Администрация Смоленской области
Департамент Смоленской области по культуре
ОГОУ ВПО
«Смоленский государственный институт искусств»

Е.В. Гарибова

У границ тайны творчества

Исполнительский анализ фортепианных циклов
Т. Симоновой «В Новоспасском. Впечатления»:
восемь фортепианных эскизов,
«Превращения»: десять пьес для фортепиано в четыре руки

Смоленск
2010

Администрация Смоленской области
Департамент Смоленской области по культуре
ОГОУ ВПО
«Смоленский государственный институт искусств»

Е.В. Гарибова

У границ тайны творчества

Исполнительский анализ фортепианных циклов Т. Симоновой «В Новоспасском. Впечатления»: восемь фортепианных эскизов, «Превращения»: десять пьес для фортепиано в четыре руки

Учебно-методическое пособие

Вып. 2, перераб. и доп.

Смоленск
2010

УДК 78
ББК 85.954.2
Г 20

Рекомендовано к изданию Методическим и Редакционно-издательским советами СГИИ

Автор – **Гарибова Е.В.,** доцент, зав. кафедрой инструментального исполнительства Смоленского государственного института искусств

Рецензенты – **Хриптулов И.В.,** кандидат педагогических наук, доцент, проректор по учебной и воспитательной работе Смоленского государственного института искусств;

Писаренко Н.Е. – заслуженный деятель искусств, председатель Смоленского отделения Союза композиторов России

Гарибова Е.В. У границ тайны творчества. Исполнительский анализ фортепианных циклов Т. Симоновой «В Новоспасском. Впечатления»: восемь фортепианных эскизов; «Превращения»: десять пьес для фортепиано в четыре руки: учебно-методическое пособие. Вып. 2, перераб. и доп. /Е.В. Гарибова. – Смоленск: СГИИ, 2010. – 92 с.

Фортепианные циклы «В Новоспасском. Впечатления: восемь фортепианных эскизов» и «Превращения: десять пьес для фортепиано в четыре руки» написаны талантливым смоленским композитором, членом Союза композиторов России Татьяной Симоновой. Цикл «В Новоспасском. Впечатления» посвящен 200-летию со дня рождения основоположника русской классической музыки М.И. Глинки. Музыка пьес продолжает традиции отечественного музыкального искусства, нашедшего искреннюю и непосредственную форму выражения национальной мысли. Цикл пьес для фортепиано в четыре руки «Превращения» – образец по-настоящему интересной современной программной музыки для детей.

Цель данного пособия – познакомить студентов исполнительских факультетов учебных заведений искусств и преподавателей ДМШ и ДШИ с пьесами циклов, отразить некоторые методы и приемы работы, связанные с трактовкой художественного образа исполняемой музыки, а также способствовать распространению великих гуманистических идей отечественного искусства.

© Гарибова Е.В., 2010
© Симонова Т. Р., 2010
© ОГОУ ВПО «Смоленский государственный институт искусств», 2010

Автор пособия Е.В. Гарибова (слева)
и автор музыки Т.Р. Симонова. Катынь, 30 мая 2009 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 4
Глава I. Цикл Т.Р. Симоновой «В Новоспасском. Впечатления»: восемь фортепианных эскизов 7
1. **Методический обзор цикла** 7
2. **Исполнительский анализ цикла** 9

Глава II. Цикл Т.Р. Симоновой «Превращения»: десять пьес для фортепиано в четыре руки 14
1. **Фортепианный дуэт как феномен музыкальной исполнительской культуры** 14
2. **Художественно-исполнительский анализ пьес цикла** 20

Заключение 29
Литература 31
Приложение. Нотный материал 33

ВВЕДЕНИЕ

Проблема исполнительского постижения и воссоздания музыки, осмысления ее внутреннего содержания, особенностей стиля – одна из важнейших в музыкальном искусстве. В исполнительстве существуют свои закономерности, определяемые художественным замыслом произведения, его образной сферой, особенностями музыкального творчества, спецификой инструмента, жанра, стиля, эпохи и т.д. Абсолютно точной калькуляции эти закономерности не поддаются. Они постоянно конкретизируются в каждом новом исполнении, обогащаясь жизненным опытом и культурным кругозором самого исполнителя, кругом его ассоциаций, богатством образного мышления, степенью мотивации действий, даже настроением и физическим состоянием в момент исполнения.

Согласитесь: *Не бывает двух одинаковых исполнений одного и того же сочинения, как не бывает двух одинаково написанных портретов одной и той же натуры. Если говорить о «копиях», то они всегда отличаются разной степенью недостоверности, грешат изменением пропорций в «срисовываемых» с оригинала «квадратиках». Тем не менее, всякий портрет, написанный способным (не будем употреблять громкого слова «талантливым»), образованным и заинтересованным в результатах своего труда (любящим своё дело) художником, обязательно будет похож на свой прототип.*

Разучивая текст произведения, исполнитель всегда ищет за семантикой нотных обозначений определённый смысл, разгадывает «зашифрованный», поначалу очень неявный, «размытый», но в ходе работы всё более кристаллизующийся и проясняющийся, обогащающийся новыми выразительными деталями, поэтический замысел автора. Выучить музыкальный текст как простую последовательность нот определённой ритмической записи (или, если хотите, музыкальных звуков различной протяжённости в различных сочетаниях) практически невозможно (подобно тому, как невозможно выучить роль в спектакле, запоминая последовательность букв в словах роли). По словам Е.Я. Либермана, «нотная партитура является схематическим предметом, который может быть доведён до художественного акта только в конкретной интерпретации» [8, с. 35]. Сходные мысли в разные годы высказывали советские музыковеды Л.А. Баренбойм, Л.А. Мазель, С.Я. Раппопорт, Н.Л. Фишман, польский философ Р. Ингарден, итальянский искусствовед Г. Гати, французская исследовательница Ж. Бреле и многие другие.

Для исполнителя формально-технологический (теоретический) анализ и интерпретаторская деятельность (собственно исполнительский труд по выявлению содержательной, образной стороны произведения) неразрывны и органично дополняют друг друга. Теоретический анализ нацелен на выявление традиционного (уже знакомого по другим произведениям) и новационного (присущего именно данному сочинению) преимущественно в сфере гармонии, инструментовки, тематического развития, ритмической организа-

ции и т.д. Однако, будучи направленным только на саму музыкальную ткань, а не на передаваемые ею идеи и эмоции, формально-технологический подход влечёт за собой опасность отношения к исполняемой музыке одностороннего, абстрагированного от её главной функции – быть частью культуры как среды, «растящей и питающей» личность (П.А. Флоренский), как диалога и взаимопорождения прошлых, настоящих и будущих культур (М.М. Бахтин).

Вызревание исполнительского замысла является, по существу, итогом взаимодействия способностей, образованности и общей культуры исполнителя, питается всей массой его жизненных впечатлений. В свою очередь, понимание образной трактовки произведения влечет за собой осознание конкретного звучания, стилистики исполнения, темпа, ритмической пульсации, агогических отклонений, нюансировки, определяет выбор туше, технических приёмов и т.д. В процессе грамотной работы у музыканта формируется убеждение, ***что*** *конкретно и* ***почему*** *нужно делать,* ***как*** *добиваться цели, – то есть появляется возможность постановки конкретных исполнительских задач.*

Таким образом, понимание музыки и умение воплотить ее в живом звучании теснейшим образом связаны. Использование в этом процессе исполнительских закономерностей, опирающееся на метод «мышления музыкой», каждый раз глубоко индивидуально. Каждое новое произведение – это всегда созидание, поиски, каждый случай решается заново сочетанием эмоционального опыта, логического мышления и творческой фантазии исполнителя.

Г.Г. Нейгауз не раз отмечал в занятиях с учениками, что «…чем глубже вникаешь в вещь, тем больше интересует эта «анатомия», тем больше занимает и восхищает мастерство автора… Тот, кто только переживает искусство, остается навсегда лишь любителем, кто только размышляет о нем, будет исследователем-музыковедом; исполнителю необходим синтез тезы и антитезы: «живейшего восприятия» и «соображения» [9, с.173].

Фортепианная музыка нашего времени – это мир множественности музыкальных систем, конгломерат стилей, методов, музыкальных мировоззрений. В живом, упругом музыкальном потоке современности, как в горячей лаве, кипят и плавятся новые музыкальные идеи, осуществляются поиски нетрадиционных средств их воплощения, раскрепощенные мелодические и ритмические фигуры основываются на сложно преобразованном временем древнем стремлении к импровизации. Применимы любые методы и способы композиции. Решающим критерием является результат, признание публики, предпосылкой – композиторское дарование, высокие художественные идеи и безупречное владение средствами композиции.

И все же – с какой ностальгией мы оглядываемся назад, с каким чувством радостного узнавания встречаем произведения традиционных стилей и жанров, «целительное эхо тонального отклика» на классическое «начало»!.. Быть может, все объясняется именно нашим пониманием «словаря и синтаксиса» музыкального языка, осознания в «пути» музыкальных звуков того, что чувствовали и переживали до нас другие, умения общаться со своим простым, но прекрасным прошлым?..

ГЛАВА I. ЦИКЛ Т.Р. СИМОНОВОЙ «В НОВОСПАССКОМ. ВПЕЧАТЛЕНИЯ»: ВОСЕМЬ ФОРТЕПИАННЫХ ЭСКИЗОВ

Методический обзор цикла

У каждой нации есть в той или иной области искусства свой гений, наиболее ярко воплотивший в своем творчестве духовные силы своего народа. Таким гением в России стал и наш земляк – Михаил Иванович Глинка. В истории отечественной музыки не найдется ни одного более или менее значительного композитора, который в своем творчестве не опирался бы на наследие Глинки. Демократизм музыкального языка, поэтическое начало

его музыки, светлый, оптимистический характер большинства музыкальных образов, необычайное мелодическое богатство, глубина содержания глинкинских произведений, сочетающаяся со скромностью выражения, ясность и отточенность их формы, живительное начало народности – вот «ключи» одного великого источника, питавшего многообразные и не сходные творческие индивидуальности русских композиторов последующего периода, на столетия вперед во многом определившего пути развития русской классической музыки.

Поэзией глинкинских интонаций, свободным дыханием мелодики, «отраженным светом» глинкинских творений пронизан замечательный цикл фортепианных эскизов нашего талантливого современника, члена Смоленского отделения Союза композиторов Российской Федерации, педагога и концертирующего исполнителя Татьяны Робертовны Симоновой «В Новоспасском. Впечатления», созданный к 200-летию со дня рождения великого композитора под впечатлением поездок автора на родину М.И. Глинки. В цикле нет прямых «цитат», но незримая печать глинкинской стилистики, жанровости, поэтическая устремленность образной сферы «картинок-впечатлений» воспринимаются как прекрасный акт выплаты дани предшественнику, пример того, как композитор черпает вдохновение в музыке прошлого.

Особенностью этого сборника является его предназначение самому широкому кругу музыкантов: и тем, кто учится в музыкальной школе, училище, вузе, и тем, кто уже ведет активную концертную жизнь.

Мир музыки Татьяны Симоновой тесно связан с лирическим чувством, ее произведения образны, поэтичны, доступны и понятны всем слушателям.

Т.Р. Симонова – прекрасный педагог-пианист, хорошо владеющий инструментом, различными исполнительскими приемами, особенностями фортепианной игры. И поэтому даже самые сложные эпизоды ее музыки пианистичны, как говорят музыканты, – лежат «под пальцами». Автору принадлежат все динамические, артикуляционные и агогические указания, встречающиеся в тексте пьес.

Фортепианные эскизы написаны образным и лаконичным современным языком, и, несмотря на то, что они не имеют конкретных названий, именно

их жанровая и стилистическая рельефность выступает в качестве программно-изобразительного средства образного обобщения.

Исполнительский анализ цикла

Музыка **эскиза №1** словно наполнена воздухом и ощущением движения. Пьеса написана в импровизационно-прелюдийной форме и, по сути, является вступлением, «введением» в цикл. Восьмитактовая начальная тема, лежащая в основе этой жанровой «картинки-движения», содержит интонации скачки, перезвона бубенцов русской тройки. Синкопы, подвижный темп, чередование хореических и ямбических по строению мотивов как бы «поторапливают события», создают ощущение взволнованности, трепетного ожидания, «предвкушения» встречи.

Исполнителю следует обратить внимание на «трехслойность» фактуры. Воплощение выразительной линии баса как гармонической опоры для мелодии не должно прерываться межтактовыми лигами от «бряцающих колокольцев» среднего голоса, терции которого следует играть скорее ровным легким пульсирующим staccato, нежели утяжеленным legato (о чем свидетельствует и авторское указание leggiero).

В работе над мелодической линией следует продумать интонационную выразительность ее фразировки, обратить внимание на ритмическую сторону, обостренную синкопами, выявить общую кульминацию (в 3-ем проведении темы – 34–36-й тт.) и логический уход – «раствориться в дымке» заключительного 4-го тематического проведения.

Эскиз №2 – музыкальное воплощение мира лирико-драматических переживаний. Тема 1-го раздела – исповедь «трагической человеческой судьбы» с характерными для русской музыки имитационными «откликами» в средних голосах фортепианной фактуры, частой сменой размера ($^2/_4$ и $^3/_4$), декламационной выразительностью мелодии. Большое значение для создания образа здесь имеют авторские динамические и артикуляционные указания («истаивающие» на diminuendo короткие мотивы – «вздохи» в окончаниях декламационных «высказываний»-фраз; crescendo, приводящее к куль-

минационным моментам, совпадающим с наивысшими по тесситуре звучания мотивами).

2-й раздел пьесы мерной суровой поступью баса утверждает двухдольный метр, как бы удерживая в рамках «шага», в строгом подчинении ритму равномерного движения «рвущуюся из оков» экспрессивную мелодию исповеди.

Эскиз № 3 формой и жанровой принадлежностью напоминает фортепианные миниатюры самого М.И. Глинки, в первую очередь, его салонные вальсы («Прощальный», «Мелодический») и мазурки. Обращает на себя внимание прием, откристаллизовавшийся еще в мазурках и вальсах Ф. Шопена – «диалог в танце» двух контрастных образов: блестящего «мужского» начала и изящно-грациозного «женского», различных по динамике (mf –mp) и фактуре (короткий восходящий ход октав в обеих руках, удаленных на децию друг от друга – и в ответ трехактовая фраза-«щебетание» «милой дамы» на фоне вальсового аккомпанемента).

В отличие от нюансировки, штрихи исполнения крайних частей автором не указаны. Они определяются именно жанровой принадлежностью миниатюры: удлинённая сильная доля связывается лигой с последующими восьмыми (без этой связности мелодия будет постоянно прерываться), а вот две последние восьмые в такте обязательно следует играть лёгким non legato (как и восьмушки на слабом времени в аккомпанементе), дабы не утяжелить движение вальса.

Срединный эпизод пьесы посвящен более пристальному вниманию к «женскому» образу. Сквозь кокетливое кружение коротких, украшенных «бриллиантами» мордентов, мотивов вдруг проступает тень жалобного вздоха, страдальческим хроматическим ходом и минорным кадансом привнося легкое облачко грусти, словно сожаление о том, что балы (да и сама юность) имеют обыкновение так быстро заканчиваться!..

Морденты в музыке романтического направления принято играть за счёт *предыдущей* доли, но в этом случае мы, скорее, имеем дело с исключением. Исполнение мордента за счёт *основной* доли (*соль* второй октавы) в виде *триоли* из шестнадцатых значительно облегчит техническую задачу, поскольку звучащее перед мордентом *ля* (относительно сильная доля) не будет «укорочено», и тем самым не будет нарушен метр вальса.

Эскиз № 4 – одна из самых сокровенных и поэтических страниц цикла. В нем главенствует мелодия, проникнутая теплой лирической задушевностью исконной русской песенности. Скромно-обаятельная, целомудренная красота ее словно «подслушана» у тишины и приволья среднерусских полей, по которым стелются мягкие извилины тропок и неторопливых речек.

Двухчастная форма пьесы с модуляцией к концу каждого раздела из E-dur в параллельный cis-moll и широта фразировки позволяют говорить о подобии песенно-куплетном, что в единении с характерным «покачиванием» ритмического рисунка сопровождения рисует нам образ доброй, заботливой матери, нежно укачивающей в колыбели свое дитя.

При разучивании текста пьесы следует обратить внимание на такт 34, в котором (единственный раз!) последняя восьмая в мелодии и аккомпанементе *совпадают* на доминантовой гармонии. Поскольку на протяжении всей пьесы «колыхание» аккомпанемента было иным, его мерное постоянство не должно «усыпить» внимание исполнителя: пьеса близка к завершению, поэтому мерность и нарушается. Отмеченное «совпадение» – как «лежачий полицейский» для автолюбителя, его нельзя «проскочить» на полном ходу.

Для исполнения пьесы пианисту следует найти мягкое туше, вокальную «затопляющую» певучесть кантилены, приближающую, насколько возможно, звучность фортепиано к теплоте человеческого голоса.

Эскиз № 5 написан в жанре вальса, но это уже не блестящий «бальный» танец, а, скорее, «вальс-воспоминание». В интонационно-образной сфере пьесы есть несомненные черты сходства с поздними фортепианными произведениями М.И. Глинки (прежде всего с пьесой «Воспоминание о мазурке» из цикла «Привет Отчизне») – то же обращение к теме лирического высказывания, переосмысление жанра танца, утратившего свои непосредственно-бытовые черты и превратившегося в картину-размышление.

Одной из исполнительских трудностей пьесы является ее педализация – так называемая «вальсовая» педаль берется с некоторым запаздыванием (для чистоты звучания) на 1-ю долю такта, захватывая бас, и снимается на 3-ю долю, не переносясь через тактовую черту. Только в этом случае педаль не будет помехой «кружащемуся» вальсовому движению.

Ещё одну «технологическую» трудность в работе над этой пьесой представляет отсутствие обозначенной аппликатуры, которую следует тщательно продумать и выучить в виде отдельных линий каждой рукой, прежде чем браться за их соединение. В выборе аппликатуры для исполняемой legato мелодии можем рекомендовать применение гибкого подкладывания первого пальца *перед* скачк*а*ми. В исполнении аккомпанемента следует мысленно соединять (или мягко «соскальзывать» рукой) *через тактовую черту* к басу, что будет значительно способствовать как техническому удобству, так и связной «текучести» в передаче вальсового кружения.

Развернутое вступление к **эскизу № 6** проникнуто чертами русского музыкального пейзажа, столь же психологически содержательного, как на картинах Левитана либо в повестях Чехова. Это музыка восхода солнца, пробуждающейся русской природы. Восходящие мотивы – «ауканья» с их имитационными «отражениями» создают ощущение чистоты, простора, в котором зарождается, ширится, доходит до колокольного единения величаво-распевная мелодия основного раздела, интонационно неразрывно связанная с народной песней и удивительно естественно сочетающаяся со строгой поступью марша. Свою величавую широту она черпает из многовековых глубин русского лирико-эпического мелоса. Это действительно обобщенный образ Руси, предстающий взору «лирического героя» в своей суровой и задушевной красе.

Определенные трудности исполнителю предстоит преодолеть в работе над полифонической фактурой пьесы. Примечательно, что фортепианное изложение эскиза органично сочетает все виды полифонии – имитационную и подголосочную (данные во вступлении и заключении пьесы – тт. 1–9-й и 24–27-й) и контрастную (основной раздел – тт.10–23-й). В работе над полифонической фактурой произведения следует руководствоваться необходимостью строгого соблюдения логики горизонтали, для этого полезно учить голоса попарно, выбирая удобную аппликатуру.

Эскиз № 7 написан в импрессионистской манере и представляет собой пример «свободного потока мысли», в котором ничто не аргументируется, просто все последующие за первым мотивом звенья как бы цепляются за предыдущие и вырастают из них. Внедрение контрастных элементов возни-

кает спонтанно и аргументируется только в последующем развитии, то есть на уровне логики произведения в целом, но не тематизма.

Импровизационной переменчивостью фортепианной фактуры, частой сменой метроритмических формул, «хрустальной» прозрачностью тесситуры пьеса позволяет отнести себя к пейзажным зарисовкам. Здесь можно говорить о примененной автором технике звукописи – в калейдоскопе коротких отрывков мы слышим трели поющих птиц, порывы летнего ветерка, мимолетные капли легкого дождика, обрывки колокольного звона, долетевшего издалека разговора, пения.

При исполнении пьесы желательно не выходить из акварельных тонов звучания и заботиться о соблюдении метрической логики сочетающихся звеньев, общей «единицей измерения» которых является восьмая длительность.

Эскиз № 8 является одним из наиболее технически сложных произведений сборника. Яркие краски, быстрый темп в сочетании с использованием виртуозных приемов («вихревые» гаммообразные пассажи, терцовые последовательности, репетиционная пульсация аккордов) требуют хорошей технической оснащенности исполнителя, крепких рук и активных пальцев.

По своей «образной функции» пьеса представляет собой заключение цикла, «отъезд» из Новоспасского. Фактура эскиза напоминает Свиридовские «Подъезжая под Ижоры» и как бы светит «отраженным» через Г. Свиридова блеском русской, изначально глинкинской, музыки. Вдохновлённый прекрасными примерами прошлого, окрылённый соприкосновением с истоками великой русской музыки, вдохнувший целительный воздух Родины, герой «возвращается» обратно…

Снова русская тройка высекает искры звонкими подковами, под дугой звенит колокольчик, и основные образные сферы цикла как бы объединяют свои силы – активную энергию и радостную упоенность – в ликующем прославлении светлого, всепобеждающего счастья.

ГЛАВА II. ЦИКЛ Т.Р. СИМОНОВОЙ «ПРЕВРАЩЕНИЯ»: ДЕСЯТЬ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В ЧЕТЫРЕ РУКИ

Фортепианный дуэт как феномен музыкальной исполнительской культуры

Фортепиано является, пожалуй, наиболее универсальным изо всех существовавших когда-либо музыкальных инструментов. Оно обладает широчайшим диапазоном средств художественной выразительности, используемых в музыкальной практике. Фортепиано способно передать всё многообразие палитры звуковых красок, воспроизвести различный объём звукового потока – как по горизонтали (динамические градации), так и по вертикали (фактура, количество звуковых линий, голосов). Ему подвластно исполнение разнообразных музыкальных штрихов и широчайшей шкалы темпов – от самых медленных до предельно быстрых. Единственный недостаток инструмента – последующее за нажатием клавиши угасание звука – исполнитель, обладающий некоторыми навыками работы над фортепианным звуковедением, всегда сможет нивелировать путём работы над *целостной* линией музыкальной мысли.

Универсализм фортепиано явился следствием длительной эволюции классического европейского музыкального инструментария. По официальной версии, фортепиано было сконструировано 300 лет назад флорентийцем Бартоломео Кристофори. Поиски «идеального», универсального по своим возможностям инструмента привели к созданию «уникума», совмещавшего в себе важнейшие конструктивно-механические и качественные характеристики многих других инструментов предшествующих эпох.

От группы ударных инструментов «пианофорте» (так назывались первые фортепиано) унаследовало ударно-молоточковый способ звукоизвлечения и возможность усиливать звук при увеличении силы удара (и, наоборот, ослаблять звучание при уменьшении приложенной силы). У духовых (орга-на) и клавишно-струнных (клавесин, клавикорд) был позаимствован клавишный механизм, у струнно-смычковых – собственно струны (источник звука) и деревянная дека (резонатор, усилитель звука). Получается, что фортепиано в своей конструкции *уже* имело определённые предпосылки к во-

площению важнейших качеств «ансамблиста» – возможности *имитировать* звучание и тембры других инструментов, сочетая в себе их особенности.

Позднее, в дополнение к имеющимся качествам, родились демпферный и педальный механизмы, способствовавшие обогащению звучания фортепиано и «очищающие» его (естественно, при условии чуткого использования правой педали) от ненужных «примесей» инородных гармоний. Деревянные молоточки «оделись» в войлок, струны стали располагаться наискось и значительно увеличились в длину, в результате чего голос инструмента стал сильным, певучим и благородным. И в плане универсализма использования фортепиано не стало равных. Этот инструмент сделался незаменимым как для камерного «домашнего» музицирования и обучения музыкальной грамоте, исполнительству и композиции, так и для концертных выступлений – сольных, аккомпанирующих и в качестве участника различных ансамблевых составов.

Горизонтальное расположение 7,5-октавной клавиатуры предоставило исполнителям возможность не только сольной, но и ансамблевой игры на одном инструменте. И в этом качестве фортепиано не найдётся равных! Ни на одном другом музыкальном инструменте не могут одновременно играть два исполнителя, взаимно дополняя друг друга в создании единого целого. За фортепиано стало возможным воспроизведение практически любого симфонического, вокального или инструментально-ансамблевого сочинения в переложении или свободной обработке как для одного, так и для двоих исполнителей. Причём, четыре руки, естественно, способны справиться с гораздо более насыщенной и объёмной фактурой, нежели две. Пополнение фортепианного репертуара произведениями, написанными для других инструментов, голоса или инструментальных составов с типичными для них жанрами, музыкальными формами и образными сферами, способствовало развитию содержательности собственно фортепианных жанров, совершенствованию пианистической фактуры и многообразию исполнительских артикуляционных приёмов.

К середине XIX столетия фортепианный дуэт стал очень популярной формой домашнего музицирования и салонного исполнительства. Родоначальником его в России считается композитор и пианист Джон Фильд. Ирландец по происхождению, он какое-то время работал в столицах России. В

числе его учеников – один из популярнейших в своё время фортепианных дуэтов, сёстры-виртуозы Каролина и Евгения Цинтль [8].

Забытый за годы революции и Гражданской войны, жанр фортепианного дуэта вновь начал возрождаться с 30-х годов прошлого века. На концертной эстраде блистают братья Михаил и Адольф Готлибы. Для выступлений Михаил Готлиб выполняет оригинальные и вдохновенные концертные транскрипции известных произведений мастеров эпохи барокко – И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Более полувека выступали на сцене Народные артистки Росси сёстры Галина и Юлия Туркины. Огромным успехом сопровождались выступления фортепианных дуэтов: Любови Брук и Марка Тайманова, Елены Сорокиной и Александра Бахчиева, Николая Петрова и Александра Гиндина, Геннадия Пыстина и Дмитрия Карпова, Наталии и Александра Багдасаровых, Эльвиры и Анатолия Полонских и многих-многих других.

Сыгранные, слаженные дуэты проверены годами. Их выступления и репетиционная работа – не просто игра вдвоем, а особое психофизическое родство, тончайшее взаимодействие. «Настоящий ансамбль – это близость во всём: близость индивидуальностей, этических установок, интеллектуальных уровней. Это – духовное единение, эмоциональное родство, близость методов, форм, направлений в совместной работе»[1]. Позволим себе некоторое уточнение: говоря о духовном единении, автор (и мы вместе с ним) не отрицает *индивидуальностей* участников ансамбля. Каждый пианист имеет свой собственный, выработанный годами исполнительской практики и репетиционной работы, *исполнительский почерк,* определяемый физиологическими особенностями игрового аппарата, психологическими и эмоциональными качествами личности, полученным образованием, слуховым опытом, кругом ассоциаций и т.д. Главной тенденцией в репетициях становится работа по максимальному сближению исполнительского уровня участников ансамбля, поиску *сочетаемости* игры обоих во имя единства целого. Причём, мы отнюдь не имеем в виду пресловутую «уравниловку», функции каждого участника дуэта остаются индивидуализированными.

Исполнитель партии primo, обычно воплощающий мелодическую линию, более свободен в отношении агогики и яркости нюансировки; именно

---

[1] Лузум Н. В ансамбле с солистом. – Нижний Новгород, 2005. – С. 45.

он определяет «полётность» звучания, те мельчайшие отклонения в динамике и темпе исполнения, которые определяют фразировку, выразительность, а зачастую – и стилистику исполнения сочинения. От исполнителя партии secondo требуется бо́льшая «основательность», метроритмическая стабильность; именно он «держит» заданный темп и «лепит» музыкальную форму произведения, предоставляя *общему* незыблемый фундамент метра, «одевая» мелодию в красочные наряды гармоний и давая ей возможность блистать и царствовать надо всем. Фортепианный дуэт (вне зависимости от гендерной принадлежности его участников) можно сравнить с балетной парой, где партнёр-secondo выполняет всевозможные поддержки, плавно переносит по сцене primo-балерину, создавая иллюзию её нереального полёта или сказочной невесомости. Основное внимание восхищённого зрителя приковано именно к грациозно порхающей партнёрше, а её спутник – как бы на втором плане, но разве состоялся бы без него столь очаровательный *план первый*?

Процесс привыкания участников фортепианного ансамбля друг к другу требует не только внимательной слуховой, но и терпеливой психологической работы, которая подчас лежит в сфере морально-этических взаимоотношений. С детства пианисты традиционно обучаются в условиях индивидуальной работы, фортепианному ансамблю не придаётся такого же значительного внимания в музыкальных школах, как урокам по специальности (не скроем, это отношение продолжается и на иных уровнях профессионального музыкального образования – среднем и высшем). А ведь совместно музицируя на занятиях фортепиано, можно не менее увлекательно работать над стилистикой исполнения, жанровыми особенностями, музыкальной формой сочинения, исполнительскими приёмами и т.д. (разве что жанры для дуэтного исполнения всё же менее разнообразны, нежели для сольного). И тогда помехи на пути к достижению ансамблевого единства станут не столь ощутимыми.

Особую важность приобретает умение участника ансамбля находить творческий контакт с партнером, ясно излагая свои мысли при совместном создании художественного образа исполняемого произведения. Особенно ценно это обстоятельство в дуэтной работе студентов средних и высших учебных заведений искусств, поскольку студенты (будущие педагоги) должны владеть профессиональным тезаурусом и не только видеть недос-

татки исполнения (как собственного, так и своего партнёра), но и уметь находить профессиональные пути к их преодолению.

Вообще, для студентов-участников фортепианных дуэтов игра в ансамбле – прекрасная школа самообучения и самовоспитания. Помимо формирования чувства партнёрства и ответственности за общее дело, ансамблевое исполнительство обостряет слуховую работу вообще (в присутствии кого-либо наша требовательность к результату собственных трудов, как правило, возрастает), и особенно ту её часть, которая нацелена на вырабатывание единства приемов звукоизвлечения, педализации, нюансировки, объединяющих звучащее в целостный звуковой материал. Исполнители учатся *управлять* действиями партнёра, используя систему дирижёрских жестов, ауфтактов, совместного дыхания и иных знаков, подчас едва заметных зрителю. Эти качества впоследствии также будут весьма полезными в педагогической работе.

Репертуар фортепианных дуэтов, как правило, менее консервативен, нежели сольный репертуар пианистов. Почти не содержащий чисто полифонических жанров (исключение составляют немногочисленные четырёхручные дуэты, написанные для исполнения на одном инструменте с педагогической целью) или жанров, нацеленных на оптимизацию технического совершенства исполнителей, он, тем не менее, ставит перед исполнителями как полифонические, так и виртуозные задачи, подчинённые одной цели – передаче художественного образа. Зачастую ансамблевые произведения являются переложениями сочинений, написанных для симфонического оркестра или иных инструментальных составов. Знакомство с ними помогает исполнителям прочувствовать связь симфонической и фортепианной музыки, найти в звучании фортепиано красочность оркестровой нюансировки, в развитии музыкальной формы – тот путь, который делает её единственно возможной, то *время,* которое развивается в пространстве музыкальных звуков концентрированно и целостно. Речь идёт о тех качествах исполнительства, которые наиболее ценятся слушателями концертных залов и придают звучащей музыке законченность и совершенство.

Ансамбли для одного фортепиано в 4 руки (с которых обычно и начинается совместное музицирование) обычно выполняют педагогические либо просветительские функции. В практике музыкальных школ и училищ нашли

широкое применения сборники дуэтных пьес советских авторов – С.М. Майкапара, А.Ф. Гедике, Н.П. Ракова, В.А. Гаврилина и других. Четырёхручные переложения симфонической и оперной музыки используются в качестве удобного нотного материала на занятиях оркестрового и хорового дирижирования в музыкальных училищах и вузах искусств. Сочинения, предназначенные для исполнения на двух роялях, имеют, как правило, ярко выраженную концертную направленность. Этот жанр дуэтной музыки переживает особый подъём с последней трети прошлого столетия, что во многом связано с активизацией деятельности исполнителей и регулярным проведением музыкальных фестивалей фортепианных дуэтов. Нередко концертные дуэтные произведения бывают написаны для конкретных исполнителей либо по их специальному заказу.

В последние годы репертуар дуэтов значительно пополнился транскрипциями для двух фортепиано современных инструментальных произведений, наряду с академической направленностью содержащих эстрадные, джазовые интонации (придающие им особую привлекательность с точки зрения современной широкой аудитории). В то же время выпускаются и интереснейшие оригинальные сочинения этого жанра, умело сочетающие в себе как чисто художественные, так и педагогические задачи. Одним из примеров такого рода произведений является цикл для фортепиано в 4 руки «Превращения», автор которого – наш талантливый современник и земляк, член Союза композиторов России Татьяна Робертовна Симонова. Адресованные учащимся средних и старших классов ДМШ, яркие, образные пьесы цикла интересны и зрелым исполнителям, и широкой публике. «Игра в фантазию», свежесть музыкальных перевоплощений, воссоздание детской непосредственности восприятия и неутомимой жажды познания громадного и великолепного мира жизни, в котором реальность соседствует со сказкой, и является тем *звучащим бытием*, которое зачаровывает и увлекает слушателей всех возрастов.

Художественно-исполнительский анализ пьес цикла

Татьяна Робертовна Симонова – директор Детской школы искусств Смоленского государственного института искусств, требовательный преподаватель фортепиано с большим стажем педагогической работы. В настоящее время она работает над диссертационным исследованием по проблемам педагогики. Но как раз эта сторона деятельности практически никак не отразилась на её внешнем облике, ни испещрив чело суровыми морщинами, ни наделив взгляд взыскательной строгостью. Татьяна Симонова – ещё и заботливая мама, любящая бабушка и талантливый композитор. Она, в первую очередь, человек, живущий с улыбкой, умеющий радоваться жизни, сохранивший юный взгляд на мир. Эти особенности ее личности наиболее полно отразились в той части творческого наследия, которая адресована детям.

Цикл пьес для фортепиано в четыре руки «Превращения» – образец по-настоящему интересной современной музыки для детей. Десять пьес цикла программны, каждая имеет своё название. Заголовки пьес указывают на возможность объединения целого некой сюжетной линией, от №1 «Сказка начинается» через представление сменяющих друг друга «действующих лиц» музыкальной «сказки» – к её завершению №10 «Балом во дворце». Герои, предстающие перед слушателем и спешащие на бал, – это и реальные персонажи: «Танцовщица», и полуреальные-полусказочные: «Охотники за привидениями», «Спящая принцесса», «Синяя борода», и совсем уж из сказок и легенд пришедшие к нам: «Два милых гномика», «Горгона» и «Лары» (духи-покровители дома у древних римлян).

В разных пьесах цикла автор использует различный по природе музыкальный материал. Изящно, намеренно простым языком, с лёгким юмором написаны миниатюрные портреты любимых детьми персонажей из книг и мультфильмов – Гномиков и Стойкого оловянного солдатика. Песенно-лирическими интонациями проникнуты как все «женские» портреты (Танцовщица и Спящая принцесса), так и начальная пьеса цикла, «сказываемая» явно от женского лица. И рядом – фугированное проведение Ларов, стилизованное под музыку высокого барокко, и резко контрастные всему перечисленному современные приемы музыкального письма, джазовые гармонии и ритмы, напористые, агрессивные, отвечающие духу сегодняшнего

времени (в таких пьесах, как «Охотники за привидениями», «Горгона» и «Синяя борода»). Последняя пьеса цикла «Бал во дворце», символизирующая идею гармонии, написана в ясном классическом стиле.

Романтику в душе, Т. Симоновой близки чисто романтические коллизии и идея двоемирия, выраженная в сопоставлении реального и идеального, действительности и мечты. Вечное и преходящее, легенда и реальность, добро и зло, воплощаясь в музыкальных образах, составляются, по сути, из одной основы – одних и тех же музыкальных звуков. «Вылепляя» из нотных обозначений поэтический образ, композитор наделяет его определённым смыслом, *превращая* реально написанный текст в идеальный замысел, а исполнитель озвучивает идею, *превращая* нотные знаки в звучащую реальность. Нас же с вами, заворожённых слушателей, волшебная сила искусства уводит, уносит, влечёт за собой сладкой притягательностью фантазии, красочными образами иного мира, своими *превращениями*…

№1. «Сказка начинается». Пьеса трёхчастна, в первом разделе главенствуют лирические интонации рассказчика или, вернее, рассказчицы – доброй мамы или бабушки, читающей ребёнку перед сном. Укачивающее колыхание аккомпанемента исполнителю следует мыслить скорее не на 6/8 (как указано в тексте), а в двудольном метре – триолями. «Неторопливость» темпа (авторское указание) не станет помехой движению живой человеческой речи.

Во втором разделе (такты 15–26-й) исполнителям следует обратить внимание на естественность динамического воплощения имитаций. «Квадраты» имитационных проведений не должны стать назойливым перечислением или одинаковым в динамическом плане «вопросо-ответным» соотношением коротеньких мотивов, нужно стремиться к воплощению музыкального диалога в его временном и динамическом развитии, с неизбежностью приводящему к вихревому пассажу на доминантовом предыкте к третьему, кульминационному разделу пьесы.

Изменились темп и тональность (пьеса модулирует в тональность доминанты), но сама тема осталась прежней, заимствованной из начального раздела. Она только изменила характер, из успокаивающей колыбельной переросла в эпический сказ, *превратилась* в широкое половодье, заполняющее всё вокруг величием представляемых образов, доходя до колокольного уд-

воения обеими партиями и нового, уже успокаивающего, пассажа, в окончании которого так и слышится голос рассказчицы: «…Но было это давным-давно…» В заключительном разделе исполнителям рекомендуется как следует выверить два ritenuto: в кульминации (46-й такт) и завершении пьесы (50–51-й такты). Если кульминационное ritenuto короткое, всего на полтакта, и имеет пульсацию из шестнадцатых в басовой партии, то заключительное – растянуто на два такта, и синхронный двойной аккорд в обеих партиях исполнить вместе на mp довольно сложно. Поможет справиться с этой задачей та же внутридолевая пульсация, осуществляемая, правда, на этот раз исполнителями лишь мысленно.

№2. «Два милых гномика». По сказкам, хорошо известным всем с детства, гномики – это волшебные существа, очень похожие на нас с вами, только маленького роста, из-за чего они, впрочем, не переживают. Обитают, по разным фольклорным источникам, не то под землёй, не то в уютных домиках посреди леса. Обязательно носят бородку и симпатичные колпачки, любят совершать мелкие пакости людям, но делают это каждый раз без злобы, а просто – по-привычке. Поэтому и отношение к ним в сказках соответствующее, почти как к детям.

Пьеска светлая, юмористическая. Подключив некоторую фантазию, можно прямо по ходу развития музыкального тематизма проследить весёлую историю о том, как двое ужасно шкодливых мелких вредителей позаимствовали банку варенья с полки на вашей кухне и пытаются её на ваших же глазах припрятать, принимая при этом совершенно невинный вид. Исполнение требует большой «вёрткости», лёгкого туше, которого не должны утяжелить ни акценты, указанные автором, ни f в кульминационном срединном разделе.

№3. «Лары». Лары – по верованиям древних римлян – духи, покровители домашнего очага. Пьеса написана очень необычно – на фоне мерных шагов аккомпанемента, звучащего в нону долгое время на одном месте, затем смещающегося на кварту, на секунду, но так и продолжающего своё «надличностное» пребывание в том же интервале большой ноны, рождается фугато в партии primo. Аккомпанемент второй партии периодически вырастает до роли подголоска, гулко вторящего стилизованной под барокко теме

фугато, а в середине пьесы (такты 21–23-й) и выдвигающегося на первый план.

Что мы знаем о ларах, мой уважаемый читатель? А если не заглядывать в энциклопедию?.. Вот и музыка этой пьесы должна быть такой же таинственной и ирреальной. Можем посоветовать (если позволяет качество инструментария) сыграть всю пьесу una corda – на левой педали. Затушёванная звучность не выйдет за рамки полутьмы, останется величественно-скрытной. Вообще, приглушённых красок в пьесе можно добиться и с помощью мягкого вкрадчивого туше чутких, как бы шагающих на цыпочках, мысленно заострённых кончиков пальцев.

№4. «Горгона». Женщина, залетевшая в нашу сказку прямиком из греческой мифологии. «Вместо волос у горгоны — шевелящиеся змеи, все тело покрыто блестящей чешуей. У горгоны медные руки с острыми стальными когтями, крылья со сверкающим золотым опереньем. От взгляда горгоны все живое превращается в камень» – так описывает горгону древнегреческий поэт Гесиод (ок. 700 до н.э) в поэме «Теогония» («Происхождение богов»). Действительно, облик ее был ужасен, и слово «gorgos» в переводе означает «страшный, грозный»[2].

Вступительный и заключительный разделы пьесы – это затишье, обрамляющее бурю. Ползучие, зловещие, исполняемые в октаву, фразы басов, по-змеиному извиваясь, завоёвывают всё большее пространство и бо́льшую динамическую насыщенность и, приподнявшись, бессильно ниспадают (змеи на голове Горгоны). А первая партия заполняет «пустое» звучание длинных звуков басовой мелодии бряцаньем шестнадцатых в высоком регистре (звенит металлическими чешуйками лениво потягивающегося тела…), либо «перехватывает» триольными восьмыми «змеиные изгибы» мелодии, помогая своей ритмической пульсацией выстроить фразу. Исполнителю второй партии в этих разделах нужно быть очень чутким к материалу, звучащему в партии первой, обязательно мысленно его прослеживать (с целью создания абсолютной ансамблевой слаженности во времени) и тонко педализировать во время своих длинных нот с учётом линии партии primo.

---

[2] Галина Росси. Горгона Медуза. [Электронный ресурс]: Историко-искусствоведческий портал «Monsalvat» 7 января 2010 г. – Электрон. ст. – Режим доступа к ст.: http://www.monsalvat.globalfolio.net/saitmap.htm.

Основной раздел пьесы, собственно и рисующий налетающую опасность, требует от исполнителей ритмической слаженности и хорошо отработанной моторности. Для создания образа очень важно совместное владение динамическим планом (приближение – удаление). Пьеса требует достаточной физической выносливости и активных пальцев.

№5. «Стойкий оловянный солдатик». Персонаж одноимённой сказки великого датского сказочника Г.Х. Андерсена, доброй, светлой и, как большинство андерсеновских историй, немного грустной. Он был одним из первых героев нашего детства, вызвавших столь мощную эмпатию и сопереживание, что все мы наверняка помним бессмертную историю о его приключениях, короткой, но очень бурной жизни, с плаваньем по яростным потокам, путешествием в желудке огромной рыбы и, конечно же, с любовью – с любовью к бумажной балерине – и гибелью в огне самого героя и дамы его маленького бесстрашного любящего сердца… Восхищение и сопереживание, живущие с детства в нашем сердце, отголоски нашей светлой надежды («а может, всё-таки они смогут спастись?..») и активная несгибаемость духа маленького героя – всё это есть в музыке пьесы.

Музыкальный язык столь же незамысловато прозрачен, как и в пьеске «Два милых гномика», но, в отличие от неё, красочен именно «оркестр*о*во». Маршеобразная простенькая тема с подголоском звучат в первой партии как две флейты походного оркестрика, им вторит «бумканье» баритона с ударными на басах. Во втором проведении простенького 8-тактового квадрата – «солисты» с аккомпанементом меняются местами, тема переходит в более низкую тесситуру, а флейты дополняют её короткими попевками украшений. Коротенький «припев», повторенный «эхом», приводит нас к небольшому эпизоду, написанному в одноимённом мажоре, но с неизменно маршевым характером движения. Это особенный, философский модус темы, отражающий семантику надежды, света.

Заключительный раздел повторяет начальную тему с несколько более динамизированным аккомпанементом. Постоянство ритмического рисунка, состоящего из сочетания восьмой длительности с двумя шестнадцатыми, словно символизирует ск*а*чку игрушечной кавалерии, уносящейся вдаль вместе с последними словами удалой солдатской песенки…

Основная трудность для исполнителей этой пьески состоит в том, чтобы научиться играть по-настоящему *просто,* искренне, без каких бы то ни было динамически-фразировочных излишеств, вычурности, в едином темпе, упруго и легко. Привыкшим *работать* за инструментом, *играть* на нём порой бывает непросто, играть именно так, как играют дети – весело и бесшабашно, не думая об иных заботах, играть так, как жили миллионы Стойких оловянных солдатиков, любивших и защищавших, наивно и честно исполнявших свой долг…

№6 «Танцовщица». Если продолжить проводить цепь ассоциативных аналогий с литературными персонажами, то наша Танцовщица – это девочка-циркачка Суок из повести-сказки Юрия Олеши «Три толстяка». Та же грациозность лёгкого гибкого тела, тот же «нерв», или натянутый канат, по которому перебегает девочка, та же мечтательность как основная черта музыки среднего раздела – мечты обрести нечто из разряда того, что заведомо излюбленно детьми: платье с розовыми бантами, туфельки с золотыми помпонами, цукаты, сиропы, торт (вся эта привлекательная атрибутика помнится из сказки «Три толстяка», не так ли?)… Или же это мечты о Прекрасном Принце, который, встретившись случайно на жизненном пути, обязательно узнает свою Единственную и, подхватив на руки, закружит в танце до потери хрустальной туфельки…

Пьеса представляет широкое поле для применения творческой фантазии. Её музыка, полная искромётного вдохновения, трогательной наивности и задушевного лиризма, вызывает богатейшие зрительные ассоциации. Дело исполнителей – научиться вызывать их к жизни и воплощать с простотой и естественностью.

В плане исполнительских ошибок хочется предостеречь интерпретаторов от двух видов возможных увлечений. Первое относится к увлечению излишней скоростью исполнения, что может привести к перерастанию темпа из «оживлённого» в «сумбурный». Второе – увлечение динамическими масштабами: динамика mf не должна провоцировать на утяжеленно вязнущее туше, характерное более для воспроизведения основательности движения армейских батальонов, нежели для облика лёгкой подвижной танцующей девочки.

№7. «Синяя борода». Изначально страшную волшебную сказку про ужасного маньяка, убивавшего своих жён, поведал миру Шарль Перро. Гораздо позже родились романы Курта Воннегута, Льва Александровича Мея, Кира Булычёва, которые основываются на ситуациях, *подобных* известной сказке.

У «Синей Бороды» Шарля Перро есть одна особенность, которая не только отличает эту сказку от прочих, но и, возможно, делает ее поистине уникальной. У ее главного персонажа, как считают многие исследователи, имеется исторический прототип. Называют и его имя – Жиль де Лаваль, барон де Ре, крупнейший землевладелец Бретани, вассал короля Карла VII и маршал Франции, сожженный на костре по обвинению в колдовстве и многочисленных убийствах малолетних детей. Как писал Поль Локруа: «Хотя волосы у Жиля де Ре были светлые, борода была чёрной, непохожей ни на какую другую. При определённом освещении она приобретала синеватый оттенок, что и привело к тому, что сир де Ре получил прозвище Синяя Борода…» («Странные преступления»). Иные источники высказывают предположение о том, что сказка о Синей Бороде складывалась на основе легенды о короле Коморе (персонаже бретонского фольклора).[3]

Так или иначе, мы можем говорить как о *сказочном*, так и о возможно *реальном* прототипе музыкальной пьесы. С поразительной яркостью рисует композитор его коварно-злобный облик. Аккомпанемент постоянно повторяет одну и ту же музыкальную формулу, исполняемую в октавном удвоении. В размере 7/8 она воспринимается как ритмическая основа дикой угловатой пляски. Мелодия, вначале звучащая также в октавном изложении, с 9-го такта получает подголосок в виде постоянно «бьющихся» шестнадцатых – «в ужасе и страхе торопливо колотится сердце». Наличие глиссандо, акцентов на двух последних восьмых в тактах, обилие моментов внезапно «проваливающейся» и резко нарастающей динамики с общим устремлением к последним тактам с остановкой на диссонирующем аккорде – все эти специфические выразительные средства, нацеленные на передачу образа, тре-

[3] Тогоева О.И. «Истинная правда»: языки средневекового правосудия. – М.: Наука, 2006. – С. 182–221. [Электронный ресурс]: Энциклопедия культур, 8 января 2010 г. – Электрон. ст. – Режим доступа к ст.: http://ecdejavu.ru/b/Bluebeard.html

буют слаженной и внимательной слуховой работы исполнителей, проявления крепкой воли и физической выдержки.

№8. «Спящая Принцесса». Помните, у Георгия Гладкова есть песенка:

Дремучим лесом, темной чащею старинный замок окружен.
Там принца ждет принцесса спящая, погружена в покой и сон.
Принцесса ждет сто лет, сто лет, а храбреца все нет и нет.
И если рыцарь не найдется, принцесса так и не проснется.
Настанет день за ночью лунною, и солнца луч блеснет во мгле.
Но крепко спит принцесса юная и улыбается во сне…

А вообще-то «Спящая Красавица» – это тоже очень известная сказка Шарля Перро, и, видимо, автор музыкального цикла имел в виду именно её при создании своей пьесы. Пьеса написана в куплетно-вариационной форме: 16-тактовая одноголосно изложенная в первой партии (с «гитарным» аккомпанементом – во второй) начальная тема появляется ещё три раза. Второй «куплет» оставляет аккомпанемент неизменным, а мелодию «обвивает» имитационный подголосок – фактура изложена в виде любовного дуэта. Третье проведение переносит тематический материал во вторую партию, короткие «вздохи» подголосков в партии первой напоминают о течении времени, «капающих» секундах, которые ни вернуть, ни остановить невозможно…

Последний «куплет» пьесы наиболее динамически насыщен, тему проводит в октавном удвоении первая партия на фоне того же гитарного сопровождения, но ускорившегося вдвое по сравнению с начальным проведением. Однако основная нюансировка не выходит за пределы mp, на что исполнителям полагается обратить особое внимание. «Хрустальная», «посеребрённая лунным светом», импрессионистски тонкая звучность лирико-психологической картины не должна выходить за рамки задумчивой отрешённости и мягкой созерцательности. Здесь каждый звук «на счету», заметна любая неточность, натянутость, «выпадение» из образа.

№9. «Охотники за привидениями». Эти персонажи сравнительно «молодые», ещё полвека назад (не говоря уже про время Шарля Перро и Ганса-Христиана Андерсена) о них ничего не было известно. Вывел их «на

знакомство» с широкой публикой в середине 80-х годов прошлого века американский режиссёр Айван Райтман. Фильм понравился своими эффектами, достаточно сногсшибательными по тем временам; как грибы после летнего дождичка, стали возникать различные ремейки в виде кино- и мультфильмов про «Настоящих…» и «Экстремальных охотников за привидениями», и сейчас вряд ли найдётся хоть один человек, не знакомый с этими простоватыми, крепкими и уверенными в себе на все 100% ребятами.

Эта пьеса фортепианного цикла представляет собой яркий образец современной музыки, использующий полиметрию и полиритмические сочетания, нетрадиционные способы звукоизвлечения на фортепиано в виде ударов по крышке косточками пальцев и звуковых кластеров, редко встречающиеся виды записи фортепианного текста – заключённые в квадрат звуки нефиксированного ритма в тактах 11, 13, 15–16 партии primo. Исполняется подобным образом записанная фактура свободным повтором указанной последовательности звуков с ускорением и усилением динамики без какого-либо ритмически точного «укладывания» одной линии на другую. Совпадает только еле слышное начало такта, а потом – свободный «разгон» в его пределах. То же самое, но более мелкими длительностями – в такте 21. Сплошные краски ирреальности, дрожания, постукивания и прочих признаков полтергейста. Очень тонко переходят друг в друга состояния порывистости, действенности и призрачные, затаённые эмоции. И очень сложно добиться в интерпретации полной синхронности мышления обоих исполнителей в отношении красок и, главное, – времени, временного метроритмического ансамбля.

Второй раздел пьесы собственно и рисует образ бравых охотников за привидениями. Уверенно и энергично, в духе марша с джазовыми элементами (а как же иначе, ведь американцы!) шествуют хваткие ребята, вооружённые до зубов сверхновейшими противобарабашковыми орудиями. Жёсткие упругие ритмы сталкиваются с неорганизованной звуковой массой – и вот уже последние привидения рассеиваются в воздухе, истаивая последними дрожаниями зыбкого марева…

Исполняя эту пьесу, не устаёшь поражаться богатству её новаторских приёмов – от светящейся звуковой пыли до ослепительно ярких мазков и причудливых тембровых наложений.

№10. «Бал во дворце». Как и любой бал – ярок, поэтичен, изыскан; как любое завершение – подытоживает, гармонизирует, рисуя мир возвышенных чувств, конкретных ясных мелодических образов.

Трёхдольный метр, неторопливость, характерный ритмический рисунок позволяют представить эту пьесу как полонез (торжественный танец-шествие умеренного движения). Полонезы и исполнялись, как правило, в начале балов, подчёркивая тем самым торжественный и возвышенный характер праздника. Размашистая, упругая начальная тема уступает место незатейливым оборотам, кокетливым «приседаниям». Пары передвигаются словно по точно установленным великосветскими правилами геометрическим фигурам. Изяществом и достоинством дышит каждый звук, каждая фраза.

Исполнителям так и следует воплощать эту музыку – как живой упругий музыкальный поток, плывущий меж берегов просвещения и разума, насыщенный огромным запасом радости, счастья от бытия своего пребывания в этом мире, любви и гармонии с окружающим.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Следует ли вообще «объяснять» музыку или её достаточно просто «чувствовать»? Имеем ли мы право на высказывание собственного видения художественного образа исполняемого, не искажаем ли тем самым авторский замысел, и вообще – этично ли кому-либо, кроме автора, давать какие бы то ни было словесные пояснения, «расшифровывать» звучащую музыкальную ткань? Одно из «крылатых выражений», знакомых с детства: «Надо просто любить музыку, а не учиться её понимать» (Игорь Стравинский)…

Однозначного ответа на эти вопросы нет и быть не может. Они из разряда «вечных споров» о соотношении «чувственного» и «интеллектуального», «сердца» и «разума», эмоций и холодного расчёта возможных технологий их пробуждения. Чьи ученики играют лучше – того

преподавателя, который умеет доходчиво объяснять, или того, кто вместо долгих разговоров сам способен сыграть именно так, как должно быть? А может быть, наиболее удачный результат даст умение преподавателя своей игрой ***проиллюстрировать****, подкрепить смысл объяснения?*

Мы более всего радуемся *узнаванию* в музыке, как, впрочем, в любом другом виде искусства. Абсолютно новое, не содержащее уже знакомых нам по предыдущему опыту, элементов, не понятно, утомляет и вызывает чувство бессилия и досады (***на что*** *я трачу своё драгоценное время, разве* ***это*** *достойно моего внимания?*). Не отрицая справедливости мнения приверженцев суждения Игоря Стравинского, позволим себе вопрос: «А разве можно любить непонятное?» Мы ведь не рождаемся всезнающими и всё понимающими, наш главный детский вопрос: *«Почему?»* И самый неудачный *взрослый* вариант ответа на него: «Поверь моему опыту, так надо (так лучше, ты ещё маленький, ты пока не поймёшь и т.д.)…» В любом вопросе главное – понять смысл происходящего, не *поверить*, а именно *понять*, согласиться и принять цель действий.

Смысл же музыкального произведения, его содержание ни в коем случае не сводятся к значениям музыкальных знаков, из которых состоит его текст. Наше понимание и постижение художественной действительности музыкального сочинения, принципов строения живой музыкальной материи, ее эмоционального и поэтического содержания напрямую зависит от нашего слухового музыкального опыта, умения ориентироваться во всем многообразии повторяющихся закономерностей построения музыкальных структур в контексте определённой эпохи, конкретной культуры, конкретных черт стиля исполняемого автора. И только тогда наше понимание музыки будет опираться на объективно существующий музыкальный текст, а не на чисто субъективные ощущения. А вслед за ***пониманием*** *придёт* ***принятие*** *или, говоря словами И. Стравинского,* ***любовь****…*

Приобщение к художественному смыслу всегда есть проявление творческой активности. Оно не появляется «само по себе», не может быть обычным пассивным присвоением чего-то заранее данного. Понимание музыкального текста требует установки на деятельность, предварительной расположенности и усилий для погружения в художественный замысел, поиска логических связей и работы воображения. Это важнейшая составная часть труда не только самого исполнителя, его преподавателя, музыковеда, ведущего концерт, но и слушателя. И, следовательно, понимание музыки – на любой его стадии, для любого участника процесса её создания – это не только восприятие, но и активное творчество.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, А.Д. История фортепианного искусства, ч.I / А.Д. Алексеев. – М.: Гос. муз. издательство, 1962. – 144 с.
2. Бонфельд, М.Ш. Введение в музыкознание: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений/М.Ш. Бонфельд. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 224 с.
3. Готлиб, А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении / Музыкальное исполнительство. 9-й сб. статей. – М.: Музыка, 1976. – С. 106–139.
4. Катонова, Н.Ю. Ансамбль двух фортепиано и его роль в современной музыкальной культуре / Н.Ю. Катонова// Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века: Матер. н.-практ. конференции – М., 2003. – С. 100–109.
5. Киреева, А.Д. Постигая тайны совершенства. Основные идеи развития тональной музыки / А.Д. Киреева. – Саратов: изд. Саратовского университета, 1989. – 119 с.
6. Ковалёв, Ф. Счастливые жертвы дуэтной бациллы (о гала-концерте Общенациональной Ассоциации фортепианных дуэтов в Центральном Доме Архитектора в г. Москве)/Вечерний клуб, 26 мая – 1 июня 2000 г.
7. Крохин, Ю. Браки совершаются за роялем? (Об Общенациональной Ассоциации фортепианных дуэтов)//Культура, № 35, сентябрь, 2001.
8. Либерман, Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е.Я. Либерман. – М.: Музыка, 1988. – 236 с., нот.

9. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г.Г. Нейгауз. – М.: Классика-XXI, 1999. – 232 с.
10. Ройтерштейн, М.И. Основы музыкального анализа: учебник для студ. пед. вузов / М.И. Ройтерштерн. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 112 с.
11. Сорокина, Е.Г. Фортепианный дуэт: История жанра / Е.Г. Сорокина. – М.: Музыка, 1988. – 319 с. ил., нот.
12. Фёдоров, И.А. О роли фортепианного ансамбля в становлении профессионального музыканта. [Электронный ресурс]: Студия Ивана Фёдорова 15 ноября 2007 г. / И.А. Фёдоров. – Электрон. ст. – Режим доступа к ст.: http://www.ivanfedorov.org/duet.html
13. Чайкин, С.Г. Специфика выразительных средств фортепиано в ансамблевой музыке: автореф. доц. канд. искусствоведения. 17.00.02. / С.Г. Чайкин; Новосибирская гос. консерватория (академия). – Новосибирск, 2008. – 22 с.

Приложение

В НОВОСПАССКОМ. ВПЕЧАТЛЕНИЯ

восемь фортепианных эскизов

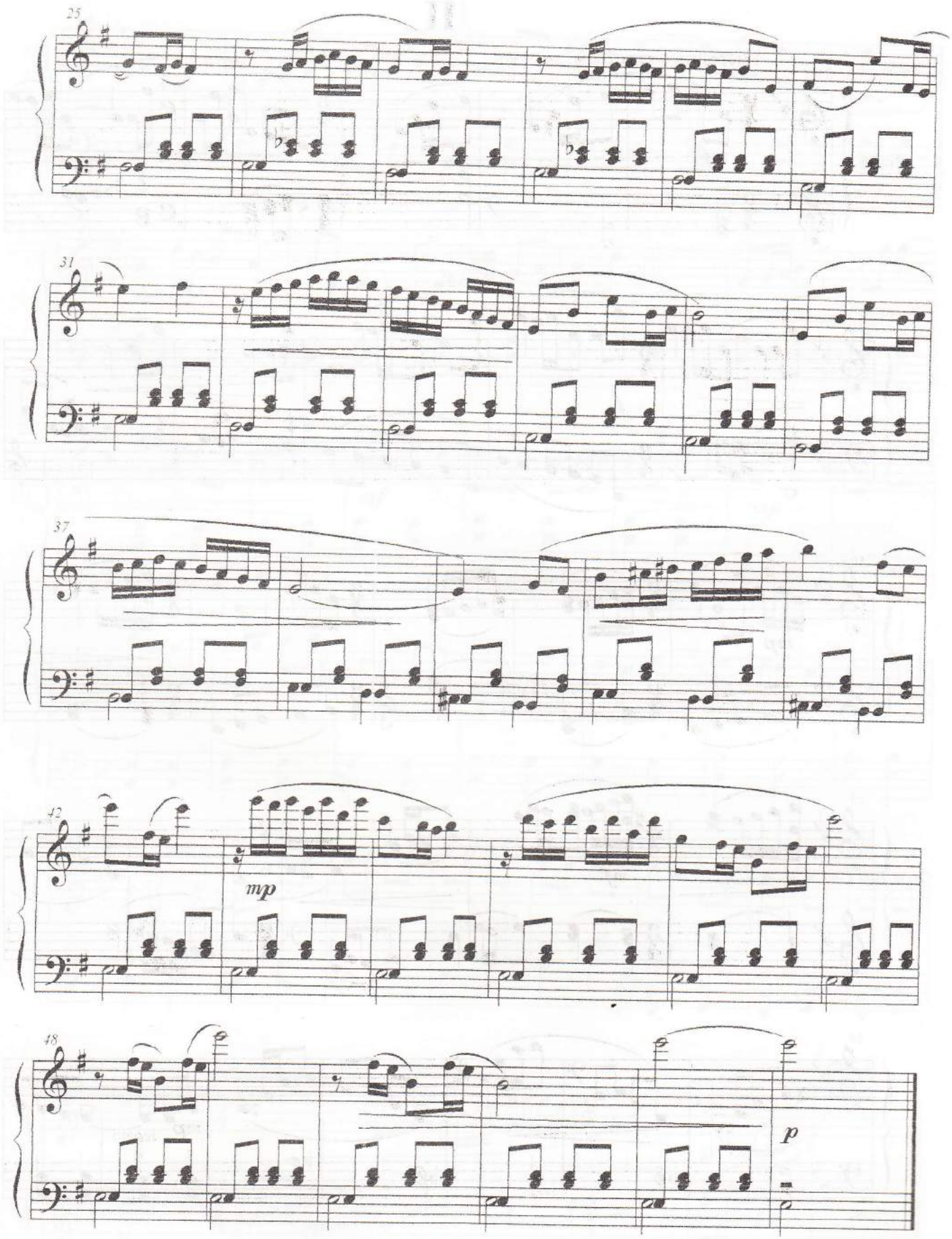
I

Т.Симонова

Подвижно,взволнованно

mp leggiero

Piano


25
31
37
42
mp
48
p

II

Умеренно,с чувством

Piano

mf

5

f

10

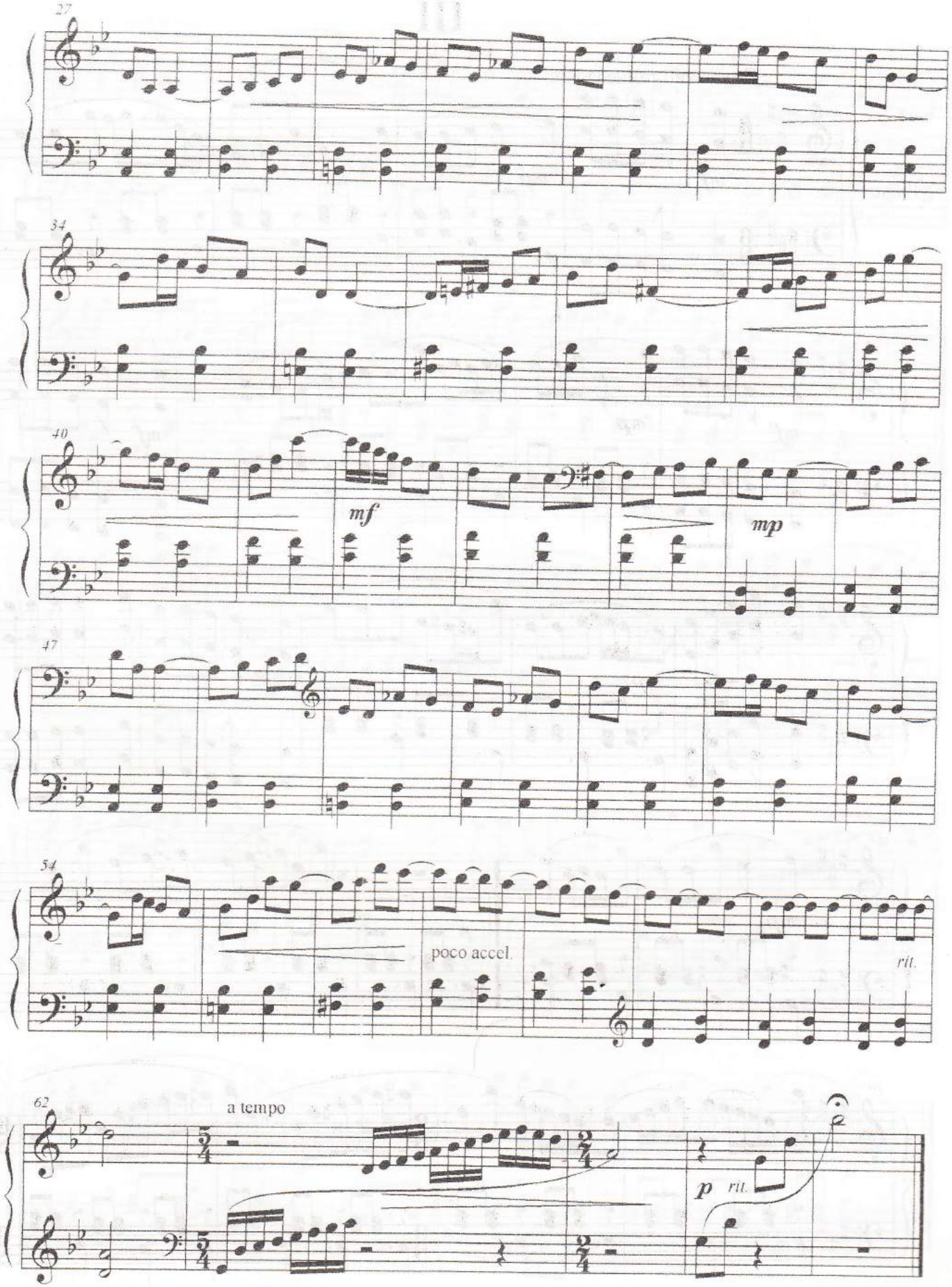
mp

15

mf

20

mp legato


27
34
40
mf
mp
47
54
poco accel.
rit.
62
a tempo
p
rit.

III

Подвижно,танцевально

Piano

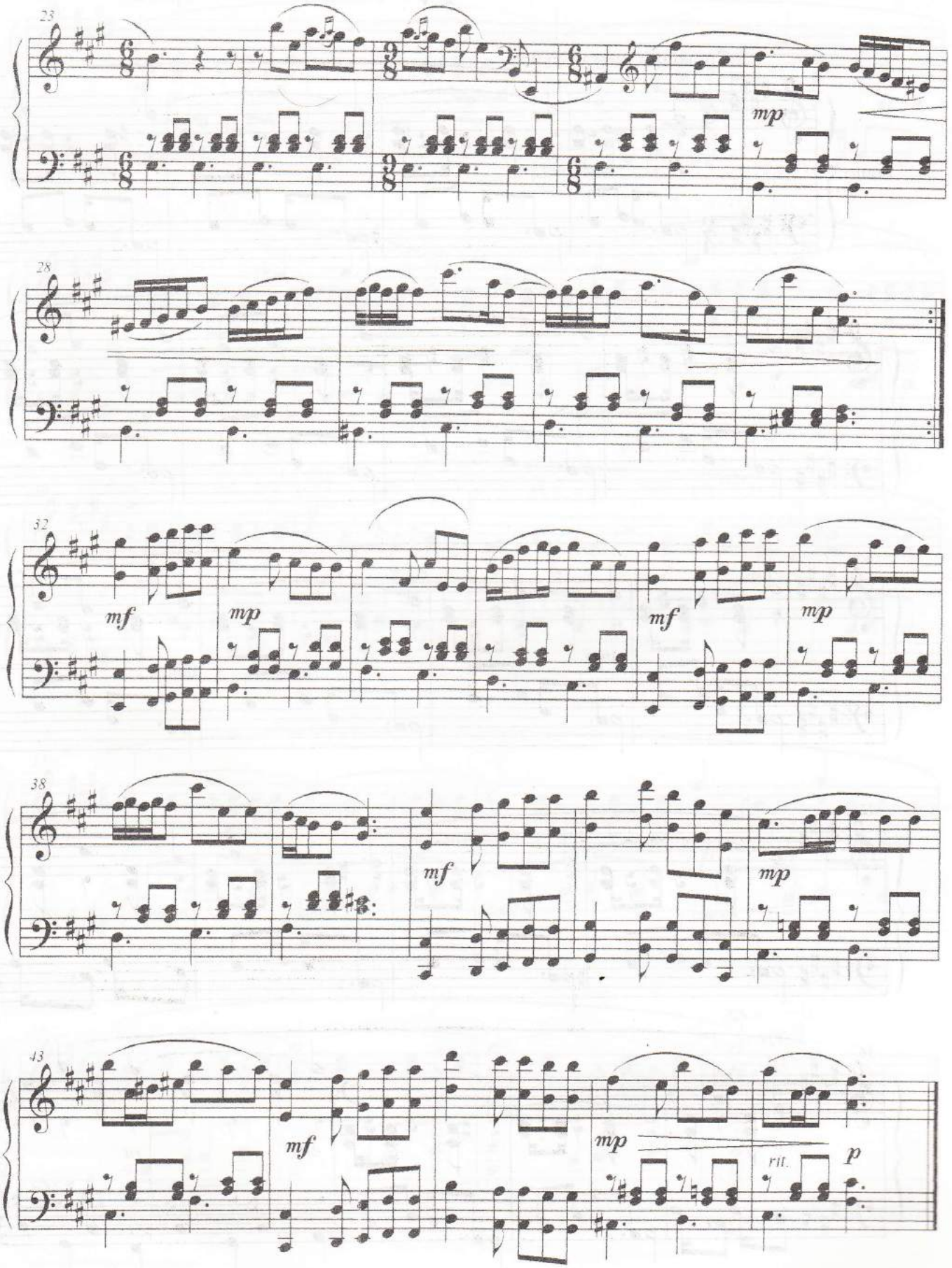
mf *mp*

4 *mf* *mp* *mf*

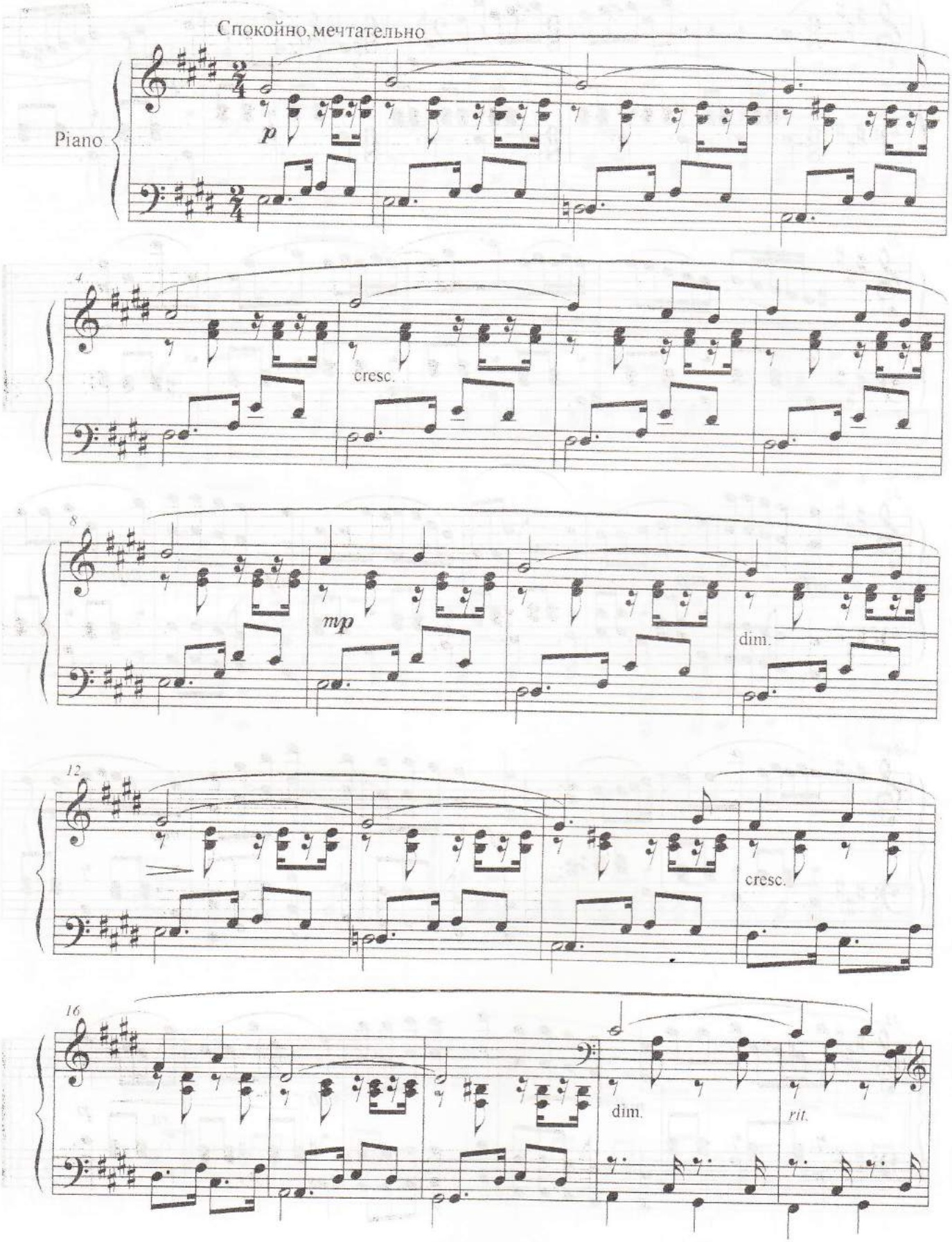
9 *mp* *mf*

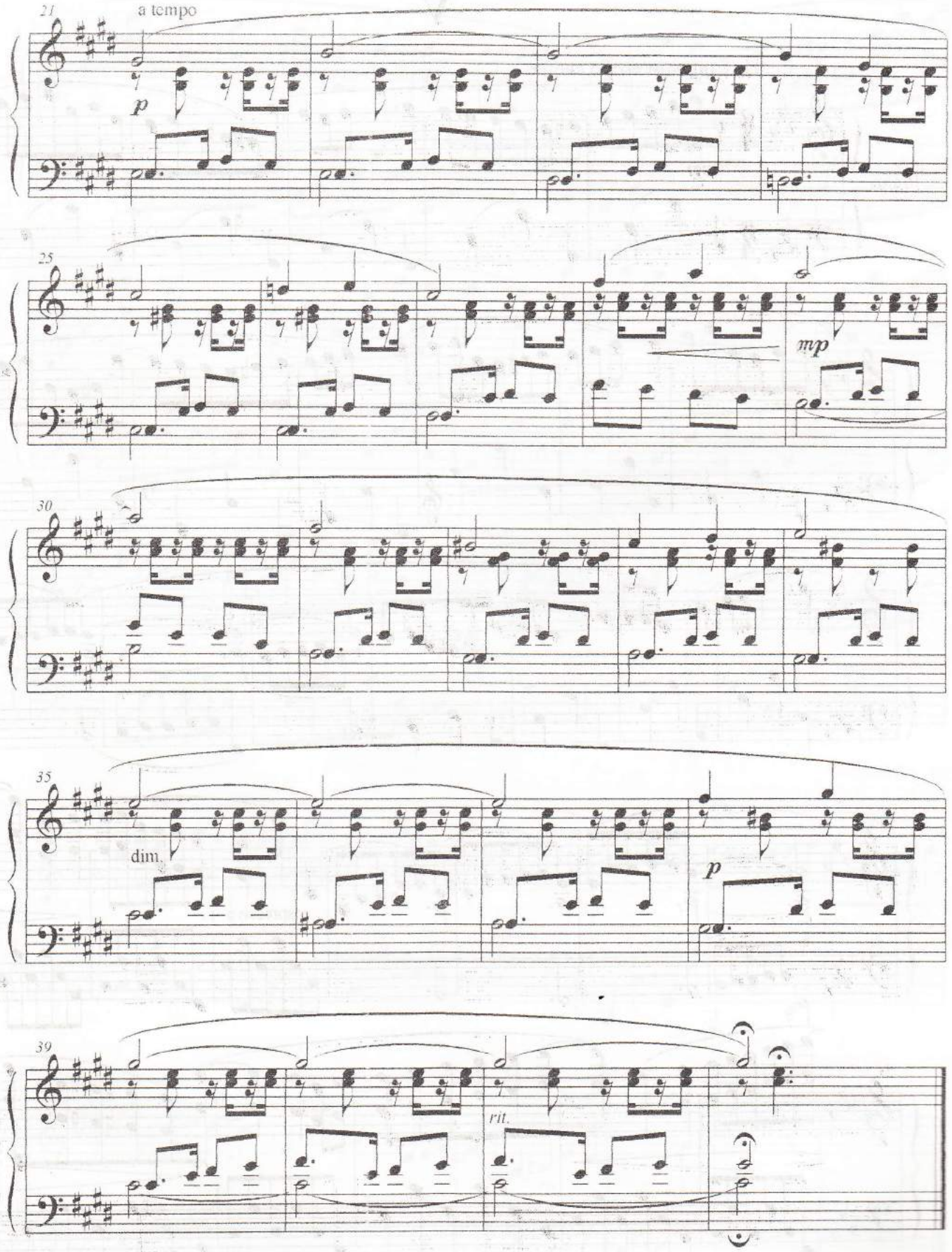
14 *mp* *p*

19


23
mp
28
32
mf
mp
mf
mp
38
mf
mp
43
mf
mp
rit.
p

IV


Спокойно, мечтательно
Piano
p
4
cresc.
8
mp
dim.
12
cresc.
16
dim.
rit.


21
a tempo
p
25
mp
30
35
dim.
p
39
rit.

V

Не слишком скоро, светло

Piano

mp

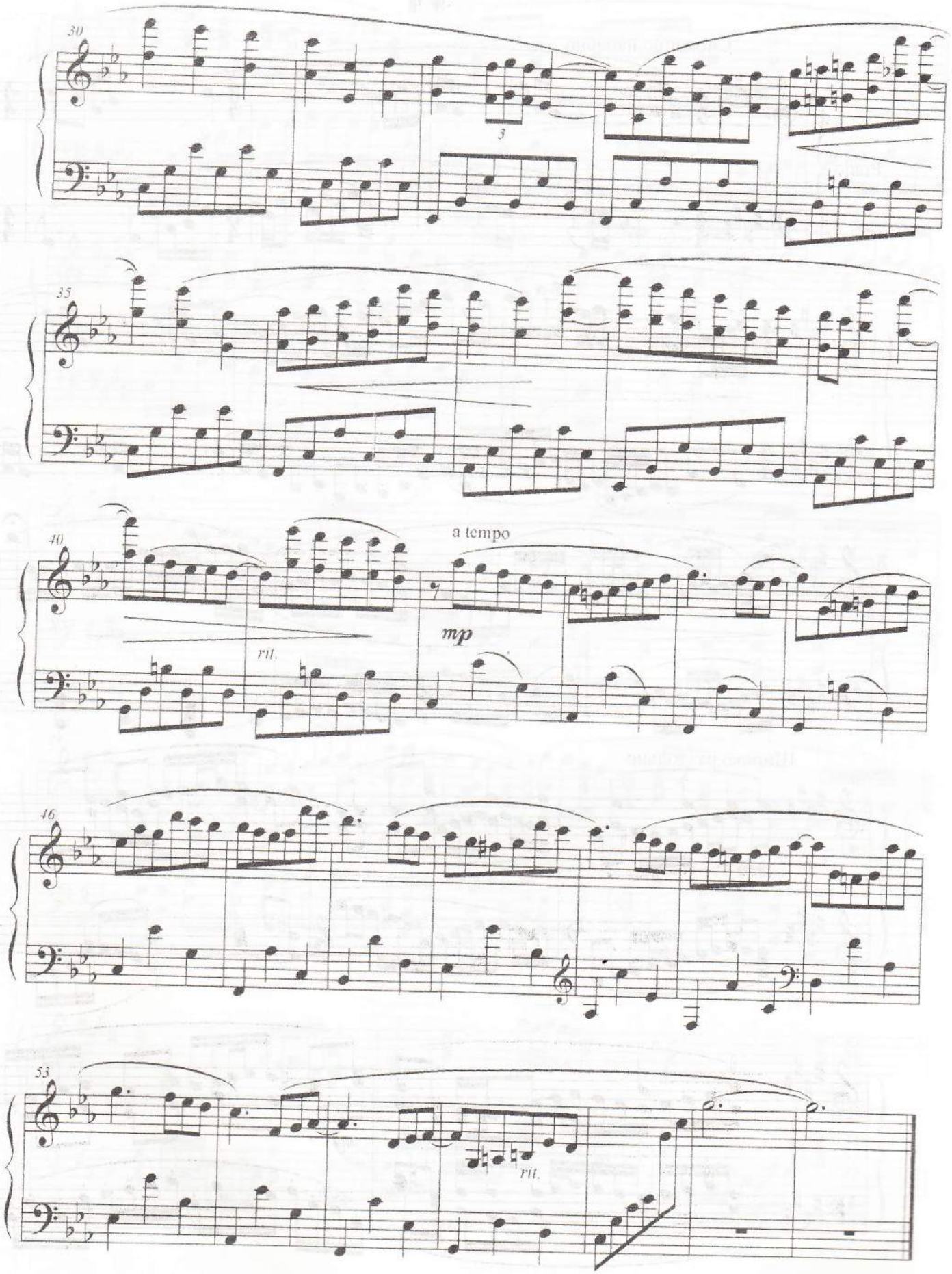
5

11

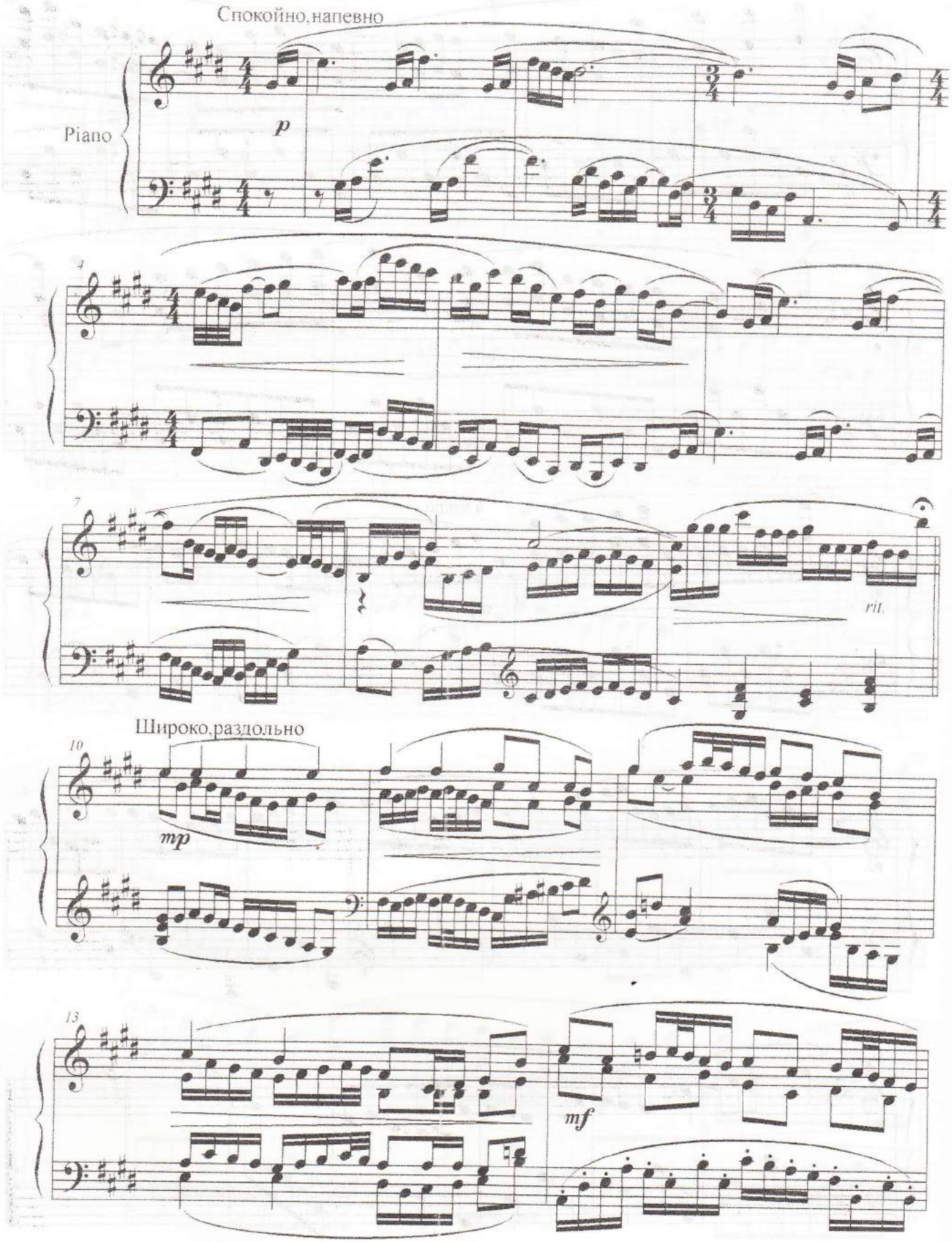
18

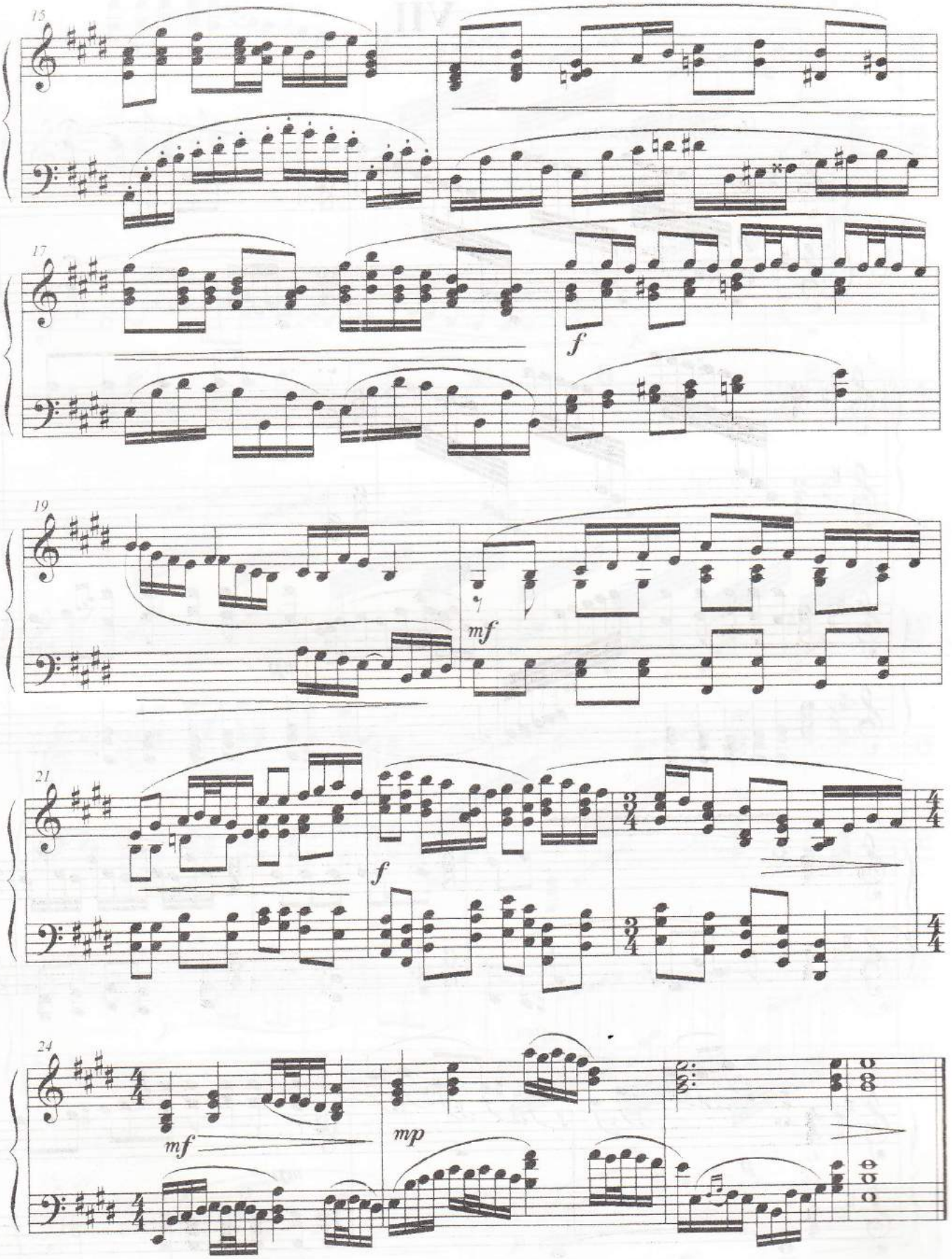
espressivo

25

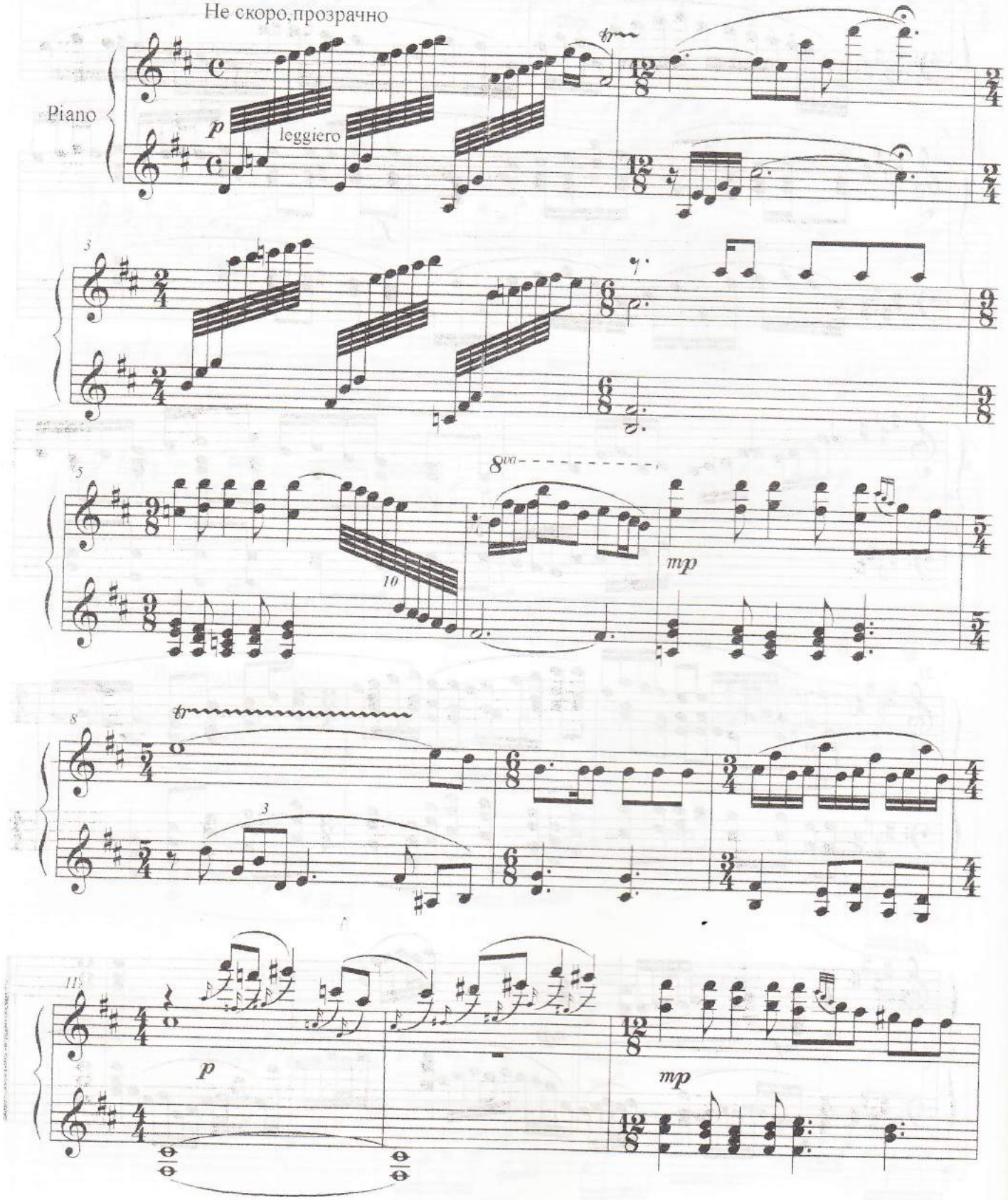

30
3
35
40
a tempo
rit.
mp
46
53
rit.

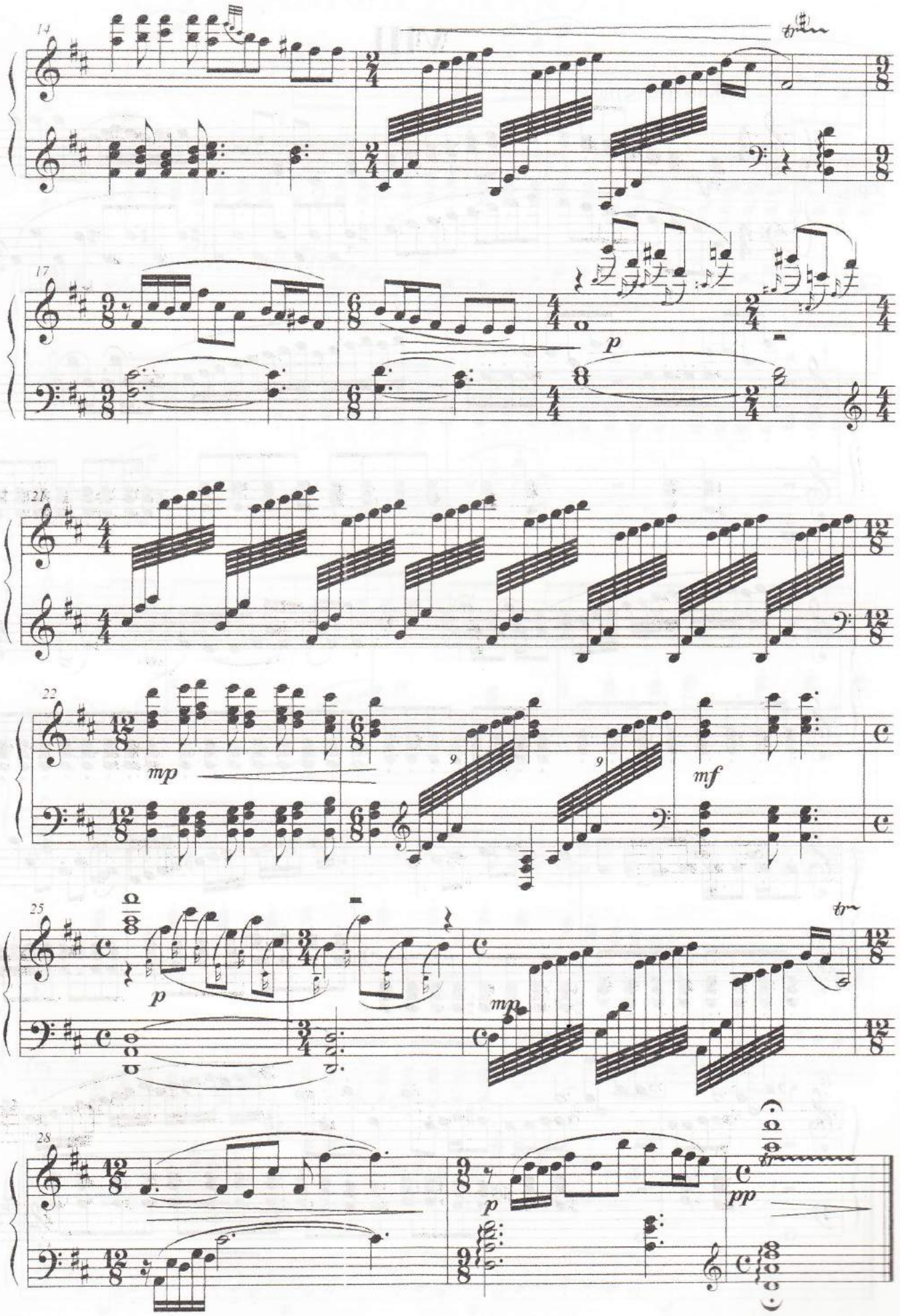
VI




15
17
f
19
mf
21
f
24
mf
mp

VII



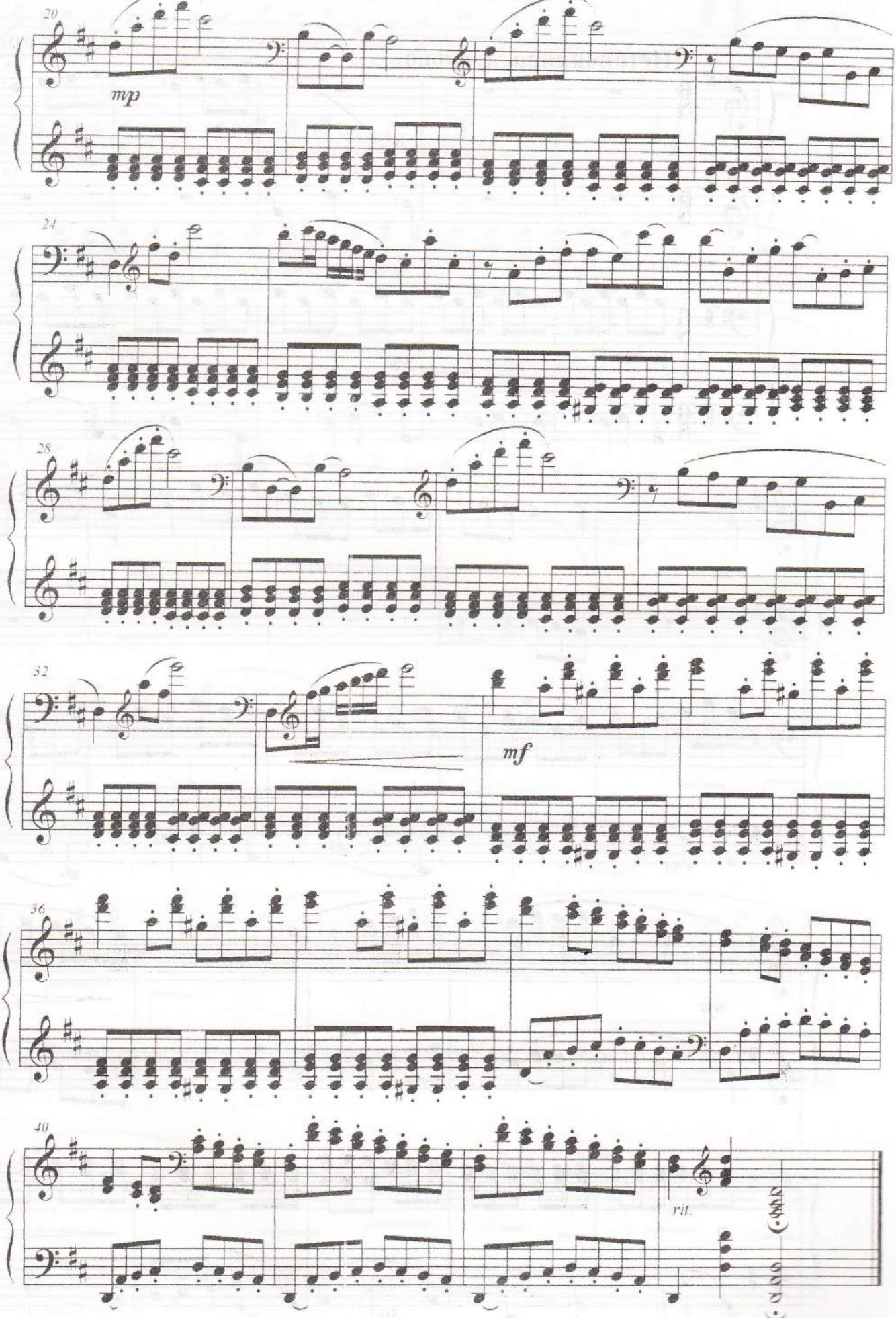

14
17
p
21
22
mp
mf
25
p
mp
28
p
pp

VIII

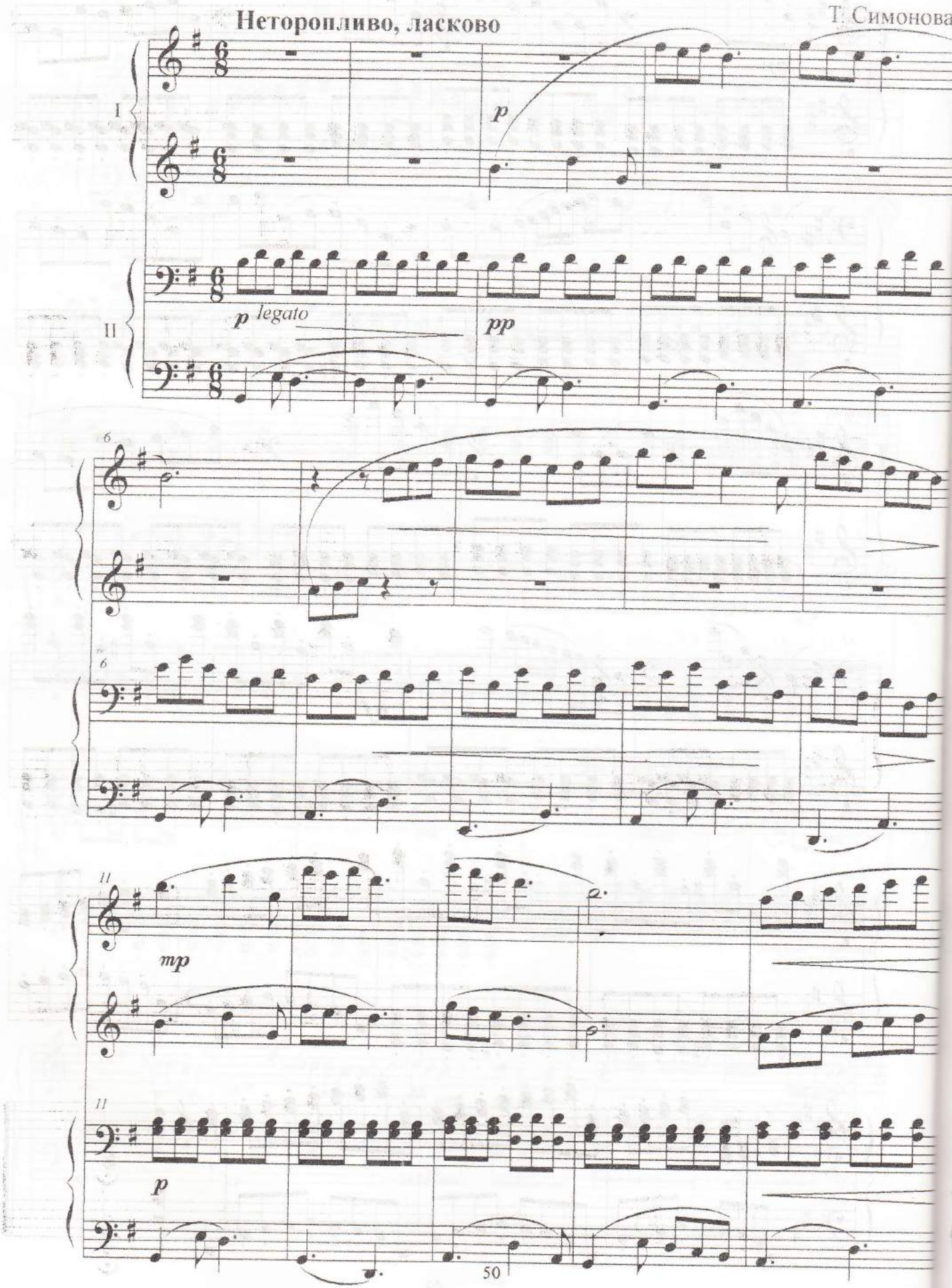
Живо,радостно

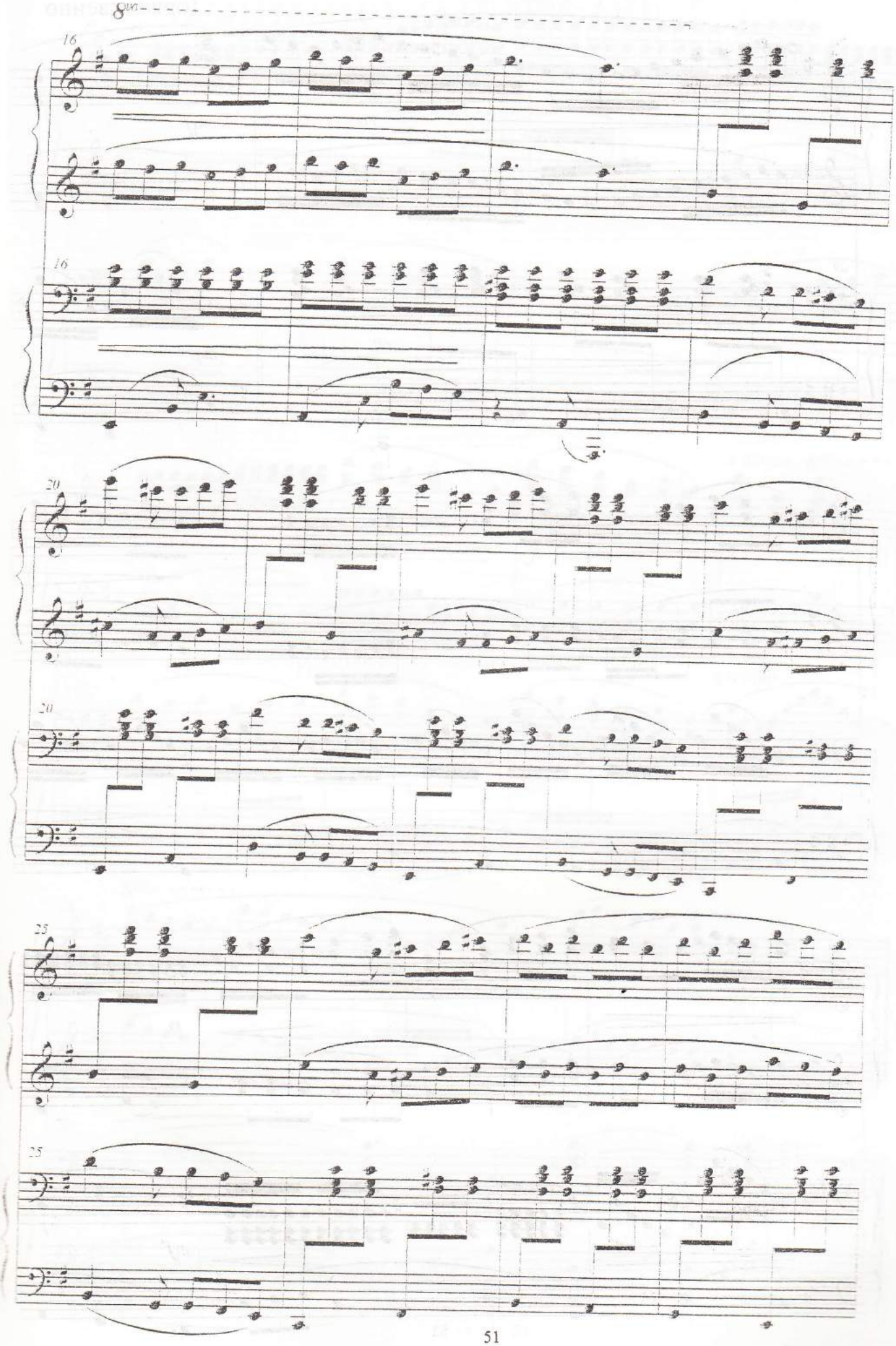
Piano

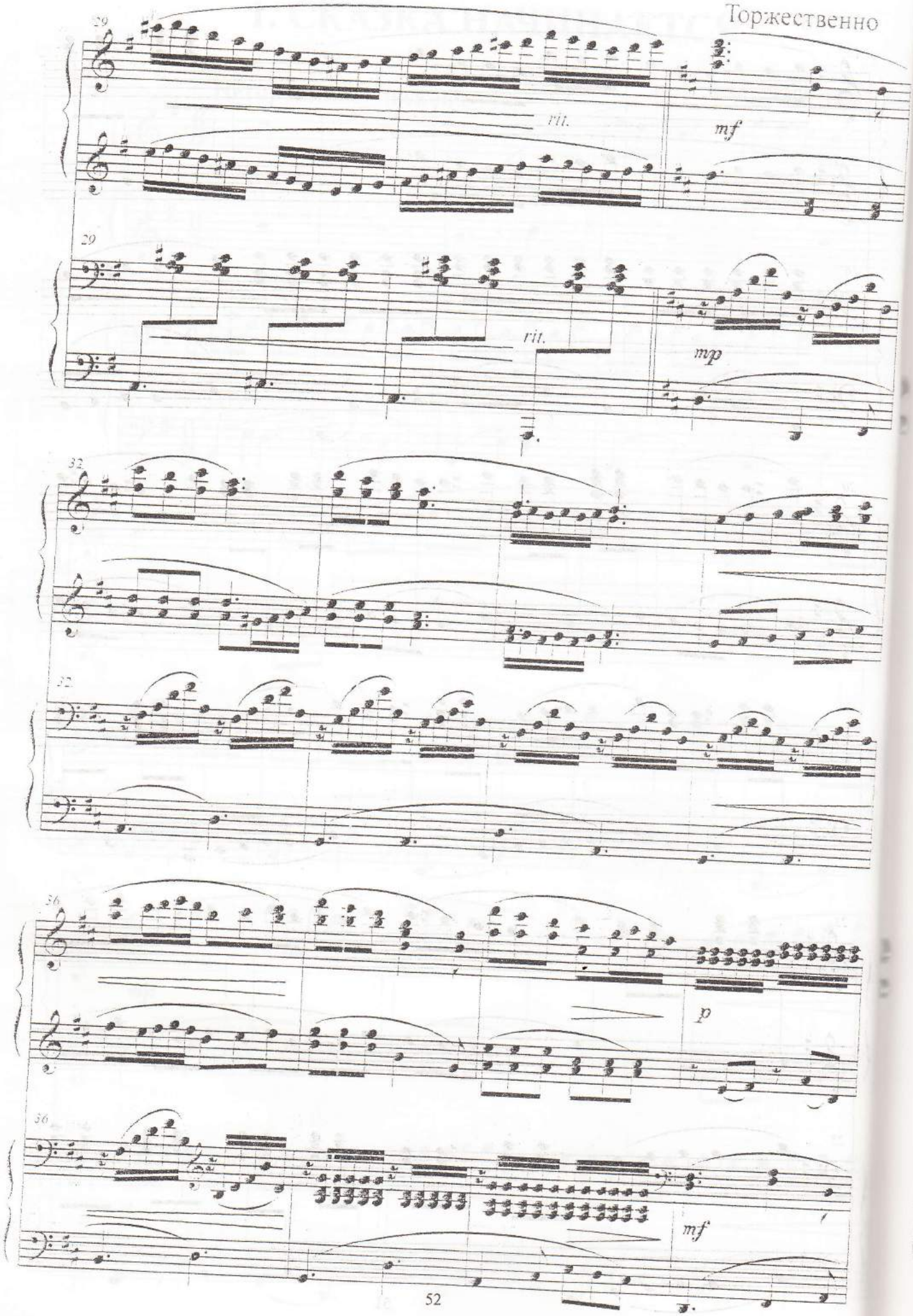
mf

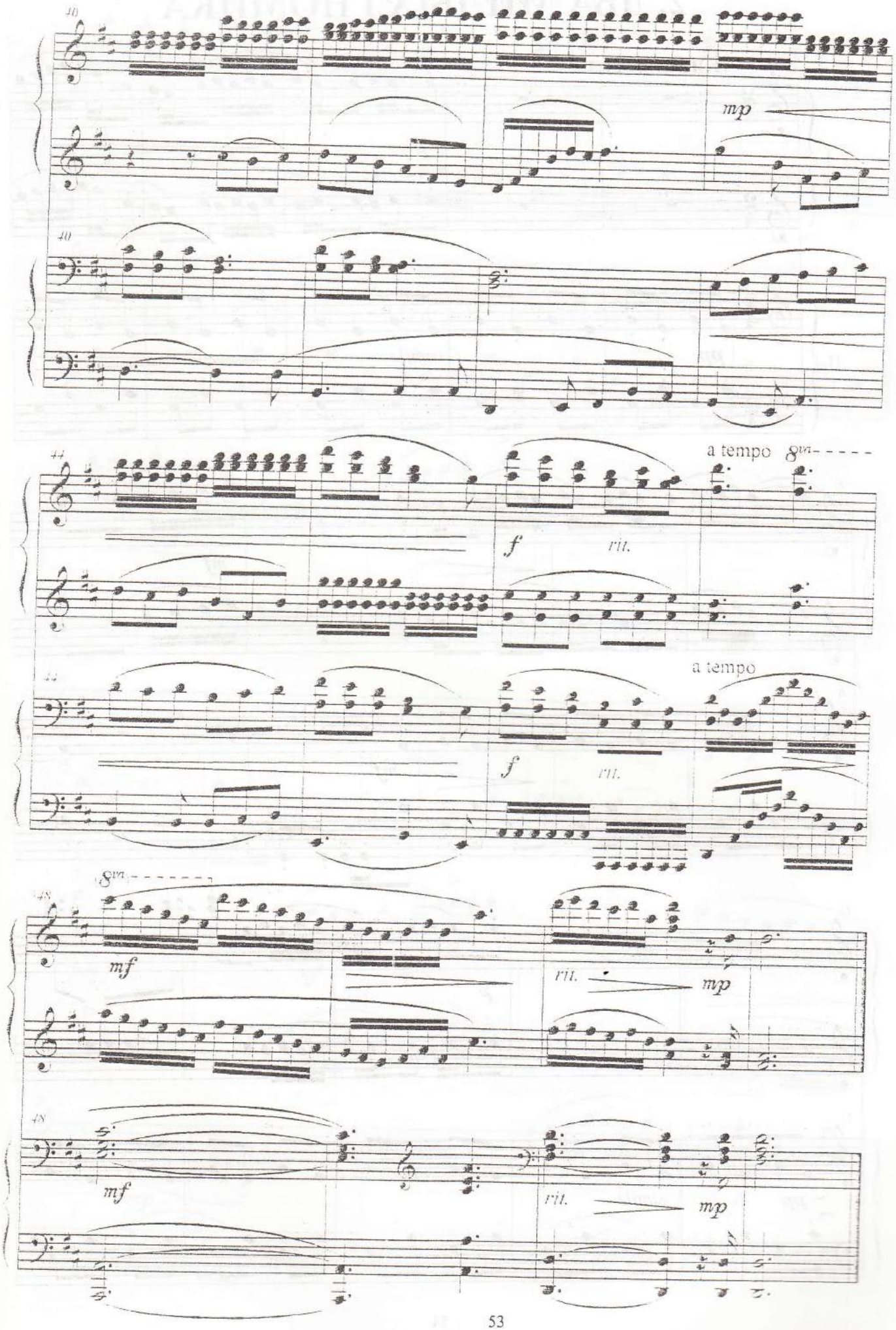

20
mp
24
28
32
mf
36
40
rit.

1. СКАЗКА НАЧИНАЕТСЯ

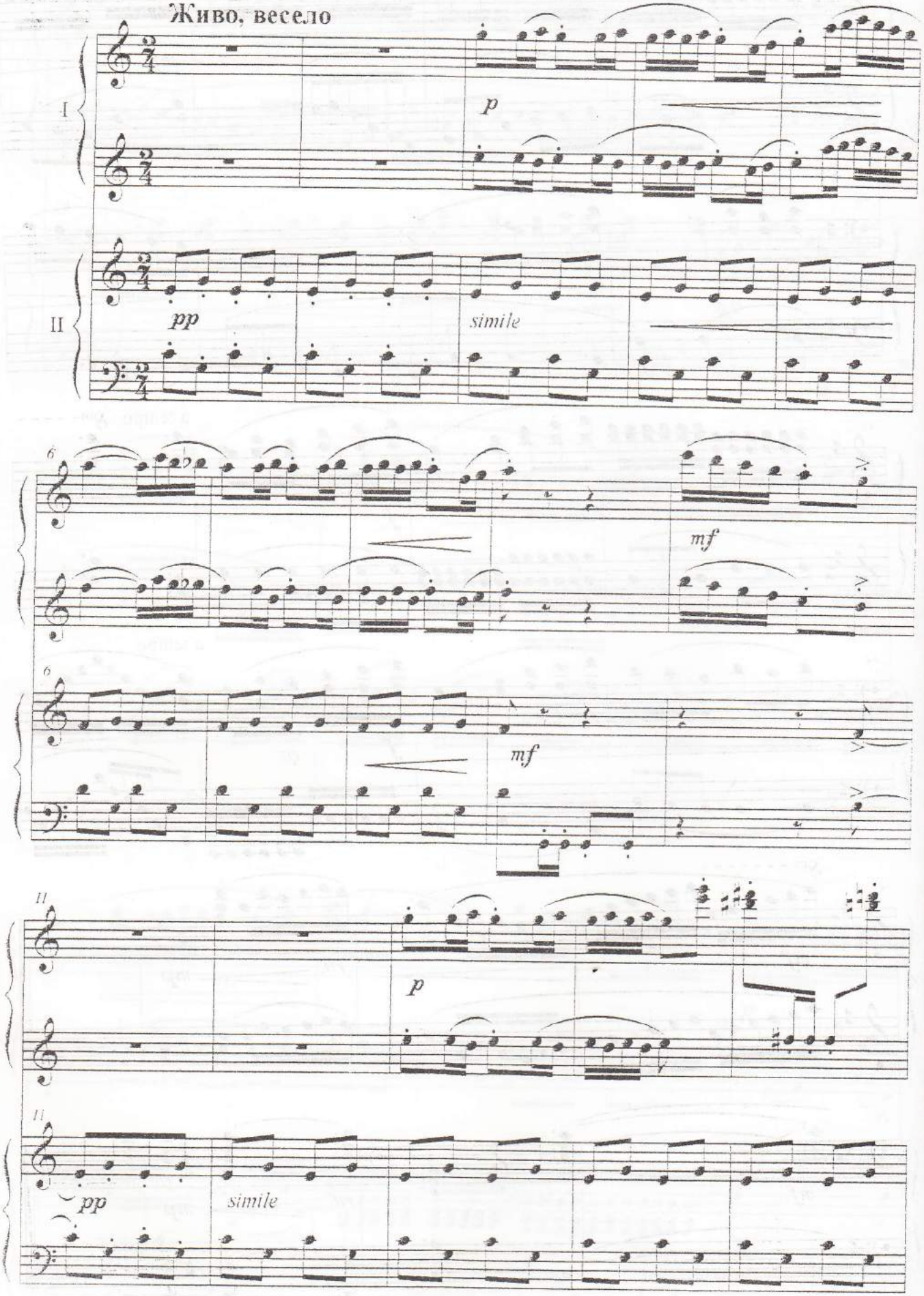


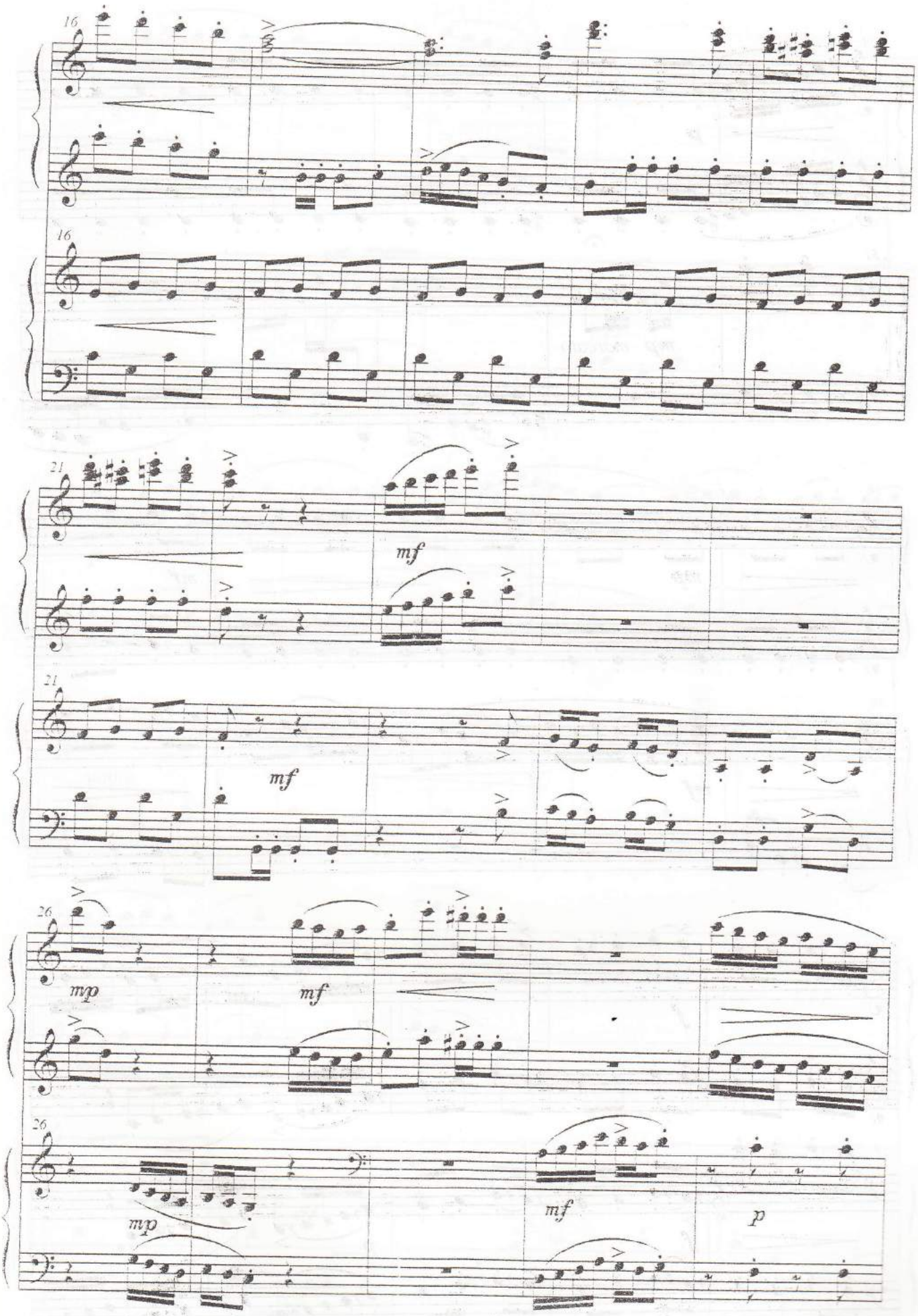

8va
16
16
20
20
25
25

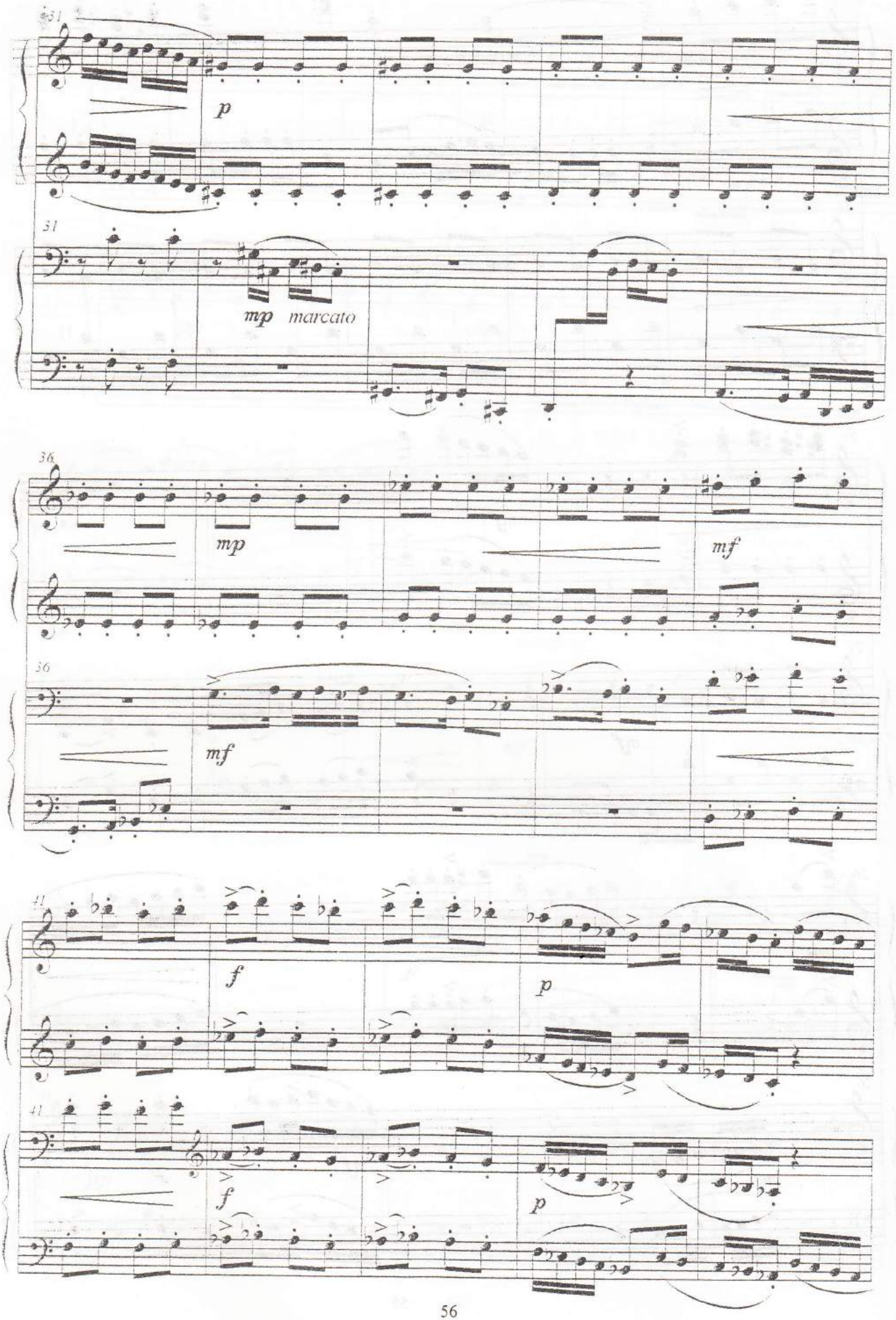

Торжественно
29
rit.
mf
29
rit.
mp
32
32
36
p
36
mf

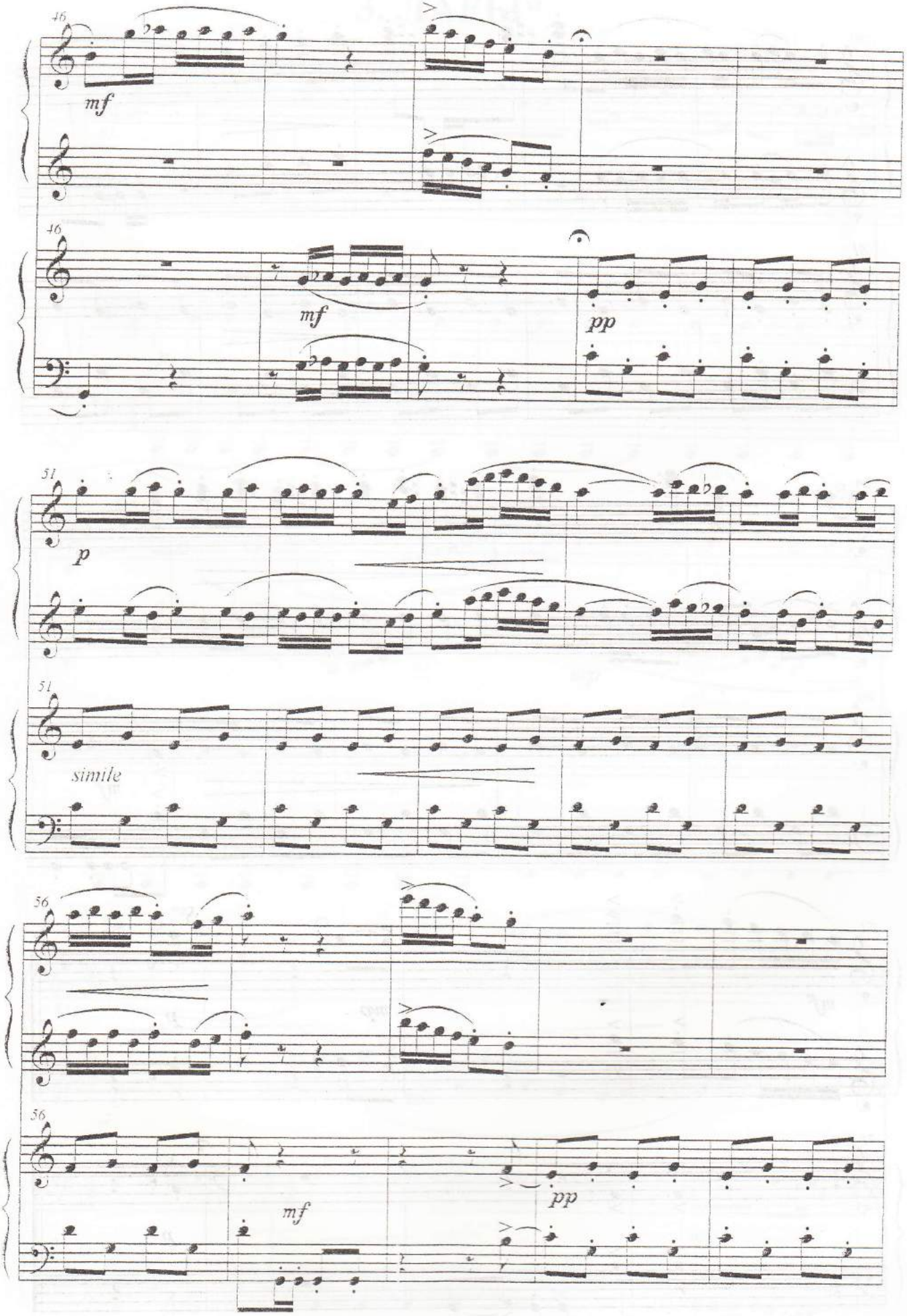

40
mp
40
44
a tempo
8va
f
rit.
44
a tempo
f
rit.
48
8va
mf
rit.
mp
48
mf
rit.
mp

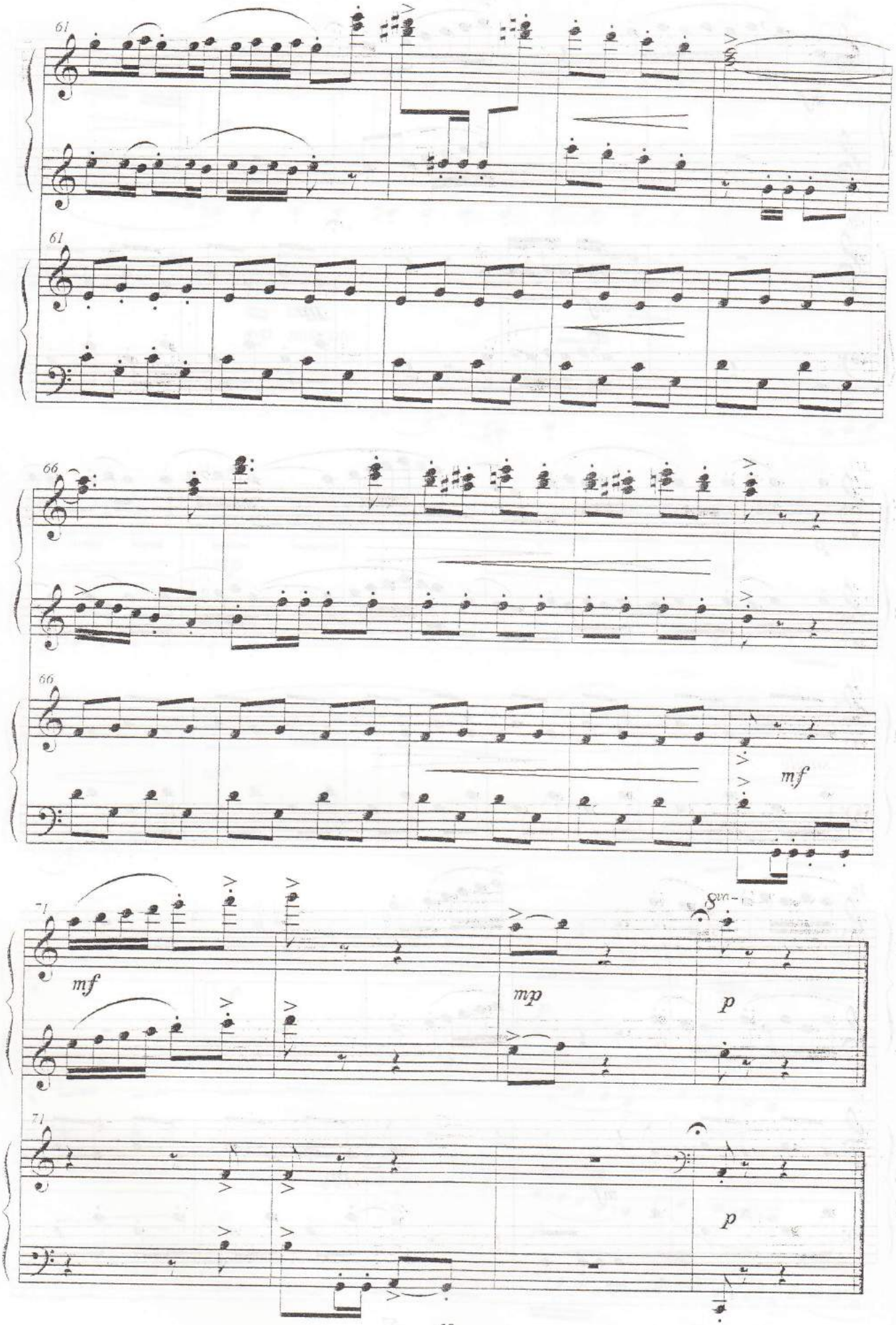
2. ДВА МИЛЫХ ГНОМИКА



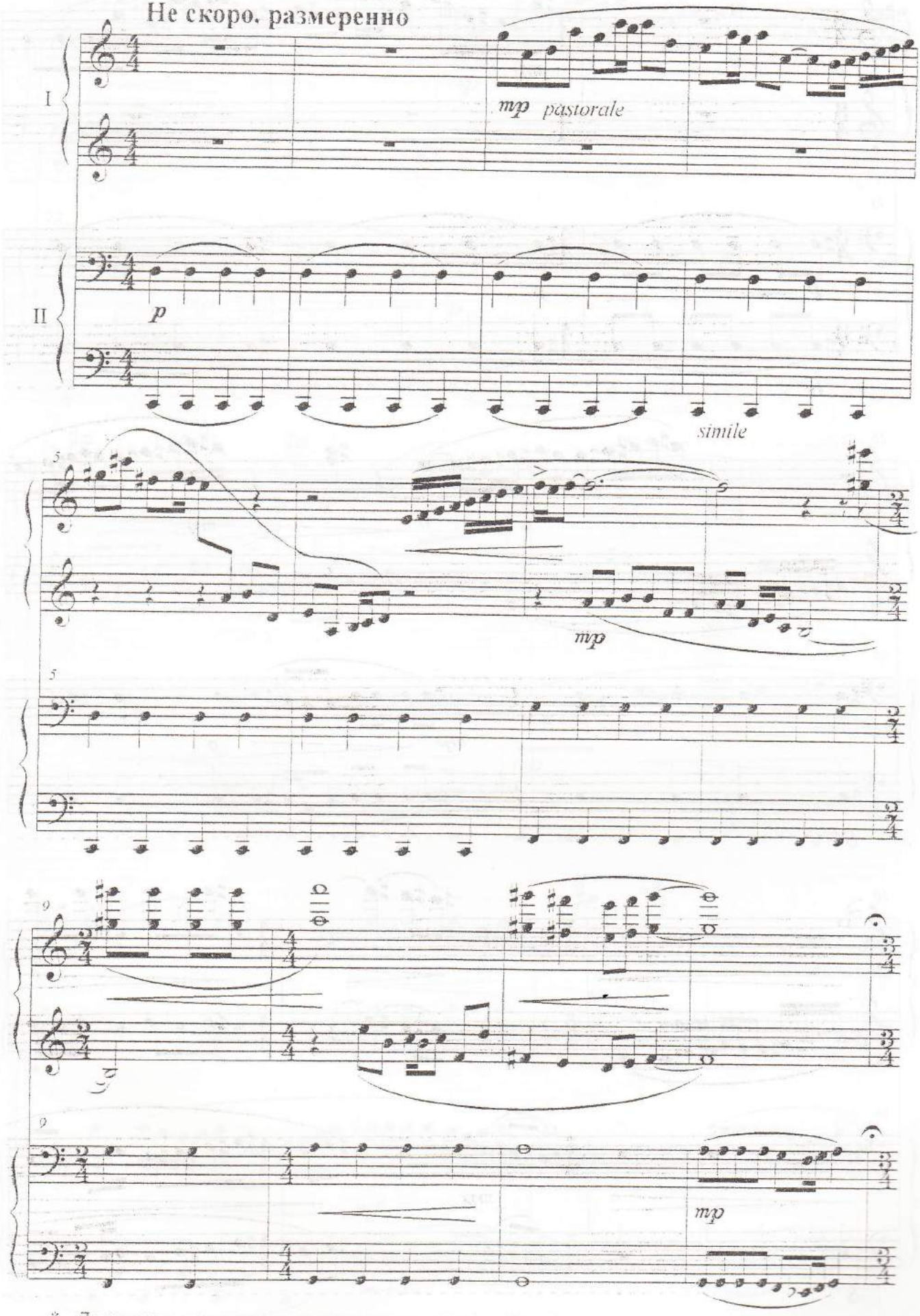

16
16
21
mf
21
mf
26
mp
mf
26
mp
mf
p


31
p
31
mp marcato
36
mp
mf
36
mf
41
f
p
41
f
p

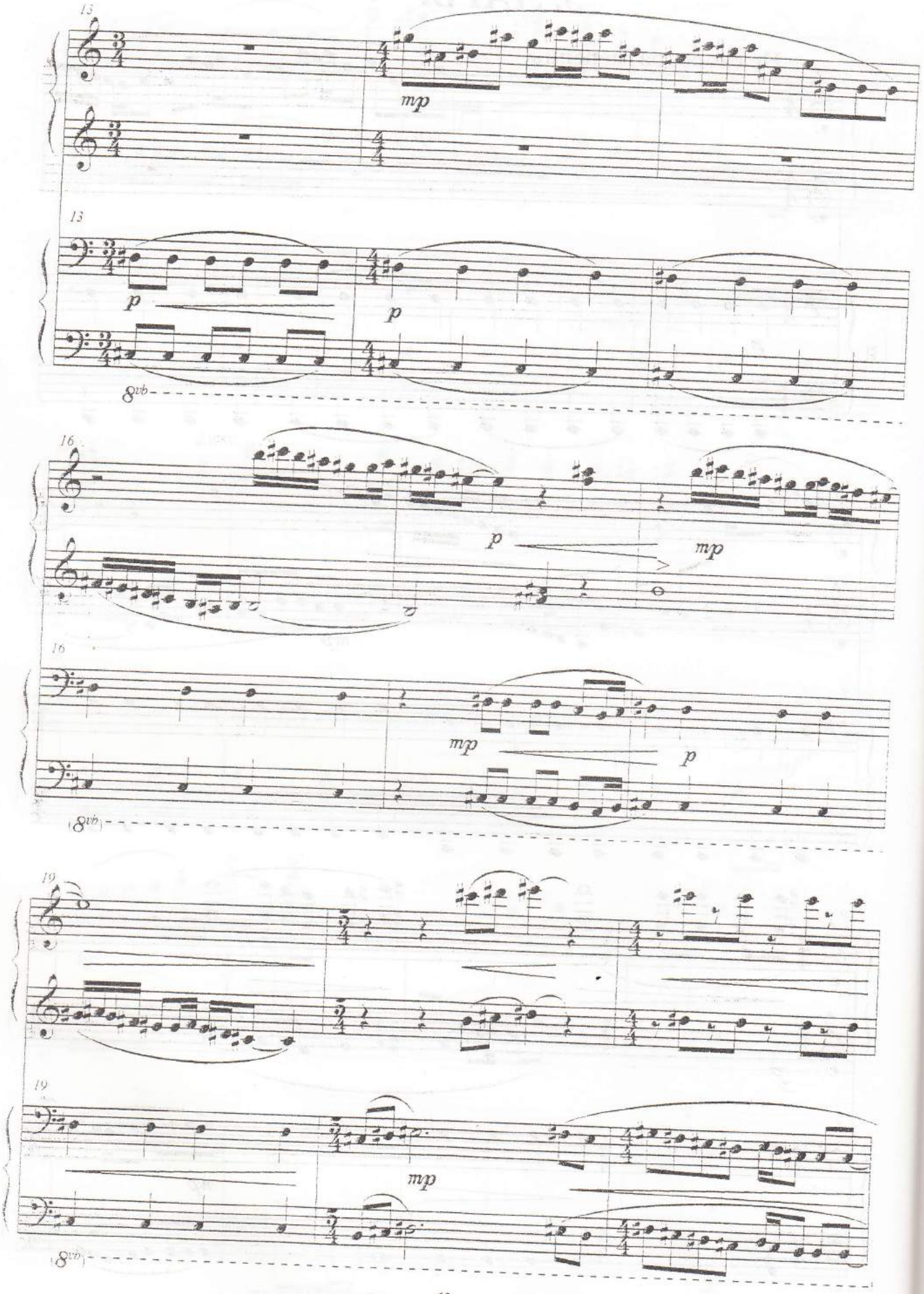

46
mf
46
mf
pp
51
p
51
simile
56
56
mf
pp

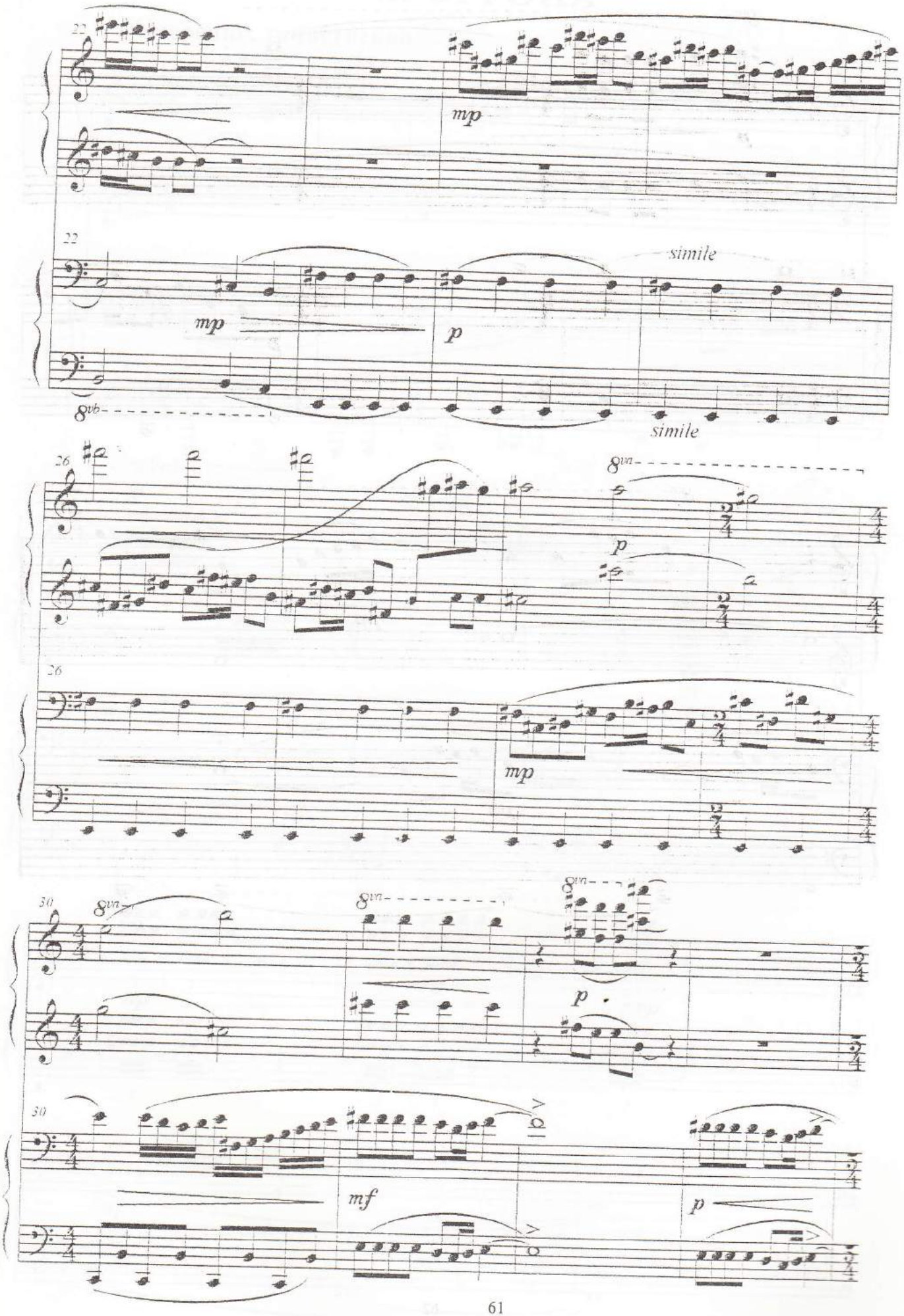

61
61
66
66
mf
71
mf
mp
p
71
p

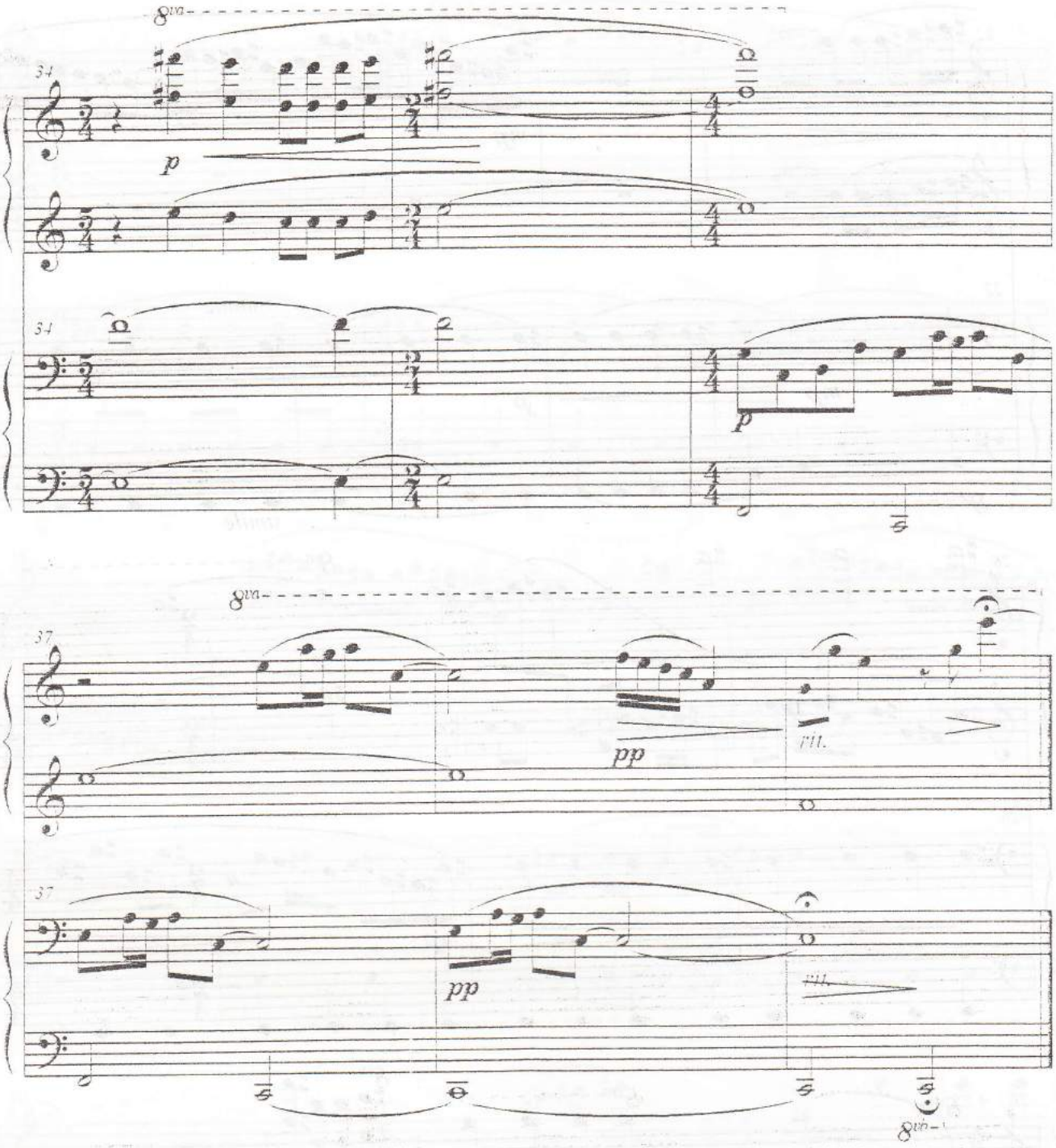
3. ЛАРЫ*



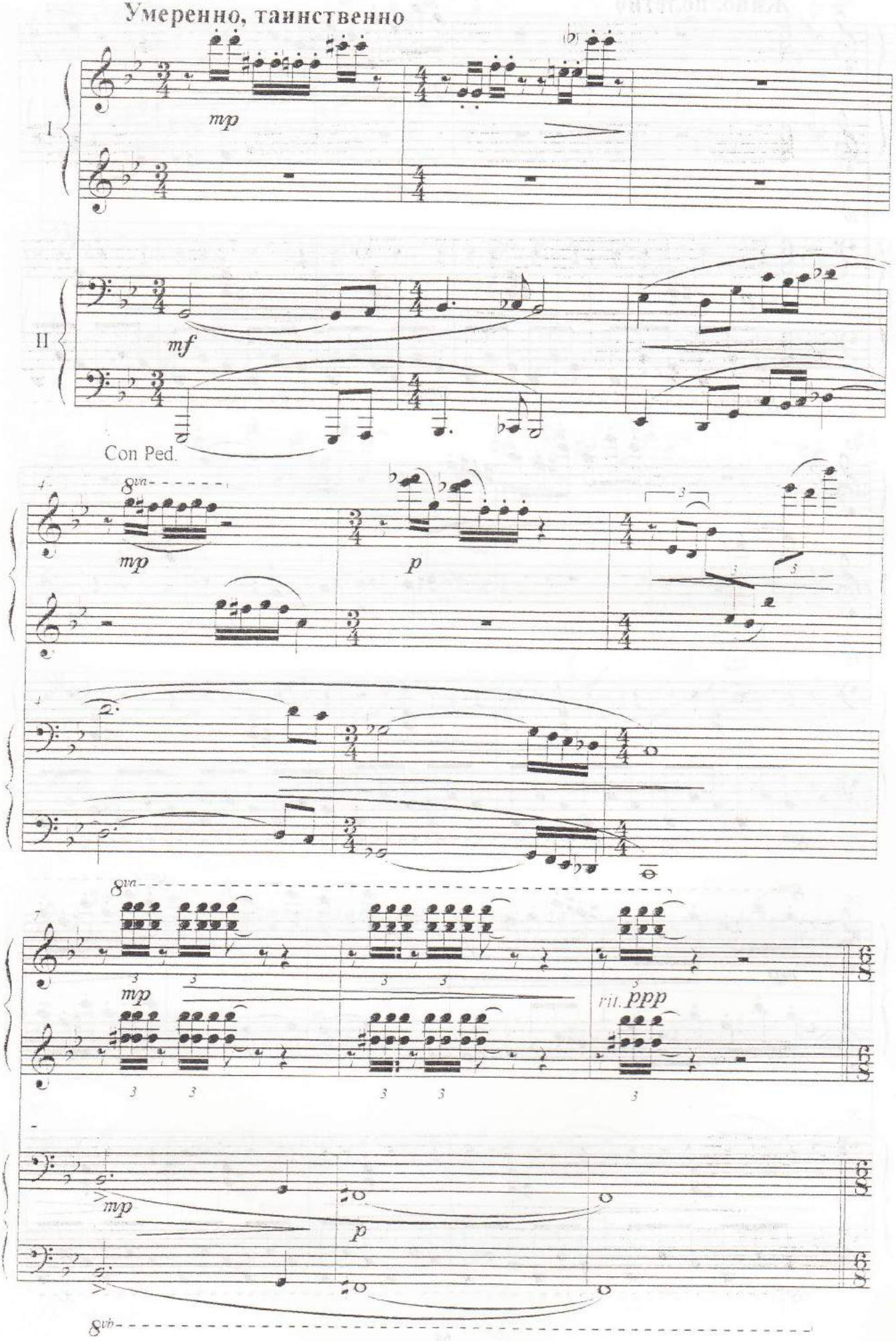
* Лары- по верованиям древних римлян - духи, покровители дома.

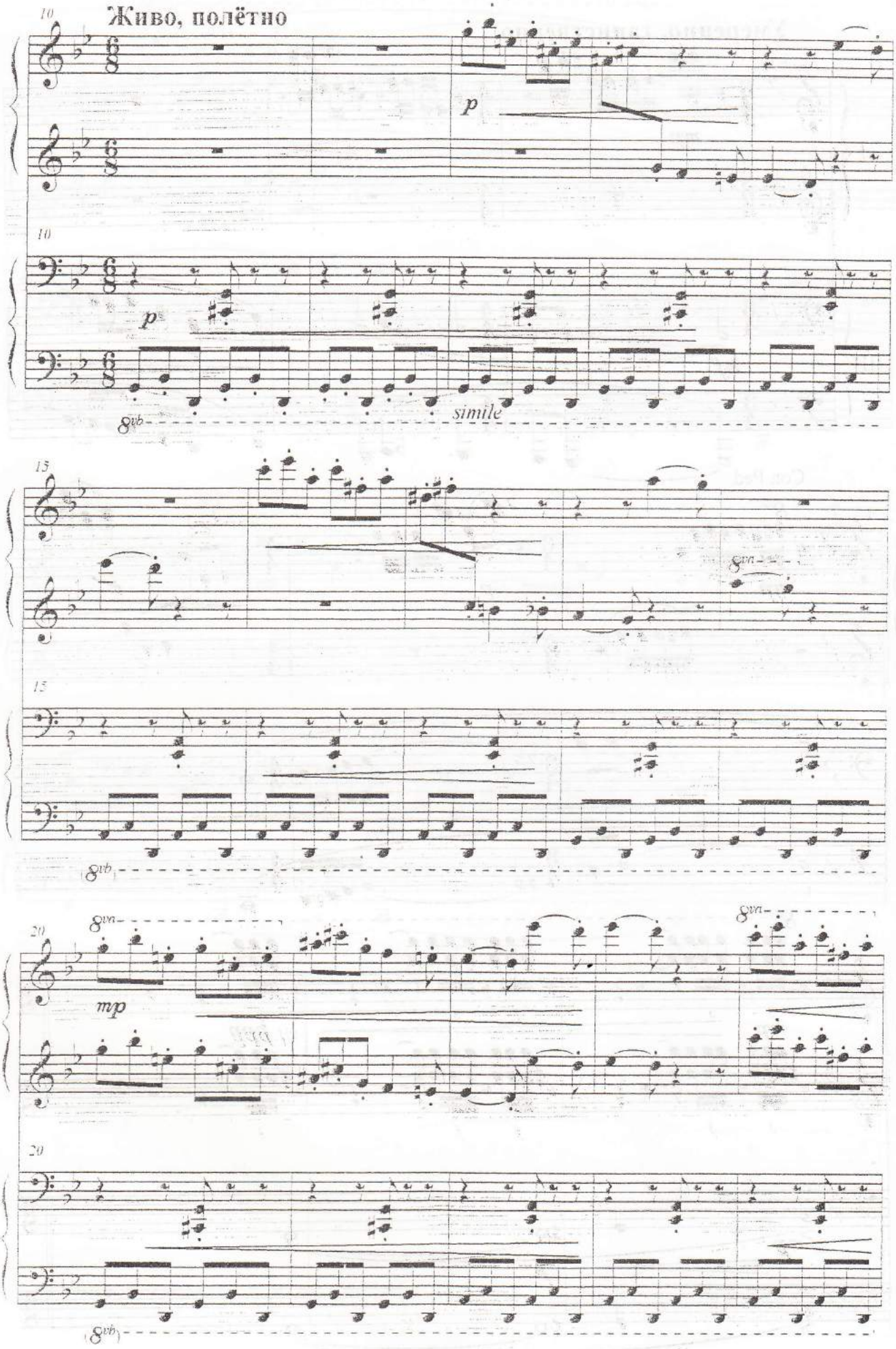

13
mp
13
p
p
8vb
16
p
mp
16
mp
p
8vb
19
19
mp
8vb

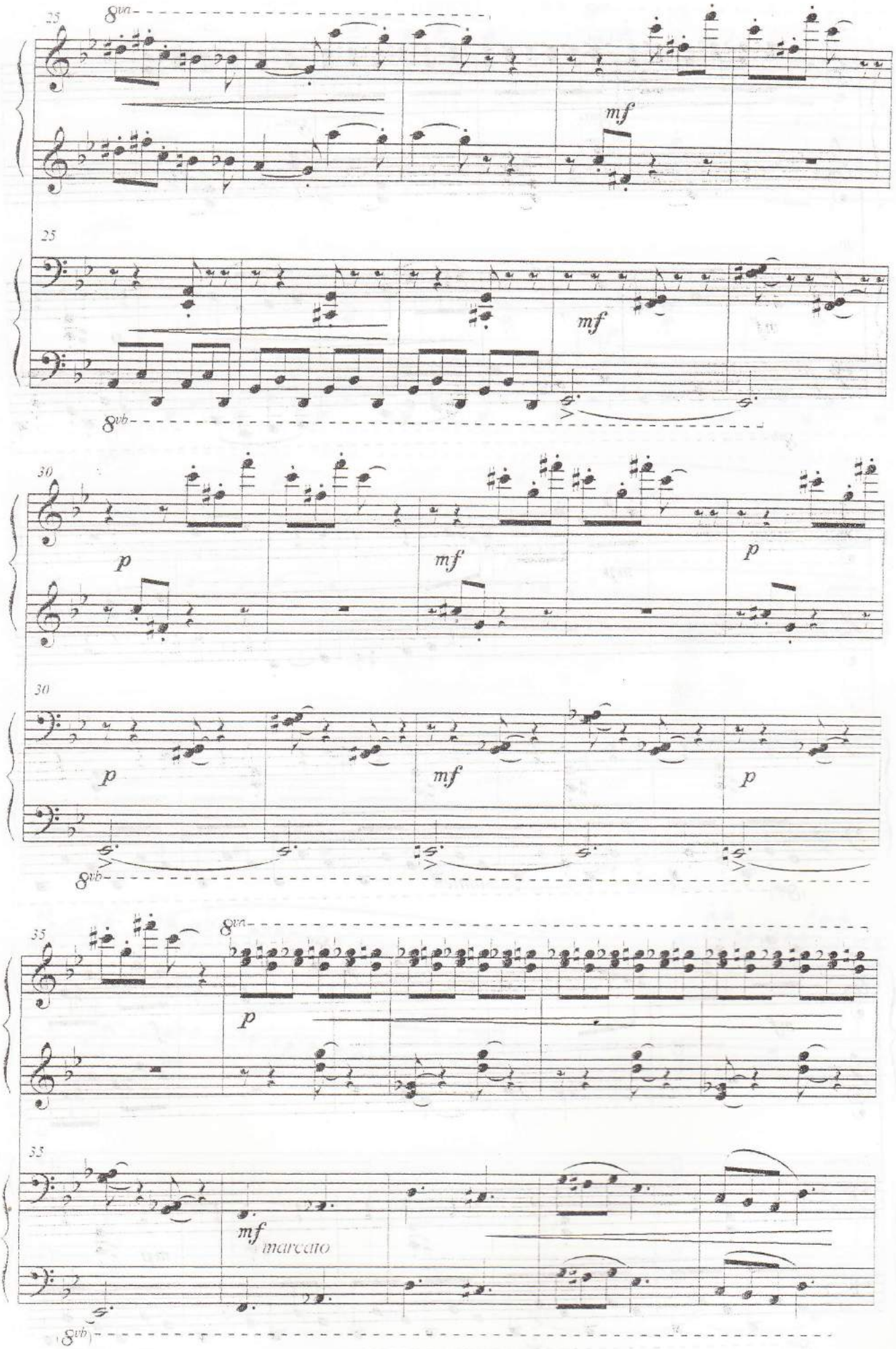

22
mp
22
mp
p
simile
8vb
simile
26
8va
p
26
mp
30
8va
8va
8va
p
30
mf
p

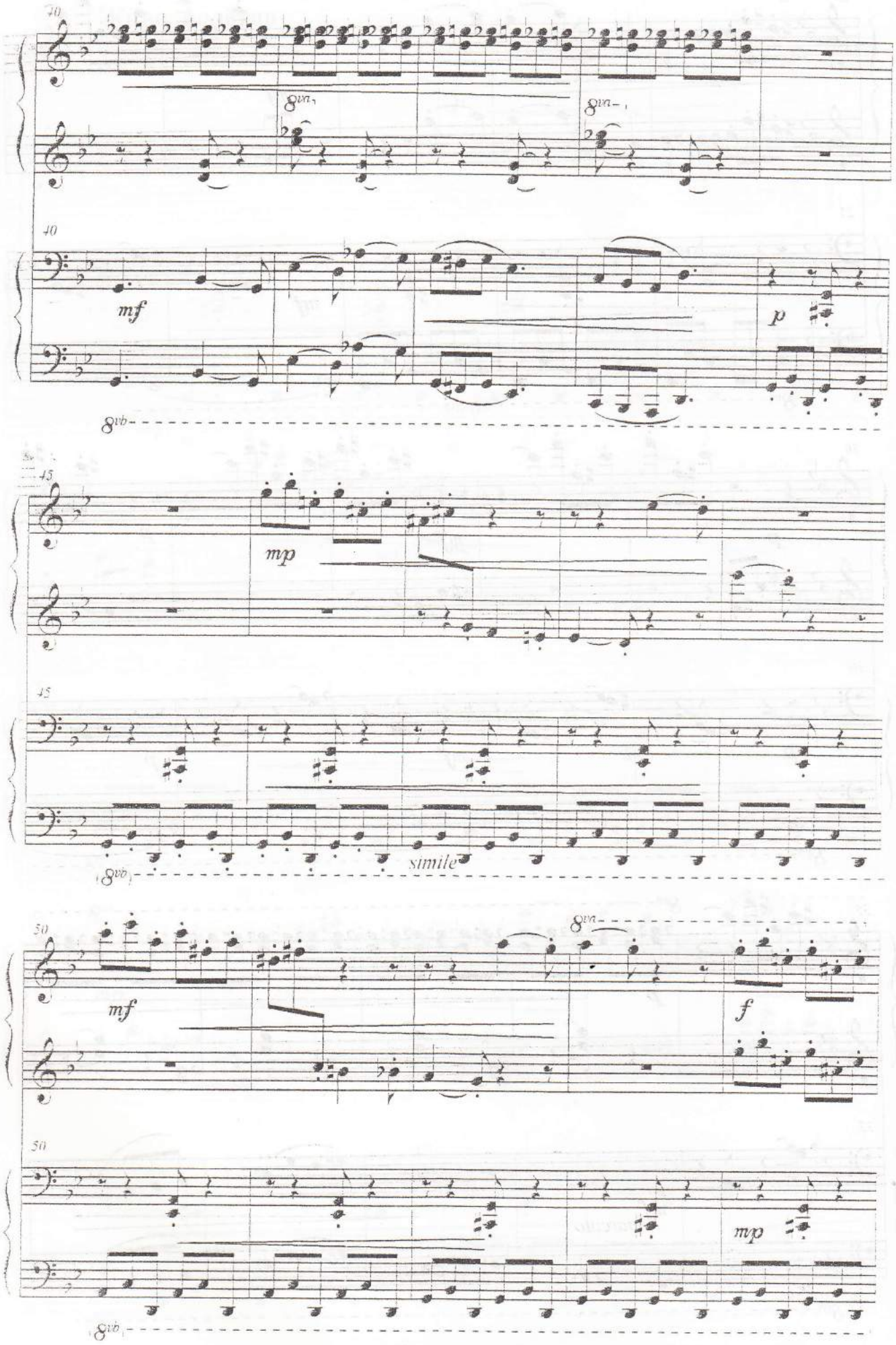

8va
34
p
34
p
8va
37
pp
rit.
37
pp
rit.
8vb

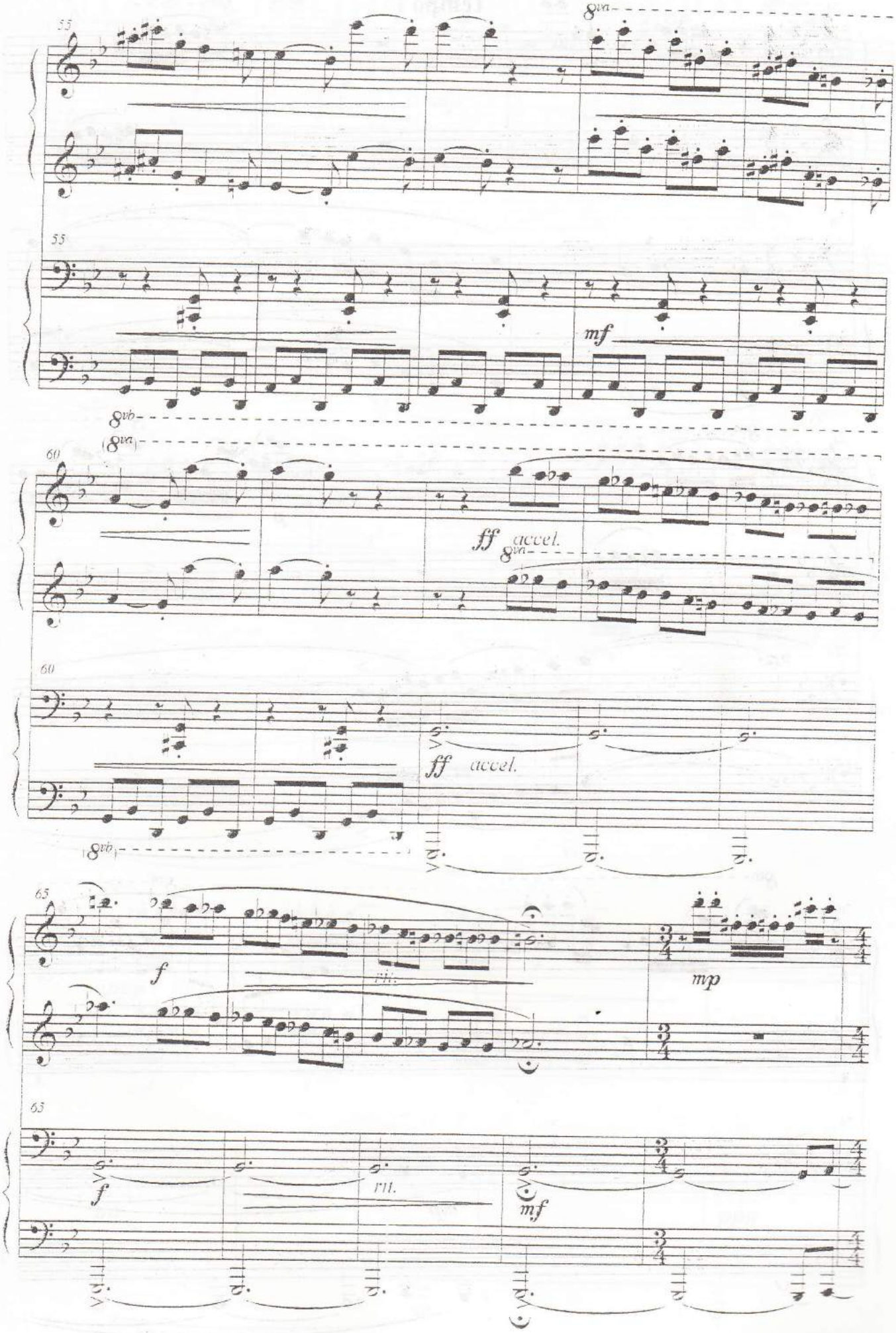
4.ГОРГОНА

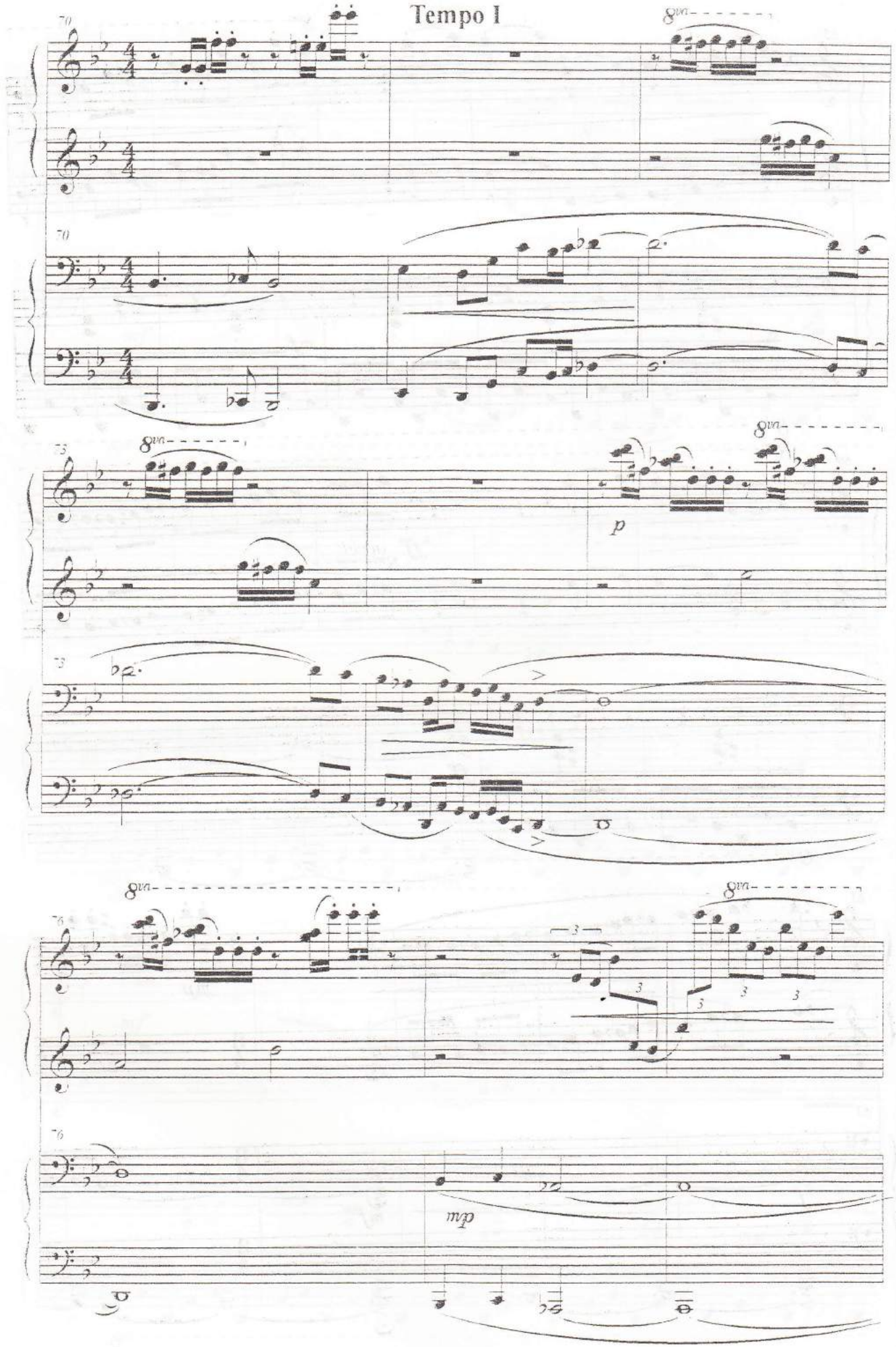

Умеренно, таинственно
I
mp
II
mf
Con Ped.
8va
mp
p
8va
mp
rit.
ppp
mp
p
8vb

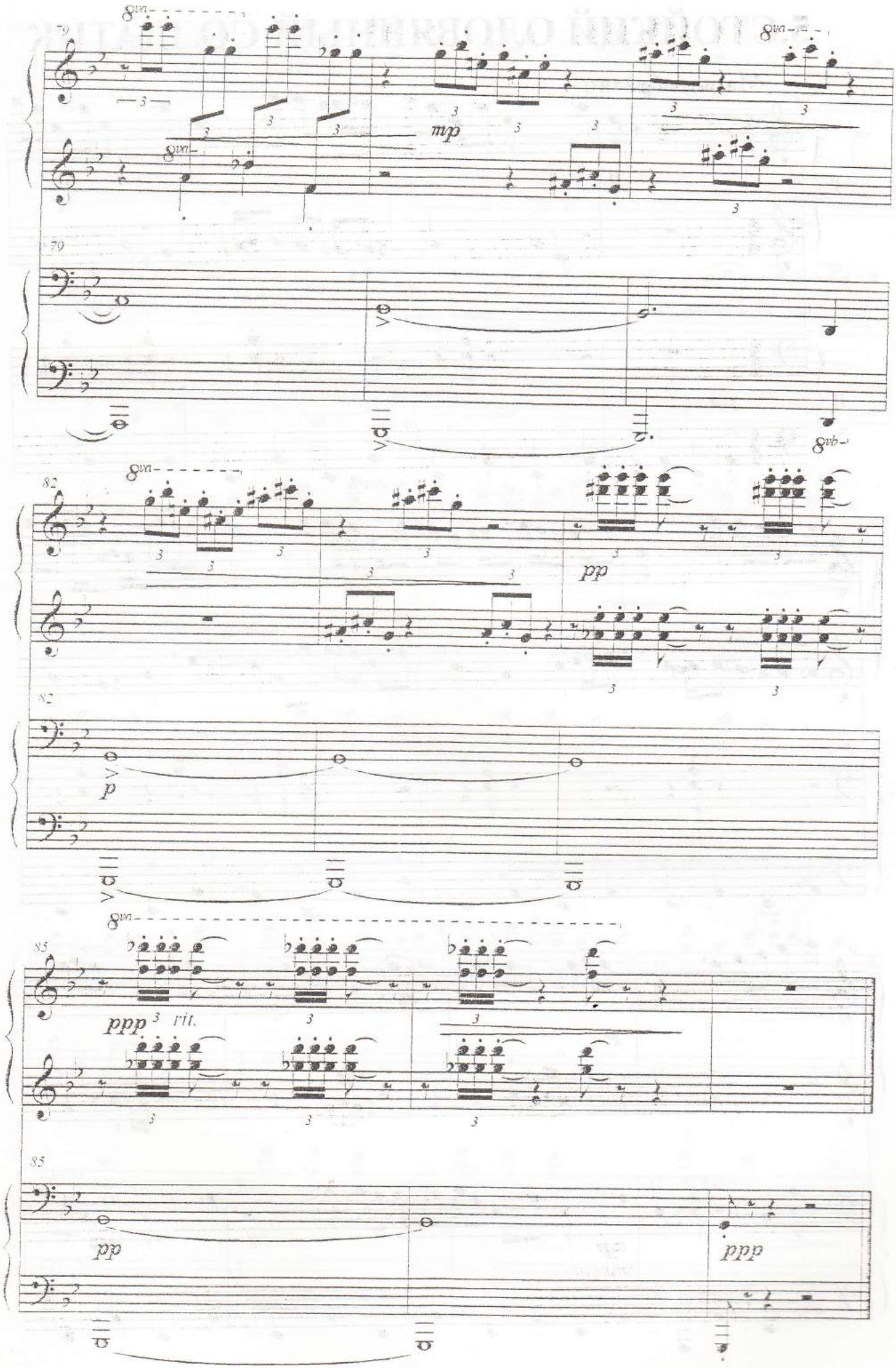

Живо, полётно
p
simile
mp


25
8va
mf
25
mf
8vb
30
p
mf
p
30
p
mf
p
8vb
35
8va
p
35
mf
marcato
8vb

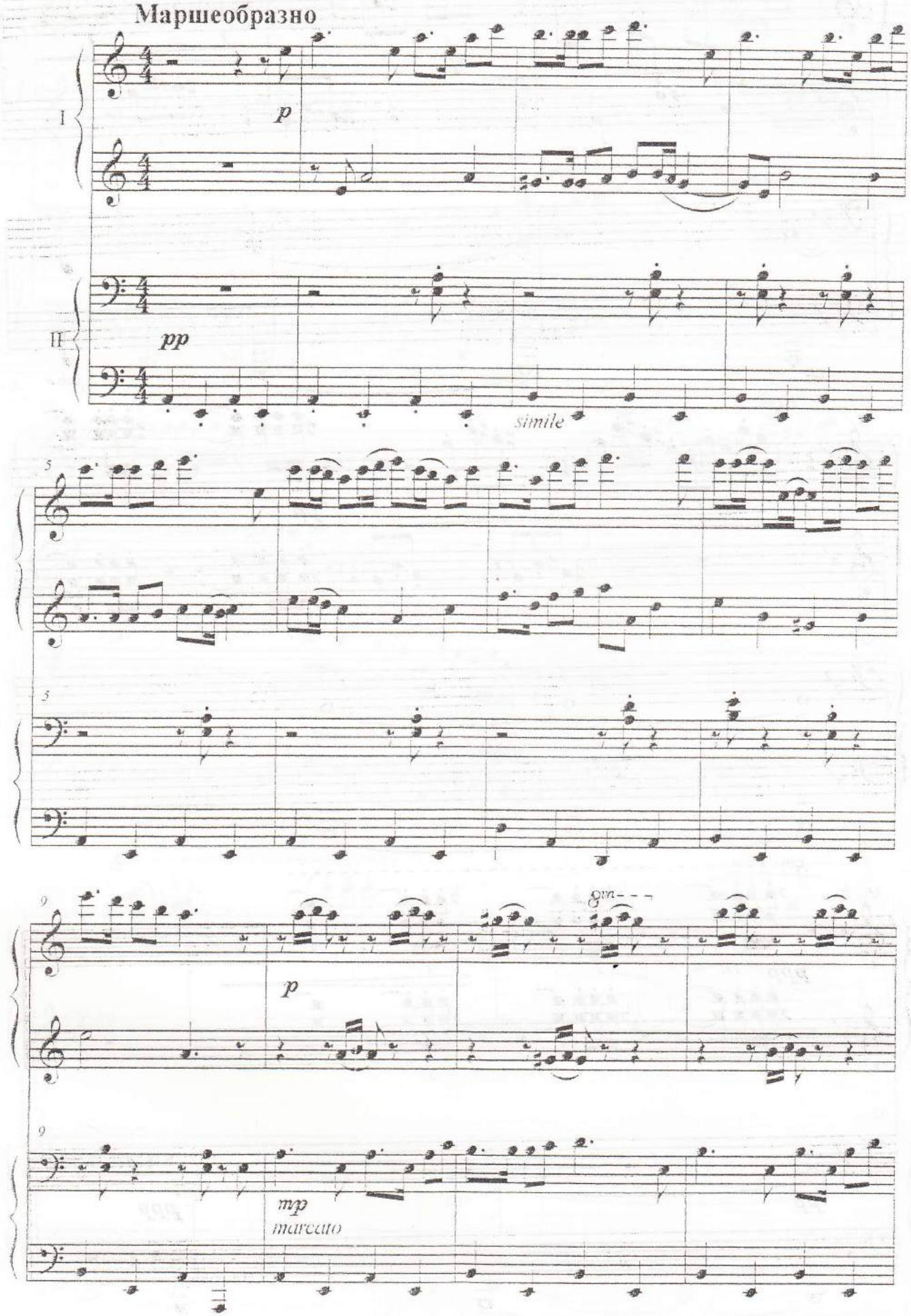

40
8va
8va
40
mf
p
8vb
45
mp
45
simile
8vb
50
8va
mf
f
50
mp
8vb

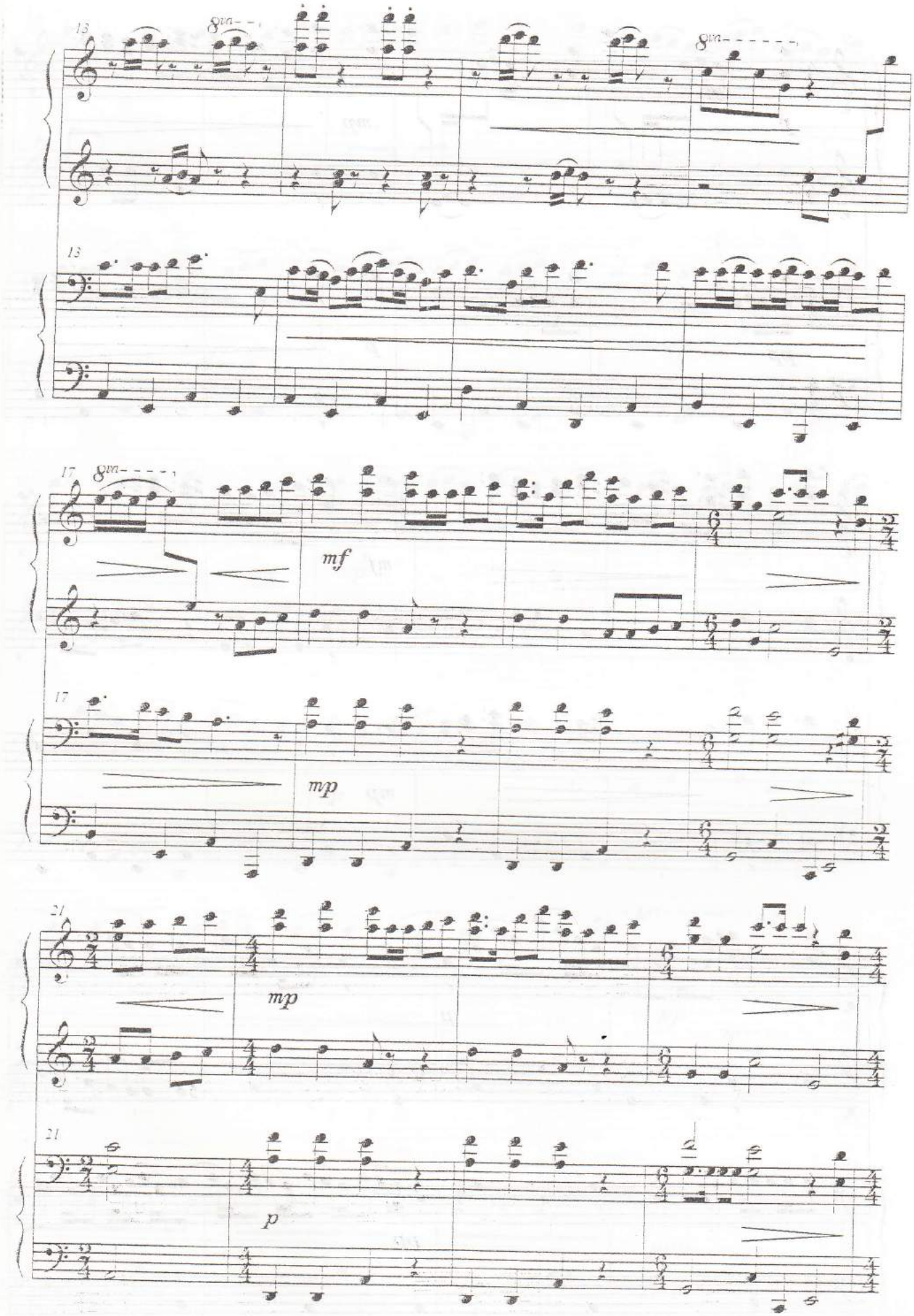

55
8va
mf
8vb
60
ff accel.
8va
ff accel.
8vb
65
f
rit.
mp
f
rit.
mf

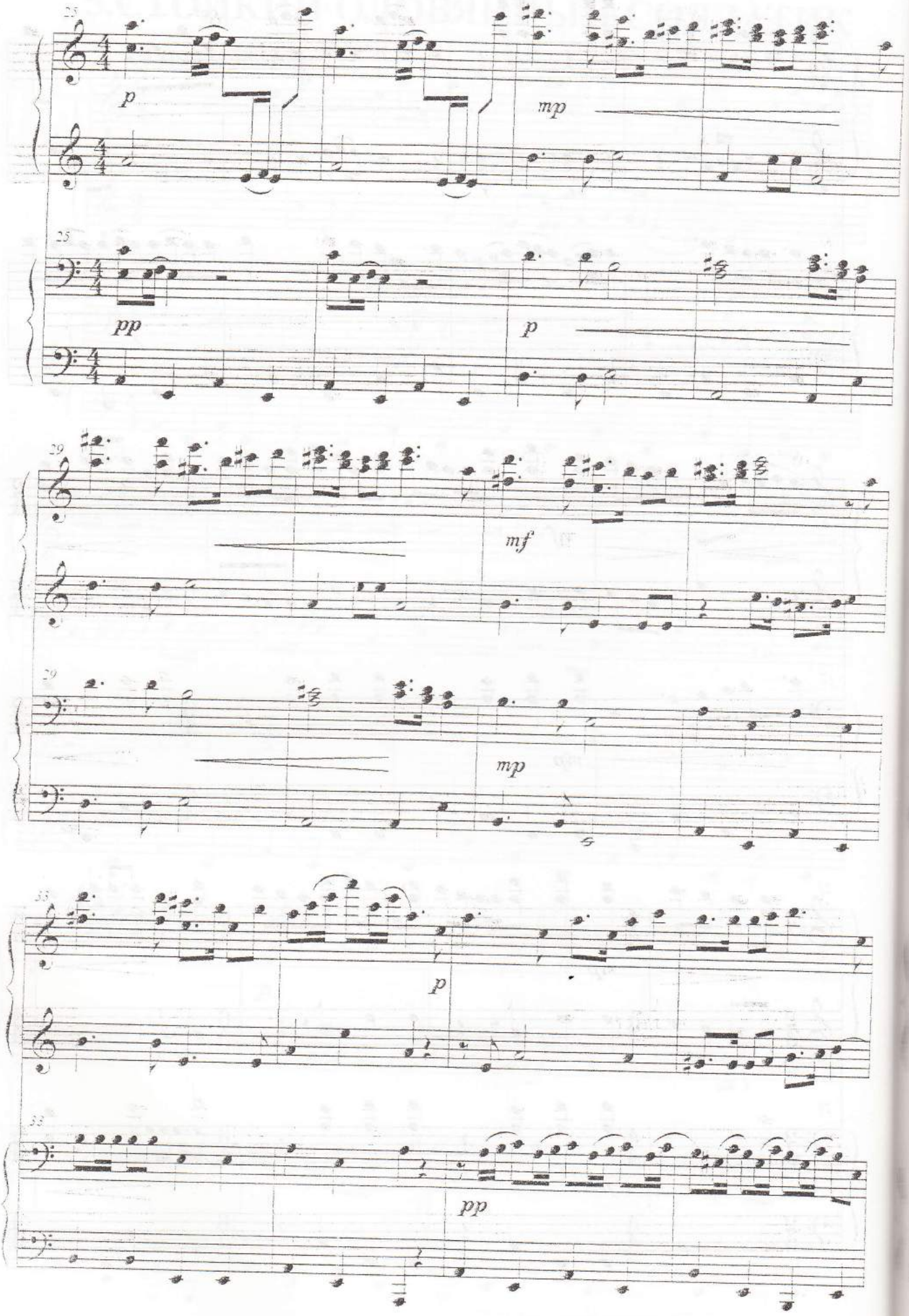

Tempo I
8va
p
mp

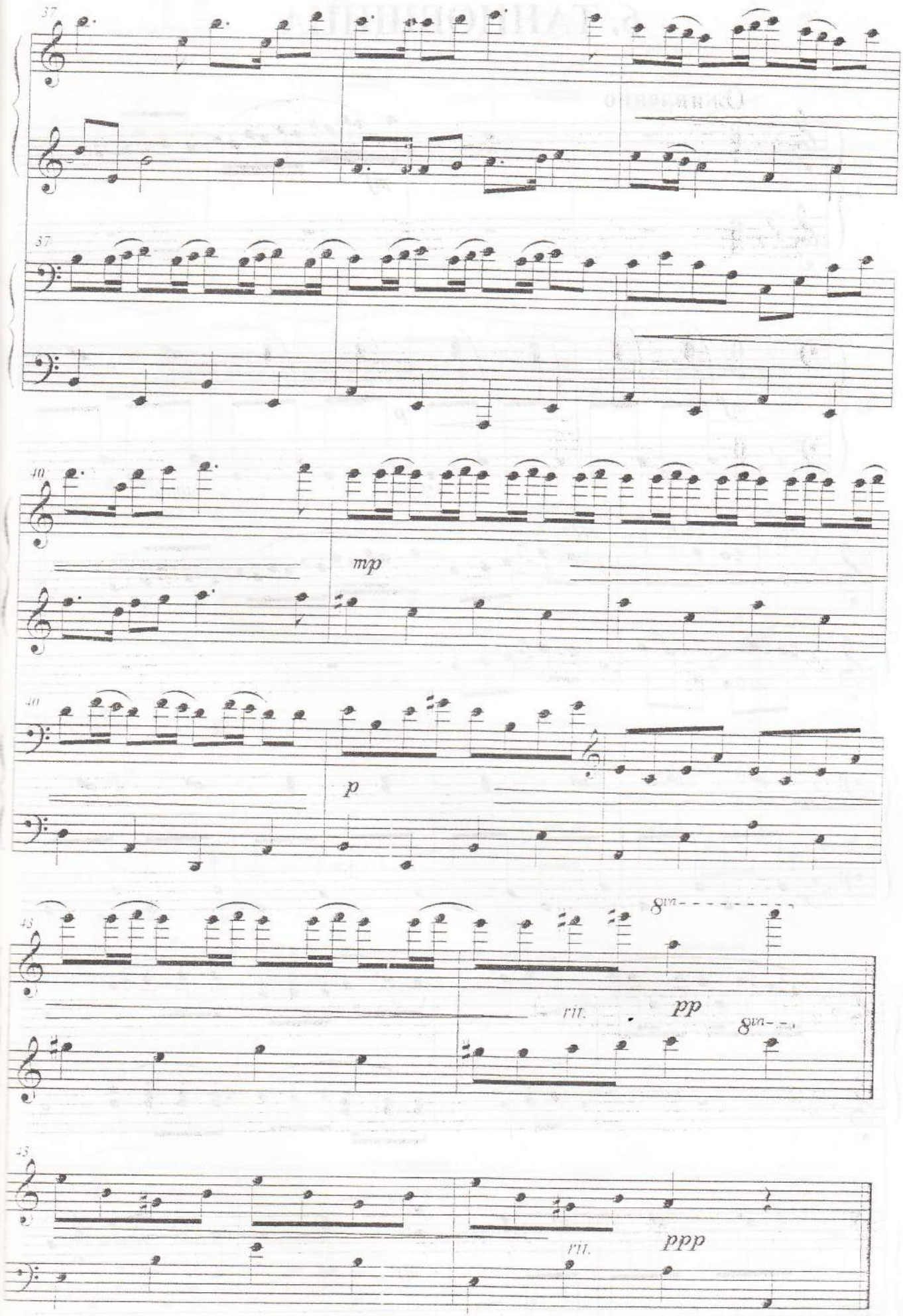

8va
mp
8vb
pp
p
ppp
rit.

5.СТОЙКИЙ ОЛОВЯННЫЙ СОЛДАТИК

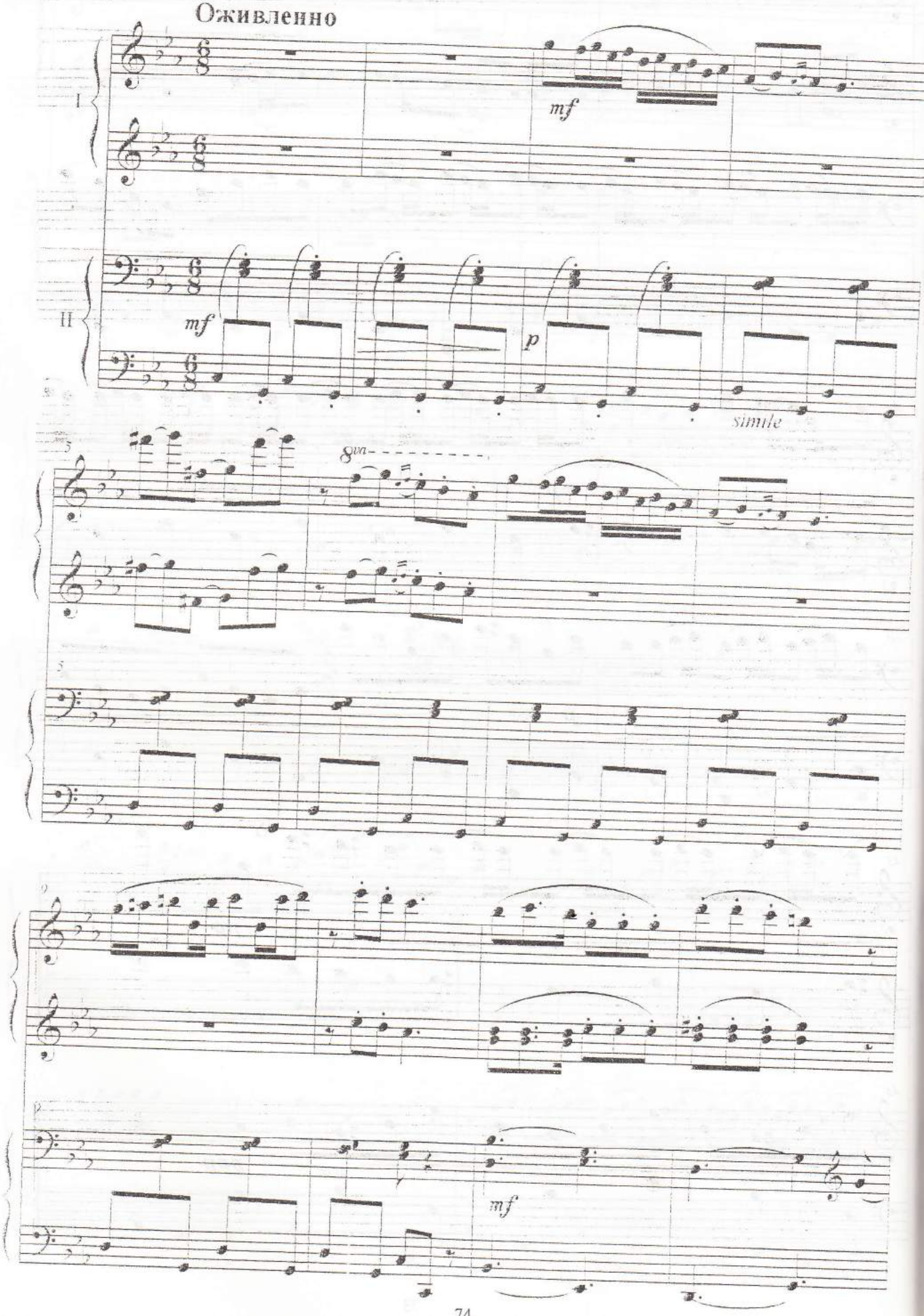


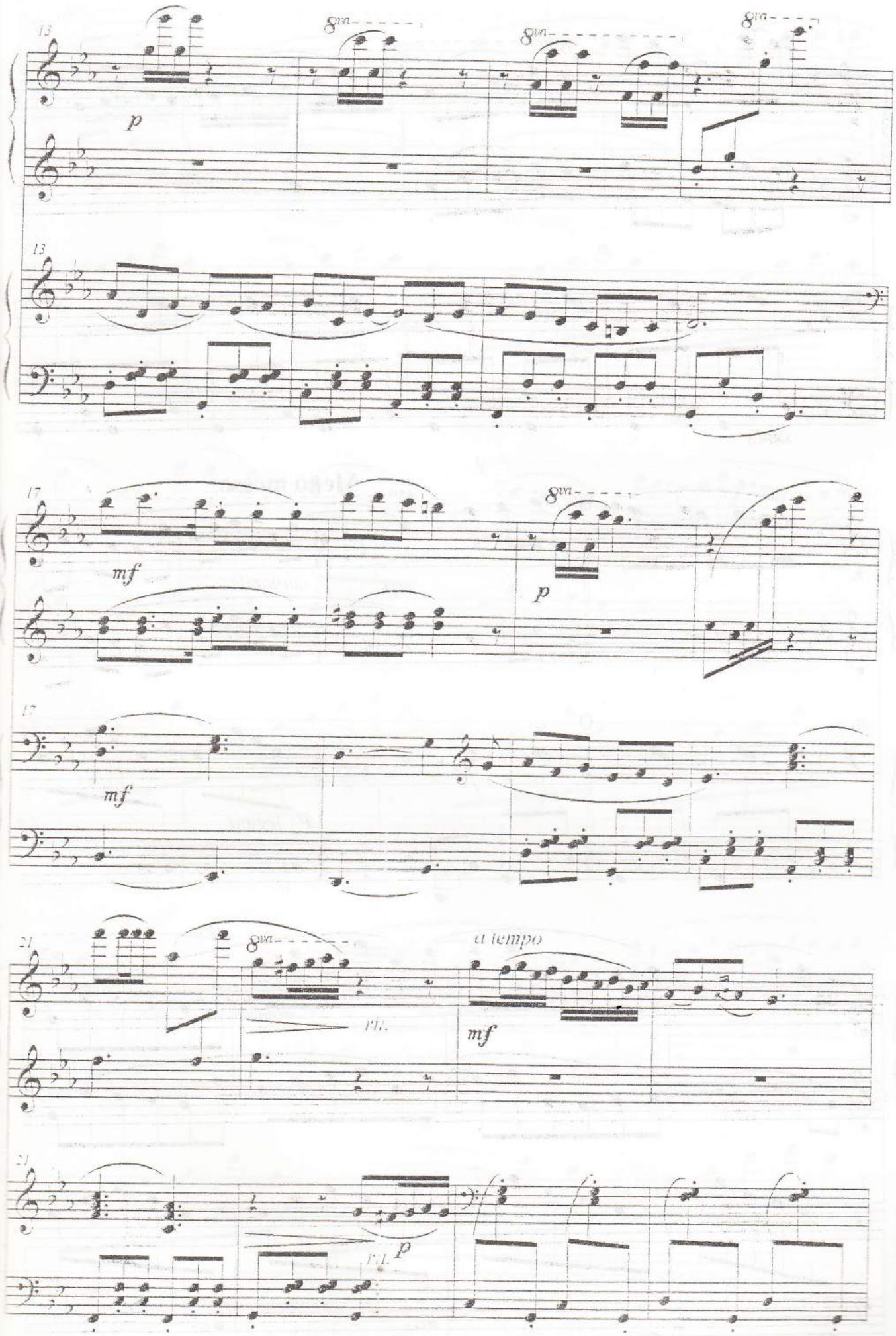

13
8va
8va
13
17
8va
mf
17
mp
21
mp
21
p

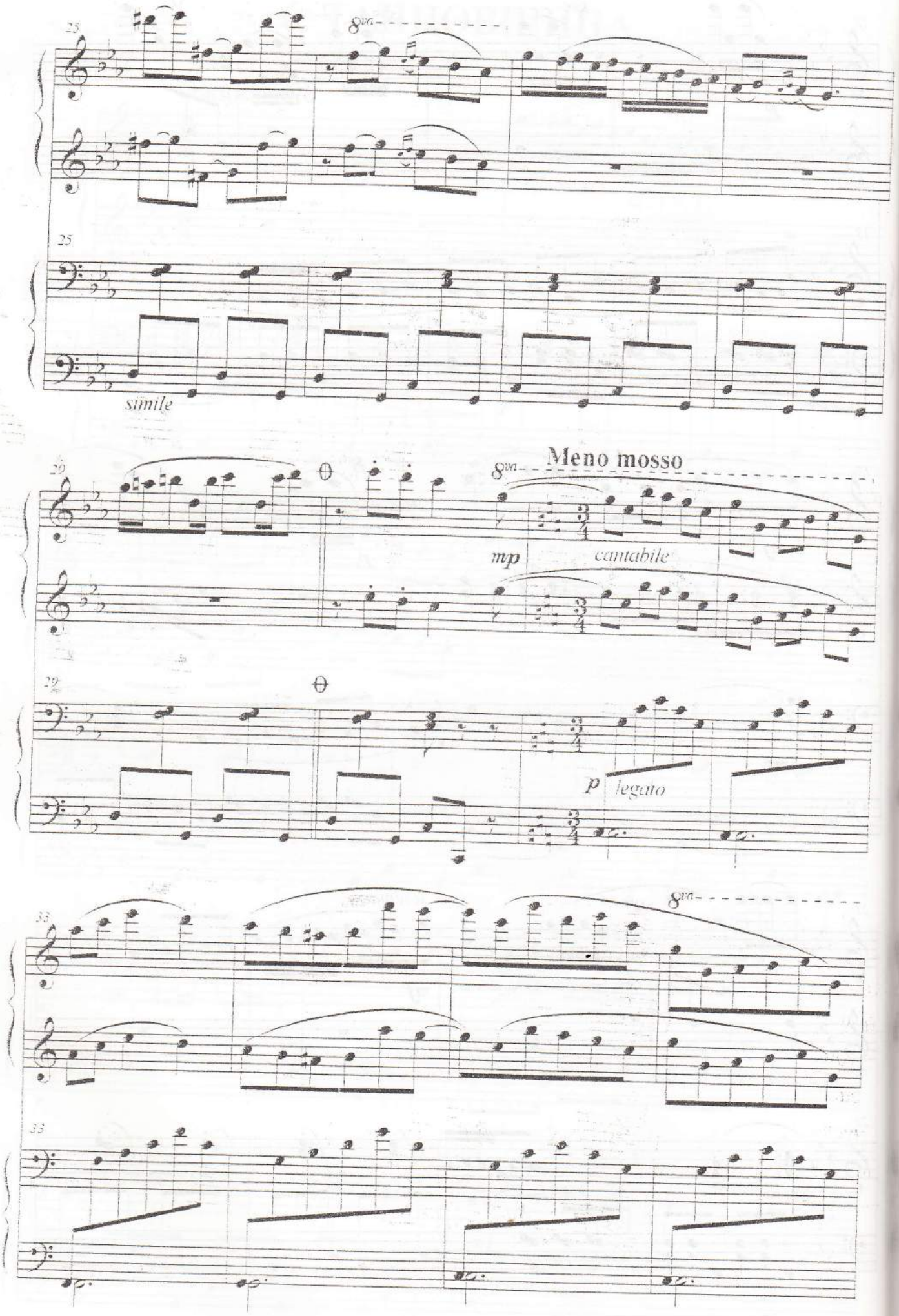

25
p
mp
25
pp
p
29
mf
29
mp
33
p
33
pp

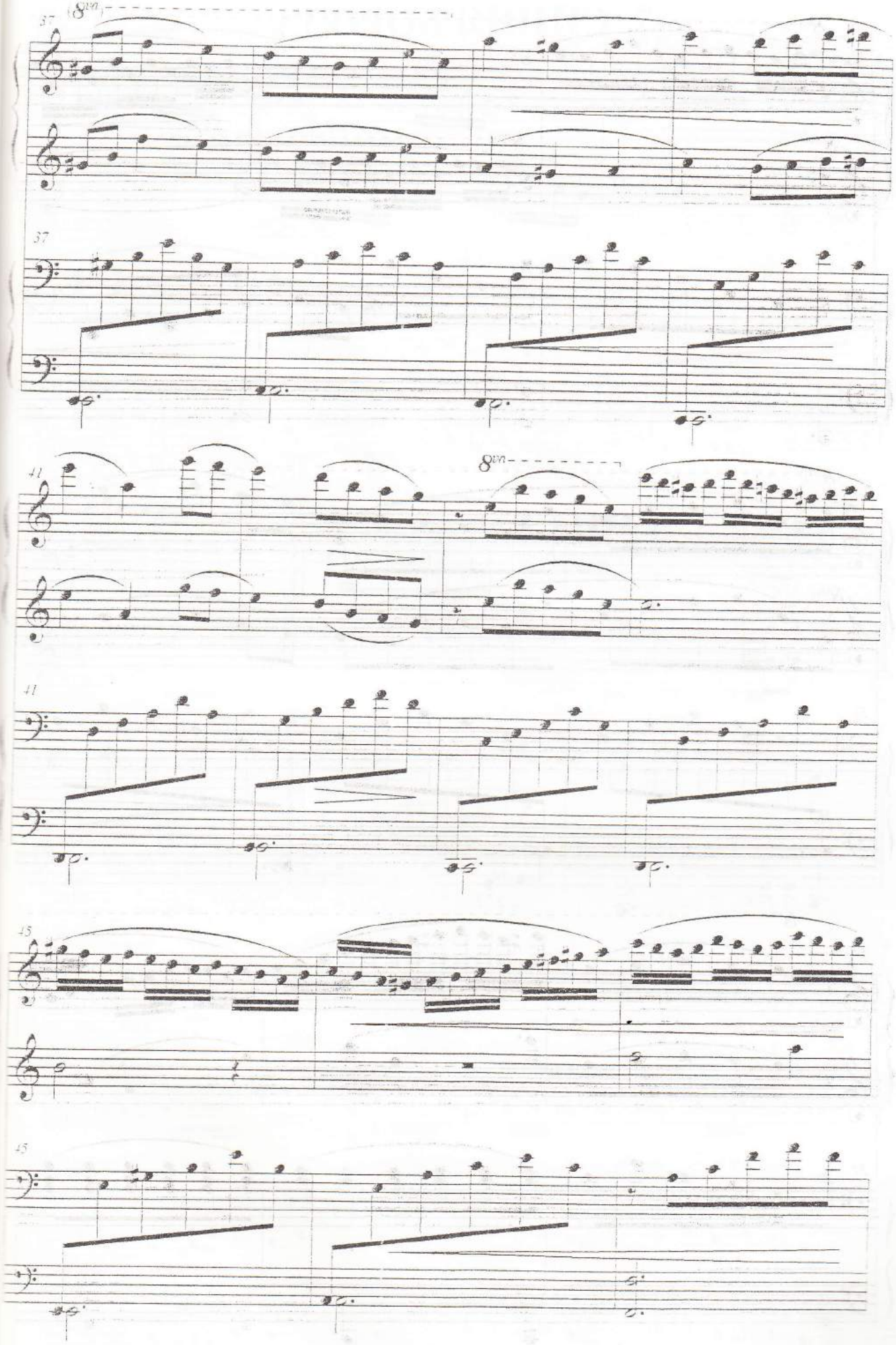

37
37
40
mp
40
p
43
8va
rit.
pp
8va
43
rit.
ppp

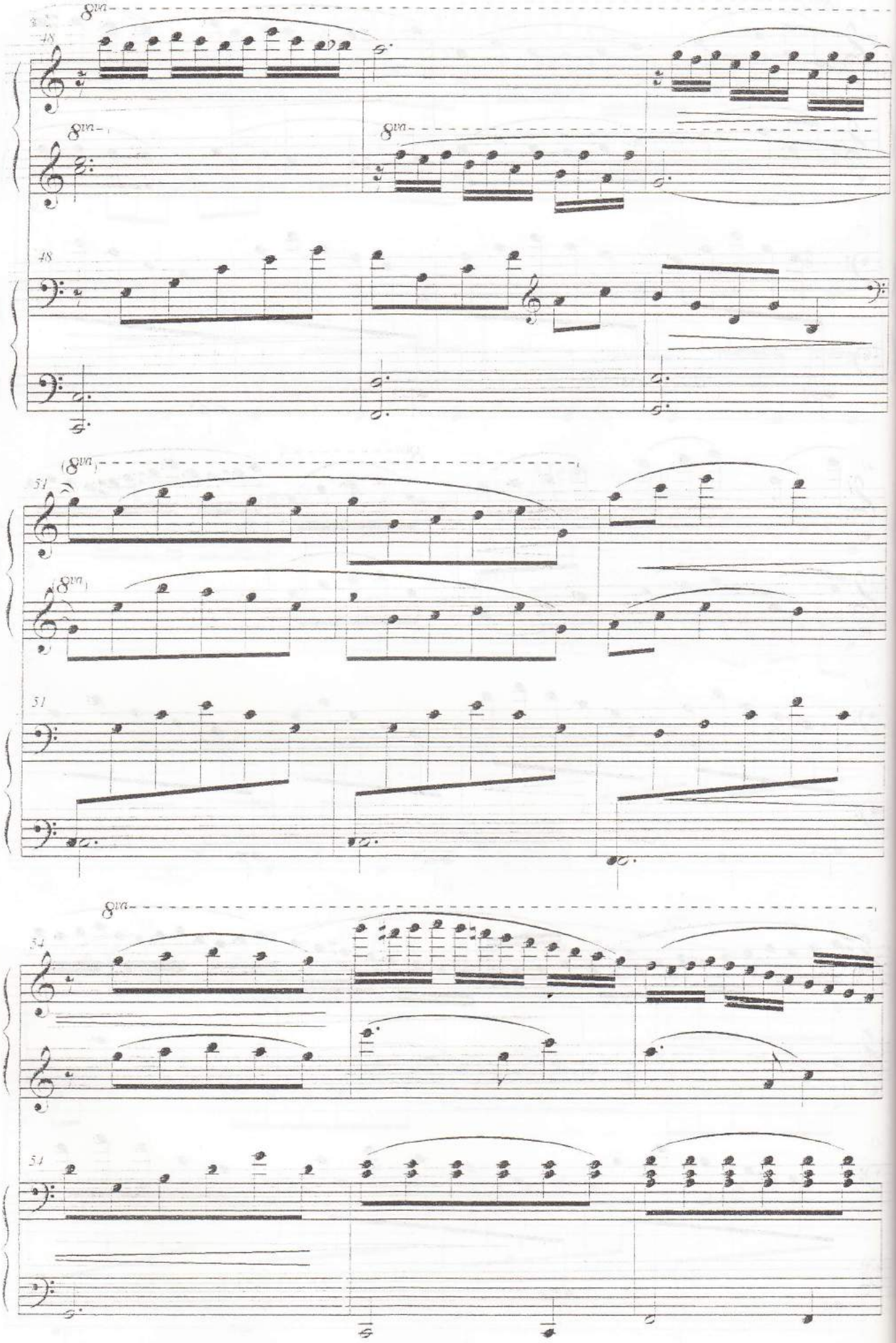
6. ТАНЦОВЩИЦА

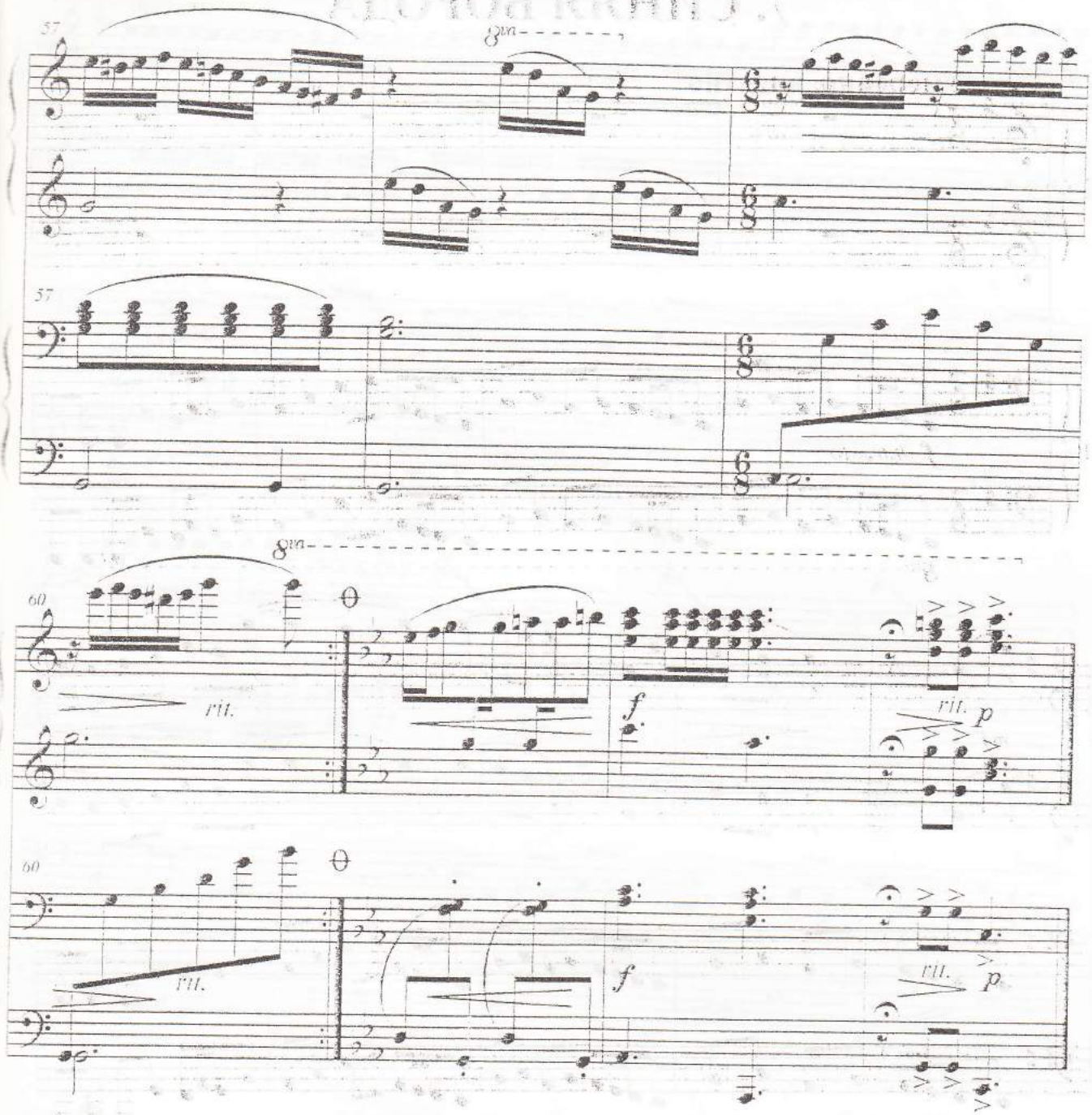



13
8va
p
17
mf
a tempo
21
P.L.

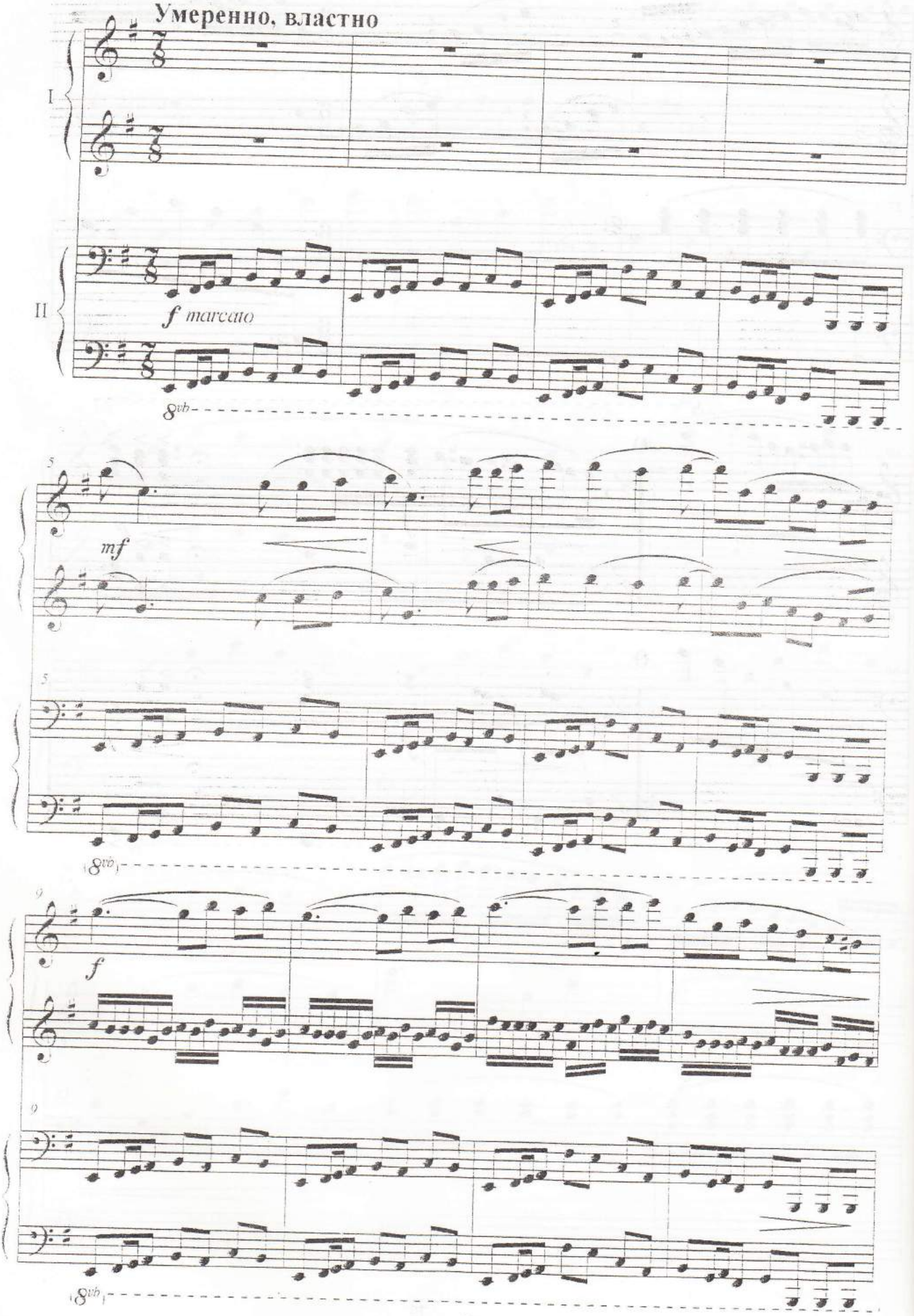

25
8va
25
simile
26
Meno mosso
8va
mp
cantabile
29
p
legato
33
8va
33

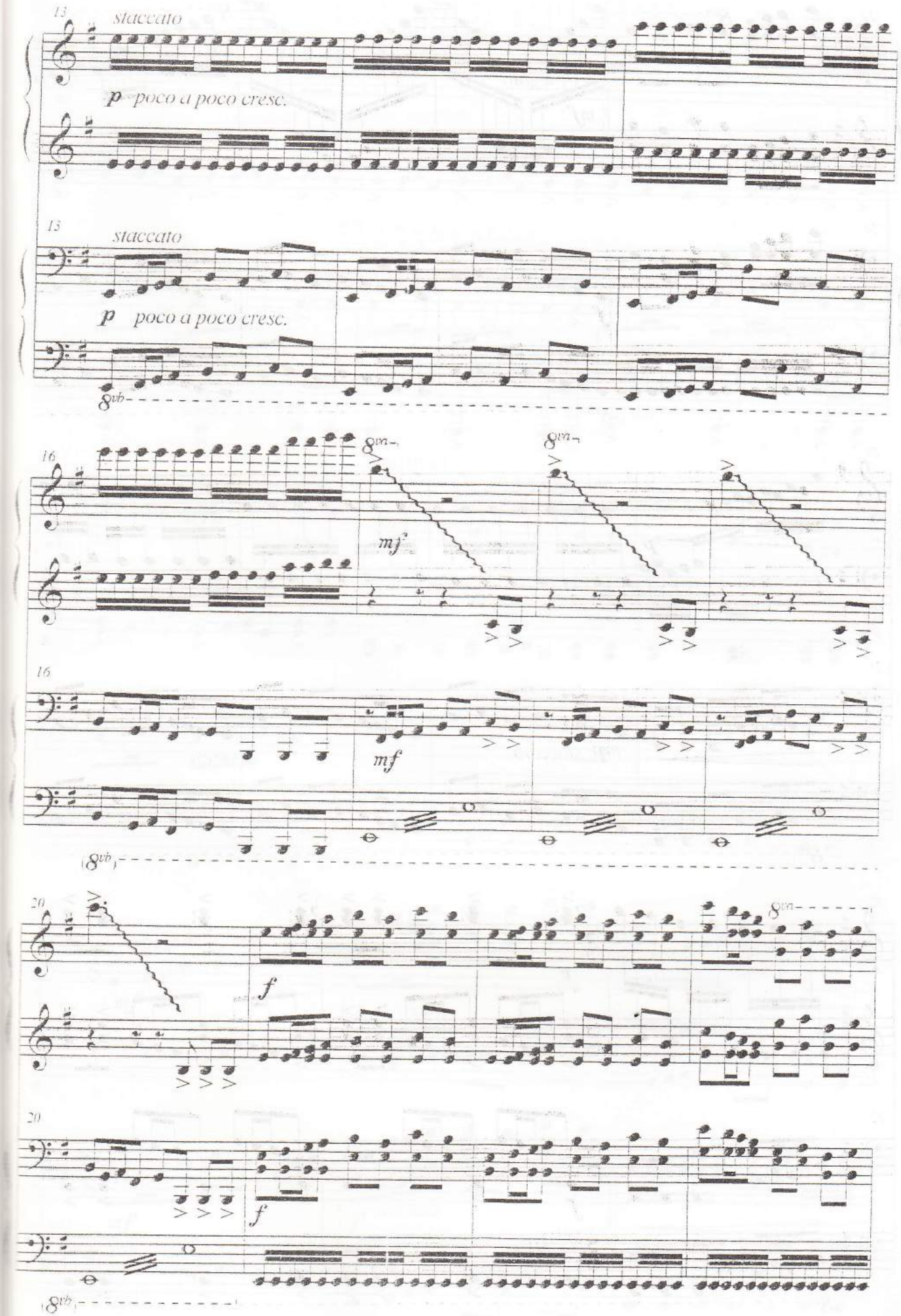

37
8va
37
41
8va
41
45
45

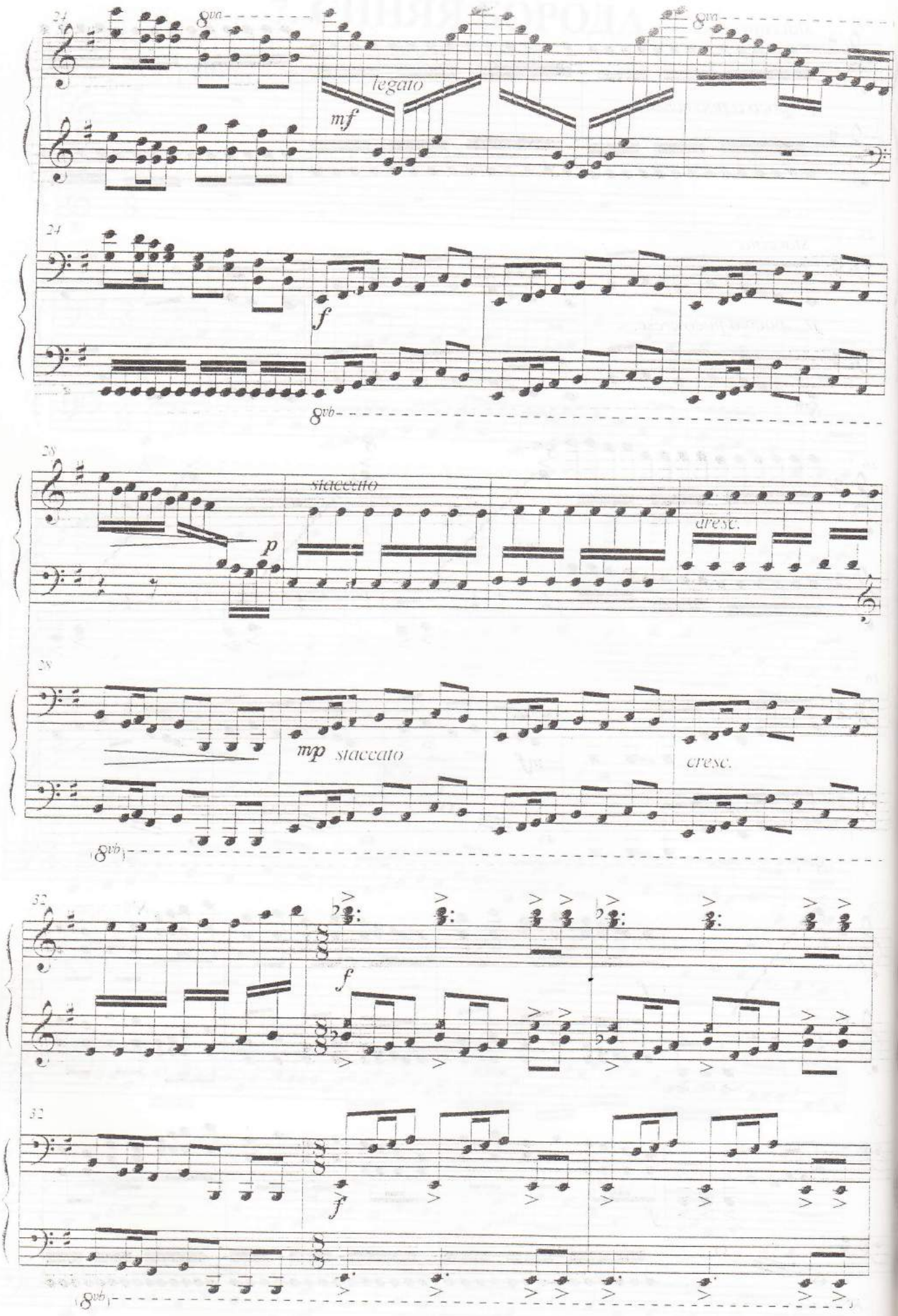

8va
48
8va
8va
48
8va
51
8va
8va
51
8va
54
54
54

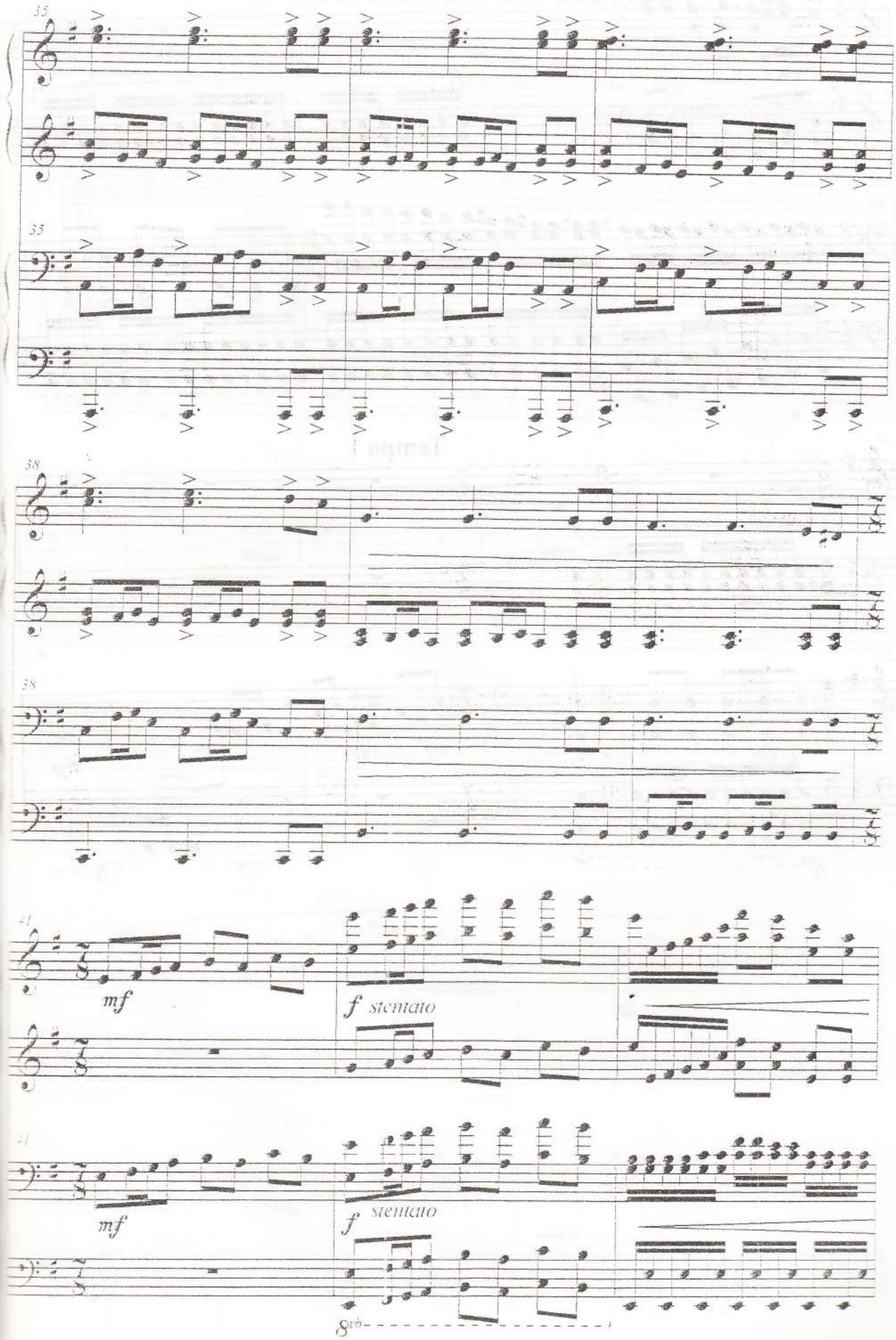

57
8va
57
8va
60
rit.
f
rit.
p
60
rit.
f
rit.
p

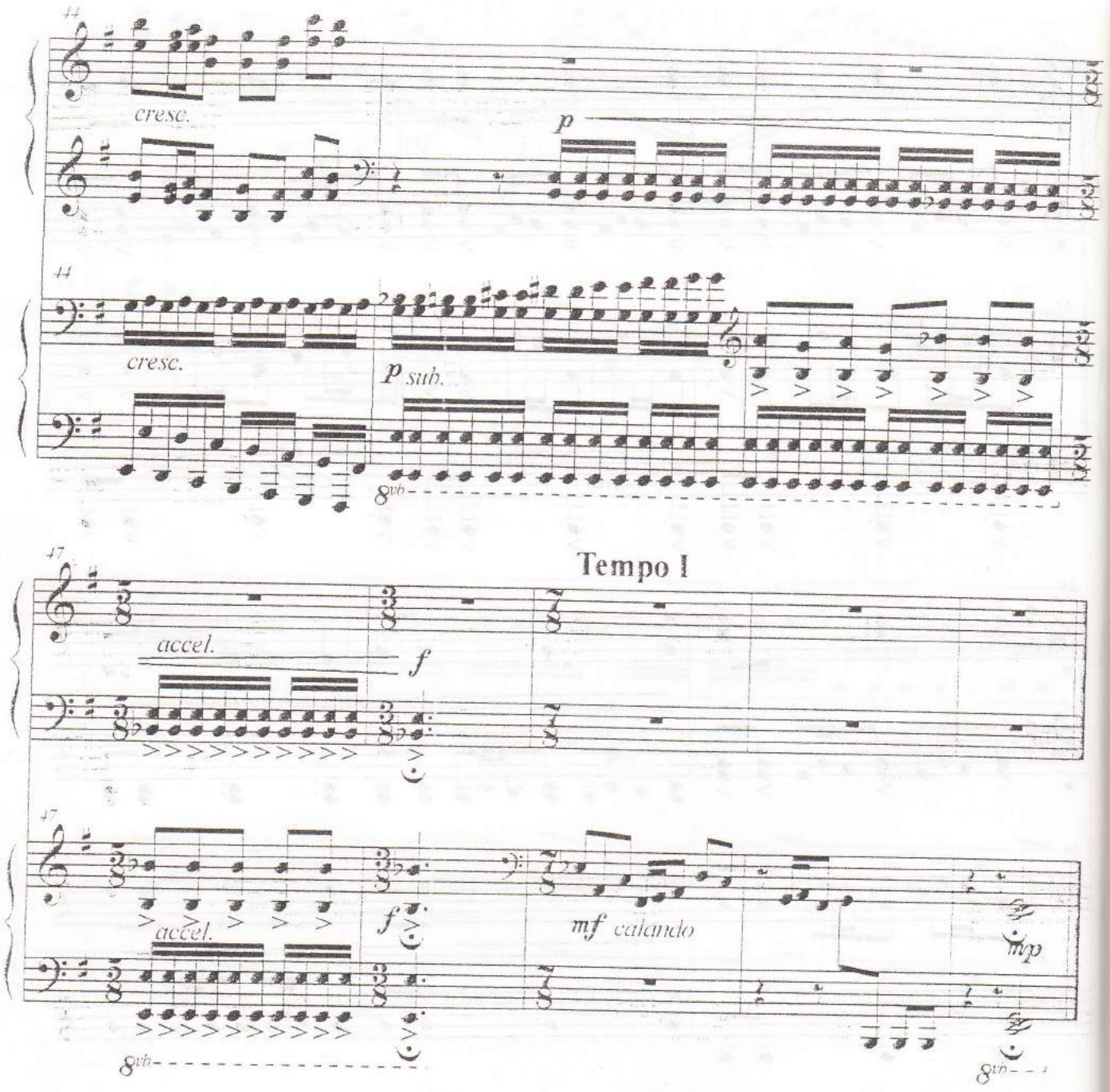
7. СИНЯЯ БОРОДА



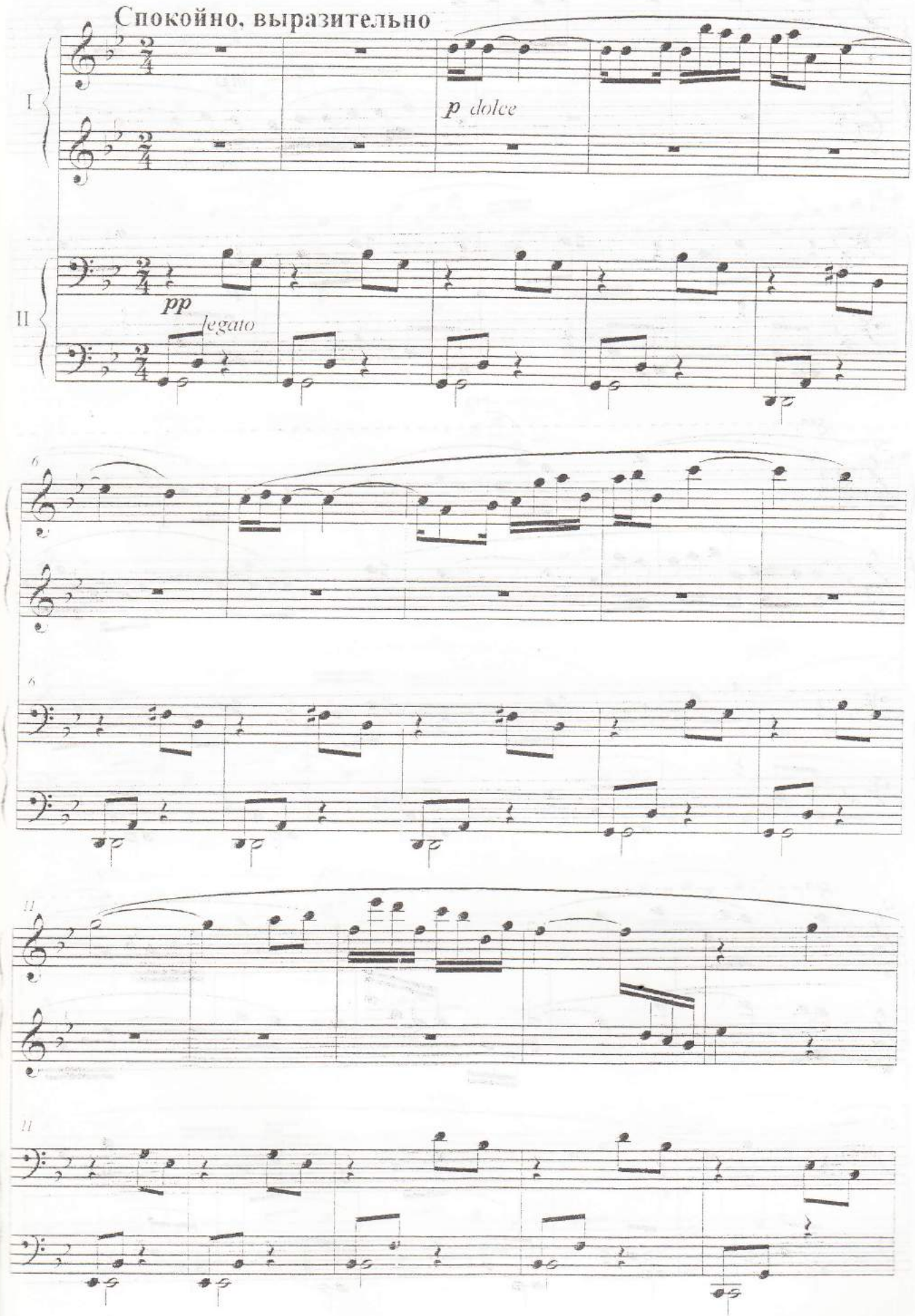

13
staccato
p poco a poco cresc.
13
staccato
p poco a poco cresc.
8vb
16
8va
mf
16
mf
8vb
20
f
8va
20
f
8vb

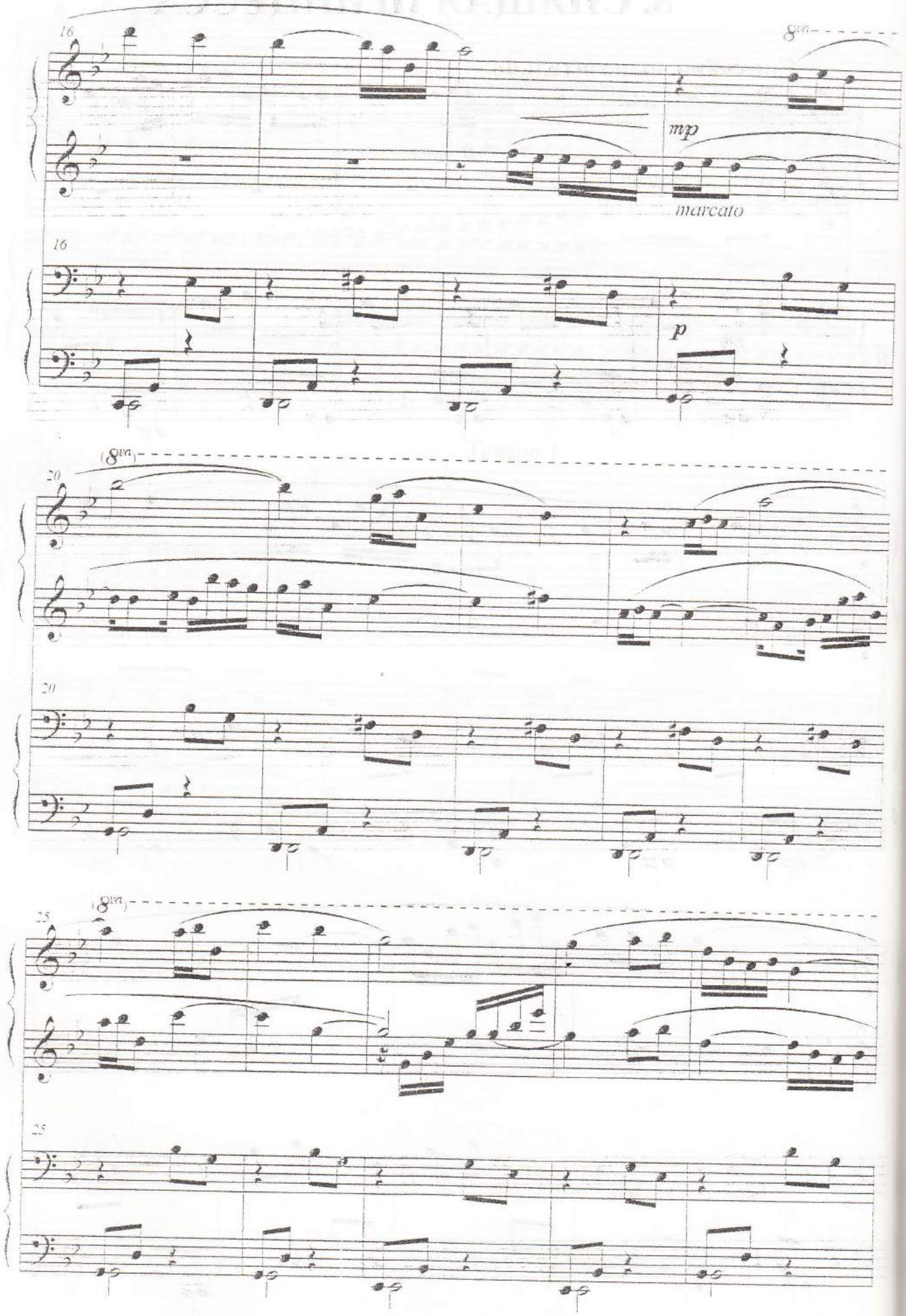

8va
legato
mf
f
8vb
staccato
p
cresc.
mp staccato
cresc.
f
f

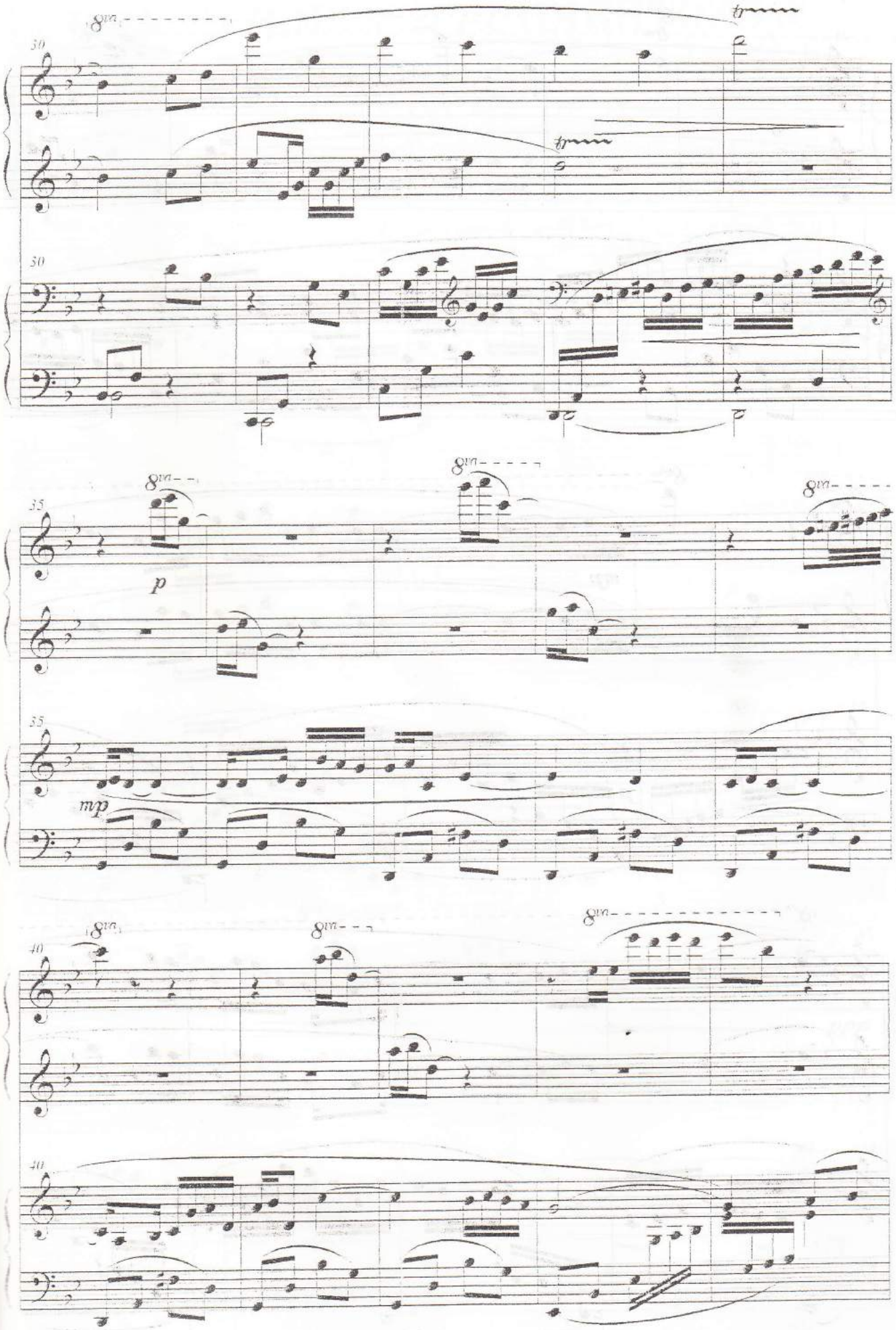

35
35
38
38
41
mf
f stemato
41
mf
f stemato
8vb

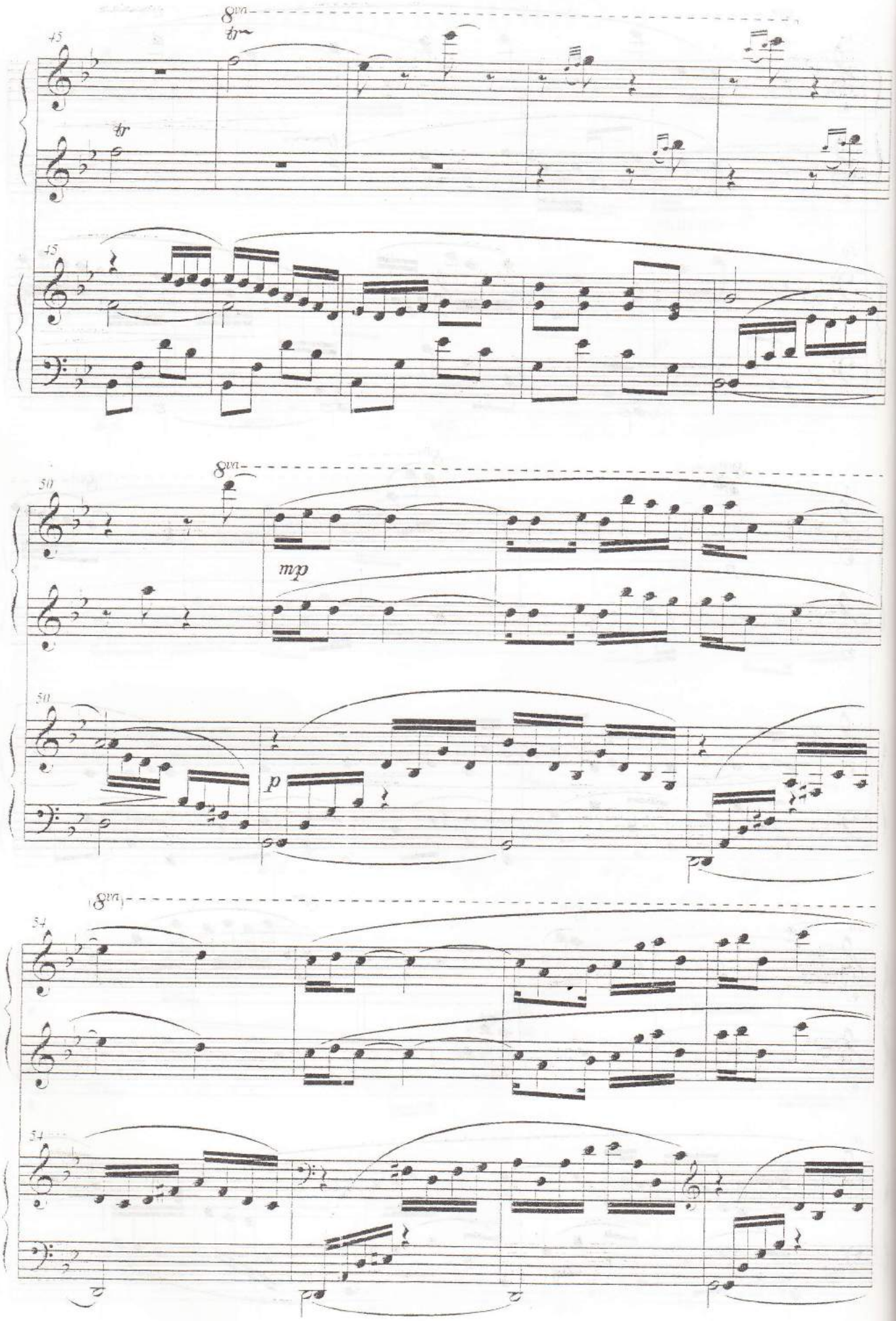

44
cresc.
p
44
cresc.
p sub.
8vb
47
Tempo I
accel.
f
47
accel.
f
mf calando
mp
8vb
8vb

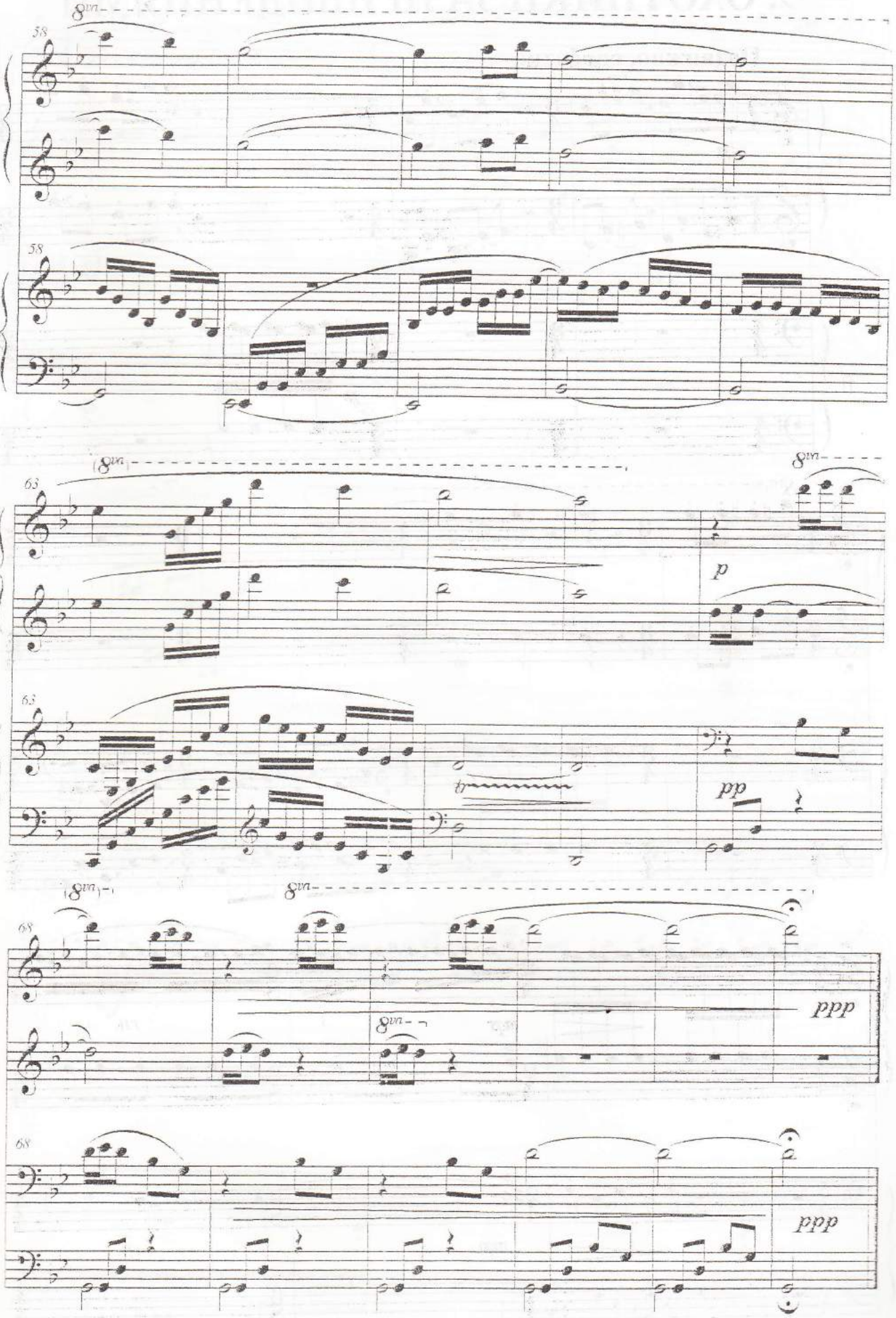
8. СПЯЩАЯ ПРИНЦЕССА



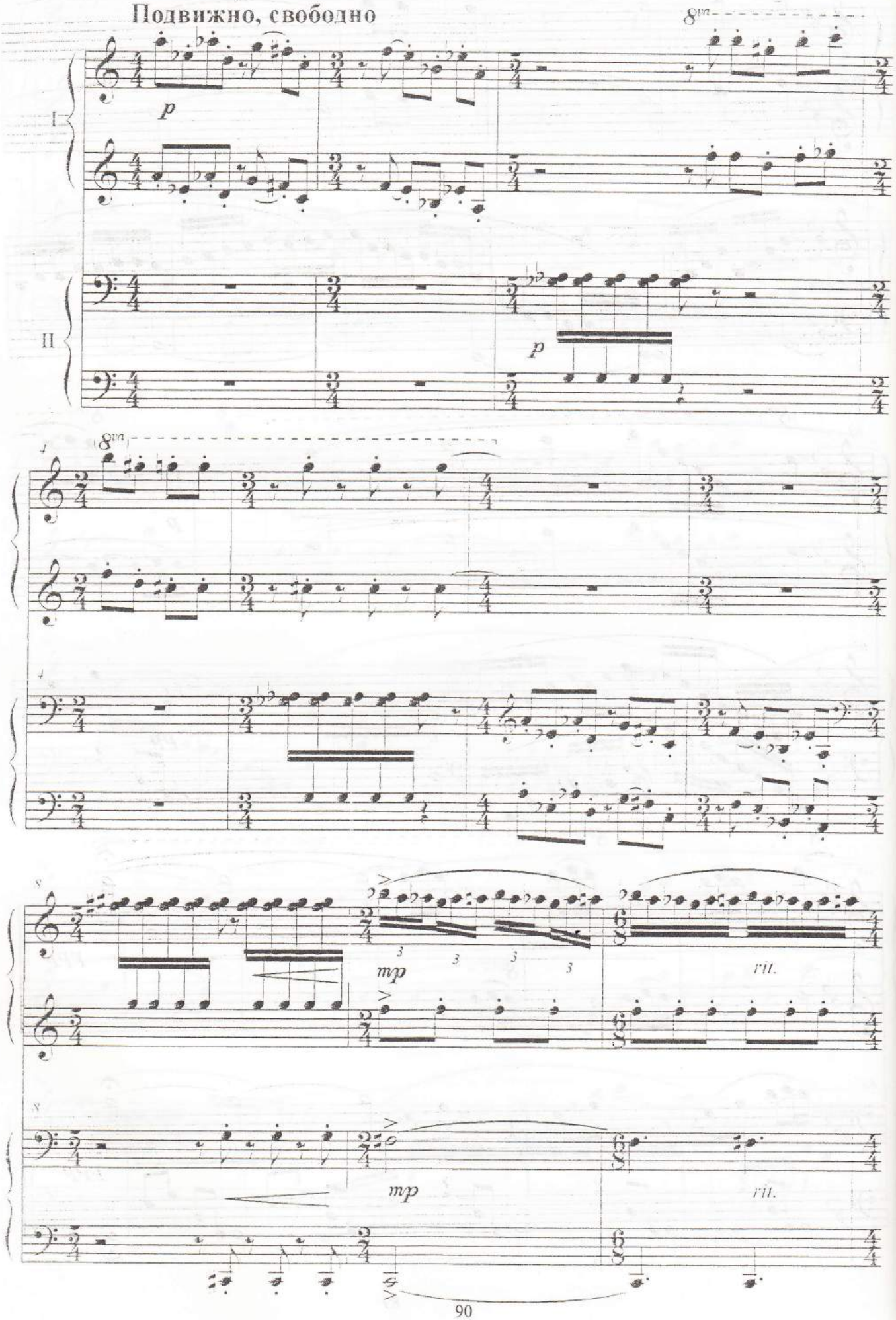

16
8va
mp
marcato
16
p
8va
20
20
8va
25
25

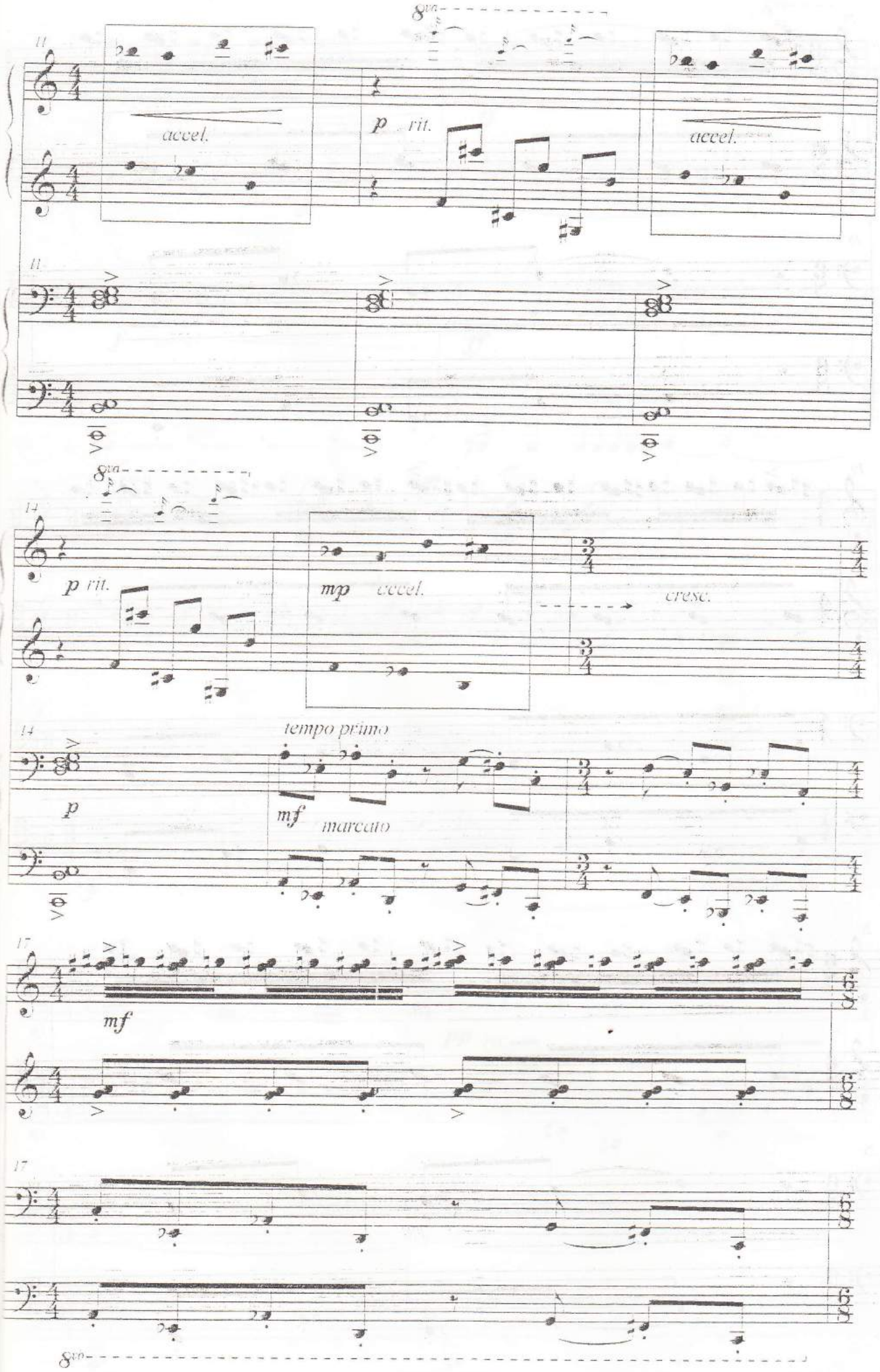

30
8va
tr
30
35
8va
p
35
mp
40
8va
40

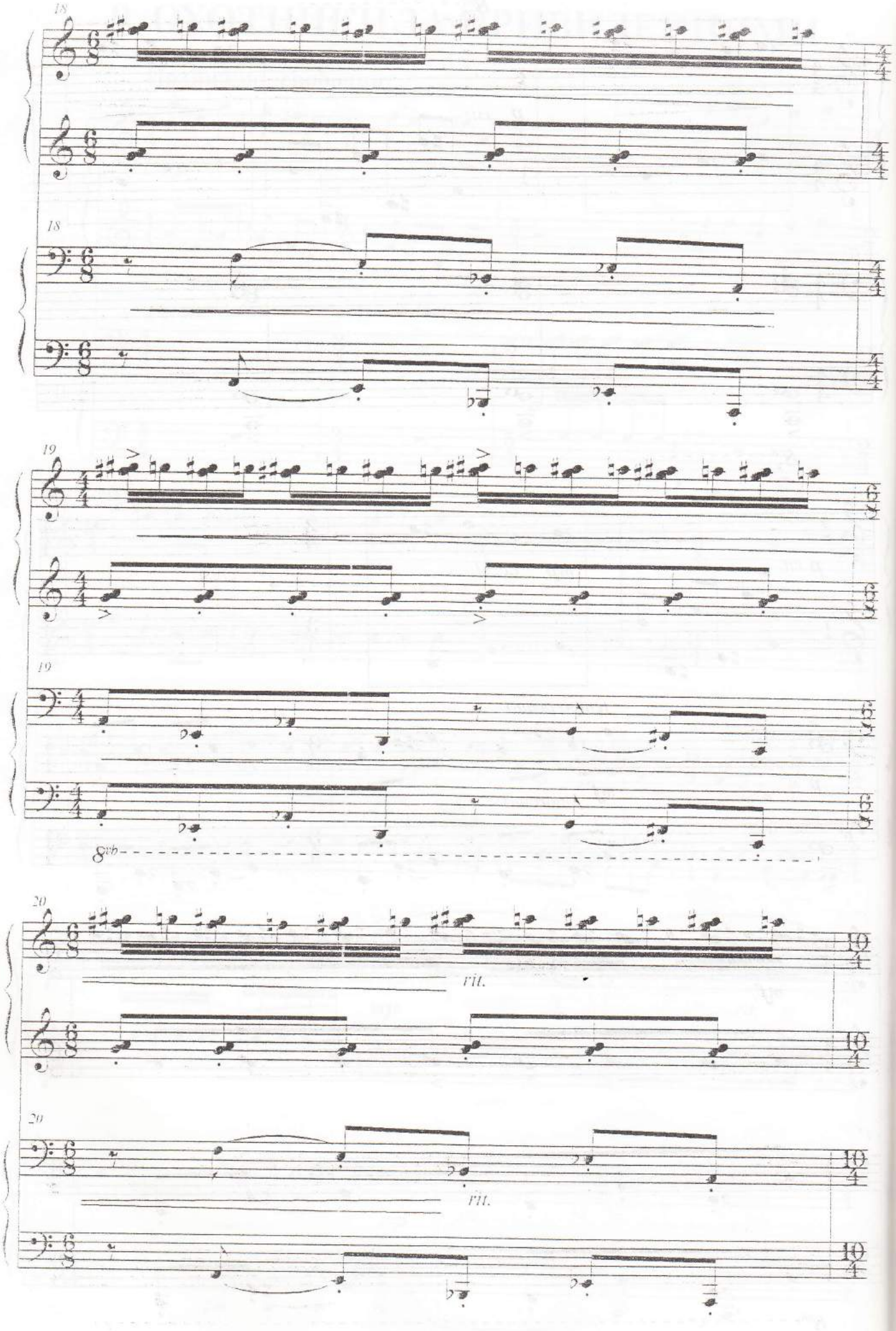

8va
tr
45
tr
45
8va
50
mp
50
p
8va
54
54

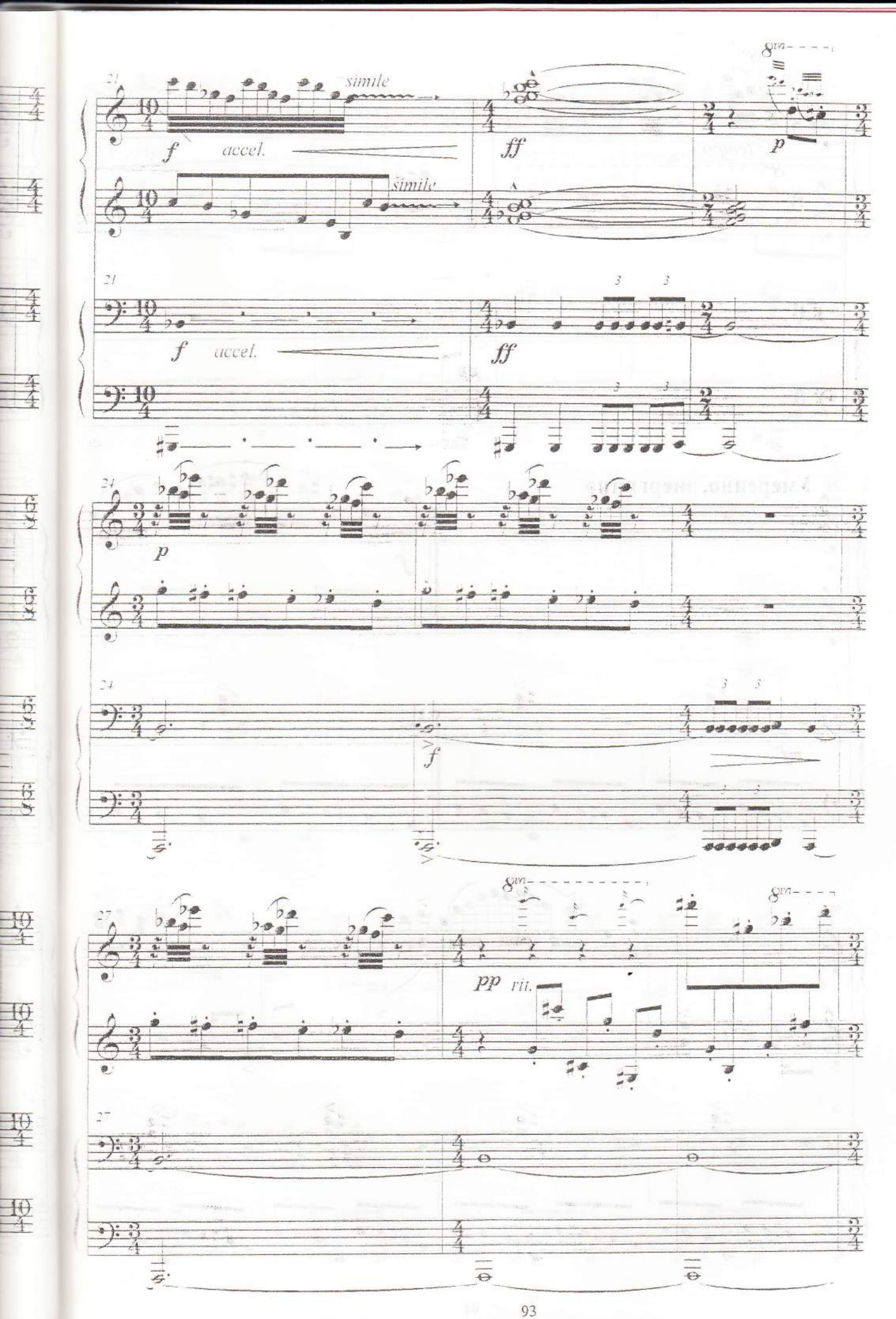

8va
58
58
8va
8va
63
p
63
tr
pp
8va
8va
68
ppp
8va
68
ppp

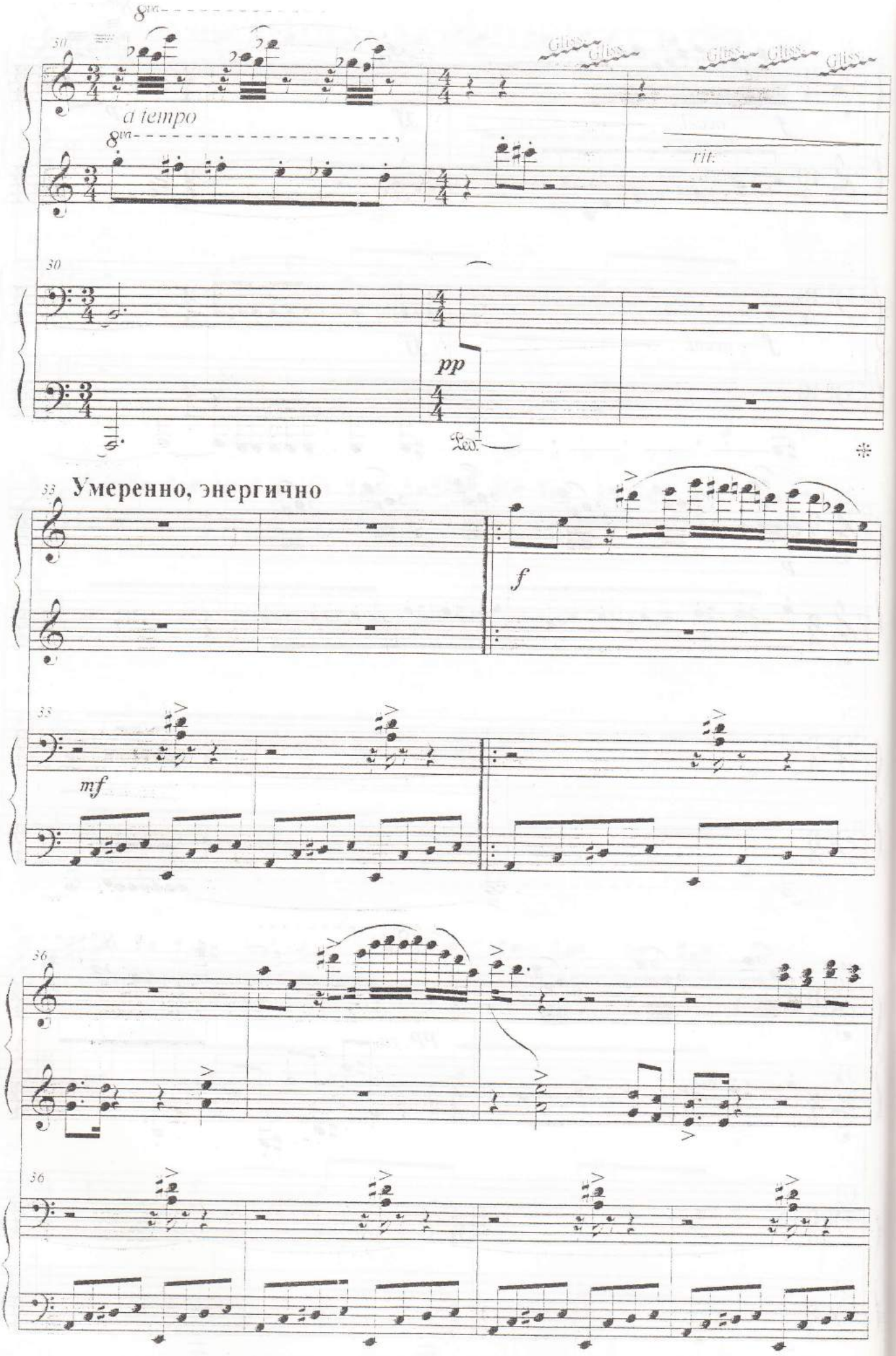
9. ОХОТНИКИ ЗА ПРИВИДЕНИЯМИ

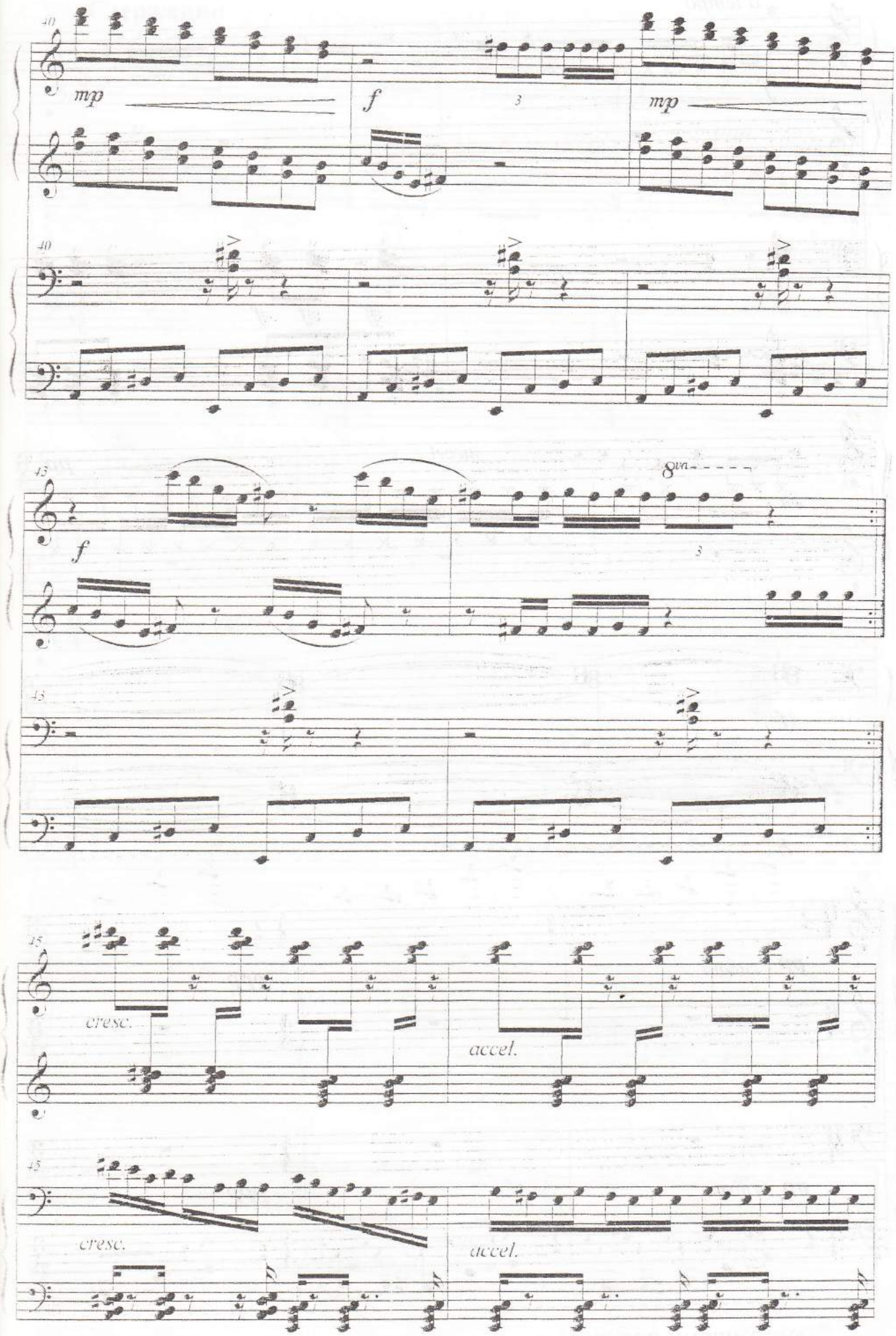


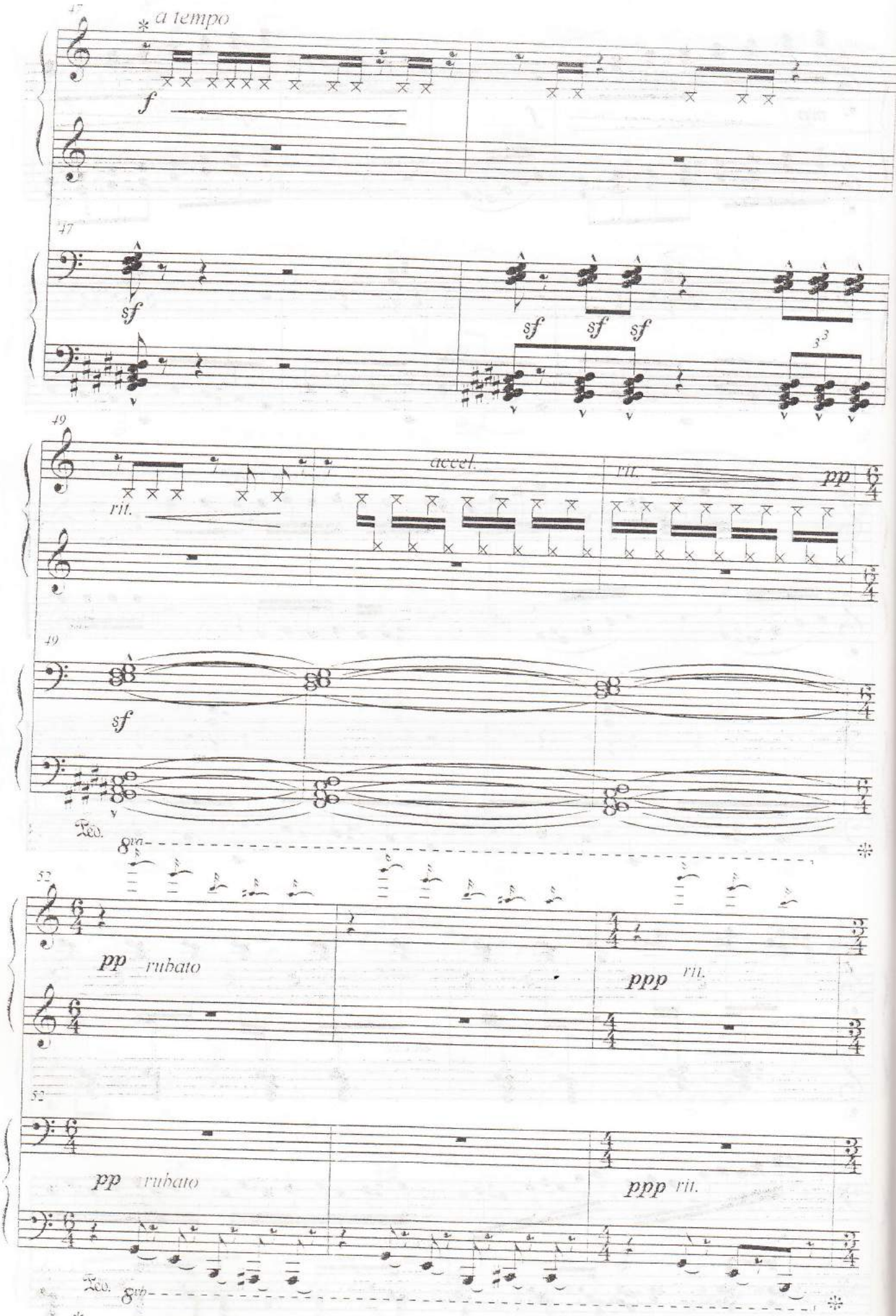

8va
11
accel.
p rit.
accel.
11
8va
14
p rit.
mp accel.
cresc.
14
tempo primo
p
mf marcato
17
mf
17
8va


18
18
19
19
8vb
20
rit.
20
rit.

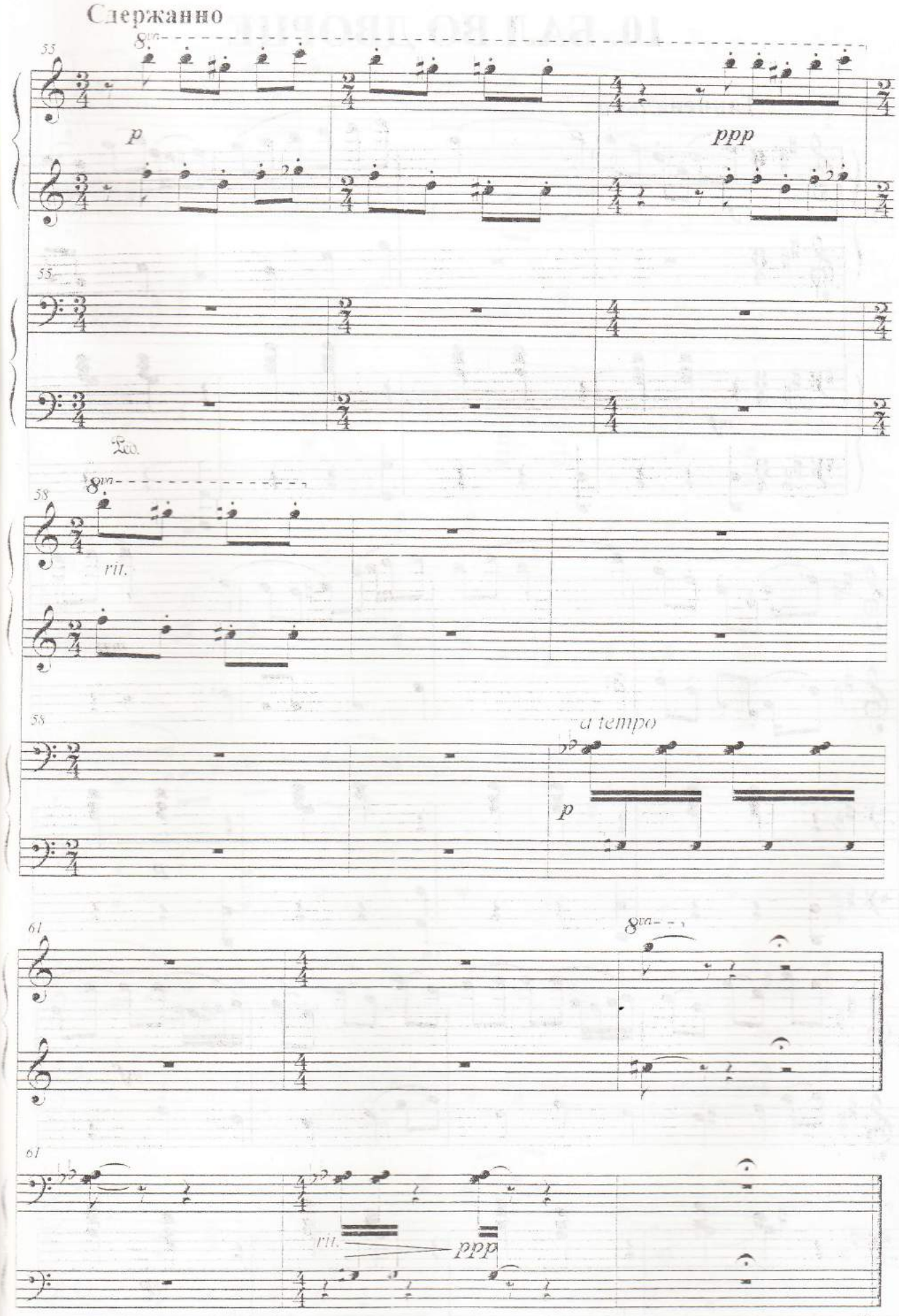

8va
21
simile
f
accel.
ff
p
simile
21
f
accel.
ff
24
p
24
f
8va
8va
27
pp
rit.
27


8va
30
a tempo
8va
Gliss.
rit.
30
pp
Ped.
33
Умеренно, энергично
f
33
mf
36
36

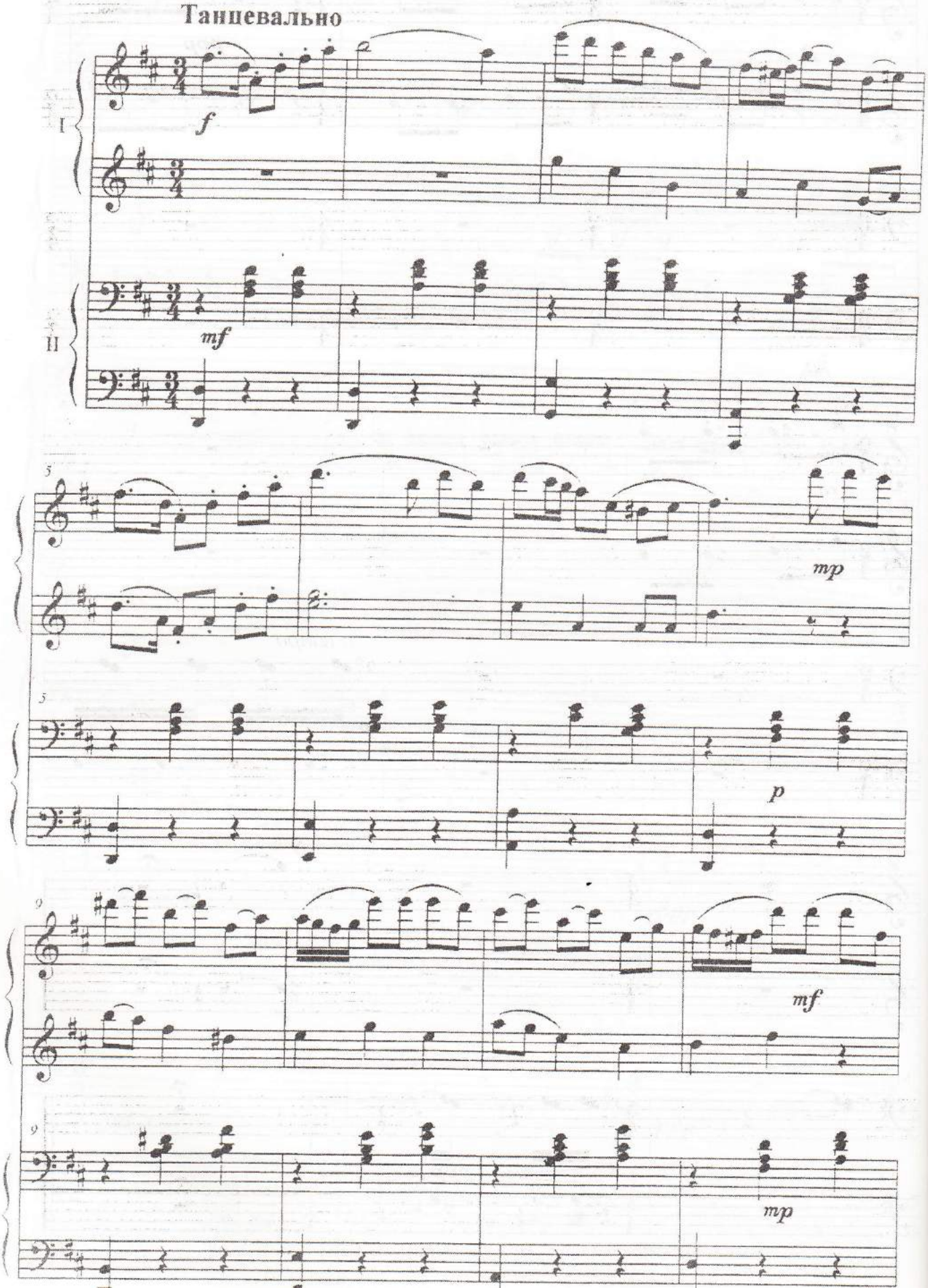

40
mp
f
3
mp
40
43
f
8va
3
43
45
cresc.
accel.
45
cresc.
accel.

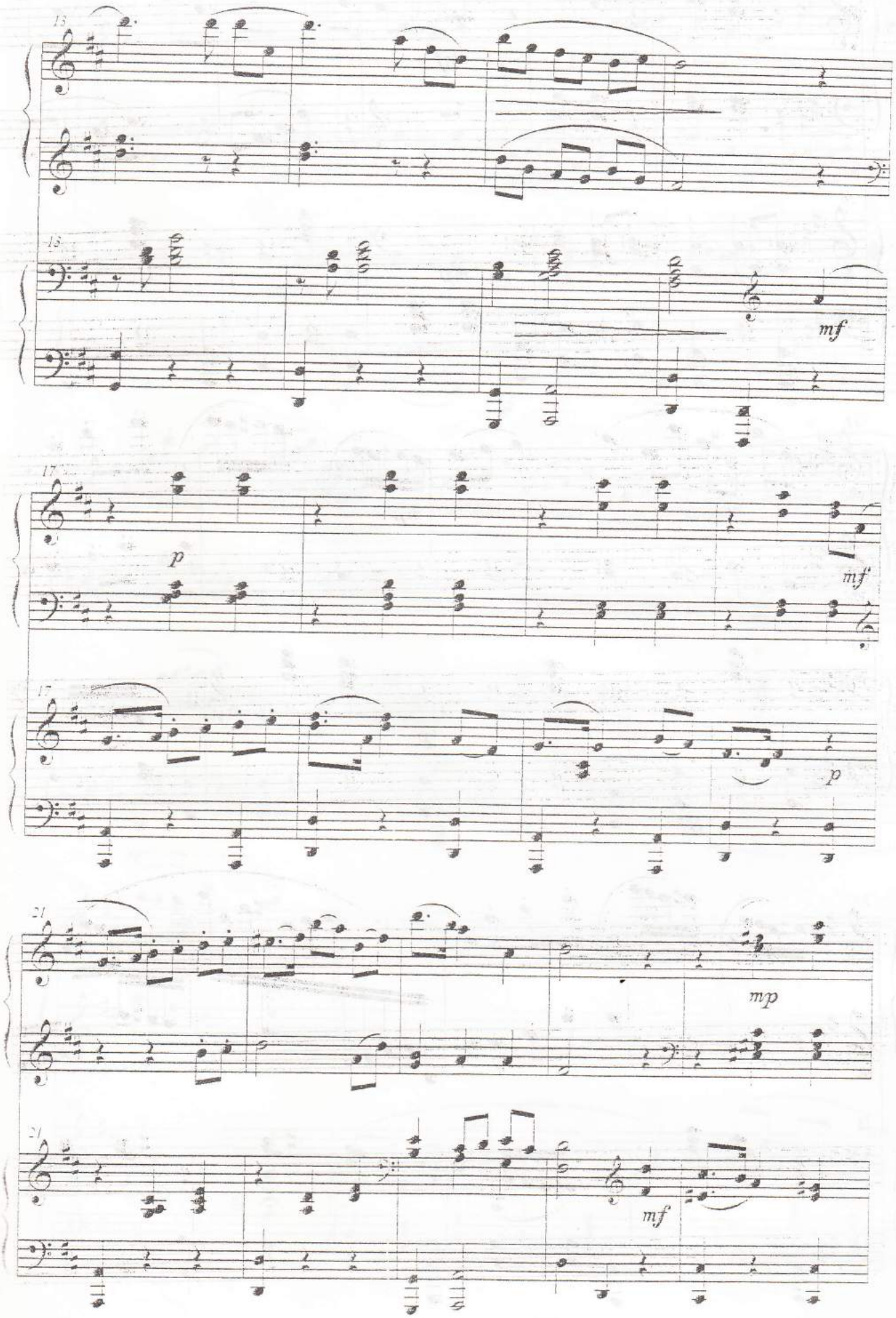


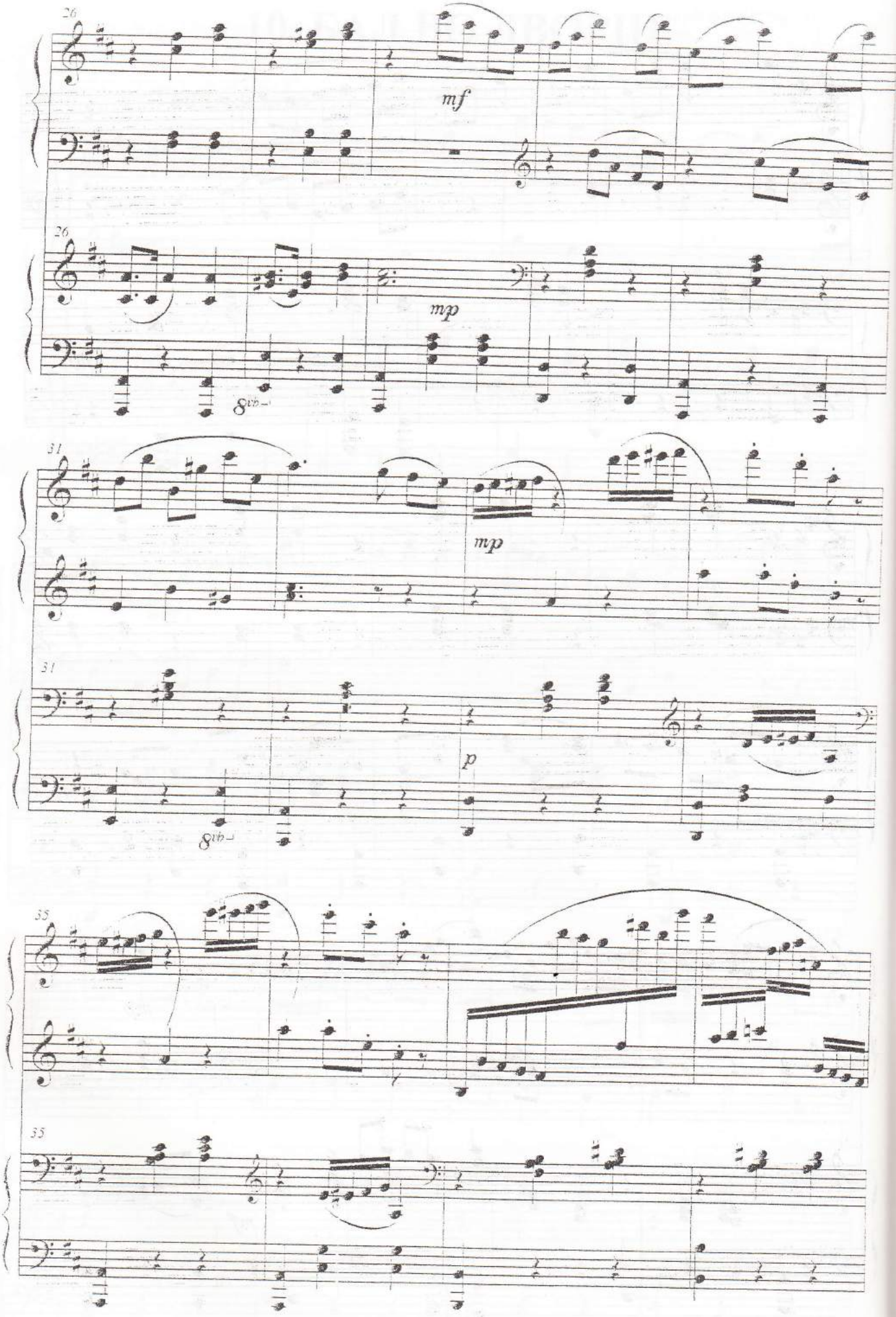
* косточками пальцев

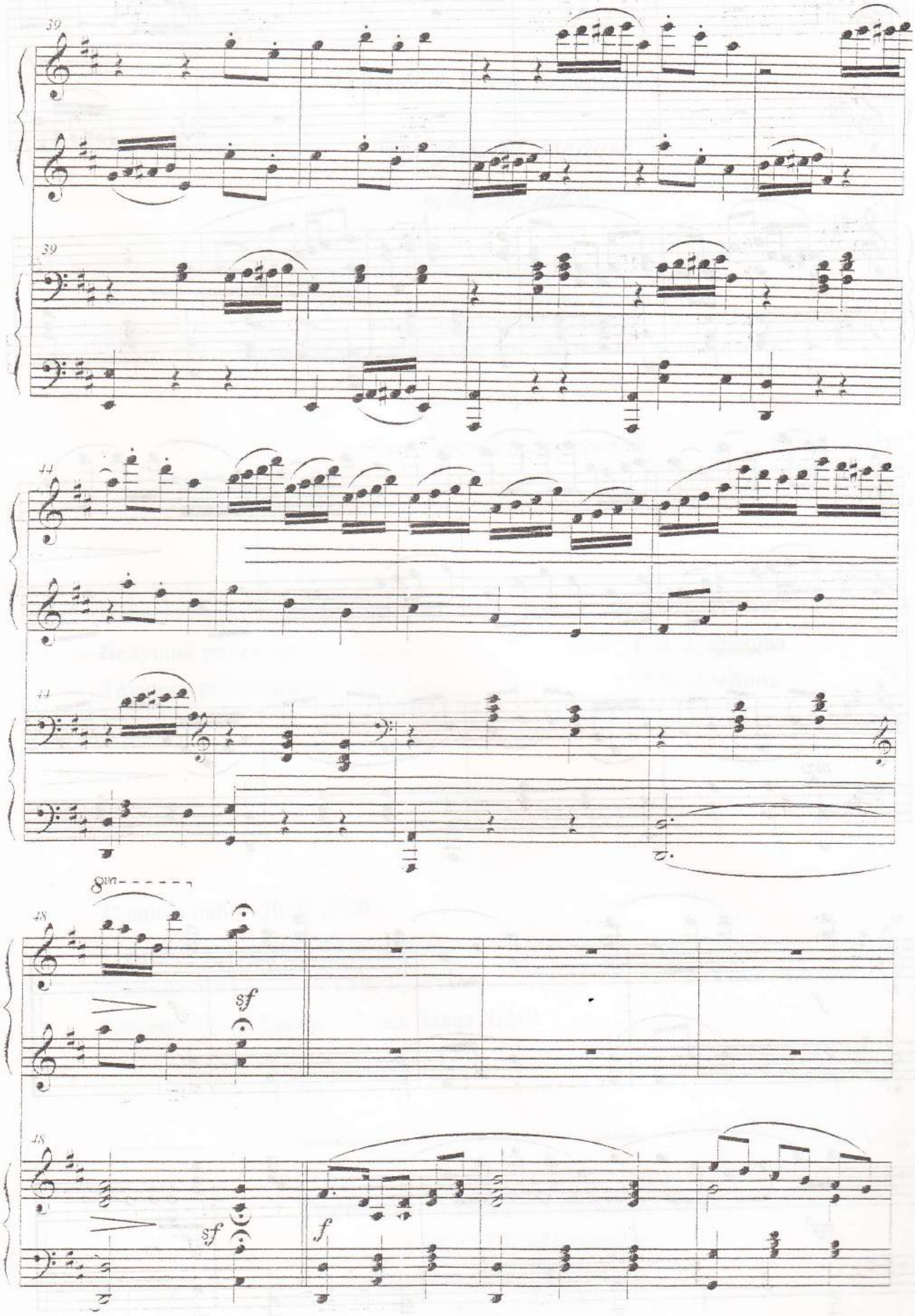

Сдержанно
8va
p
ppp
Ped.
rit.
a tempo
p
rit.
ppp

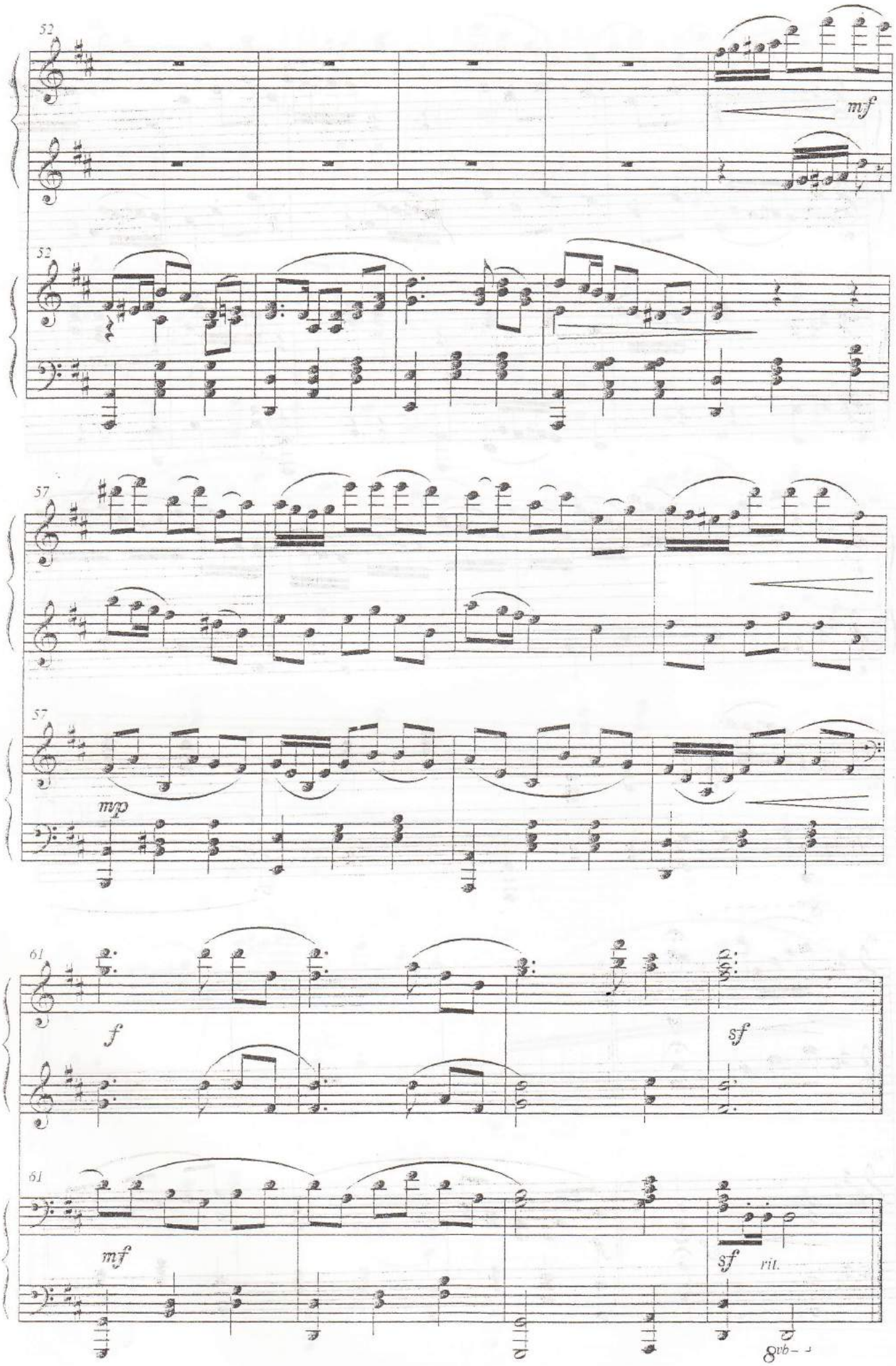
10. БАЛ ВО ДВОРЦЕ




15
15
mf
17
p
mf
17
p
21
mp
21
mf


26
mf
26
mp
8vb
31
mp
31
p
8vb
35
35


39
39
44
44
8va
48
sf
48
sf
f


52
mf
52
57
57
mp
61
f
sf
61
mf
sf
rit.
8vb

Гарибова Елена Валерьевна

У границ тайны творчества

Исполнительский анализ фортепианных циклов
Т. Симоновой «В Новоспасском. Впечатления»:
восемь фортепианных эскизов;
«Превращения»: десять пьес для фортепиано в четыре руки

Вып. 2, перераб. и доп.

Учебно-методическое пособие

Начальник редакционно-издательского отдела В.Г. Свистелин
Ведущий редактор Г.В. Туфанова
Технический редактор М.В. Алейник

Сдано в набор 20.02.2010 г.
Подписано в печать 09.04.2010 г.
Формат 60x84 1/8. Печать офсетная.
Объем 13 п.л. Тираж 100 экз. Заказ №219.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО ПС «ПринтА»
г. Смоленск, ул. Энгельса, д. 23
Тел.: 326-576