасный пианист, обратился к новому для него жанру - музыке для фортепиано. Композитор претворил в «Фантазии» на звуковую монограмму для фортепианного альбома «ЛАРИСА»⁷ свой богатый творческий опыт по созданию эстрадных песен и танцевальной музыки⁸. По признанию

⁵ Здесь и далее материалы беседы автора статьи с композитором Е. А. Рушанским.

⁶ Белякаева-Казанская Л. В. Композитор Евгений Рушанский. Личность и музыкальный мир. — СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2011. — С. 4.

⁷ Белякаева-Казанская Л. В. *НОМО LUDENS* : Фортепианный альбом на звуковую монограмму // Лариса Белякаева-Казанская. Петербургские музыкальные тайны. — СПб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2014. — С. 135–147.

⁸ Фортепианные сочинения современных российских композиторов на заданную тему «ЛАРИСА» / Сост. Л. В. Казанская. — СПб.: МФ Санкт-Петербурга, 2002. — С. 26–35.



композитора, успех этого фортепианного опуса побудил его активно сочинять для фортепиано в его любимом жанре: лирические и танцевальные мелодии. В скором времени увидели свет три тетради «Песенок без слов» и альбом «От старинного менуэта до джаза». Каждая из тетрадей имеет жанровый подзаголовок: танцевальные и лирические мелодии для пианистов.

Недавно композитор впервые обратился к области фортепианного ансамбля, воодушевившись успешной деятельностью Санкт-Петербургского объединения фортепианных дуэтов. Пьесы для фортепиано в четыре руки — новый для Рушанского жанр. Творческим импульсом к созданию альбома для фортепианного дуэта стали для композитора реалии современной музыкальной жизни. Ведь Санкт-Петербург — поистине столица фортепианного ансамбля в России. Здесь регулярно организуются Международный фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты», Международный детский конкурс фортепианных дуэтов им. Л. А. Брук «Брат и сестра».

Наша с Рушанским многолетняя игра на фортепиано в четыре руки с последующим обменом мнениями об исполненной музыке также стала для него полезным опытом. Мы сыграли огромное число фортепианных переложений симфоний, квартетов, оригинальные четырехручные сочинения композиторов прошлого и настоящего, в том числе и современных петербургских авторов. Евгений Александрович отметил: «Я глубоко благодарен известному петербургскому музыковеду Ларисе Владимировне Казанской за мое активное приобщение к жанру фортепианного ансамбля. По ее инициативе я сделал переложение для фортепиано в четыре руки симфонического вальса «Надежда», эстрадно-оркестровой фантазии «Далекie, прекрасные дни», а также переложение своего Концерта № 1 для фортепиано с оркестром. В результате появился Концерт-фантазия для двух фортепиано в стиле джаз-рок. Поняв и почувствовав очень интересные для композитора возможности этого жанра, я по-настоящему заинтересовался им».

В 1980-е годы композитор осваивал иную, более жесткую стилистику с тембровыми и сонористическими эффектами, тонально-гармоническими изысками и эмансипированными диссонансами. Его по-прежнему выразительный тематизм стал интонационно более сложным, декламационным. В такой новой для него манере написаны Джаз-рок-соната и джазовый Концерт



№ 1 для фортепиано с оркестром (1987). Известные ленинградские композиторы В. Е. Баснер, В. Д. Биберган, О. Н. Хромушин, Г. И. Фиртич тогда, в 1980-х годах, положительно оценили этот опус Рушанского. *Концерт* в стиле «третьего направления» отличается большой энергией и темпераментом, упругостью и разнообразием ритмического движения. В нем достигнут органический сплав академической, выстроенной формы и музыкального языка с элементами джаза и рок-музыки. Мелодически яркое, гармонически интересное, ритмически изобретательное сочинение написано со знанием оркестра и с блестящей партией солиста. К сожалению, оно так и не было исполнено.

Четверть века спустя, в 2011 году композитор создал версию *Концерта* для двух фортепиано. *Концерт-фантазия для двух фортепиано в стиле джаз-рок* впервые прозвучал на авторском концерте Рушанского 12 апреля 2012 года в петербургском Доме композиторов. Первыми исполнителями динамичного, брутального и лирического *Концерта-фантазии* в трех частях стали лауреаты международных конкурсов Александр Пироженко и Станислав Соловьев.

Поэтичный *Вальс «Надежда» для фортепиано в четыре руки* (концертное переложение симфонического вальса⁹) впервые исполнил лауреат Международного конкурса фортепианный дуэт Татьяна Беззубенкова и Светлана Коннова на этом же авторском концерте.

Работу над альбомом *«Легко вдвоем»* Рушанский завершил в 2013 году. Специально для него композитор сочинил пьесы *«Зимняя фантазия»* и *«Легко вдвоем»*. В 1980-е годы по ленинградскому радио часто исполнялись яркие эстрадно-симфонические пьесы Рушанского: *«Ясный день»*, *«Прогулка по Таллинну»*, *Вальс для флейты*, *«Встреча»*. В начале 1990-х годов Евгений Александрович написал новые оркестровые сочинения — пьесы-фантазии *«Далекое прекрасные дни»*, *«Ты - огненный шар»*, *«Давнее воспоминание»*, балладу *«Сон о прошедшей любви»*.

Но времена изменились. Рухнула советская власть, а с нею, к сожалению, в небытие ушло и немало достойных культурных традиций, на радио прекратились выступления и записи эстрадно-симфонического

⁹ Успешная премьера *Вальса «Надежда»* состоялась 9 марта 2010 года в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии им. Д. Д. Шостаковича; исполнители — академический симфонический оркестр филармонии, дирижер Владимир Альтшуллер.



оркестра. А музыка осталась. По совету автора этих строк композитор создал авторские транскрипции своих впечатляюще ярких оркестровых произведений: Польки «Танечка», Вальса «Надежда» и Фантазии «Далекие, прекрасные дни». Учитывая пожелания педагогов-пианистов и любителей музыки, Рушанский сделал также редакции фортепианных песенок без слов «Чарльстон» и «Тенор» для фортепиано в четыре руки. Альбом «Легко вдвоем» — это музыка отдыха, написанная в классических традициях с использованием элементов джаза и современной эстрады. Каждая пьеса сугубо индивидуальна по эмоциональному характеру, а в целом это музыка хорошего настроения и позитивного мироощущения.

Произведения в альбоме расположены в порядке возрастания технических трудностей и соответствуют пианистическим возможностям учеников средних и старших классов музыкальных школ. Из существующих форм фортепианного дуэта композитор выбрал форму дуэта-диалога и написал для каждого пианиста тематически и фактурно выразительную музыку, что заставляет партнеров чутко слушать друг друга. Эти пьесы полезно и интересно играть каждому участнику ансамбля, и они, несомненно, доставят радость общения и сотворчества тем пианистам-любителям, кто увлечен совместным исполнительством. Полные музыкального очарования развернутые пьесы альбома способны украсить репертуар и любого профессионального фортепианного дуэта.

Пьесы из нового альбома Евгения Рушанского *Полька «Танечка»*, «Чарльстон» уже вошли как обязательные в программы Международного детского конкурса фортепианных дуэтов «Брат и сестра» 2013 (XVIII конкурс) и 2014 (XIX конкурс) годов. Юные пианисты, преодолев изысканные интонационные и метроритмические трудности, с воодушевлением исполняют произведения Рушанского для фортепиано в четыре руки в учебных, конкурсных и концертных программах.

Альбом «Легко вдвоем» адресован ученикам средних и старших классов ДМШ и ДШИ, учащимся музыкальных колледжей, а также всем любителям фортепианного ансамблевого музицирования. Разнохарактерные и многожанровые пьесы альбома будут способствовать развитию музыкальных способностей и художественного вкуса учащихся, заинтересуют и порадуют слушателей и пианистов-любителей всех возрастов — от семи до семидесяти и далее.



—ЛИТЕРАТУРА—

1. *Белякаева-Казанская Л. В.* Композитор Евгений Рушанский. Личность и музыкальный мир. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. — 60 с.
2. *Белякаева-Казанская Л. В.* *НОМО LUDENS* : Фортепианный альбом на звуковую монограмму // *Белякаева-Казанская Л. В.* Петербургские музыкальные тайны. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. — С. 135–147.
3. Воспоминания о П. И. Чайковском / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. Изд. 3-е, исправл. — М.: Музыка, 1980. — 572 с.
4. *Зилоти В. П.* В доме Третьякова. — М.: Высшая школа, 1992. — 256 с.
5. *Рушанский Е. А.* Легко вдвоем. Пьесы для фортепиано в четыре руки. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. — 88 с.
6. Фортепианные сочинения современных российских композиторов на заданную тему «ЛАРИСА» / Сост. Л. В. Казанская. — СПб.: МФ Санкт-Петербурга, 2002. — 55 с.



СЮЙ ВЭНЫЦЗЯ, Н. В. МЕДВЕДЕВА

**АНСАМБЛИ ГЕОРГИЯ ПОРТНОВА В ПРОЦЕССЕ
ОБУЧЕНИЯ ИНОСТРАННЫХ СТУДЕНТОВ**

*Не поговорить с человеком, который достоин разговора,
значит потерять человека*
Конфуций

Санкт-Петербург по праву считается одним из мировых культурных центров. В сфере искусств музыке отведена первостепенная роль. Вспомним, что в советское время Ленинградская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова являлась местом притяжения ярких талантов, представляющих разные республики Советского Союза, ныне — ближнее зарубежье. Сегодня в Институте музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена создана благоприятная атмосфера для обучения иностранных граждан. Прочные связи институт поддерживает



с образовательными учреждениями Китая. Международные контакты обоюдоинтересны и позволяют совершать обмен творческим опытом между музыкантами разных континентов.

За время обучения в институте музыки, театра и хореографии (далее — ИМТиХ), китайские студенты изучают русский язык, «окунаются» в новую для них богатейшую культуру, посещают концерты в филармонических залах Северной столицы, общаются с российскими музыкантами. Конечно, во время индивидуальных занятий происходит накопление основных профессиональных умений, однако для постижения всего спектра современного искусства необходимо общение с непосредственными творцами — законодателями востребованных художественных направлений и стилей, людьми, формирующими российский музыкальный мир. Отдавая должное исполнительской когорте, сфокусируем наше внимание на деятельности композитора — человека, силой своей безграничной фантазии увлекающего наше воображение новыми яркими впечатлениями.

ИМТиХ поддерживает координационные связи с Союзом композиторов Санкт-Петербурга. Любой интересующийся музыкант может свободно посещать концерты в Доме композиторов. Два года обучения в магистратуре — достаточный срок для иностранных студентов, чтобы познакомиться с разными стилевыми направлениями современной российской музыки: традиционным, новаторским, экспериментальным, эстрадно-джазовым.

Особый интерес для китайских студентов представляют композиторы, сотрудничающие с драматическим театром и кинематографом. В памяти надолго останутся авторские вечера Григория Корчмара, Николая Морозова, Георгия Портнова, концертные выступления Вадима Бибергана, Сергея Слонимского, прошедшие в Концертном зале ИМТиХ.

Знакомство с творчеством Георгия Анатольевича Портнова¹ стало для многих настоящим событием. Большинство фортепианных произведений² композитора так или иначе связано с драматическим

1 Портнов Георгий Анатольевич (р. 1928) — композитор, заслуженный деятель искусств РФ, член Союза композиторов России, лауреат Серебряной медали имени А. В. Александрова, лауреат Премии Правительства Санкт-Петербурга в области литературы, искусства и архитектуры (2009). В разные годы был главным редактором музыкальной редакции Ленинградского телевидения, членом Коллегии Радиокомитета, заместителем директора по творческим вопросам ГАТОБ имени С. М. Кирова (ныне — Мариинского театра), главным редактором Ленинградского отделения издательства «Советский композитор», дирижером оркестра Александринского театра.

2 Подробно о фортепианном творчестве Г. А. Портнова см.: Лукьянова Н. В. За роялем



театром: в его пьесах и парафразах использованы лучшие темы из спектаклей, музыкальное оформление к которым создавалось им на протяжении полувека. Более того, сам автор считает театральную линию в своем творчестве основной. Им создано две оперы, два балета, две оперетты, двенадцать музыкальных комедий, музыка к шестнадцати художественным фильмам и к семидесяти драматическим спектаклям.

Портнов обратился к жанру двухфортепианного ансамбля в начале 2000-х годов, все его произведения написаны для дуэта *Spectrum-duo*. Марина Климова и Надежда Медведева стали первыми исполнителями всех его ансамблевых опусов. Поэтому в репертуар студентов и учащихся их классов ансамбли Портнова входят в первую очередь.

Эффектная пьеса *Галоп-мазурка для фортепиано в четыре руки* из балета «Король и Золушка» раскрывает концертные черты в жанре четырехручного дуэта. *Галоп-мазурка* уместен и на концерте, и в конкурсе, и как номер-бис — энергетический заряд этой музыки в сочетании с артистичным исполнением всегда гарантирует успех. Танцевальный жанр понятен представителям любых национальностей. В трехчастной форме пьесы стремительный галоп оттенен в середине изящной мазуркой, однако, автор настаивает на сохранении единого сквозного темпа.

Следующие сочинения Георгия Портнова созданы для двух фортепиано. Присущая им программность помогает выявить яркие художественные ассоциации.

Концертная пьеса «По рекам и каналам Санкт-Петербурга» — «визитная карточка» Портнова в жанре двухфортепианного ансамбля. Романтическая композиция с величественной кульминацией создает зримый образ Балтийской морской державы. Своего рода продолжением сюжета можно считать пьесу «Осенний Летний сад», посвященную уникальной исторической достопримечательности времен Петра I. Лирический дар композитора, всецело раскрытый в его богатом песенном творчестве, окутал этот опус тонким поэтическим флером. Надо заметить, что произведения, тематически связанные с неповторимым обликом города на Неве, всегда вызывают у зарубежных пианистов искреннее восхищение.

Сложнее объяснить современным студентам (как иностранным, так и российским) замысел пьесы «Портрет Аркадия Райкина». В течение



шести лет Портнов создавал музыку к трем программам Театра миниатюр, плодотворно сотрудничая с А. И. Райкиным. Однако смогут ли молодые люди, рожденные в постсоветском пространстве, в полной мере ощутить всю глубину и жизненную соль выступлений великого мастера эстрады? «Билеты на Райкина были своеобразной валютой для советских людей, которой можно расплатиться за любой дефицит, за услуги парикмахера, за внеочередное приобретение мебели... Бывало, что цензура требовала что-то вырезать из его номеров, на что Аркадий Исаакович обычно отвечал: «Вырезайте, пожалуйста. Я этот смысл передам без слов, глазами! И, не сомневайтесь, зрители все поймут!» И зрители понимали. И продолжали приходить на его спектакли — очереди у касс, бывало, контролировала конная милиция»³. Вансамблевой композиции Портнова искрометные фрагменты сменяют ироничные, порой с оттенком грусти, музыкальные размышления.

Множество воспоминаний связано у Портнова с гастролями по стране. Композитору памятна экспедиция в Сибирь, на съемки фильма «Трижды о любви»: «Потрясающая красота и могучая река Чулым! Если плыть против течения — останешься на месте, а перестал активно грести — поплыл вниз, в неизвестность»⁴. На основе музыки к этому фильму Портнов создал оркестровую фантазию «Чулым — сибирская река», последний вариант которой удачно обогащен тембром и фактурными возможностями двух фортепиано.

Особые возвышенные патриотические чувства вызывает пьеса «Обращение» («Светлый реквием») для двух фортепиано и чтеца на стихи Д. Самойлова и Вс. Багрицкого. Это произведение звучало в версии для одного рояля и оркестра. На концерте 7 мая 2015 года, посвященном 70-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне 1941–45 годов, оно исполнялось в Колонном зале Герценовского университета Молодежным русским народным оркестром РГПУ им. А. И. Герцена «Серебряные струны» (дирижер Александр Афанасьев) с участием сводного, российско-китайского хора студентов ИМТиХ (художественный руководитель — Нина Лебедева).

Театральная сюита из музыки к спектаклю театра им. А. С. Пушкина «Сирано де Бержерак» состоит из трех номеров: «Роксана (В кондитерской Ранго)», «Кристиан (В лагере под Аррасом)», и «Сирано (В саду монастыря)». В сюите собрана квинтэссенция

³ <http://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post327116047>

⁴ Из беседы авторов статьи с композитором Г. А. Портновым.



образов героической комедии Эдмона Ростана, с меткими образными музыкальными характеристиками главных героев.

Однажды исполнив произведения Георгия Портнова, пианисты обращаются к ним вновь и вновь. Чувства, которыми он щедро делится со своим слушателем, столь искренни, а музыкальный язык — профессионально логичен, что периодизация произведений становится раскрепощающим и познавательным одновременно.

Как известно, для иностранных студентов игра в фортепианном дуэте важна во-первых, потому что именно этот вид музицирования помогает в период адаптации в стране. Совсем непросто мгновенно преодолеть языковой барьер и понять требования педагога. Диалог за роялем — это своего рода разговор двух музыкантов. Во-вторых, те студенты, с которыми педагог играет в четыре руки хотя бы в классе, гораздо быстрее осваивают основные технологические принципы, слышат звуковые задачи (фактурные, динамические, колористические, артикуляционные), ощущают нюансы педализации, постигают структуру произведения и его образное содержание. Кстати, в музыкальных университетах Китая фортепианному ансамблю пока не уделяется такое большое внимание, как в России. Наконец, третьим существенным аспектом является репертуарное разнообразие и знакомство с музыкой петербургских композиторов. Георгий Анатольевич Портнов очень внимателен к исполнителям его музыки. Невзирая на почтенный возраст (87!) он молод душой, обладает позитивной энергетикой, прекрасным чувством юмора — это так помогает на репетициях! Общась с мэтром, невозможно остаться равнодушным к его редкому трудолюбию и дисциплине в работе, помноженными на богатый опыт и увлеченность процессом творчества. Более всего он ценит в интерпретации дирижерское начало, построение формы и, непременно, концепцию.

Многие выпускники-иностранцы увозят на родину ноты наиболее интересных произведений и используют их в дальнейшем в своей исполнительской деятельности и педагогической практике. Музыка Георгия Портнова занимает в этом ряду почетное место.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Лукьянова Н. В. За роялем с композитором Георгием Портновым // Музыкальная академия. — М.: 2009, № 3. — С. 15—18.



**МОЦАРТИАНА ГРИГОРИЯ КОРЧМАРА
ДЛЯ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ, ИЛИ
ПО СЛЕДАМ «ЛОНДОНСКИХ ВПЕЧАТЛЕНИЙ
МАЛЕНЬКОГО МОЦАРТА»**

Петербургский композитор Григорий Овшивич Корчмар создал много интересных произведений для фортепианного ансамбля, как для двух роялей, так и для фортепианного дуэта. Одно из недавних его творений — *Сюита для фортепиано в четыре руки «Лондонские впечатления маленького Моцарта»*¹ — использует материалы «Нотной тетради» восьмилетнего Вольфганга. Эскизная тетрадь включена в дополнительный моцартовский каталог под номером *KE 15*. К изучению этого источника обращались многие музыканты, включая С. И. Танеева. Исследователи находят во фрагментах, помещенных в «тетрадь», и черты будущего моцартовского стиля, и технические шероховатости, выдающие возраст автора, и освоение юным Моцартом закономерностей композиции.

Ранее Корчмар уже обращался к той самой эскизной тетради Вольфганга при сочинении двух своих произведений:

- «Как стать вундеркиндом, или сыграем в Моцарта». Учебное пособие для оркестра и всех желающих в форме интродукции, темы с вариациями, фугой и кодой на тему восьмилетнего Моцарта, сочиненную им в 1764 г. в Лондоне (1992).

- В. А. Моцарт — Г. О. Корчмар. *Шесть лондонских дивертисментов — F-dur, D-dur, g-moll, Es-dur, B-dur, F-dur* — на основе эскизной тетради восьмилетнего Моцарта *KE 15*, 1764 (составление, обработка и инструментовка для струнного оркестра, 1998).

¹ Сюита «Лондонские впечатления маленького Моцарта» Григория Корчмара для фортепиано в четыре руки, с великолепными иллюстрациями и информативными текстами, вышла в издательстве «Композитор · Санкт-Петербург» в 2014 году. Ее издание было приурочено к моменту проведения очередного Международного детского конкурса фортепианных дуэтов им. Л. А. Брук «Брат и сестра». Пьесы в качестве обязательных предлагались для включения в программу выступления на конкурсе и пользовались большим спросом у участников. Концертная премьера сюиты целиком состоялась 20.03.2016 года в петербургском Доме композиторов в исполнении *Spectrum-duo* в составе Марина Климова и Надежда Медведева.



Позволю себе цитату из ранее опубликованной статьи, затрагивающей особенности этих сочинений: «Вольфганг Амадей Моцарт для петербургского композитора Григория Корчмара — целый мир, полный великолепной фантазии, юмора, света. Вновь и вновь обращается Григорий Овшиевич к этому живительному источнику, черпая из него, осуществляет все новые и новые музыкальные идеи»². Возможно, к этому располагает сама «Нотная тетрадь». П. В. Луцкер и И. П. Сусидко в своей монографии обращают внимание на то, что Моцарт никогда больше к этим наброскам не возвращался, поэтому, по их мнению, «Лондонскую тетрадь» нельзя в полной мере считать собранием эскизов.

В новом «моцартовском» цикле Корчмара для фортепиано в четыре руки шесть пьес. Характерны для классического стиля и тональный план (первая степень родства), и соотношение темпов (чередование медленных и быстрых). Корчмар мастерски употребляет элементы классического стиля, совсем «в духе Моцарта».

Крайние части (№ 1 и № 6) основаны на набросках для первой и финальной, а № 5 — для медленной части предполагавшейся симфонии. Построение формы в этих пьесах типовое для принятого в то время в музыкальном искусстве (двух- или трехчастная форма, а также сонатная).

Представляем схему цикла:

На приеме у английского короля	Вольфганг и Наннерль концертируют	Если бы Вольфганг продолжил...	Вольфганг музицирует с «Лондонским» Бахом	Оперные впечатления	На прогулке в Сент-Джеймском парке
I	II	III	IV	V	VI
<i>Es-dur</i>	<i>B-dur</i>	<i>Es-dur</i>	<i>c-moll</i>	<i>As-dur</i>	<i>Es-dur</i>
<i>Maestoso</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>Adagio</i>	<i>Vivace</i>	<i>Andante con moto</i>	<i>Allegro con fuoco</i>

Открывает музыкальное путешествие «во времена маленького Моцарта» приподнятая по настроению «интрада» под названием «На приеме у английского короля». Фанфарные интонации, «сияние»

² Черная М. Р. Моцарт в «стилевом моделировании» Григория Корчмара // Петербургское приношение Моцарту: Сб. статей Международного моцартовского симпозиума (к 255-летию со дня рождения и 220-летию со дня смерти) / Сост. и науч. ред. М. Р. Черная. — СПб.; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2012. — С. 136.



ми-бемоль мажора, упругий ритм рисуют парадную обстановку дворца, передают торжественную атмосферу приема, который был оказан семейству Моцартов.

Увлекательный дух музицирования в фортепианном дуэте великолепно воспроизведен в № 2 *«Вольфганг и Наннерль концертируют»*, где партии абсолютно равноправны. Особого внимания здесь заслуживает точное выполнение довольно сложных штрихов.

Третья пьеса под названием *«Если бы Вольфганг продолжил...»* проанализирована Е. И. Чигаревой, которая отмечает: «Отрывок из тетради эскизов Моцарта представлял собой восьмитактовый период повторного строения и четырехтактовую середину с остановкой на доминанте. Реприза молодым композитором не была выписана и неизвестно, предполагалась ли (просто фрагмент мог быть не окончен). Корчмар сочинил три фигурационные вариации на эту тему, причем начало каждой вариации воспринимается как варьированная реприза темы либо предшествующей вариации. Получается своеобразная цепная форма: $ab\ a1b1\ a2b2$ (где соединяются двухчастность и трехчастность). Замыкающая кода — очень красивая и вполне моцартовская — создание самого Корчмара. Она абсолютно органично продолжает и завершает развитие»³. Начальный оборот, к которому обратился юный Моцарт, относился к числу излюбленных интонаций у И. К. Баха. Можно добавить, что эта пьеса предоставляет хорошие возможности для освоения деликатного и разнообразного туше, что расширяет арсенал навыков юных исполнителей.

На наброске жиги, сделанном Моцартом, Корчмар строит динамичную четвертую пьесу *«Вольфганг музицирует с “лондонским” Бахом»*, с фугированным принципом развития, где в структуре четко определяются экспозиция и контрэкспозиция, развивающий раздел и собственно тональная реприза. Моторика пьесы № 4 ставит задачи владения отдельными штрихами, плотным прикосновением, выносливостью виртуоза, и все это при согласованности действий в ансамблевой игре.

Стиль вокальной арии узнается в наброске Моцарта, который положен в основу пьесы № 5 (*«Оперные впечатления»*).

³ Заднепровская Г. В., Чигарева Е. И. «Моцартиана» Григория Корчмара // Музыкальная академия. — 2013. — № 2. — С. 60.



Здесь потребуется владение пальцевым легато и понимание тонкостей фразировки.

Завершает цикл блестящая пьеса под названием «*На прогулке в Сент-Джеймском парке*», от начала до конца пребывающая в стихии триольного движения. Сыграть эту развернутую миниатюру способны маленькие виртуозы, любящие и понимающие музыку великого Моцарта.

В завершении даем рекомендации преподавателям:

- Цикл Корчмара «*Лондонские впечатления маленького Моцарта*» обогащает репертуар фортепианного дуэта оригинальными, свежими пьесами.

- На таком материале удобно вырабатывать навыки исполнения штрихов, необходимые для классических произведений.

- Понимание классической формы приходит к ученикам через ясную логику музыкального развития в пьесах цикла.

Стиль ряда «моцартианских» произведений Корчмара, к которым относятся и пьесы из цикла «*Лондонские впечатления маленького Моцарта*», иногда балансирует на грани мистификации, музыка воспринимается практически как оригинальное создание венского классика, за что мы должны быть благодарны композитору, говорящему классические «истины» на языке, понятном современному ребенку.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Заднепровская Г. В., Чигарева Е. И. «Моцартиана» Григория Корчмара // Музыкальная академия. М.: 2013, № 2. — С. 54–64
2. Корчмар Г. О. Лондонские впечатления маленького Моцарта. Сюита для фортепиано в четыре руки (по материалам «Нотной тетради» восьмилетнего Вольфганга). — СПб: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. — 48 с.
3. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. — М.: Классика — XXI, 2008. — 642 с.
4. Черная М. Р. Моцарт в «стилевом моделировании» Григория Корчмара // Петербургское приношение Моцарту: Сб. статей Международного моцартовского симпозиума (к 255-летию со дня рождения и 220-летию со дня смерти) / Сост. и науч. ред. М. Р. Черная. — СПб.; Тверь: Твер. гос. ун-т, 2012. — С. 136–138.



Н. В. ЖУКОВА

**АКУСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ДЛЯ ХОРА В СОПРОВОЖДЕНИИ ДВУХ ФОРТЕПИАНО
НА ПРИМЕРЕ СЮИТЫ
НА СТИХИ ШОТЛАНДСКИХ И АНГЛИЙСКИХ ПОЭТОВ
ДМИТРИЯ СМИРНОВА**

Современное искусство тяготеет к анациональности языка — это факт, к сожалению, бесспорный. Художник, мыслящий и пишущий по-русски — фигура достаточно редкая в сегодняшней отечественной музыке. К числу немногих авторов такой направленности принадлежит Дмитрий Валентинович Смирнов (р. 1952), продолжающий национальные традиции старшего поколения русских композиторов — Георгия Свиридова и Валерия Гаврилина.

Вся жизнь Смирнова связана с Петербургом. Будущий композитор родился в артистической семье: отец — солист-тромбонист филармонического оркестра; мать — художница. Тембр тромбона, прочно поселившийся в слуховой памяти, волновал Дмитрия Валентиновича как в детстве, так и в зрелые годы.

Ленинградское хоровое училище им. М. И. Глинки (класс профессора И. И. Полтавцева) предполагало для лучших выпускников один путь — на дирижерско-хоровое отделение консерватории. В Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова будущий композитор занимался в классе профессора А. В. Михайлова, затем продолжил образование в классе симфонического дирижирования и стажировался в ассистентуре у народного артиста РСФСР, профессора Э. П. Грикурова.

С 1975 по 1994 годы Д. В. Смирнов преподавал в Ленинградской консерватории на разных кафедрах (оперной подготовки, народных инструментов, хорового дирижирования и композиции), на протяжении многих лет ведет класс дирижирования в Музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова.

Хоровое письмо Дмитрия Смирнова обладает удивительным свойством — особым «храмовым эффектом», свечением чистых благозвучных аккордов, оставляющих обертоновый шлейф.

Образный мир Смирнова нередко пограничен между явью и сном, реалиями и грезами. Его композиции — пространство мечты,



романтический порыв и шумановская нервная чувствительность. Это так уникально в наш прагматичный век!

Художественный мир Смирнова полон знакомых образов, музыка в нем выступает как диалог времен. Заинтересованный слушатель заметит в его опусах и отголоски безыскусных мелодий Шуберта, и русский певучий говорок вокальной музыки Гаврилина, но все же собственный авторский почерк Смирнова узнаваем с первых же тактов произведения.

Переводы английской и шотландской поэзии по праву считаются частью русской поэтической традиции. Найденная поэтами-переводчиками и впитанная отечественным читателем с детства, своеобразная лирико-эпическая интонация идентифицируется как «английская», «шотландская». Эта традиция нашла музыкальное преломление в *Сюите на стихи шотландских и английских поэтов* Смирнова, которая была создана и впервые исполнена в 1981 году в версии для солиста, женского хора и двух фортепиано. В 1987 году появилась вторая редакция *Сюиты для солиста, смешанного хора и двух фортепиано*. Премьера этой редакции состоялась в Ленинграде в Малом зале филармонии 1 октября 1987 года в исполнении Камерного хора под управлением Николая Корнева в сопровождении автора и Александра Верещагина. В этой окончательной версии сочинение вошло в репертуар многих российских и зарубежных хоровых коллективов и было издано. Записи *Сюиты* осуществлены в разные годы на Петербургском радио, вошли в авторский компакт-диск «Музыка разных лет».

Особенности мышления Смирнова предполагают оркестровое сопровождение большинства его хоровых произведений. В связи с тем, что распределить все богатство оркестровой фактуры на одном фортепиано в две руки не представляется возможным, автор в таких случаях обращается к двум фортепиано (вспомним его *Кантату на стихи Анны Ахматовой «Полночные стихи» для женского хора, меццо-сопрано и двух фортепиано, 1982*).

Использование двух инструментов, с одной стороны, облегчает имитацию тембров различных оркестровых групп, с другой — накладывает дополнительную ответственность на концертмейстеров, которые должны знать и в любой момент исполнения умело передавать необходимое звучание.

Обычно обращение композитора к двум фортепиано в сопровождении к хоровым произведениям обуславливается тем, что одному из роялей постоянно приходится поддерживать общее



движение музыкального материала, в то время как у другого появляется возможность свободно и более выразительно подчеркнуть красочность и блеск фортепианной фактуры.

Специфика взаимодействия пианистов с хоровым коллективом организует репетиционный процесс. Как справедливо отмечает Н. В. Медведева: «опытные концертмейстеры должны досконально знать изучаемое произведение..., соблюдать темповые обозначения, подсказать ... оптимальный вариант агогических отклонений»¹. К тому же, разучивание произведения происходит, как правило, в классе, где рояли стоят рядом. Расположение инструментов на сцене принципиально иное. Обрамляя хор, рояли располагаются по краям, придавая звучанию дополнительный акустический объем, но усложняя задачу концертмейстерам.

От дуэта пианистов в данном контексте требуется необычайная слаженность, ритмическая четкость, фактурный баланс, формообразующая организация. Только при соблюдении вышеперечисленных условий все участники этого музыкального действия становятся равноправны.

Как известно, к сопровождению двух и более фортепиано, обращались в своих произведениях И. Ф. Стравинский, Й. Брамс, М. Равель. Очевидно, что использование такой формы в *Сюите на стихи шотландских и английских поэтов* Дмитрия Смирнова значительно обогащает хоровую фактуру, выявляет новые колористические особенности, создает уникальный художественный образ и законченное музыкальное впечатление.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Смирнов Д. В. Сюита на стихи шотландских и английских поэтов для солиста, смешанного хора и двух фортепиано. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. — 44 с.
2. Медведева Н. В. Работа в классе фортепианного ансамбля // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Ч. 2. Сборник статей по материалам IV Межд. науч.-практ. конф. (2–3 декабря 2011 года) / Ред.-сост. М. В. Воротной. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. — с. 251–255.

¹ Медведева Н. В. Работа в классе фортепианного ансамбля // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен. Ч. 2. Сборник статей по материалам IV Межд. науч.-практ. конф. (2–3 декабря 2011 года) / Ред.-сост. М. В. Воротной. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. — С. 254.



VII. ФИЛОСОФИЯ ЖАНРА

Г. П. ОВСЯНКИНА

СОНАТА ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО МОРИСА БОНФЕЛЬДА КАК ОБРАЗЕЦ ФИЛОСОФСКО-РЕФЛЕКСИВНОГО ТИПА ФОРТЕПИАННОГО АНСАМБЛЯ

В многообразной деятельности Мориса Шлёмовича Бонфельда (1939—2005) композиторское творчество в силу разного рода обстоятельств значительную часть жизни находилось на периферии. В памяти коллег Бонфельд в первую очередь запечатлелся как крупный ученый-исследователь, автор фундаментальной монографии «Музыка: Язык. Речь. Мышление», десятков статей по музыкальной семантике, интерпретации, интертекстуальным связям, музыкальному языку¹, и как талантливый активный педагог, руководитель кафедры в Вологодском государственном университете, отразивший свой преподавательский, музыковедческий и композиторский опыт в неординарных учебниках, предназначенных для факультетов музыки педагогических университетов². Между тем несомненным талантом отмечены и его немногочисленные композиторские опысы.

В послужном списке Бонфельда, составленном им незадолго до кончины, значатся 44 произведения с указанием дат создания и 17 — без них. Причем в него включены и миниатюры, написанные «на случай», как, например, «Песня рыбаков» или «Песня молодости», и музыка прикладная (к спектаклям в драматическом и кукольном театрах). Нет сведений и о том, чтобы Бонфельд «без оглядки» уничтожал свои рукописи, как это делала его учитель по композиции в Ленинградском музыкальном училище им. Н. А. Римского-Корсакова Г. И. Уствольская³.

¹ Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006; Морис Бонфельд. Избранные статьи и рецензии. — Вологда: ВГПУ, 2009.

² Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание: Учебное пособие для студ. высших учебных заведений. — М.: ВЛАДОС, 2001.; Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. — В 2-х ч. — М.: ВЛАДОС, 2003.

³ Подробнее об этом факте см. в работе автора настоящей статьи «О творческом процессе Галины Уствольской» // Процессы музыкального творчества / Ред.-сост. Е. В. Вязкова. Вып. 12. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. — С. 203—222.



Для фортепиано композитором было создано 10 произведений, из них два предназначены для фортепианного ансамбля: *Тарантелла* и трехчастная *Соната для двух фортепиано*. Она появилась уже в зрелые годы — в 1997 году и являет собой высокохудожественное самобытное масштабное полотно, явно относящееся к **философско-рефлексивному** типу фортепианного ансамбля.

Прежде чем говорить о *Сонате*, надо хотя бы коротко осветить типологические черты данного типа фортепианного ансамбля, происходящего из лирико-философского направления в фортепианной музыке. Такого рода ансамбли характеризует прежде всего интровертный тип мышления, приоритет и масштаб образов рефлексии, напряженной духовной жизни.

Одними из внешних примет философско-рефлексивного типа фортепианного ансамбля являются повышенная выразительная роль медленных темпов, в том числе в финалах, усиление ладов и альтераций минорного наклонения, контрапунктический склад письма, тяготение к полифоническим жанрам. Трактовку партий пронизывает принцип диалогичности, исходящий из эстетики концертирования. Благодаря данному типу диалогичности все ансамблевые партии образуют монолитную целостность.

Этот тип фортепианного ансамбля присущ Д. Д. Шостаковичу и многим представителям его школы в фортепианной музыке. «Диалогичность мышления, характерная для школы, ярко воплощена в ансамблевой музыке. Подобно Шостаковичу, представители школы разнопланово трактуют фортепианный ансамбль с точки зрения жанра, образов, исполнительского адресата и т. д.»⁴. То, что подобный тип ансамбля сконцентрировался у Шостаковича, обусловлено особым тяготением Мастера, по словам В. А. Васиной-Гроссман, к «образам высокого музыкального обобщения»⁵ и развитием в его фортепианном творчестве лирико-интеллектуального направления. Такого рода ансамбль нашел яркое претворение уже в ранней *Сюите для двух фортепиано*. Он был характерен для Л. В. Николаева, М. Петера.

Соната Бонфельда концентрирует все основные черты рефлексивно-философского типа фортепианного ансамбля. В ней три части,

⁴ Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: Монография. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2003. Кн. 1. — С. 302. Подробно о школе Шостаковича в фортепианной музыке, лирико-философском направлении в творчестве Шостаковича также см. в этом издании.

⁵ Васиной-Гроссман В. А. Мастера советского романса. — М.: Музыка, 1980. Изд. 2-е, доп. — С. 249.



темповая динамика которых явно свидетельствует о приоритете медленных темпов как одной из сильных выразительных составляющих рефлексивной образности: I часть — *Andante*, II часть — *Allegro*, III — *Moderato molto* (примеры 1, 2, 3). Несомненна в ней повышенная роль минорных ладов, несмотря на приоритет полиладового мышления: I часть — *a — e*, II — *h*, III — *h — c*.

Соната в высшей степени полифонична, что также является доминантой философско-рефлексивного пианизма. Ее первые две части составляют как бы прелюдию и двойную четырехголосную фугу. Об их бразной и композиционной спаянности свидетельствует реминисценция в конце II части — в заключительном разделе фуги звучит вступительный фрагмент из I части. Композиционная арка придает обеим частям, перефразируя известный термин В. В. Протопопова, черты цикла *второго плана* внутри целого. III часть — трагический *post scriptum* — полифонизированная остинатная форма.

О воплощении в *Сонате* развернутой философско-трагедийной концепции, характерной для рефлексивного фортепианного ансамбля, свидетельствует семантический и интертекстуальный анализ цикла.

Доминирующему образному спектру сопутствует соответствующий семантический ряд, издавна ставший символом того, что называют образами размышления, философских рефлексий, которыми в гениальной интерпретации наполнены медленные части бетховенских сонатно-симфонических циклов, в XX веке — сонат и симфоний Шостаковича. На их основе формируются развернутые, глубокие по содержанию, информационно наполненные, часто трагедийные или лирико-драматические концепции. В такого рода произведениях нередко присутствуют «мигрирующие формулы» (термин Л. Н. Шаймухаметовой), за которыми прочно закрепилась функция носителей философского и трагедийного начала, как, например, за секвенцией *Dies irae*.

В *Сонате* Бонфельда прежде всего обращает на себя внимание семантика, выраженная остинатными тонами или созвучиями. Именно с них начинается цикл, они открывают горестный, сдержанный по движению финал (примеры 1, 3). Этот семантический комплекс связан с неординарным психическим состоянием, воплощая тревожность, предчувствие трагического исхода.

Издавна остинатные созвучия являлись неотъемлемой частью семантики колокольности, которая может воплощать очень широкий образный спектр. В данном произведении семантика колокольности,



несмотря на ее трансформацию, связана только с высвечиванием трагедийного аспекта. В пространство колокольности вовлекаются большие фрагменты композиции. Порой образуются семантические колокольные контрапункты. На этой семантике построена вся I часть (примеры 1, 4), свободная часть (разработка) фуги. В III части колокольность в виде одиноких горестных предвестников начинает развязку неотвратимой трагедии (пример 3), эти же колокола являются предыктом репризы. На пронзительном колокольном перезвоне формируется кода.

Однако при всей значимости разных оттенков трагедийной колокольности не меньшую роль в лепке образа играет семантика водной стихии, в том числе ее глубины. Для ее воссоздания используется выразительный комплекс, связанный с охватом широкого диапазона между крайними фактурными точками: тяжелыми басами контроктавы и субконтроктавы и тонами высоких октав. Присутствует и семантика «взбунтовавшейся» морской стихии с ее бурными пассажами, хроматизмами и педальными трелями, как в кульминации среднего раздела финала (пример 5).

Еще более определенно раскрывает музыкальное содержание проникновение в интертекстуальные переключки. Первый интертекстуальный пласт апеллирует к фортепианной прелюдии «Затонувший собор» К. Дебюсси, смысловым мотивам легенды о трагической судьбе древнего собора, которая стала импульсом для творческой фантазии французского Мастера⁶. Об этом свидетельствует фактурная рассредоточенность в разных регистрах, целенаправленная динамизация колокольных комплексов путем вариационного метода к мощной кульминации и утверждение ее перезвонов в последних тактах (пример 4). Примером претворения этого претекста является I часть, хотя в ней иная, нежели в *Прелюдии* Дебюсси, композиционная модель — не концентрическая с варьированной строфичностью, а сквозная вариационная форма по принципу *crescendo*.

Второй интертекстуальный комплекс исходит из клавирной музыки И. С. Баха — некий собирательный образ его прелюдий и фуг, особенно из «Хорошо темперированного клавира»⁷. Наиболее явные связи

6 См., например, *Смирнов В. В.* Клод-Ашиль Дебюсси. Краткий очерк жизни и творчества. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1962.

7 Не лишним будет вспомнить трактовки его содержания в библейском ключе Б. Л. Яворским, Ю. С. Петровым (см.: *Яворский Б. Л.* Статьи, воспоминания, переписка. — М.: Сов. композитор, 1972. Т. I. Изд. 2-е, испр. и доп.; *Петров Ю. С.* И. С. Бах и библейская математика; «Хорошо темперированный клавир» Баха как муnenорологическая структура // *Процессы музыкального творчества*. Вып. 6. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2003).



обнаруживаются с *фугами c-moll* (I том), *fis-moll* (II том), особенно во II части *Сонаты* (пример 2), с величественными *quasi-органными* каденциями в *прелюдиях c-moll, B-dur* (I том).

Третий интертекстуальный пласт апеллирует к фольклорным прообразам с архаичным восточным колоритом в подвижном разделе финала, подчеркнутом *accelerando* (пример 5). Его трагический колорит вызывает аналогии с жутким «приплясом» из финала *Фортепианного трио № 2 «Памяти И. И. Соллертинского»* Шостаковича.

Итак, философско-рефлексивный тип фортепианного ансамбля не только был сродни творческим устремлениям Бонфельда, но и более всего соответствовал воплощению в *Сонате* философско-трагического содержания. Не исключено, что оно было обусловлено архаичными притчами и легендами, запечатлевшими ветхозаветную трагедию. По нашим наблюдениям именно в таком содержательном ключе исполнительская трактовка произведения заслуживала высокой оценки композитора⁸.

В *Сонате для двух фортепиано* есть все типологические черты философско-рефлексивного типа фортепианного ансамбля. Эти черты усиливаются связью с одним из наиболее ярких проявлений лирико-философского направления в фортепианной музыке — произведениями Шостаковича. Не исключено, что ими философско-рефлексивный тип ансамбля стимулировался в творчестве Мориса Шлёмовича Бонфельда.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. — В 2-х ч. — М.: ВЛАДОС, 2003. — Ч. 1 — 256 с., Ч. 2 — 208 с.
2. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание: Учебное пособие для студ. высших учебных заведений. — М.: ВЛАДОС, 2001. — 224 с.
3. Морис Бонфельд. Избранные статьи и рецензии. К 70-летию со дня рождения. / Сост., ред. и прим. С. В. Блиновой. — Вологда: ВГПУ, 2009. — 324 с.

⁸ Соната для двух фортепиано была исполнена автором статьи в ансамбле с Татьяной Петровной Самсоновой в присутствии автора в концерте Петербургской Ассоциации современной музыки 18 января 1999 года, на фестивале «Музыкальная весна в Санкт-Петербурге» 18 мая 1999 года и на юбилейном вечере М. Ш. Бонфельда в Доме композиторов в ноябре 2004 года.



VI. КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

4. Бонфельд М. III. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: Монография. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. — 648 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. — М.: Музыка, 1980. Изд. 2-е, доп. — 317 с.
6. Овсянкина Г. П. О творческом процессе Галины Уствольской // Процессы музыкального творчества / Ред.-сост. Е. В. Вязкова. Вып. 12. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. — С. 203–222.
7. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: Монография. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2003. В 2-х кн. — Кн. 1. — 324 с. Кн. 2. — 130 с.
8. Смирнов В. В. Клод-Ашиль Дебюсси. Краткий очерк жизни и творчества. — Л.: Гос. муз. изд-во, 1962. — 88 с.

Приложение

—НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ—

1

I часть

Andante $\text{♩} = 40$

The musical score is presented in two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a piano (p) dynamic marking and a 'legato sempre' instruction. The second system continues the composition with similar notation. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 40 beats per minute.

СОНАТА МОРИСА БОНФЕЛЬДА • Г. П. ОВСЯНКИНА



2

II часть

Moderato molto ♩ = 77

3

III часть

Moderato molto ♩ = 77

4

I часть

(кульминация)



Е. Н. ШКЛЯРИК

**ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ КАК ПУТЬ СОМАСТИЯ
НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЕОНИДА ДЕСЯТНИКОВА
«В СТОРОНУ ЛЕБЕДЯ» (DU CÔTÉ DE CHEZ «SWAN»)**

В ситуации информационного преизбытка и идейного голода большую ценность приобретают возможности осмысления происходящего. Настоящее вбирает в себя оптику прошлого и проекцию будущего, и даже единичный опыт имеет смысл всеобщего.

Нотный текст для двух фортепиано «В сторону Лебедя» (*Du côté de chez «Swan»*) Леонида Аркадьевича Десятникова (р. 1955) представляет собой концептуальный каркас балетного номера в постановке Алексея Мирошниченко, дизайн Филиппа Донцова (Мариинский театр).

Деконструкция известной темы К. Сен-Санса «Лебедь» из «Карнавала животных» строится на разъятии плавного медленного рассказа о романтических чувствах на фрагменты и превращении этих элементов в экспрессивные вариации, перемежающиеся периодами дигрессии, автоматизма и усталости.



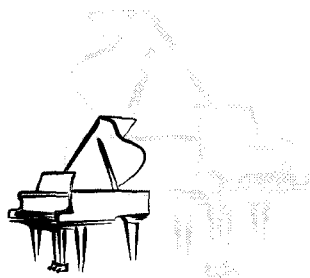
Сценография (задник в виде гигантской метки штрих-кода и товарные ярлыки на конечностях танцовщиков) меняет масштаб восприятия классического номера.

Вместо пустого темного объема условного мира духа, являющего идеи и сновидения, остается сувенирная полка со статуэтками, оживающими, когда на них падает благосклонный взор покупателя. Они будто нехотя демонстрируют свои умения и доводят притворство до субверсивной аффирмации, исподволь норовя сбежать. Их держит железная воля пианистов, невидимые дуэлянты как галерные гребцы ведут дело к финалу, когда все показано, интерес утас, внимание наблюдателя переместилось на другой объект, а редкие конвульсии заводных игрушек — это свободные жесты животных праобразов, а не отточенный танец профессионалов. Завороженность переходит в заторможенность.

Это воплощение ситуации «говoreния для понимания» /*speaking for thinking*, момент свободы для себя, когда не важна оценка мастерства артистов. Важна пауза, позволяющая понять и выговорить запрос, назвать вещи.

Вместо упойтельного поэтического высказывания классического «Умирающего лебедя» очевидец поворота «В сторону Лебедя» обнаруживает незавершенный процесс спонтанного подыскивания и проговаривания разрозненных поверхностных значений. Это свобода от рабства стереотипов и обоюдной привычки потребления готовых образов зрителем и исполнителем. Старый лебедь наконец-то умер, он деградировал до формальных конструкторов, стал воспоминанием о ностальгии и сладостной инерции.

Остранение и скольжение от окаменелых смыслов к неопределенности нового опыта проявляет дуальную природу визуального образа. В ситуации потока именно музыка задает «направление к» и способ миропонимания.





VIII. КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

C. ANGELO, A. ANGELO

SAN FRANCISCO INTERNATIONAL PIANO DUO FESTIVALS

Sfmf Organization History & Programs

The San Francisco International Music Festival (*Sfmf*) is celebrating its 11th Anniversary season. Over the past decade, *Sfmf* has presented five successful international piano duo festivals showcasing 35 world-class artists, fourteen performances of the Young Artist's Concert Series featuring approximately 150 young artists from the San Francisco Bay Area, five Salkind Young Artists' Festivals, and a community outreach program that serves both young artists and the senior community in the San Francisco Bay Area.

Sfmf was conceived and founded in 2003 by Catherine and Anthony Angelo, "The Angelo Piano Duo" and formally launched as a 501(c)3 non-profit organization in 2003. *Sfmf* launched the Inaugural Milton & Peggy Salkind International Piano Duo Festival in 2007, which is the United States' first and foremost international music festival solely dedicated to the art of the piano duo. The Salkind Festival presents world-class international artists in a series of concerts performed at the San Francisco Conservatory of Music.

Milton & Peggy Salkind International Piano Duo Festivals Salkind Festival artists have included: Nora Novik & Raffi Kharajanyan (*The Riga Piano Duo* — Latvia); Olga & Yuri Sherbakov (*The Oleyuria Duo* — Ukraine); Sara Bartolucci & Rodolfo Alessandrini (*Duo Pianistico di Firenze* — Italy); Vely Stoyanova & Ilia Tosheff (*The Tosheff Duo* — Bulgaria); Miles Graber & Arkadi Serper (*The Scorpio Duo* — U.S.A. & Russia); Catherine & Anthony Angelo (*The Angelo Duo* — Australia & U.S.A.); Noriko & Yuko Kugimoto Piano Duo (Japan); Edward & Anne Louise Turgeon (*Duo Turgeon* — Canada); Marina Berretta-Hammond & Fred Hammond (*The Hammond Duo* —



Argentina & Venezuela); Raffi Kharajanyan & Ruslan Perezhilo (Latvia); Elizabeth & Marcel Bergmann (*The Bergmann Duo* — Canada & Germany); Armine Grigoryan & Raffi Kharajanyan (*The AR-RA Duo* — Armenia); Eva-Marie Zimmermann & Keisuke Nakagoshi (*The ZOFO Duet* — Switzerland & Japan); Frances Veri & Michael Jamanis (*The Veri & Jamanis Duo* — U.S.A.); Stephen Varney & Naomi Sanchez (*Pas de Duo* — U.S.A.); Irene & Christie Peery (*The Peery Duo* — U.S.A.); Greg Anderson & Elizabeth Roe (*Anderson & Roe Duo* — U.S.A.). The Salkind Festivals have also presented 30 dance artists in collaborative works for piano duo and dance as well as 50 chamber musicians in works featuring piano duo ensemble. In addition, *Sfmf* has commissioned 6 new works from composers: Nils Lindberg (Sweden); Marcel Bergmann (Germany); Rodolfo Alessandrini (Italy); George Cables (U.S.A.); Bruce Munson (U.S.A.); and Raffi Kharajanyan (Latvia), which have been premiered at the Salkind Festivals.

Themes for the Salkind Festivals have featured the following:

The Inaugural Salkind Festival (2007) — ***A Tribute to the Age of Grand Duos***, which paid homage to the European, Russian and American piano duos from Nannerl & Wolfgang Mozart to the grand duos of the 20th century;

The 2nd Salkind Festival (2008) — ***Piano Duo Masters in Vienna***, showcased Vienna as an artistic center and featured seldom-heard works for piano duo and chamber music;

The 3rd Salkind Festival (2010) — ***American Masterpieces***, highlighted an intriguing mix of traditional and innovative compositions for piano duo from North and South America;

The 4th Salkind Festival (2012) — ***A Parisian Fete***, featured Paris as an artistic center during its “golden age” from 1870–1925 and also celebrated Debussy’s 150th anniversary;

The 5th Salkind Festival (2014) — ***A Baltic Voyage***, showcased the rich musical heritage and hidden treasures of seldom heard composers of the nine countries that border the Baltic Sea — Russia, Estonia, Latvia, Lithuania, Sweden, Finland, Denmark, Poland and Germany.

The theme for the 2014 Salkind Festival was inspired by a concert of Baltic composers organized by the renowned Latvian pianist, Dr. Raffi Kharajanyan and presented in St. Petersburg at the Sheremetev Music Museum on May 7, 2011 in which *Sfmf* founders, the Angelo Duo participated. Several St. Petersburg composers attended the May 7 concert including



VIII. КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

Gennady Belov and Vadim Bibergan, who the duo has known since 1996. The Angelo duo has performed in Russia since 1993 with performances in St. Petersburg (1996, 1999, 2001, 2011), Borovichi (2001), Novosibirsk, (1993, 1996), Akademgorodok (1993), Kemerovo (1996) and each time brought back many scores of works by Russian composers. In addition to Bibergan, the Angelos have performed numerous Russian and Baltic composers to American audiences including, Valery Gavrilin, Vladimir Sapozhnikov, Georgy Portnov, Alexander Radvilovitch, Gennady Belov, Egils Straume and Urmas Sisask.

The 2014, ***A Baltic Voyage*** featured a series of five concerts, three salon programs and a Grand Finale Dance Concert, which included an American premiere of a suite from the Russian Ballet, *Anyuta*, by Valery Gavrilin. *Sfmf* commissioned Dr. Raffi Kharajanyan to write a transcription of the exquisite *Adagio (Pas de Deux)* from the *Anyuta Ballet* for piano duet to be included in American premiere of the *Anyuta Suite*, which featured choreography by Tiit Helimets (San Francisco Ballet principal dancer/choreographer and guest choreographer with the Estonia National Ballet). The Angelo Duo performed the *Anuyta* suite with an ensemble of principal dancers from the Smuin Ballet, San Francisco Opera Ballet, and Marin Dance Theatre.

In addition to Valery Gavrilin, the Russian composers featured in *A Baltic Voyage* all have a connection to St. Petersburg (since St. Petersburg directly connects with the Baltic Sea) and included Anton Rubinstein, Alexander Borodin, Peter Ilyich Tchaikovsky, Anton Arensky, Alexander Glasunov, Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Dmitri Shostakovich, and contemporary composers, Vadim Bibergan, Georgy Portnov, Vladimir Sapozhnikov and Alexander Radvilovitch.

With a treasure-house of archived themed music festivals, salon series, young artists' concert series, and master classes, *Sfmf* is currently working on creating a CD/DVD ***Anthology of Piano Duo in America*** featuring performances from the five Salkind Festivals and special events. This will be the first of its kind in American musical history of piano duo and it will be made available to a global marketplace through online purchasing centers.

Short biography on the *Sfmf* Founders — The Angelo Piano Duo

An Australian and American ensemble based in San Francisco, is known for concerts that feature an eclectic mix of musical styles. Alumni of the San Francisco Conservatory of Music, (SFCM) Catherine and Anthony



met at the Music and Arts Institute in San Francisco. The duo was developed and refined at SFCM under the direction of the distinguished American duo, Milton and Peggy Salkind. The Angelo Duo's international career includes performances in Australia, England, Italy, Latvia, Lithuania, Russia, Ukraine, and the United States. The Angelos maintain a long-standing commitment to music education. Anthony is the chair of the Fine Arts Department at The Branson School and Catherine is the Performing Arts Department chair at the Mount Tamalpais School in California. In 2004, Catherine and Anthony were the recipients of the Mill Valley Art Commission's *Milliey Award* for Achievement in the Musical Arts, recognizing their contribution as artists and educators.

— INFORMATION —

Website of *The Festivals*: www.sfmf.org

Website of *The Angelo Piano Duo*: www.angelopianoduo.com

К. АНЖЕЛО, Э. АНЖЕЛО
(перевод А. В. Дьячкова)

**МЕЖДУНАРОДНЫЕ ФЕСТИВАЛИ
ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ В САН-ФРАНСИСКО**

Международный музыкальный фестиваль Сан-Франциско (*Sfmf*) проводит в этом году одиннадцатый сезон. За десятилетнюю историю существования проекта состоялось пять Международных фестивалей фортепианных дуэтов с участием 35 артистов мирового класса, четырнадцать концертов, в которых выступило около 150 юных музыкантов региона, пять Юношеских фестивалей имени Милтона и Пегги Салкинд¹ и организована программа работы с населением, обоюдоинтересная молодым артистам и обществу пожилых людей области залива Сан-Франциско.

Идея создания Международного фестиваля возникла у Кэтрин и Энтони Анджело — фортепианного дуэта *The Angelo Duo* — в 2003

¹ В одно время с основным Салкинд-фестивалем проводятся юношеские фестивальные программы, участники которых отбираются заранее. Кульминацией юношеского фестиваля является отчетный концерт, демонстрирующий результаты предшествующих ему мастер-классов выдающихся музыкантов — участников основного фестиваля (прим. — Н. М.).



году, тогда же он был официально зарегистрирован как некоммерческая организация. В 2007 году в рамках этого проекта был основан Международный фестиваль фортепианных дуэтов имени Милтона и Пегги Салкинд (Салкинд-фестиваль) — первый и крупнейший в Соединенных Штатах фестиваль, всецело посвященный искусству фортепианного дуэта. В рамках мероприятий Салкинд-фестиваля организована серия концертов мировых знаменитостей в Консерватории Сан-Франциско.

Фестиваль фортепианных дуэтов

имени Милтона и Пегги Салкинд — Салкинд-фестиваль

Артисты-участники Салкинд-фестиваля: Нора Новик и Раффи Хараджян (*Riga Piano Duo*, Латвия), Ольга и Юрий Щербаковы (*Duo Oleyuria*, Украина), Сара Бартолуччи и Рудольфо Алессандрини (*Duo Pianistico di Firenze*, Италия), Вели Стоянова и Илья Тошев (*The Tosheff Duo*, Болгария), Майлз Грейбер и Аркадий Серпер (*The Scorpio Duo* — США-Россия); Кэтрин и Энтони Анжело (*The Angelo Duo* — Австралия-США); Норико и Юко Кугимото (Япония); Эдвард и Анна-Луиза Туржон (*Duo Turgeon* — Канада); Марина Беретта-Хэммонд и Фред Хэммонд (*The Hammond Duo* — Аргентина-Венесуэла); Раффи Хараджян и Руслан Пережило (Латвия); Элизабет и Марсель Бергман (*The Bergmann Duo* — Канада-Германия); Армина Григорян и Раффи Хараджян (*The AR-RA Duo* — Армения); Эва-Мария Циммерманн и Кейсуке Накагоши (*The ZOFO Duet* — Швейцария-Япония); Фрэнсис Верн и Майкл Джэмэнис (*The Veri & Jamanis Duo* — США); Стивен Вэрни и Наоми Санчес (*Pas de Duo* — США); Ирэн и Кристи Пири (*The Peery Duo* — США); Грэг Андерсон и Элизабет Роу (*Anderson & Roe Duo* — США). Кроме того, в рамках фестивалей выступили 30 танцоров в представлениях, соединивших музыку фортепианного дуэта с хореографией, а также 50 инструменталистов в ансамблях с фортепианным дуэтом. Специально для фестивалей Нильс Линдберг (Швеция), Марсель Бергман (Германия), Родольфо Алессандрини (Италия), Джордж Кэйбл (США), Брюс Мансон (США) и Раффи Хараджян (Латвия) написали шесть новых сочинений.

Салкинд-фестивали были посвящены следующим темам:

Первый (2007) «**Приношение эре великих дуэтов**» стал данью почтения европейским, российским и американским фортепианным



дуэтам от Наннерль и Вольфганга Моцартов до великих фортепианных ансамблей XX века.

Дать почувствовать атмосферу Вены как художественного центра — таким задумывался второй фестиваль (2008) **«Венские мастера фортепианного дуэта»**. Вниманию слушателей были представлены редко исполняемые сочинения для фортепианного дуэта и камерных ансамблей.

Третий фестиваль (2010) **«Американские шедевры»** подарил удивительно яркую программу из произведений композиторов Северной Америки и Южной, созданных для фортепианного дуэта с использованием как традиционной, так и экспериментальной композиторских техник.

Четвертый фестиваль (2012) **«Парижский праздник»** воссоздавал «Золотой век» столицы Франции как художественного центра — 1870–1925 годов и был приурочен к 150-летию со дня рождения Дебюсси.

Пятый фестиваль (2014) **«Путешествие на берега Балтии»** продемонстрировал богатое музыкальное наследие и скрытые сокровища — мало исполняемые сочинения, созданные композиторами девяти стран, окружающих Балтийское море — России, Эстонии, Латвии, Литвы, Швеции, Финляндии, Польши и Германии.

Тема фестиваля 2014 года была навеяна концертом, состоящим из музыки композиторов балтийского региона, который организовал именитый латвийский пианист Раффи Хараджанян в Санкт-Петербурге в Шереметевском дворце 7 мая 2011 года, и в котором приняли участие музыканты фортепианного дуэта *Angelo Duo* — основатели Фестиваля Сан-Франциско. На том памятном концерте присутствовало несколько петербургских композиторов, включая знакомых дуэту с 1996 года Геннадия Белова и Вадима Бибергана. *Angelo Duo* гастрольирует в России с 1993 года (Санкт-Петербург, 1996, 1999, 2001, 2011; Боровичи, 2001; Новосибирск, 1993, 1996; Академгородок, 1993; Кемерово, 1996). Из каждой концертной поездки музыканты привозят много нот сочинений российских авторов. Помимо пьес Бибергана, *Angelo Duo* исполняли в США немало других сочинений композиторов России и стран Балтии, в том числе, произведения Валерия Гаврилина, Владимира Сапожникова, Георгия Портнова, Александра Радвиловича, Геннадия Белова, Эгилса Страуме и Урмаса Сисаска.



Фестиваль 2014 года, «Путешествие на берега Балтии» состоял из пяти концертов, трех салонных программ и большого заключительного музыкально-хореографического представления, на котором впервые в США исполнялась сюита из балета Валерия Гаврилина «Анюта». Для американской премьеры этой сюиты, поставленной Тийтом Хелиметсом, солистом и хореографом Балета Сан-Франциско и приглашенным хореографом Национального балета Эстонии, руководство фестиваля заказало профессору Раффи Хараджаняну транскрипцию изысканного *Adagio (Pas de Deux)* для двух фортепиано. Дуэт *Angelo Duo* исполнял сюиту «Анюта» в ансамбле с солистами Смюин Балет, Театра оперы и балета Сан-Франциско и Танцевального театра Мэрайн.

Санкт-Петербург — порт Балтийского моря, поэтому биографии не только Валерия Гаврилина, но и всех остальных русских композиторов, представленных в программе «Путешествия на берега Балтики» оказались с ним так или иначе связаны. Список этих композиторов включает Антона Рубинштейна, Александра Бородина, Петра Ильича Чайковского, Антона Аренского, Александра Глазунова, Сергея Рахманинова, Игоря Стравинского, Дмитрия Шостаковича и наших современников Вадима Бибергана, Георгия Портнова, Владимира Сапожникова и Александра Радвилевича.

В настоящее время, накопив богатый медиа-материал, — записи тематических фестивалей, музыкальных салонов, серии концертов молодых исполнителей и мастер-классов, — руководство Музыкального фестиваля Сан-Франциско готовит к публикации **«Антологию фортепианного дуэта в Америке»** на CD/DVD. Это будет первый опыт издания такого рода в истории американского фортепианного дуэта. Желающие смогут приобрести «Антологию» через интернет из любой точки Мира.

Краткая биография основателей Музыкального фестиваля Сан-Франциско — *The Angelo Piano Duo*

The Angelo Piano Duo — австралийско-американский ансамбль из Сан-Франциско, исполняющий музыку самых разных стилей. Выпускники Консерватории Сан-Франциско, Катрин и Энтони познакомились в Институте музыки и других искусств Сан-Франциско. Дуэт совершенствовался под руководством известного американского дуэта Милтона и Пегги Салкинд в Консерватории Сан-Франциско.



География гастролей *The Angelo Piano Duo* охватывает Австралию, Великобританию, Италию, Латвию, Литву, Украину и города Соединенных Штатов. Большое внимание участники дуэта уделяют проблемам музыкального образования. Энтони возглавляет художественное отделение в *Branson School*, а Кэтрин — отделение исполнительских искусств в *Mount Tamalpais School* Калифорнии. В 2004 году, Кэтрин и Энтони удостоились награды *Milley Award* за артистическую и образовательную деятельность. Награда присуждается Художественным Комитетом *Mill Valley* за достижения в сфере музыкального искусства.

—ИНФОРМАЦИЯ—

Интернет-сайт фестивалей: www.sfmf.org

Интернет-сайт фортепианного дуэта *The Angelo Piano Duo*

www.angelopianoduo.com



В. А. ГУРЕВИЧ

**ФОРТЕПИАННЫЙ ДУЭТ В РОССИИ:
МЫСЛИ О НАСТОЯЩЕМ И БУДУЩЕМ**

Скажу сразу — нижеследующие заметки — не выводы всезнающего «гуру», а размышления музыканта, более полувека причастного к судьбе жанра. За это время много воды утекло. Фортепианный ансамбль из раритетного вида пианистической культуры, жившего, в первую очередь, воспоминаниями об эпохе всеобщего увлечения домашним дуэтным музицированием, и вполне удовлетворявшегося дюжиной дуэтов мирового уровня, «возделывавших» собственное «поле», превратился в последней четверти XX столетия в один из популярнейших брендов фортепианного искусства.

Причины этого весьма разноплановы и носят как объективный, так и субъективный характер. О них можно написать не одно исследование.



VIII. КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

Так или иначе, мы имеем сегодня то, что не имели никогда ранее: массовый интерес к совместной игре на рояле не на домашнем, а на профессионально-концертном уровне. И дело не только в растущем числе всякого рода дуэтных конкурсов, количество которых не поддается точному подсчету. Главное — неподдельный интерес юных пианистов, возможно, даже больший, нежели к сольной карьере. Дети играют с удовольствием, свободно и раскованно, часто охотнее, нежели в сольных выступлениях. Растет армия инициативных педагогов, делающих ставку на учеников-ансамблистов и достигающих больших успехов в подготовке фортепианных дуэтов. Имена таких специалистов в Санкт-Петербурге известны: это учителя детских школ искусств и различных центров творческого развития Е. А. Федоровская, И. А. Письмак, И. А. Песоцкая, Т. Н. Варенцева, педагоги средних учебных заведений А. Б. Морозова, Ю. Е. Юрченко, ведущие дуэтный класс: Н. В. Медведева — в Герценовском университете; И. М. Тайманов, Т. А. Воронина, И. В. Васильева, С. А. Урываев, И. Д. Михайлов — в Петербургской консерватории и многие другие.

Огромную роль в расцвете дуэтного исполнительства играют конкурсы. Ныне невозможно представить себе серьезный конкурс без ансамблевой номинации. Во главе пирамиды — соревнования, имеющие уже многолетние традиции — такие, как Всероссийский открытый конкурс им. А. Г. Бахчиева «За роялем вдвоем» (Вологда) и Международный детский конкурс им. Л. А. Брук «Брат и сестра» (Санкт-Петербург). В создавшейся ситуации естественным образом растет интерес к дуэтному творчеству у современных композиторов. Давно перевалило за сотню число произведений, написанных специально для «Брата и сестры» петербургскими авторами, а на конкурсе им. А. Г. Бахчиева существует специальная номинация — «Сочинения и переложения для фортепианного дуэта». И если в конце 1980-х композиторский конкурс на лучшее сочинение для фортепианного дуэта, проводившийся в Японии силами супругов Сачико и Кунио Кодама, способствовал появлению череды высококлассных опусов Г. Г. Белова, В. Д. Бибергана, Ю. Н. Корнакова, С. П. Баневича, А. А. Неволовича, то сейчас в концертах Санкт-Петербургского объединения фортепианных дуэтов выстраивается своеобразная «очередь» из десятков авторов, жаждающих исполнения своих дуэтных творений.

Организационная сторона ансамблевой работы также претерпела за последние четверть века немалые трансформации. Прошедший



в Свердловске (Екатеринбурге) на исходе советского периода дуэтный фестиваль ознаменовал собой начало объединительного процесса: состоялась презентация Всероссийского объединения фортепианных дуэтов во главе с Еленой Сорокиной и Александром Бахчиевым. В 1990-е годы эта организация успешно функционировала на территории многих субъектов Российской Федерации, включая в сферу своего влияния все новые и новые регионы. Экстенсивный характер этого процесса вполне естествен — иначе и быть не могло. То был прорыв, горячо поддержанный пианистическим сообществом. Со всей страны съезжались участники фестивалей, концертов, конкурсов. На «Брате и сестре» в 2000 году зарегистрировались 72 (!) дуэта, и прослушивания затягивались едва ли не до полуночи.

Бесконечно такое продолжаться не могло. Пик количественного расширения был пройден в середине 2000-х. Наступил период осмысления достигнутого. На смену многочисленным разовым мероприятиям пришла как бы сама собой сформировавшаяся система функционирования «четырёхручного механизма». Она включает ныне базовый школьный элемент, училищный и вузовский уровни, а так же ансамбли высшего исполнительского мастерства, число которых относительно невелико, как, собственно, и должно быть.

Главное, что следует констатировать: неуклонный рост профессионализма, того, что называют качеством игры. Достаточно сравнить программы детских и молодежных конкурсов, чтобы убедиться, сколь они изменились в лучшую сторону. Еще семь-восемь лет тому назад основной репертуар их составляли разного рода обработки и переложения, порой далеко не лучшего качества. А сейчас уже невозможно выступать, не имея в наличии *Сонат* В. А. Моцарта, *Сонатин* Ф. Кулау, А. Шмитта и А. Дябелли, «*Венгерских танцев*» Й. Брамса, четырехручных и двухручных пьес Л. ван Бетховена, К. Черни, А. Г. Рубинштейна, С. М. Слонимского, В. А. Гаврилина и других классических сочинений. Сформировалась надежная база, обеспеченная и композиторски, и педагогически, и исполнительски. Выросли и «оперились» дуэты, прошедшие все стадии развития: от дошкольной и младшей школьной до постконсерваторской. Некоторые ансамбли существуют уже десятилетиями: что 20-30 лет назад было редким исключением, стало правилом. Особенно активно идет данный процесс в тех городах, где проявляется инициатива «снизу»: есть два-три ярких концертирующих дуэта, к которым присоединяются молодые артисты (как, например,



VIII. КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

в Новосибирске, где центром был и остается Геннадий Пыстин и его партнеры по дуэту Игорь Цыганков и Дмитрий Карпов).

Особый случай — Санкт-Петербург. Возникшее в 2005 году и ставшее независимым два года спустя петербургское Объединение фортепианных дуэтов во главе с «фамильным» дуэтистом Игорем Таймановым спокойно и целенаправленно ведет работу, сочетающую композиторскую, педагогическую и концертную ипостаси. К проводимому с 1995 года совместно с Союзом композиторов Санкт-Петербурга конкурсу «Брат и сестра» в 2006 году добавился Международный фестиваль «Балтийские фортепианные дуэты», за прошедшие годы прочно вошедший в число авторитетных дуэтных форумов. В рамках «Балтийских дуэтов» на петербургских концертных эстрадах выступали такие всемирно известные ансамбли как Яара Таль и Андреас Гротхайзен (Германия), сестры Изабель и Флоранс Лафитт (Франция), Нора Новик и Раффи Хараджян (Латвия) и др. Ежесезонные концертные циклы в разных залах города продолжают с неуклонной четкостью, невзирая на все мыслимые и немыслимые преграды и сложности. Конечно, подобная манера ведения дел не может не иметь длительного эффекта: не случайно в кризисном 2014 году вовремя превратившийся в фестиваль-конкурс «Брат и сестра» после долгого сокращения числа участников выдал трехкратный их рост (47 дуэтов). И это не предел.

Иной вариант демонстрирует конкурс им. А. Г. Бахчиева. Он построен по принципу биеннале с чередованием детского конкурса из трех возрастных групп и профессионального конкурса из шести номинаций (студенты училищ, вузов, преподаватели, концертные исполнители, «учитель-ученик», композиторские работы). Его программы построены более свободно, обычно лишены обязательных пьес, что открывает возможность участия в нем широкого круга ансамблей, включая концертных исполнителей. С другой стороны, академически строгое направление «Брата и сестры» ориентирует на профессиональное развитие юных талантов, в этом соревновании нет ни вузовской, ни послевузовской групп.

Разнятся источники финансирования обоих конкурсов. У «Брата и сестры» — это средства, полученные Союзом композиторов (в том числе и государственные дотации) в совокупности со взносами за участие. Премияльный фонд обеспечивает грант, выдаваемый Законодательным собранием Санкт-Петербурга. У вологодского конкурса «За роялем вдвоем» — в основном, спонсорский вклад одного из ведущих местных



бизнесменов В. А. Фролова, что, конечно, делает этот конкурс в финансовом плане более уязвимым, нежели петербургский. Что касается фестиваля «Балтийские дуэты», то он опирается на материальное обеспечение Санкт-Петербургской консерватории, помощь капеллы «Таврическая» и взносы членов петербургского Объединения фортепианных дуэтов. Исполнители выступают в концертах фестиваля бесплатно.

Подобная ситуация и в других регионах, где пытаются развивать дуэтный жанр. Надо сказать, материальная сторона вопроса часто очень сильно мешает этому процессу. Очевидно, в будущем надлежит все-таки стремиться к соединению на постоянной основе разных источников поддержки дуэтного искусства. Как частных, так и государственных. Притом сплошь и рядом это не требует каких-то гигантских вложений. Например, если речь идет о преподавании фортепианного ансамбля в ДМШ и ДШИ, где таковой официально вообще отсутствует. Или о повышении статуса дисциплины «фортепианный ансамбль» в учебных планах музыкальных училищ и вузов. Педагогов, ведущих ансамбль, надо поощрять, а не мешать им, как часто бывает. Ясно ведь, как дважды два = четыре, что фортепианный дуэт способствует более быстрому и качественному усвоению детьми навыков игры на инструменте, значительно повышает интерес и облегчает привыкание к концертной эстраде, да и вообще с гораздо меньшими издержками формирует если уж не будущего профессионала, то грамотного любителя музыки.

Ю. А. ПОСПЕЛОВА

**ПРОЕКТ: КОНЦЕРТ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ УЧАЩИХСЯ ДМШ
И ДШИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ШЕРЕМЕТЕВСКОМ ДВОРЦЕ
«СОБЕРЕМ ВСЕХ ВМЕСТЕ»**

География проекта: Санкт-Петербург.

Реализация проекта: ежегодно с 2011 года по настоящее время.

Организаторы проекта: Санкт-Петербургская региональная общественная организация развития музыкальной культуры «Санкт-Петербургское Объединение фортепианных дуэтов» (далее — СПбОФД), Учебно-методический центр по образованию Комитета по культуре Санкт-Петербурга (далее — УМЦ).



VIII. КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

СПБОФД создано в 2005 году и на протяжении многих лет ведет активную концертную, научную и просветительскую деятельность в области уникального вида ансамблевого искусства — фортепианного дуэта. Благодаря Объединению значительно возрос интерес публики и исполнителей к этому жанру, на разных сценических площадках города состоялись многочисленные премьеры произведений для фортепианного ансамбля.

СПБОФД является инициатором ежегодного Международного фестиваля «Балтийские фортепианные дуэты», ставшего местом встреч ведущих российских и зарубежных ансамблей (Малый зал им. А. К. Глазунова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова). Объединением также проводятся циклы концертных программ, объединенных тематическим содержанием.

Аудитория проекта — учащиеся детских музыкальных школ и школ искусств города, их родственники, друзья, педагогический состав школ и администрация, а также постоянные посетители концертов Объединения.

Предлагаемый проект представляет собой проведение СПБОФД и УМЦ концерта учащихся детских музыкальных школ и школ искусств Санкт-Петербурга на площадке Шереметевского Дворца — Музея музыки.

Основные проблемы, решаемые с помощью проекта:

- гуманитарное развитие детей и молодежи, приобщение к ансамблевому искусству и музыкальной культуре, ознакомление с возможностями и практикой концертной деятельности;
- объединение усилий детских музыкальных образовательных учреждений в культурном просвещении населения, в том числе детей и молодежи.

Цель проекта — привлечение внимания детей и молодежи к уникальному виду ансамблевого искусства — фортепианному дуэту.

Задачи проекта:

- вызвать интерес общественности к ансамблевому исполнительству как виду концертной деятельности;
- дать представление о возможности творческой реализации молодого поколения в области фортепианно-дуэтного жанра на площадках города;
- создать условия для творческой реализации учащихся, а также их педагогов, интересующихся жанром фортепианного дуэта;



- способствовать популяризации жанра фортепианного дуэта как одной из форм существования музыкального искусства;
- сформировать представление о деятельности СПБОФД у участников концерта и слушателей;
- укрепить положительную репутацию СПБОФД как инициатора и организатора культурно-просветительных проектов.

Подробное описание проекта:

Работа над реализацией проекта — организация и проведение концерта СПБОФД — начинается с предоставления проекта предстоящего мероприятия на согласование УМЦ.

После процедуры согласования, а также его утверждения начинается этапы пропаганды и организации контроля над выполнением всех этапов проекта. В этой связи проводится совещание с членами СПБОФД с целью разъяснения основных целей и задач проекта, условий и перспектив их успешной реализации, а также создается организационная комиссия (формируется из членов Объединения с привлечением методиста фортепианной секции УМЦ Т. В. Тарановской).

Прием заявок на участие в концерте осуществляет УМЦ, т. к. данное мероприятие после согласования включено в план работы фортепианной секции. Программа выступления каждого дуэта свободная. Организационная комиссия осуществляет контроль над реализацией проекта, ведет учет поступивших заявок, а также предоставляет необходимую информацию о концерте. После проведения предварительного прослушивания утверждаются участники концерта, формируется программа.

Печать программ и афиш — также задача организационной комиссии, которая впоследствии размещает последние в детских музыкальных учебных заведениях города.

Накануне и в день проведения мероприятия СПБОФД предоставляет возможность каждому дуэту получить репетицию в зале Шереметевского дворца (время согласовывается с организационной комиссией).

В заключительной части концерта Председатель СПБОФД Игорь Маркович Тайманов объявляет благодарность УМЦ, а также информационным спонсорам за содействие в организации и реализации данного проекта.

После проведения концерта членами организационной комиссии подготавливается Отчет о проделанной работе, который зачитывается на итоговом совещании СПБОФД и включает анализ прошедшей деятельности с последующими выводами.



VIII. КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

Ожидаемые результаты и механизм их оценки:

- повышение внимания к деятельности СПБОФД — увеличение количества слушателей последующих концертов Объединения, в том числе молодого поколения;
- укрепление положительной репутации Объединения как инициатора и организатора культурно-просветительских проектов в области фортепианно-дуэтного исполнительства — успешное проведение концерта, выраженное в следующих показателях: количество слушателей — востребованность предоставляемой услуги; количество участников концерта — заинтересованность и актуальность участия в мероприятии педагогов и учащихся детских музыкальных школ и школ искусств города;
- повышение интереса к ансамблевому исполнительству как виду концертной деятельности — увеличение числа слушателей концертов СПБОФД;
- установление партнерских отношений с УМЦ, а также администрацией и преподавателями музыкальных школ и школ искусств города - дальнейшее сотрудничество, продолжение традиции подобных концертов;
- положительная оценка реализованного проекта со стороны слушателей, участников, УМЦ — появление положительных отзывов.

Дальнейшее развитие проекта:

Данный проект может явиться основой для разработки самостоятельного цикла концертов (долгосрочного проекта) СПБОФД с участием учащихся детских музыкальных школ и школ искусств. В перспективе выступления дуэтов на концертных площадках города будут прививать юным пианистам любовь к сцене, способствовать накоплению исполнительского опыта и повышению профессионального уровня.

—ЛИТЕРАТУРА—

1. *Войтковский С. Б.* Основы менеджмента и проектный менеджмент в искусстве. — М.: НАМ-ИЗДАТ, 2001. — 128 с.
2. *Дридзе Г. М., Орлова Э. А.* Основы социокультурного проектирования / РАН. Рос. ин-т культурологии. — М.: РИК, 1995. — 151 с.
3. *Тульчинский Г. Л., Шекова Е. Л.* Менеджмент в сфере культуры: Учебное пособие. 3-е изд. — СПб.: Лань, 2007. — 528 с.



**ГОРОДСКОЙ ОТКРЫТЫЙ ДЕТСКИЙ КОНКУРС
ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ И КАМЕРНЫХ АНСАМБЛЕЙ
«ДВАЖДЫ ДВА» ИМЕНИ Ю. Н. КОРНАКОВА**

28 февраля 2015 года в Центре внешкольной работы Калининского района Санкт-Петербурга состоялся VI Городской открытый конкурс фортепианных дуэтов и камерных ансамблей «Дважды два» им. Ю. Н. Корнакова¹.

Конкурс «Дважды два» является целевым ансамблевым конкурсом, представляющим две важнейшие номинации: фортепианный дуэт и камерный инструментальный ансамбль.

В системе дополнительного образования такой конкурс был организован впервые 4 марта 2010 года. Организатор конкурса – Центр внешкольной работы Калининского района Санкт-Петербурга «Академический», Музыкально-хоровая студия (далее – МХС) «Галактика».

Конкурс проводится при поддержке Комитета по образованию правительства Санкт-Петербурга, Союза композиторов Санкт-Петербурга, Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов, Санкт-Петербургского государственного института культуры.

В жюри конкурса вошли известные музыканты: Игорь Тайманов – профессор Санкт-Петербургской консерватории, кандидат искусствоведения, председатель Санкт-Петербургского Объединения фортепианных дуэтов, председатель жюри международного детского конкурса фортепианных дуэтов «Брат и сестра» им. Л. А. Брук, почетный работник высшей школы РФ; Сергей Урываев – профессор Санкт-Петербургской консерватории, заслуженный артист России; Елена Серова – ведущий концертмейстер Санкт-Петербургской консерватории, лауреат международных конкурсов.

Конкурс проводится в следующих возрастных группах и номинациях:

- 6–8 лет – фортепианный дуэт;

¹ С Положением Городского открытого детского конкурса фортепианных дуэтов и камерных ансамблей «Дважды два» им. Ю. Н. Корнакова можно ознакомиться на сайте: <http://cvtrakadem.ru>



VIII. КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

- 9–11 лет – фортепианный дуэт;
- 12–14 лет – фортепианный дуэт;
- 15–18 лет – фортепианный дуэт;
- Камерный ансамбль.

Для того, чтобы юные исполнители могли всесторонне проявить свои способности, предложена программа, состоящая из двух произведений: классическое сочинение и пьеса современного петербургского композитора.

На чем, как не на лучших образцах музыкальной культуры воспитывать музыкальный вкус детей? Пьесы петербургских композиторов, созданные специально для дуэтов юных музыкантов, полны ярких и понятных детям образов, увлекательны и вместе с тем выполняют важные развивающие функции: во-первых, содержат разнообразные фактурные формулы, «подстроенные» под детскую руку, во-вторых, знакомят ребенка с современным мелодическим и гармоническим языком.

Идея проведения конкурса не случайно реализовалась именно в МХС «Галактика». Учащиеся студии занимаются по программе, основанной на ансамблевом музицировании. Конкурс стал логическим продолжением вечеров ансамблевой музыки, которые в течение пятнадцати лет организовывались МХС «Галактика» на базе концертного зала Аничкова дворца. Педагоги студии имеют большой опыт в области преподавания фортепианного дуэта. Воспитанники «Галактики» становились победителями многих конкурсов именно в этой номинации. Среди них один из самых престижных – международный детский конкурс фортепианных дуэтов им. Л. А. Брук «Брат и сестра», в котором учащиеся студии более десяти раз становились лауреатами и дипломантами, а также международные конкурсы имени А. Г. Рубинштейна, С. И. Савшинского, С. В. Рахманинова, конкурс «Окно в Европу» и др.

Первый Открытый конкурс фортепианных дуэтов и камерных ансамблей «Дважды два» состоялся 4 марта 2010 года. Он объединил сорок восемь юных участников (двадцать три ансамбля) и их педагогов из девяти районов Санкт-Петербурга: МХС «Галактика», ГДТЮ, ЦЭВ Фрунзенского района, ДДЮТ Московского района, ЦЭВ Калининского района, ДДЮТ Фрунзенского района, Центр «На Васильевском», ДДЮТ Выборгского района, ДДЮТ «Юность».



Второй конкурс состоялся через год, 9 марта 2011 года. Количество его участников увеличилось почти вдвое: семьдесят один исполнитель (тридцать четыре ансамбля). К учреждениям дополнительного образования присоединились детские музыкальные школы и школы искусств, т. е. соединились две системы музыкального образования детей.

Третий конкурс был событием в музыкальной жизни нашего города. Он проходил в два дня и собрал девяносто четыре юных исполнителя (сорок шесть ансамблей). Возрос профессиональный уровень участников.

Четвертый конкурс стал **городским**, изменился его статус. По согласованию с Союзом композиторов Санкт-Петербурга, конкурсу было присвоено имя петербургского композитора, пианиста, профессора Юрия Николаевича Корнакова.

Впервые в рамках **IV Городского открытого конкурса фортепианных дуэтов и камерных ансамблей «Дважды два»** состоялась научно-практическая конференция «Ансамблевое музицирование и роль личности музыканта в воспитании подрастающего поколения», приуроченная к 75-летию со дня рождения Ю. Н. Корнакова. Специально для этой конференции был создан фильм «Мгновения», посвященный творчеству Юрия Корнакова (автор сценария Е. А. Федоровская, редактор Т. Д. Фрост, режиссер Т. Ю. Куренная). На конференции выступили преподаватели высшей школы: профессор СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, заслуженная артистка России О. С. Чернядьева; кандидат искусствоведения, доцент И. М. Тайманов; преподаватель СПбГУКИ Г. Е. Минскер; кандидат искусствоведения, доцент РГПУ им. А. И. Герцена Н. В. Медведева и педагоги.

V Городской открытый конкурс фортепианных дуэтов и камерных ансамблей «Дважды два» им. Ю. Н. Корнакова, прошедший 1 марта 2014 года, окончательно обрел свой стиль и стал задавать определенный уровень и «тон» прочим мероприятиям города. Расширилась география конкурса: приехали участники из Петрозаводска, Лодейного поля, Стрельны.

VI конкурс, организованный 28 февраля 2015 года, продолжил традиции прошлых лет. Очевидно, что он прочно занял свое место в музыкальной жизни Санкт-Петербурга. В номинации «фортепианный



VIII. КОНКУРСЫ, ФЕСТИВАЛИ, ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

дуэт» его можно считать определенной подготовительной ступенью к Международному конкурсу «Брат и сестра».

Победители VI конкурса «Дважды два» были, по традиции, награждены дипломами и памятными призами, приняли участие в гала-концерте в Камерном зале Санкт-Петербургского государственного института культуры. Для них был показан фильм «Мгновения». С приветственным словом выступили декан факультета искусств СПбГИК А. А. Пономарев; заведующий кафедрой фортепиано, кандидат педагогических наук Д. В. Щирин. Вела гала-концерт артистка Петербург-Концерта Ольга Ворсина. Украшением торжественной церемонии стал цикл Ю. Н. Корнакова «Уличный театр» для фортепиано в четыре руки, прозвучавший в интерпретации лауреата Всероссийского конкурса фортепианного дуэта *Spectrum-duo* в составе Надежда Медведева и Марина Климова.

Ансамблевое музицирование – уникальный жанр. Он объединяет настоящих энтузиастов. Создать ансамбль – дело трудное. Нужно правильно подобрать учащихся в состав дуэта, найти соответствующий репертуар, многократно репетировать. Получая опыт совместной игры, юные музыканты учатся слышать разные партии, вести между собой равноправный диалог, выходить на первый план и уступать, прислушиваться к иному мнению и быть терпимым к неудачам партнера. Но главное – это особое профессиональное отношение, с которым даже начинающие ансамблисты подходят к занятиям, понимание и любовь музыки.

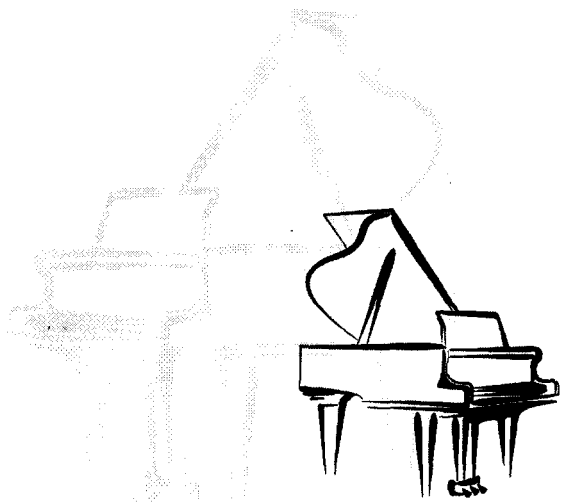
Отрадно, что конкурс «Дважды два» вызывает горячий интерес педагогов, желание узнать что-то новое, обменяться опытом, спросить совета у коллег. Во время проведения «круглого стола» анализируются итоги конкурса, педагоги получают от членов жюри методические рекомендации по работе над ансамблями.

Городской открытый детский конкурс фортепианных дуэтов и камерных ансамблей «Дважды два» им. Ю. Н. Корнакова – знаменательное событие в музыкальной жизни Санкт-Петербурга. Инициатива его создания и проведения служит укреплению и развитию традиций ансамблевого музицирования и содействует обогащению духовного воспитания подрастающего поколения. Надеемся, что у конкурса большое будущее.



ABOUT THE WRITERS

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ





Аврамова Ирина Семеновна — доктор педагогических наук, профессор, заведующая кафедрой музыкально-инструментальной подготовки, директор института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, заслуженный работник культуры РФ, почетный работник высшего профессионального образования РФ (Санкт-Петербург, Россия)

Анжело Кэтрин, Анжело Энтони — концертирующий фортепианный дуэт, обладатель американской награды *Mill Valley* за вклад в области педагогики и исполнительства. **Основатели и художественные руководители** *The San Francisco International Music Festival* (Милл Вэлли, округ Мэрин, Калифорния, США)

Баринцева Лилия Вячеславовна — педагог высшей категории Музыкально-хоровой студии «Галактика» Центра внешкольной работы Калининского района Санкт-Петербурга «Академический» (Санкт-Петербург, Россия)

Белов Геннадий Григорьевич — заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, старший научный сотрудник Учебно-методической лаборатории «Музыкально-компьютерные технологии» Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, академик Петровской академии наук и искусств, кавалер ордена Дружбы (Санкт-Петербург, Россия)

Биберган Вадим Давидович — народный артист РФ, профессор Санкт-Петербургского государственного института культуры, член Правления Союза композиторов Санкт-Петербурга, член Союза кинематографистов России (Санкт-Петербург, Россия)

Брель Сергей Валентинович — российский поэт, журналист, кандидат филологических наук, преподаватель литературы Средней общеобразовательной школы № 179 Московского института открытого образования (Москва, Россия)



Бурштин Михаил Григорьевич — пианист и композитор, лауреат конкурса молодых пианистов (Ташкент, 1964), заслуженный деятель культуры республики Кыргызстан, член Союзов композиторов СССР, Киргизии, Израиля (Ришон ле-Цион, Израиль)

Варенцева Татьяна Николаевна — заведующая инструментальной секцией музыкального отдела, педагог дополнительного образования высшей категории Центра творческого развития и гуманитарного образования «На Васильевском» Василеостровского района Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Верхолат Серафима Дмитриевна — старший преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова, концертирующая саксофонистка, представитель Всероссийской ассоциации саксофонистов в Санкт-Петербурге (Санкт-Петербург, Россия)

Воротной Михаил Вячеславович — кандидат искусствоведения, почетный работник высшего профессионального образования РФ, лауреат международных конкурсов, член Правления Союза коцертных деятелей Санкт-Петербурга, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Громова Наталья Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры специального фортепиано Белорусской государственной академии музыки, солистка Белорусской государственной филармонии (Минск, Беларусь)

Гуревич Владимир Абрамович — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, почетный работник высшего профессионального образования РФ, секретарь Союза композиторов России, председатель Ревизионной комиссии Союза



композиторов Санкт-Петербурга, член Экспертного совета ВАК Российской Федерации, заместитель председателя Санкт-Петербургского объединения фортепианных дуэтов (Санкт-Петербург, Россия)

Ефимова Ольга Владимировна — преподаватель высшей категории, заведующая отделением фортепиано Детской музыкальной школы им. С. М. Старикова при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте им. С. В. Рахманинова (Тамбов, Россия)

Жукова Наталия Валерьевна — концертмейстер высшей категории Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

Земницкая Татьяна Николаевна — концертмейстер высшей категории Детской школы искусств им. С. В. Рахманинова (Санкт-Петербург, Россия)

Казанская Лариса Владимировна — заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения, доцент, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, член Союза концертных деятелей Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Катонова Наталья Юрьевна — кандидат искусствоведения, заместитель генерального директора по научной работе Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (Москва, Россия)

Киян Сюзанна Васильевна — преподаватель фортепиано высшей категории Бокситогорской детской школы искусств (Бокситогорск, Россия)

Лукьянова Татьяна Васильевна — преподаватель высшей категории Детской музыкальной школы им. А. К. Глазунова (Санкт-Петербург, Россия)

Малов Олег Юрьевич — заслуженный артист РФ, кандидат искусствоведения, профессор кафедры специального фортепиано



Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Маркова Татьяна Магомедовна — педагог Музыкально-хоровой студии «Галактика» Центра внешкольной работы Калининского района Санкт-Петербурга «Академический» (Санкт-Петербург, Россия)

Маркова Регина Борисовна — магистрант института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Медведева Надежда Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

Морозов Николай Александрович — композитор, член Союза композиторов России, заведующий музыкальной частью Драматического государственного театра «На Литейном» (Санкт-Петербург, Россия)

Овсянкина Галина Петровна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза композиторов России (Санкт-Петербург, Россия)

Овсянников Андрей Иванович — преподаватель высшей категории музыкально-теоретических дисциплин, старший преподаватель теоретического отдела Детской музыкальной школы им. В. В. Андреева (Санкт-Петербург, Россия)



Павлова Алена Константиновна — концертмейстер Центра творческого развития и гуманитарного образования «На Васильевском» Василеостровского района Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Письмак Ирина Андреевна — почетный работник общего образования РФ, руководитель сектора фортепиано и теории музыки Санкт-Петербургского городского Дворца творчества юных (Санкт-Петербург, Россия)

Портная Ирина Викторовна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Поспелова Юлия Александровна — заместитель директора по учебно-воспитательной работе, преподаватель фортепиано, концертмейстер высшей категории Детской школы искусств им. Д. С. Бортнянского (Санкт-Петербург, Россия)

Сартакова Елена Сергеевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия)

Серова Елена Михайловна — ведущий концертмейстер Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)

Синцова Светлана Володаровна — заслуженный деятель искусств Республики Карелия, профессор кафедры специального фортепиано Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова, Председатель республиканского представительства Союза концертных деятелей РФ, член Ассоциации современной музыки Союза композиторов Санкт-Петербурга (Петрозаводск, Россия)

Субботина Екатерина Иванова — кандидат искусствоведения, концертмейстер Гуманитарного Университета (Екатеринбург, Россия)



Сюй Вэньцзя — магистрант института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, лауреат II Международного конкурса «Балтийский берег» в номинации «фортепианный дуэт» (Цзыбо, провинция Шаньдун, Китай)

Федоровская Елена Анатольевна — педагог высшей категории дополнительного образования, методист Музыкально-хоровой студии «Галактика» Центра внешкольной работы Калининского района Санкт-Петербурга «Академический», художественный руководитель Городского открытого конкурса фортепианных дуэтов и камерных ансамблей «Дважды два» им. Ю. Н. Корнакова (Санкт-Петербург, Россия)

Хайновская Татьяна Александровна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, директор Студенческого дворца культуры РГПУ им. А. И. Герцена, заведующая концертно-информационным отделом Союза композиторов Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Хараджанян Раффи Испирович — заслуженный артист Латвии, доктор искусствоведения, профессор Латвийской академии музыки имени Я. Витола, кавалер латвийского ордена Трех звезд, председатель правления Ассоциации национальных культурных обществ Латвии им. И. Козакевич, обладатель специального приза Международного фестиваля фортепианных дуэтов в Сан-Франциско. Более 40 лет (1968–2009) выступал в составе концертирующего дуэта *Riga Piano Duo* с заслуженной артисткой Латвии Норой Новик (Рига, Латвия)

Чангли Анна Андреевна — методист, преподаватель фортепиано высшей категории Охтинского центра эстетического воспитания, преподаватель секции эстрадно-джазовых инструментов Учебно-методического центра развития образования в сфере культуры и искусства Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)



Черная Марина Радославовна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза композиторов Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург, Россия)

Шклярник Елена Николаевна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии гуманитарных факультетов философского факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова (Москва, Россия)

Щербакова Ольга Константиновна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой, президент Ассоциации фортепианных дуэтов Украины (Одесса, Украина)

Щербаков Юрий Викторович — кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерства Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой, вице-президент Ассоциации фортепианных дуэтов Украины (Одесса, Украина)

Щерева Десислава Димитрова — доктор искусствоведения, доцент кафедры «Фортепиано» теоретико-композиторского и дирижерского факультета Национальной Музыкальной Академии имени профессора Панчо Владигерова и Нового Болгарского университета. Фортепианный дуэт Десислава Щерева и Евгения Симеонова — обладатель приза «Хрустальная лира» за высокие творческие достижения в области исполнительского искусства в Болгарии и приза «Золотая муза» за вклад в популяризацию русской культуры в Болгарии (София, Болгария)

Юрченко Юлия Евгеньевна — преподаватель камерного ансамбля, фортепианного дуэта и концертмейстерского мастерства Средней специальной музыкальной школы Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (Санкт-Петербург, Россия)



CODEРЖАНИЕ

LIST OF CONTENTS

От составителей	6
-----------------------	---

Брель С. В.	8
------------------	---

Медведева Н. В., Воротной М. В. Дмитрий Юрьевич Быстров Памяти коллеги	9
---	---

I. Фортепианный ансамбль в системе современной музыкальной педагогики: школа, училище, вуз

Письмак И. А. Ансамблевая игра при обучении игре на фортепиано в учреждениях дополнительного образования	15
Ефимова О. В. Игра в ансамбле как способ всестороннего развития личности юного пианиста	19
Павлова А. К. Фортепианный ансамбль как мотивация творческому развитию ученика на начальном этапе обучения	22
Синцова С. В. Методика преподавания фортепианного дуэта в вузе: некоторые аспекты авторской программы	25

II. Из истории фортепианного ансамбля

Катонова Н. Ю. Истоки дуэтного исполнительства в свете общих признаков мегажанра	30
Сартакова Е. С. Музыкальные вечера в Санкт-Петербургской консерватории с 1862 по 1869 год. Программы фортепианных ансамблей	46

III. Теоретические аспекты жанра

Маркова Р. Б. Четырехручный дуэт и ансамбль двух фортепиано: особенности исполнения	58
Щербаков Ю. В., Щербакова О. К. Фортепианный ансамбль: вопросы терминологии	61
Медведева Н. В. К вопросу о понятии «фортепианный терцет»	65
Овсянников А. И. Фортепианный ансамбль: особенности фактуры и функционального распределения партий. Взгляд музыкального редактора	72

IV. Фортепианный дуэт:

музыкально-исполнительское искусство

Серова Е. М. Проблема технологического взаимодействия пианистических школ в фортепианном дуэте	77
Биберган В. Д. Блистательный фортепианный дуэт	80
Хараджанян Р. И. Из опыта работы в фортепианном дуэте и с фортепианными дуэтами	84
Буришин М. Г. Дуэт в моей жизни	100
Чангли А. А. Стилистические особенности исполнения произведений И. С. Баха	103
Портная И. В. «Ревизская сказка» Альфреда Шнитке, переложение для двух фортепиано Валерия Боровикова. Исполнительские комментарии	107
Медведева Н. В., Земницкая Т. Н. Интерпретация дуэтов Роберта Шумана	111
Щерева Д. Д. Произведения за клавирами ансамбли на съвременния български композитор Александър Йосифов през погледа на интерпретатора	115
Щерева Д. Д. (перевод Е. А. Колесниковой) Произведения для фортепианного ансамбля современного болгарского композитора Александра Йосифова глазами интерпретатора	121
Юрченко Ю. Е. Дуэтное творчество Макса Регера: типологические и текстологические аспекты в контексте исполнительской практики	127

V. Инновационные модели развития

музыкального образования в области фортепианного ансамбля

- Варенцева Т. Н.** Музыкально-просветительский проект «Неуловимый лик гения». Современные педагогические технологии обучения музыке 134
- Киян С. В.** Учебный проект как современная образовательная технология в классе фортепиано школы искусств по предмету «фортепианный ансамбль» на примере «картинок с концерта "Сказочный карнавал" по произведениям композитора Юрия Литовко» 139
- Баринцева Л. В., Маркова Т. М.** Семейный концерт как одна из экспериментальных форм дуэтного музицирования в классе фортепиано ... 145

VI. Композиторское творчество

- Белов Г. Г.** Фортепианный ансамбль. Взгляд композитора 148
- Лукьянова Т. В.** Транскрипции для фортепианного дуэта Адама Стратиевского • 158
- Верхолат С. Д.** Концерты для двух фортепиано с оркестром композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга 162
- Громова Н. С.** Переложения для фортепианного дуэта в Беларуси 171
- Малов О. Ю.** Дж. Крам. Макрокосмос. Новаторские принципы толкования жанра дуэтного музицирования 176
- Хайновская Т. А.** Фортепианные ансамбли Дьердя Куртага 179
- Субботина Е. И.** Фортепианный дуэт в творчестве Игоря Забегина 187
- Морозов Н. А.** Использование акустических возможностей рояля на примере концерта для трех фортепиано «Всем миром...» (Работа для дюжины рук) 192
- Аврамкова И. С.** Современный педагогический репертуар в классе ансамбля: фортепианные дуэты школы «Рождение игрушки» Алексея Мыльникова на примере цикла «Ночные сказки» 197
- Казанская Л. В.** Фортепианные ансамбли Евгения Рушанского 205
- Сюй Вэньцзя, Медведева Н. В.** Ансамбли Георгия Портнова в процессе обучения иностранных студентов 211
- Черная М. Р.** Моцартиана Григория Корчмара для юных пианистов, или По следам «Лондонских впечатлений маленького Моцарта» 216
- Жукова Н. В.** Акустические особенности произведений для хора в сопровождении двух фортепиано на примере Сюиты на стихи шотландских и английских поэтов Дмитрия Смирнова 220

VII. Философия жанра

- Овсянкина Г. П.** Соната для двух фортепиано Мориса Бонфельда как образец философско-рефлексивного типа фортепианного ансамбля 223
- Шклярник Е. Н.** Фортепианный дуэт как путь соучастия на примере произведения Леонида Десятникова «В сторону Лебедя» (*Du côté de chez «Swan»*) • 230

VIII. Конкурсы, фестивали, творческие проекты

- Angelo C., Angelo A.** San Francisco International Piano Duo Festival 232
- Анжело К., Анжело Э. (перевод А. В. Дьячкова)** Международные фестивали фортепианных дуэтов в Сан-Франциско 235
- Гуревич В. А.** Фортепианный дуэт в России: мысли о настоящем и будущем ... 239
- Поспелова Ю. А.** Проект: концерт фортепианных дуэтов учащихся ДМШ и ДШИ Санкт-Петербурга в Шереметевском дворце «Соберем всех вместе» 243
- Федоровская Е. А.** Городской открытый детский конкурс фортепианных дуэтов и камерных ансамблей «Дважды два» имени Ю. Н. Корнакова 247

- Сведения об авторах 252

Editorials	6
Brel' S. V.	8
Medvedeva N. V., Vorotnoy M. V. Dmitry Yurievich Bystrov. In Memory of Our Colleague	9
 I. Piano ensemble in the system of modern music pedagogy: from the beginners to the proficiency level	
Pis'mak I. A. Ensemble Playing in Teaching the Piano at the Institutions of Supplementary Education	15
Yefimova O. V. Ensemble Playing as a Means of Versatile Development of a Young Pianist	19
Pavlova A. K. The Piano Ensemble as a Motivation Towards a Creative Development of Piano Beginners	22
Sintsova S. V. Methods of Teaching Piano Duet in the Institutions of Higher Learning: Some Aspects of My Program	25
 II. From the History of Piano Ensemble	
Katonova N. Yu. The Origins of Duet Performance in Light of the General Attributes of the Megagenre	30
Sartakova E. S. Musical Soirée at the St. Petgersburg Conservatory from 1862 to 1869. Piano Ensemble Programs	46
 III. Theoretic aspects of the genre	
Markova R. B. Piano for Hands and Piano Duo: Performance Features	58
Shcherbakov Yu. V., Shcherbakova O. K. Piano Ensemble: Terminology Issues	61
Medvedeva N. V. Concerning the Notion <i>The Piano Terzet</i>	65
Ovsyannikov A. I. Piano Ensemble: the Features of Texture and Functional Allocation of Parts as Viewed by a Music Editor	72
 IV. Piano Duet as a Music Performance Art	
Serova Ye. M. The Problem of Methodological Interaction of Different Pianistic Schools in Piano Duet	71
Bibergan V. D. The Brilliant Piano Duet	80
Kharajanyan R. I. From My Piano Duet Performing and Teaching Experience	84
Burshatin M. G. Duet in My Life	100
Changli A. A. The Interpretation of J. S. Bach's Music: Stylistic Features	103
Portnaya I. V. <i>The Census Record</i> by Alfred Schnittke Arranged for Two Pianos by Valery Borovikov. Notes by a Performer	107
Medvedeva N. V., Zemnitskaya T. N. The Interpretation of Robert Schumann's Piano Duets	111
Shchereva D. D. Compositions for Piano Ensemble by the Modern Bulgarian Composer Aleksandr Iosifov as Viewed by an Interpreter	115
Shchereva D. D. (Transl. by Ye. A. Kolesnikova) Compositions for Piano Ensemble by the Modern Bulgarian Composer Aleksandr Iosifov as Viewed by an Interpreter	121
Yurchenko Yu. Ye. Max Reger' Duet Work: its Typological and Textological Aspects in the Context of Performance Practice	127

V. Innovatory Models of Music Education Development in the Field of Piano Ensemble

Varentseva T. N. Music Education Project an Elusive Image of a genius. Modern Pedagogical Approaches to Teaching Music	134
Kityan S. V. Educational Project as a Modern Piano Ensemble Teaching Method at Children's Schools of Arts: Evidence From <i>Pictures From the Concert "Fairy Carnival" After the Composer's Yury Litovko's Works</i>	139
Barintseva L. V., Markova T. M. Family Concert as an Experimental Form of Duet Music-Making in Piano Class	145

VI. Composers and Their Work

Belov G. G. Piano Ensemble as Viewed by a Composer	148
Lukyanova T. V. Adam Stratiyevsky's Transcriptions for Piano Duet	158
Verkholat S. D. Concertos for Two Pianos with Orchestra by Leningrad and St. Petersburg Composers	162
Gromova N. S. Transcriptions for Piano Duet in Belarus	171
Malov O. Yu. <i>Makrokosmos</i> by G. Crumb: An Innovatory Interpretation of the Principles of Duet Music-Making	176
Khaynovskaya T. A. Piano Ensembles by Gyorgy Kurtag	179
Subbotina E. I. Piano Duet in the Work by Igor' Zabegin	187
Morozov N. A. Using the Acoustic Capacities of the Piano as Evidenced from the Concerto for Three Pianos "All Together" (A Work for Dozen Hands)	192
Avramkova I. S. Modern Pedagogical Repertoire in Ensemble Class: Piano Duets from <i>the Birth of Toy</i> by Aleksey Mylnikov (Evidence from the Cycle <i>Night Tales</i>)	197
Kazanskaya L. V. Piano Ensembles by Yevgeny Rushansky	205
Xui Wenjia, Medvedeva N. V. Georgy Portnov's Ensembles in the Process of Teaching International Students	211
Tchernaya M. P. Grigory Kortchmar's Mozartiana for Young Pianists, or After <i>Young Mozart's London Experience</i>	216
Zhukova N. V. The Acoustic Features of Choral Compositions Accompanied by Two Pianos With Evidence from Dmitry Smirnov's Suite on the Verse by Scotland and English Poets	220

VII. The Philosophy of the Genre

Ovsyankina G. P. Moris Bonfeld's Sonata for Two Pianos as an Example of Philosophic-Reflective Type of Piano Ensemble	223
Shklyarik Ye. N. Piano Duet as a Way of Partnership Evidence from Leonid Desyatnikov's Work <i>Du Côté de Chez «swan»</i>	230

VIII. Competitions, Festivals and Creative Projects

Angelo C., Angelo A. San Francisco International Piano Duo Festivals	232
Angelo C., Angelo A. (Transl. by A. V. Dyachkov) San Francisco International Piano Duo Festival	235
Gurevitch V. A. Piano Duet in Russia: Thoughts on the Present and the Future	239
Pospelova Yu. A. A Project: the Piano Duet Concert <i>Bring Everyone Together</i> by St. Petersburg Children Performers at the Sheremetev Palace	243
Fedorovskaya E. A. St. Petersburg Yu. N. Kornakov Piano Duo and Chamber Ensemble Open Competition for Children <i>Two Times Two</i>	247

About the Writers	252
--------------------------------	-----

Научное издание

**ФОРТЕПИАННЫЙ АНСАМБЛЬ
В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ И ОБРАЗОВАНИИ**

Сборник статей по материалам
Международной научно-практической конференции
25 марта 2015 года

Корректурa Н. В. Медведевой, С. Д. Верхолaт. Оригинал-макет С. Д. Верхолaт

Сдано в набор 25.03.2016. Подписано в печать 18.04.2016.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Формат 60х90/16. Гарнитура Nina, Georgia

Усл. печ. л. 16,5. Тираж 500. Заказ 62.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного авторами,
в Типографии Политехнического университета.

195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29.

Тел.: (812) 552-77-17; 550-40-14.