

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРТЕПИАННОГО ДУЭТА КАК ЖАНРА КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА

Марина МАМАЛЫГА

*Академия музыки, театра и изобразительных искусств*

This article characterizes the scientific literature dedicated the theoretical problems of the piano duet as a genre of composer creation. The indicated area became the subject of special research only in the musicology works of the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries. The works devoted to music for this performing consist can be divided in two groups: the first comprehends the general theoretical and methodological problems of the piano duo repertoire, the second considers specific works for two pianos, written by any composer or performed by some kind of piano duet. It analyzes the works of the first group, having a general theoretical character. They belong to the musicologists-researchers and pianists-performers from Moscow, St. Petersburg, Minsk and other cities of the former USSR, captures attention to the definitions such as piano ensemble and piano duo, offers different kinds of classifications, reveals the main stages of the development of a piano-duo repertoire, contains methodological materials. The article comprehends the terminology proposed by different authors, and also considers the specifics of the difference between the two types of piano ensemble – four-handed and piano duo. The development of these two main types of the piano duet genre is represented by two sides – chamber, it's characteristic of music intended for four-handed performance, and concerto, distinguishing music composed for two pianos. The specificity of the differences between piano duo and four-handed compositions considered in this article makes it possible to formulate those provisions which give possibilities to analyze works for two pianos created by composers of the Republic of Moldova.

**Keywords:** *piano duo, genre, ensemble, chamberness, concert performance, musical composition*

Фортепианный дуэт как жанр композиторского творчества стал предметом специального исследования лишь в музыковедческих работах второй половины XX – начала XXI вв. Труды, посвященные музыке для этого исполнительского состава, можно разделить на две группы: первая осмысливает общетеоретические и методические проблемы фортепианно-дуэтного репертуара, вторая в историческом плане рассматривает конкретные произведения для двух роялей, написанные тем или иным композитором или исполненные каким-либо фортепианным дуэтом. В данной статье анализируются работы первой группы, имеющие общетеоретический характер. Они принадлежат перу музыковедов-исследователей и пианистов-исполнителей из Москвы, Санкт-Петербурга, Минска и других городов бывшего СССР, привлекают внимание к определению понятия фортепианный ансамбль и фортепианный дуэт, предлагают разного рода классификации фортепианных ансамблей, раскрывают основные этапы развития фортепианно-дуэтного репертуара, содержат материалы методического характера.

Принципиальное значение имеет проблема дефиниции фортепианного дуэта, которая затрагивается в трудах Е. Сорокиной, Н. Катоновой, О. Гринес, Н. Лукьяновой, И. Польской и В. Петрова. Исторически первым стало определение Е. Сорокиной, которая в книге «Фортепианный дуэт» разграничивает понятия фортепианного ансамбля и фортепианного дуэта. Музыковед трактует их соотношение как общее и частное, указывая, что фортепианный ансамбль — это объединение нескольких музыкантов в единый исполнительский состав, в числе которых имеется пианист, а фортепианный дуэт — это ансамбль двух пианистов. При этом она не проводит четкой границы между дуэтами пианистов, играющих на одном или двух инструментах<sup>1</sup>. Следовательно, определение Е. Сорокиной отличается обобщенностью и многозначностью.

Примерно так же, как Е. Сорокина, трактует соотношение фортепианного ансамбля и фортепианного дуэта Н. Лукьянова в исследовании «Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда – Санкт-Петербурга второй половины XX века». Она высказывает мысль о том, что фортепианный ансамбль есть обобщающая категория, а фортепианный дуэт объединяет в себе «индивидуальные характеристики четырехручного дуэта и ансамбля двух фортепиано» (Лукьянова 1).

К проблеме терминологии обращается и Н. Катонина, посвятившая фортепианному дуэту ряд статей и диссертацию «Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра». Она привлекает внимание к общепринятой в мировой практике дифференциации понятий “piano duet” как игра в четыре руки на одном инструменте и “piano duo” — игра на двух роялях и справедливо отмечает, что «в отечественной профессиональной терминологии жанровые понятия разделены нечетко: произведения для двух фортепиано зачастую называются и „дуэтом” и „фортепианным ансамблем” — так же, как и состав исполнителей» (3). Н. Катонина замечает также, что определение «фортепианный дуэт» используется как название исполнительской категории или номинации на международных конкурсах и фестивалях, где участники, как правило, составляют свои программы из произведений и в четыре руки, и для двух фортепиано. Кроме того, Н. Катонина указывает, что жанрово-обобщающий термин «фортепианный ансамбль» применим также к малосоставному инструментальному ансамблю с участием фортепиано — трио, квартету, квинтету. В итоге музыковед предлагает следующие термины: «четырёхручный дуэт» — ансамбль двух пианистов за одним инструментом; «ансамбль двух фортепиано», или «двухрояльный ансамбль» — ансамбль двух пианистов за двумя инструментами; и «много(мульти)-клавирный ансамбль» — фортепианный ансамбль нескольких пианистов за несколькими инструментами (Катонина 3).

Оригинальные идеи высказывает И. Польская, которая концентрирует внимание на процессе исторической эволюции фортепианного ансамбля и анализирует различные виды фортепианно-дуэтной романтической литературы. В работе «Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке» И. Польская разграничивает «константные» (из двух исполнителей на одном или двух инструментах) и «релятивные» (из другого числа исполнителей) ансамбли. Кроме того, исходя

из того, что игра на одном инструменте отличается тембровой однородностью (монотембровостью), а звучание двух и более инструментов приводит к явлению сложного тембра, она вводит понятие «монотембрового ансамбля» (игра на одном фортепиано в три, четыре, пять и шесть рук), «темброво-однородного» (игра на двух фортепиано: два исполнителя на двух инструментах) и «многофортепианного» ансамбля (три, четыре, и более исполнителей на трех, четырех и более инструментах) (Польская 4).

Сходную точку зрения на содержание понятий «фортепианный ансамбль» и «фортепианный дуэт» высказывает О. Гринес, автор труда «Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера». Музыковед считает, что понятие фортепианного ансамбля включает в себя четырехручный фортепианный дуэт, а также двухрояльный и многоклавирный ансамбль. Поэтому, сравнивая термины “piano duet” и “piano duo”, она предлагает считать “piano duet” синонимом четырехручного монотембрового ансамбля, а “piano duo” — константным двухрояльным ансамблем. Все остальные модификации фортепианного ансамбля (в три, четыре и более рук на двух и более инструментах) исследователь предлагает именовать неконстантными (релятивными) и употреблять для них общий термин — «ансамбль, с указанием количества исполнителей, рук и инструментов» (Гринес 7).

Еще одной важной музыковедческой работой, посвященной проблематике фортепианного дуэта, является труд В. Петрова «Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра». Фортепианный ансамбль, по мнению исследователя, — это универсальное понятие, а дуэт двух фортепиано — его разновидность. Фортепианный ансамбль включает в себя: ансамбль для одного фортепиано в четыре руки; собственно фортепианный дуэт, или дуэт двух однотембровых инструментов; многофортепианный — ансамбль на трех и более инструментах. В отличие от других исследователей, В. Петров однозначно определяет, что понятие фортепианного дуэта характеризуется обязательным наличием в едином пространстве и времени двух исполнителей и двух инструментов. Только подобным способом, по утверждению музыковеда, и «возникает истинный дуэт, точно так же, как и в других областях ансамблевого искусства: трио — это состав из трех инструментов, квартет — из четырех, квинтет — из пяти» (Петров 5).

Автор настоящей статьи разделяет утверждение В. Петрова о понятии фортепианного дуэта, также подразумевая под ним наличие двух исполнителей за двумя инструментами. Настоящее утверждение имеет принципиальный характер, поскольку является методологическим основанием для анализа музыкальной ткани произведений, написанных для двух фортепиано.

Действительно, особенности фактуры двухрояльных сочинений обусловлены исполнительским аппаратом подобных опусов. Так, уже Е. Сорокина разграничивает фактуру четырехручную и двухрояльную. Она, в частности, пишет: «Два инструмента дают исполнителям гораздо большую свободу, независимость в использовании регистров, педалей и пр., в то время как близкое соседство пианистов за одной клавиатурой способствует их внутреннему единству и сопереживанию» (4). Важно также наблюдение

Е. Сорокиной о различии в характере музыки, создаваемой для этих ансамблей: «произведения для двух фортепиано тяготеют к виртуозности, концертности, сочинения же для четырехручного дуэта — к стилю камерного музицирования» (4). В этой связи она приводит показательный факт. Величайший пианист-виртуоз Ф. Лист, создав «Патетический концерт» для двух фортепиано, почти не оставил оригинальных четырехручных сочинений. Предпочитавший же камерное музицирование Ф. Шуберт, наоборот, никогда не писал двухрояльных вещей, сочиняя произведения, предназначенные для исполнения в четыре руки.

Аналогичные наблюдения содержатся и в брошюрах А. Ступеля «Беседа о камерной музыке» и «В мире камерной музыки», где музыковед проводит типологическое разделение фортепианного ансамбля на виды. Он справедливо отмечает качество камерности в четырехручных дуэтах и противопоставляет его концертности — в двухфортепианных ансамблях (Ступель 2). Свойство камерности четырехручного фортепианного ансамбля раскрывается также в вышеназванной работе И. Польской: «Жанровую специфику фортепианного дуэта [четырёхручного — М. М.] отличает удивительная эмоциональная отзывчивость, общительность, сердечное взаимопонимание. Дуэт становится своего рода олицетворением идеального созвучия душ, живым воплощением романтической грезы, образом гармонично жизненного сосуществования во взаимном согласии, дружбе и любви» (1). Внимание автора сконцентрировано, главным образом, на четырехручном творчестве К.-М. Вебера, Ф. Мендельсона-Бартольди, Ф. Шуберта, Р. Шумана и И. Брамса.

И. Польская отмечает, что четырехручные миниатюры К.-М. Вебера (шесть пьес оп. 3, датированные 1801 г.; шесть пьес оп. 10, созданные в 1809 г. и пьесы оп. 60, возникшие в 1818 г.) преследуют преимущественно педагогические цели. У Ф. Мендельсона-Бартольди сочинения для фортепианного дуэта приобретают уже большую весомость, о чем красноречиво говорят такие его сочинения как «Анданте с вариациями» оп. 83-а и «Блестящее аллегро» оп. 92, отражающие «развитие обоих основных направлений жанра — камерное музицирование и концертность» (Польская 13–14). Творческое наследие Ф. Шуберта в области четырехручной музыки представляет собой вершину раннеромантического фортепианного дуэта. Его «Фантазия f-moll» оп. 103 и масштабное «Allegro» оп. 144 отличаются особым драматизмом и масштабностью, и, наряду с сольной фантазией «Скиталец», являются одними из первых образцов романтической одночастной инструментальной поэмы. В дуэтных циклах Р. Шумана: восемь полонезов, «Восточные картины», двенадцать пьес для маленьких и больших детей, «Бальные сцены», «Детский бал», — преобладает, в основном, детская, бальная и ориентальная тематика. Фортепианные дуэты И. Брамса: «Вальсы» оп. 39, «Песни любви» оп. 52-а, «Новые песни любви» оп. 65-а, «Венгерские танцы», «Русский сувенир» и его единственное крупное циклическое четырехручное сочинение «Вариации на тему Р. Шумана», венчают линию развития жанра в австро-немецкой романтической музыке. В целом, рассмотренное И. Польской творчество композиторов-романтиков в фортепианно-дуэтной области дало мощный импульс для развертывания

новейших тенденций в искусстве конца XIX – начала XX века и послужило базой для последующего этапа эволюции дуэтного мышления.

В противовес камерности четырехручной музыки свойство концертности фортепианного дуэта подчеркивается Н. Лукьяновой, которая усматривает тесную связь между развитием фортепианно-дуэтного исполнительства и композиторской активностью в данной области. Музыковед, в частности, пишет:

*[...]«Усиливаясь из года в год, активизировался интерес композиторов и исполнителей к жанру фортепианного ансамбля. В результате сама жизнь подготовила яркому, эффектному, обладающему почти безграничными возможностями и широким спектром бытования жанру занять лидирующие позиции в сфере камерного инструментализма и концертного исполнительства. С 1990-х годов фортепианный дуэт во всем мире обрел фестивальный конкурсный статус» (Лукьянова 1).*

Следовательно, можно сделать вывод о том, что в самом общем плане репертуар двухрояльных дуэтов в первую очередь выявляет проблему «концертности».

Показательно, что вопросы исторической эволюции фортепианно-дуэтной сферы композиторской деятельности от ее истоков вплоть до современности, освещенные Н. Катоновой, также проходят с позиции формирования родовых черт концертности, связанной с элементами соревнования инструментов в условиях совместного исполнения. Исследователь пишет о том, что история ансамбля двух фортепиано восходит к барочным формам музицирования середины XVI века, когда ведущими формами инструментального мышления являлся концерт.

В эпоху классицизма ансамбль двух фортепиано продолжал развиваться как концертный жанр, чему в немалой степени способствовала симфонизация инструментальной музыки в целом, при этом:

*[...]«воспринятая В.-А. Моцартом от И.-Х. Баха композиционная техника сочинений для двух концертирующих инструментов, проявившаяся в сочетании сольного характера партий с ансамблевым распределением фактуры, а также диалог партий и «обмен» тематическим материалом практически не менялась до конца XIX столетия» (Катонova 5).*

Исходя из сказанного представляется уместной предлагаемая в настоящей статье параллель между фактурой двухрояльных сочинений и способом изложения музыкального материала концертов для фортепиано с оркестром в переложениях для двух роялей. Идея диалога и конкурентности обеих партий, усовершенствованная композиторами в музыке для фортепианного дуэта, точно так же получила свое воплощение и в концертах для фортепиано с оркестром. Только в последнем случае в качестве полноправного партнера и «конкурента» выступает оркестр, а когда речь идет о переложении оркестровой партитуры концерта в клавир, функции оркестра выполняет второй рояль, реализуя всевозможные сложности оркестровой фактуры средствами фортепиано. Говоря о специфике этих трудностей, стоит отметить широкий охват диапазона инструмента и,

особенно, насыщенность фактуры, которая включает в себя большое количество оркестровых голосов, передача которых на рояле является непростой задачей. С одной стороны, рояль — инструмент универсальный и, действительно, уникальный, поскольку его неограниченные возможности позволяют воспроизвести практически любое инструментальное сочинение при наименьших потерях «оркестровых» голосов, сохраняя при этом свои оригинальные качества и узнаваемость<sup>2</sup>.

С другой стороны, рояль, конечно, был и остается инструментом монотембровым и невозможно в полной мере требовать от него того, чего у него нет — абсолютно точной передачи оркестровых красок. Подобные вещи зависят уже от мастерства исполнителя (или исполнителей), от уровня их мышления, определенной степени технической свободы и различных других факторов, необходимых при решении любой исполнительской задачи.

Есть еще один факт, который определяет сходство между сочинениями для фортепианного дуэта и переложениями для двух роялей концертов для фортепиано с оркестром. В случае последних имеется в виду то, что оркестр всегда находится под управлением дирижера. При переводе оркестровой версии в фортепианную, она как будто оставляет за собой право быть тем «невидимым» дирижером и принимает на себя функции, полностью удерживающие на себе темпо-ритмический каркас сочинения, дающие солисту определенную свободу, но, при этом, не позволяя ему вырваться за рамки допустимого. Ведь ту же самую функцию выполняет второй рояль и в сочинениях для фортепианного дуэта. Его партия, будучи не всегда настолько виртуозно развитой, как у первого, сохраняет при этом функцию того самого «невидимого» дирижера. Удерживая темпо-ритмический и звуковой баланс произведения, она, опять же, не позволяет «развалиться» общей конструкции, а скрепляет ее.

Теоретической базой для изучения качества концертности сочинений для двух фортепиано служат музыковедческие труды, начало которым положил Б. Асафьев. Так, в «Книге о Стравинском» Б. Асафьев пишет, что принцип концертности как соревнования заключается не в одном виртуозном превосходстве, а «...в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два (или несколько) концертирующих инструмента, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически» (218). При этом, как добавляет исследовательница молдавских фортепианных концертов А. Варданын, «под концертностью понимаются и внешние качества жанра — его репрезентативность, эстрадная эффектность, виртуозность, общая активность движения, энергичное мелодическое развертывание» (32).

С этой точки зрения актуальны также исследования И. Кузнецова и А. Уткина. В статье «Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании» И. Кузнецов предлагает исторический обзор отдельных трактовок понятия «концертность». Исследователь понимает концертность многозначно: «во-первых, как свойство, качество музыки, присущее различным жанрам, во-вторых, как квинтэссенцию общих принципов жанра и формы концерта, в-третьих, как исторический тип (форму)» (Кузнецов 130). Ученый отмечает универсальный характер концертности как метода музыкального мышления и характеризует

совокупность интонационных процессов, жанровых и композиционных особенностей, виртуозных и технических элементов, а также специфических приемов, свойственных ей. Помимо концертирования это импровизационность, диалогичность и др. В работе А. Уткина «О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке» излагается мысль о присущей жанру концерта «...амбивалентности, состоящей в нерасторжимом единстве соперничества и согласия, противостояния и взаимодополняющего развития тезиса и антитезиса» (68).

То же самое можно сказать и о произведениях для двух фортепиано, где на базе одного из законов диалектики, определяемого как «единство и борьба противоположностей», осуществляется диалог между партиями двух равноправных исполнителей, каждый из которых располагает полным звуковысотным диапазоном рояля.

Таким образом, рассмотренная специфика различий двухрояльных и четырехручных сочинений позволяет сформулировать те положения, следования которым дает возможность анализировать произведения, написанные для двух фортепиано. Первое из них касается фактуры, компоненты которой распределены между партиями двух исполнителей за двумя инструментами, а второе, тесно соприкасающееся с предыдущим, связано с пространственной локализацией участников фортепианного дуэта, приводящее к усилению качества инструментального театра. При этом рояли могут быть расположены либо «vis-à-vis» («лицом к лицу»: первый рояль слева, второй — справа), либо рядом (первый инструмент ближе к краю сцены, второй — дальше).

Проблема особенностей музыкальной ткани в двухрояльных сочинениях является ключевой при анализе любого сочинения, написанного для данного исполнительского состава. Принципиально важным становится тот момент, что в таком сочинении равноценно используется диапазон двух отдельных инструментов, и, следовательно, в равной степени охватываются верхний и нижний регистры первого и второго роялей. Конечно, если углубиться в рассмотрение данного факта, и говорить о функциях каждого из инструментов в отдельности, то даже в двухрояльной музыке, при «справедливом», казалось бы, распределении компонентов фактуры, первенство в проведении важнейших тем в какой-то степени больше принадлежит первому роялю. Но, даже при таких обстоятельствах, композитору представляется значительная возможность для экспериментов. Это и простор для использования различных подголосков и перекличек между партиями двух инструментов, красочных гармонических созвучий и виртуозных фигураций, и, самое главное, фактурное варьирование музыкального материала, отсутствие его четкой разграниченности на «только мелодию» или «только аккомпанемент». Последнее как раз свойственно четырехручному репертуару, когда в распоряжении автора, и, соответственно, двух исполнителей всего один инструмент, а, значит, и одна клавиатура. Поэтому налицо четкое разделение функций обеих партий: первая является мелодической и располагается в верхнем регистре фортепиано, вторая, чаще всего представляющая собой аккомпанемент, занимает нижний регистр.

Таким образом, сравнивая общую картину соотношения партий в двухрояльном и четырехручном дуэте, видно, что несомненным превосходством обладает первый из них. Это связано с очевидным преобладанием «количества звучания», поскольку два рояля звучат, несомненно, ярче, красочней и масштабней, нежели один. Не случайно, многие оркестровые сочинения переключались композиторами именно для двух роялей, поскольку транскрипции такого рода максимально приближали произведение к оригиналу, за счет чего позволяли передать большое количество всевозможных оркестровых «голосов» и их переплетений, а также по-новому воплотить богатство и красоту гармонии.

### Сноски

<sup>1</sup>Е. Сорокина констатирует также, что имеются, помимо этого, опусы для рояля в три, четыре, пять и шесть рук, требующие троих исполнителей (независимо от того, играют они за одним инструментом или за двумя).

<sup>2</sup>Как известно, в эпоху композиторов-романтиков многие симфонические произведения были адаптированы для «уха» простого слушателя именно благодаря их переложению и концертному исполнению на фортепиано или на двух фортепиано.

### Библиографические ссылки

Асафьев, Борис. *Книга о Стравинском*. Ленинград: Музыка, 1977.

Варданян, Алена. *Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова второй половины XX — начала XXI веков*. Berlin: Schaltungsdienst Lange o.H. G., 2017.

Гринес, Ольга. *Жанр фортепианного ансамбля и его воплощение в творчестве И. Стравинского и Н. Метнера*. Автореф. дис. канд. иск. Нижний Новгород, 2005.

Катонова, Наталья. *Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра*. Автореф. дисс. канд. иск. Москва, 2002.

Кузнецов, Игорь. «Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании», *Вопросы методологии советского музыкознания*, (1981): 127–157.

Лукьянова, Надежда. *Фортепианный ансамбль как феномен музыкальной культуры Ленинграда — Санкт-Петербурга второй половины XX века*. Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 2006.

Петров, Владислав. *Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра*. Автореф. дисс. канд. иск. Астрахань, 2006.

Польская Ирина. *Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке*. Автореф. дис. канд. иск. Санкт-Петербург, 1992.

Сорокина, Елена. *Фортепианный дуэт*. Москва: Музыка 1988.

Ступель, Александр. *Беседа о камерной музыке*. Москва: Музгиз, 1963.

---. *В мире камерной музыки*. Ленинград: Музыка, 1970.

Уткин, Алексей. «О концертном и его формах в современной инструментальной музыке», *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов*, (1979): 63–84.