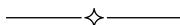


Matviycuk L. *Setting basics of domra-player performing apparatus.* The article disclosed regularities of setting hands, questions of musical-playing movements formation with relationship and the muscular energy and also provides practical advices how to use methods of elimination for some violations in the settings domra-player performing apparatus.

Keywords: musical-playing movements, dosing of muscular energy, points of support, the rotation angle, moving of the fingers.



УДК 78.071.2/785.7+786.2

O. Щербакова

РАСПИРЕНІЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ФУНКЦІЙ ФОРТЕПІАННОГО ДУЭТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье рассматривается процесс поиска новых звуковых эффектов и визуализации при создании художественных образов. Анализируются фортепианно-дуэтные произведения, в которых расширяются функции исполнителей.

Ключевые слова: фортепианный дуэт, расширенная функция исполнителей, педализация, расширенная трактовка инструмента, визуализация.

В творчестве композиторов XX–XXI столетий интенсивно генерируются новые музыкальные идеи как в области поиска разнообразного профессионально-технического арсенала (атонально-серийная, алеаторная, сериальная техника), так и в области экспериментов с композицией, включающие опыты с акустическим пространством.

В творческом освоении звучащей действительности значительную роль сыграл интерес композиторов «к новым инструментам, машинам и приборам, которые могли бы обогатить способы музыкального выражения и сделать возможным совершенное выполнение авторского замысла» [3, с. 185].

В жанре фортепианного дуэта нашли отражение наиболее яркие тенденции композиторских исканий столетия. Один из путей был связан с композиторской техникой, использующей ресурсы компонентов музыкальной организации (мелодики, полифонии, гармонии, ритмики и др.). Техника исполнительской коммуникации двух

пианистов позволяет развиваться этим средствам, проявляя себя в фортепианно-дуэтном произведении в виде эффекта несинхронной игры, организованной алеаторики, полифактурности, политональности и т. д.

Другой путь проходил через музыкальные экспериментальные изыскания в области ультрахроматизма. Разрабатывая новые системы, А. Хаба и И. Вышнеградский пришли к изобретению четвертитонового фортепиано с двумя клавиатурами. Многолетние неудачи с концертным исполнением произведений на новом фортепиано трансформировались в решение Вышнеградского «использовать двух пианистов и два инструмента, причем один из них был настроен ниже на четверть тона» [2, с. 190] и переписать все сочинения для данного исполнительского состава. Это, несомненно, способствовало развитию художественного потенциала фортепианно-дуэтного жанра в целом.

Среди разнообразных эстетических тенденций выделим *расширенную трактовку инструмента в жанре фортепианного дуэта*, которая стала существенной приметой композиторского постижения логических связей между художественным образным пространством и звуковой символикой его воплощения. В репертуаре, созданном в XX веке для фортепианного дуэта, содержательный компонент музыкального текста достаточно часто стал реализовываться при помощи использования новой лексики. Она опирается на *сочетание традиционного и неординарного способов игры внутри рояльного пространства*; включение в музыкальный контекст *внemузыкальных элементов звучания* (хлопки в ладони, притоптывание ногами, перкуссионное воздействие на рояль различными способами и т. д.); введение песенно-голосовых звучаний; применение исполнителями разного типа звучащего инструментария.

При размыщлении о художественно-общественном бытовании музыкального произведения важным становится вопрос о том, насколько подобные эксперименты способствуют взаимопониманию между всеми участниками данного коммуникативного процесса (композитор — исполнитель — слушатель). Ведь, как заметил Э. Сухонь, «к сожалению, техническая сторона в новых системах часто становится самоцелью» [3, с. 269].

Появление в концертных программах фортепианных дуэтов произведений, в которых композиторы использовали нестандартные технологические приемы как новое выразительное средство,

способствующее поиску контакта с реципиентом в раскрытии художественно-образного содержания, приводит к возникновению исследовательского и аналитического интереса к таким произведениям.

Это обуславливает **актуальность** темы данной статьи, в которой **предмет** изучения заключается в выявлении образно-смысовых параметров в фортепианно-дуэтом творчестве, которые способствуют реализации художественных идей с помощью пианистических исполнительских действий за пределами клавиатуры (расширяют традиционные исполнительские ансамблево-пианистические задачи).

Новизна данного музыковедческого экскурса состоит в том, что вопрос о расширенных функциях исполнителей (партнеров по фортепианному дуэту), заданных композитором в нотном тексте и становящихся важнейшими средствами выразительности, не получил специального освещения в музыковедческих трудах.

Достаточно сложные задачи возникают перед композиторами, ищущими пути выхода в новое звуковое пространство, имея в распоряжении монотембранный (ансамбль за одним фортепиано) или темброво-однородный (ансамбль за двумя фортепиано) камерный состав. Аналогичная проблематика слышится в словах Т. Адорно по отношению к подобному темброво-однородному ансамблю (струнному квартету): «Включение тембра как нового измерения в конструкцию, которое началось, правда, как раз в первых двух квартетах Шенберга, но в третьем и четвертом отступило перед нормами квартетного письма, с почти неподкупной праведностью в обращении с материалом восстаёт против относительной гомогенности звучания квартета, против бедности тембров» [1, с. 91].

Две разновидности фортепианного дуэта (монотембранный дуэт для одного и темброво-однородный для двух фортепиано) как раз относятся к гомогенным по звучанию ансамблям. Акустическая специфика фортепианного дуэта «предопределяется уникальностью самого явления ансамбля на одном инструменте, наиболее однородного в тембровом отношении — монотембрового — и акустически наиболее точно, с минимальными интонационными погрешностями моделирующего авторский текст (подобно сольному исполнительству)» [4, с. 63]. Это принципиально отличает данный жанровый тип камерного ансамбля от многих других камерно-фортепианных инструментальных ансамблей, формирующих целостное восприятие

художественного текста на базе темброво-звуковысотной партитуры как сочетаемости разнородного по своей природе звучания.

Однако в фортепианно-дуэтной музыке ХХ–XXI столетий звуковой образ фортепиано приобретает все более объемный характер благодаря тому, что композиторы раскрывают новый спектр исполнительской техники, обусловливаемый конкретной жанровой спецификой. Приведем несколько примеров применения различных средств выразительности в фортепианно-дуэтной литературе, направленных к расширению традиционной фортепианной звучности.

Музыкальная версия народной сказки «Репка» Г. Белова для фортепиано в 4 руки и для детских инструментов исполняется и рассказывается пианистами. Композитор поручает музыкантам, кроме исполнения фортепианных партий, воспользоваться детскими инструментами. С их помощью закрепляется за каждым сказочным героем конкретный *лейт-тембр* (*колокольчик* — голос Внучки; *дудочка* — гибкость поведения Кошки; *деревянная ложка* — шаги Бабки; *свисток* — зов Жучки; *духовой молоточек* — писк Мышки). У слушательской детской аудитории подобное оформление инstrumentального музыкального произведения на сказочную тематику, изобилующее ассоциациями с фольклорными корнями русского народного творчества, будит фантазию, обогащает опыт слухового мировосприятия. Для исполнителей фортепианного дуэта такое комбинированное исполнение, включающее переключения с традиционных пианистически-ансамблевых задач на игру на других музыкальных инструментах, — это, прежде всего, психологическое овладение различными творческими импульсами (музыкальное повествование и акустически-характеристическая иллюстрация).

В «Пионерском концертине» для 2 фортепиано украинского композитора Т. Ростимашенко одним из главных действующих «героев» композиции оказывается барабан — символ сопутствующего инструментария пионеров в моменты торжественных событий. Два автономных варианта внефортепианного исполнения (*напевание слов «бам, барабам, барабам, бам, бам»* и *простукивание заданных композитором ритмических фигур по крышке рояля*), благодаря образно-звуковым символам, эмоционально дополняют бодро-радостную музыкальную интонацию этой концертной пьесы.

Некоторые программные заголовки отражают интерес современных композиторов к *расширенной трактовке функций исполнителей фортепианного дуэта*. Эти названия направляют внимание реципи-

ента на ожидаемый исполнительский комплекс, включивший наравне с традиционным профессионально-пианистическим процессом использование некоторых частей тела и их двигательных возможностей. Из самых ярких названий приведем в пример пьесу С. Важова «И топором и молотком. Моторно-топотная музыка для фортепиано в 4 руки, топора, молотка и разнообразных лесопиломатериалов». В этом произведении исполнители не только хлопают в ладони, свистят в свистки, но и ударяют косточкой пальца по двум дощечкам, которые, согласно творческому замыслу автора музыки, вырезают самостоятельно. Среди фортепианно-дуэтных творческих проектов украинских композиторов к такой группе произведений принадлежит коломыйка № 2 И. Алексийчука «Ой, у лісі — гоп, гоп! Музично-хореографічна композиція для двох фортепіано, двох піаністів і деяких окремих частин їх тіл». В подобных программных произведениях автор выделяет фактор выразительности двигательной активности пианистов за инструментом, включая его в эстетическую концепцию существования жанра.

Одним из примеров апробации композитором расширенной трактовки фортепиано в рамках программного циклического произведения стали «Сказочные пьесы по сказке Г. Х. Андерсена «Галоши счастья» для фортепиано в 4 руки петербургского композитора А. Радвиловича, известного своими оригинальными идеями в области обновления музыкально-языковых средств. Композитор тонко прочувствовал специфику и жанровый потенциал фортепианного дуэта как наиболее удобный вариант демонстрации множественных сонорных возможностей. Поиск раскрытия новых звучаний фортепиано сопрягается с коммуникативными возможностями участников данного ансамблевого типа, находящимися в уникальных (по сравнению с другими музыкальными ансамблями) условиях пространственно-психологической коммуникации. При этом расширенные технические средства не являются самоцелью, но лишь усиливают художественное воздействие артефакта, приближая его к образному миру сказочного волшебства обогащенными качествами звуковой палитры.

Заглавие цикла сразу акцентирует внимание на факте использования известной реципиенту сказки Андерсена, но уточняющим, дополнительным элементом, раскрывающим содержание каждой из 9 пьес, становится изложение в сокращенном варианте литературного текста перед миниатюрами. Чередование словесного и музыкального

рядов в данной модели делают ее подобной театрально-сценической или радиопостановкам.

В основе пьесы «На балу», открывающей цикл, лежит стилизованный старинный танец с грациозным аккомпанементом на фоне свободно варьируемой мелодии. Окончание первого номера напоминает стиль шумановского письма с его загадочной недосказанностью, которую встречаем в многочисленных пьесах из циклов романтика.

Атмосфера таинственной сказочности, в небольшой по размерам (всего 12 тактов) пьесе «Волшебные колокольчики Феи Счастья», достигается благодаря сочетанию звучания фортепианного (традиционный способ игры на клавишиах) и звучания внутрифортепианного (игра по струнам инструмента). К хрустальному «зависанию» звука колокольчика на долго удержанной педали (партия Primo) присоединяется щипком извлеченные нисходящие звуки *струн инструмента* (партия Secondo). Авторская ремарка «играть без соблюдения тактового размера» подразумевает свободу выбора в интервалах времени (между появлением извлеченных нетрадиционным способом нот). Возвращение в метроритмическую определенность и восходящий ход мелодии по терциям и квартам к неразрешенным септимам, передаваемый «из рук» одного пианиста «в руки» к другому — рисует улетающую фею.

Картина, изображающая «Средневековое шествие», изобилует разнообразными находками в использовании возможностей четырехручной фактуры и расширенной трактовки рояля. На *удары по струнам нижнего регистра*, имитирующие барабанную дробь, с архаикой пустых квинт в партии Secondo накладывается проведение гибко-извилистой танцевальной мелодии (партия Primo). На протяжении всей пьесы обе ансамблевые партии находятся в оппозициях: жанрово-образной (ритмически организованная маршевость — триольная плавность танца) и темброво-колористической (матовая ударность (*senza Pedale*) по струнам нижнего регистра — прозрачная мелодичность в верхнем регистре). Сопоставление тактовых размеров в обеих партиях дуэта постоянно меняет свою конфигурацию:

Primo	Secondo
Материал отсутствует	4/4 (10 тактов)
12/8 (10 тактов)	4/4 (4 такта) + 12/8 (6 тактов)
6/8 (5 тактов)	6/8 (5 тактов)
12/8 (8 тактов)	12/8 (1 такт) + 4/4 (7 тактов)

Калейдоскопичность сцепления между собой небольших эпизодов режиссирует зрительную ассоциацию с процессией, в которой герои «должно быть с маскарада идут». *Удар по струнам нижнего и теперь уже среднего регистра* закрепляется как лейт-тембр эпохи средневековья в следующей пьесе «Разбойничья песня». Присутствующая в ней аэмоциональность пения «сказочных героев» подчеркнута однообразием динамики (**f**), а также гармонической основой архаической направленности, реализующейся преимущественно в колких звучаниях интервалов кварты, квинты и секунды. Как грозный возглас воспринимается введенное композитором на кульминации пьесы *глиссандо по струнам нижнего регистра* и заключительный удар по самым нижним струнам (**sf**).

Лирическим центром цикла, самым длинным повествованием стала миниатюра «Мечты юного поэта». Solo партии *Primo* (тт. 1–22) разворачивает непрерывную цепочку из вроде бы случайно обра- зованных аккордовых сочетаний, пристраивающихся к мерно по- качивающейся, в духе шопеновской стилистики, мелодии. Свобод- ная полетность «поэтической мысли» сказочного героя выражена принципом появления в окружении экспонирования темы партией *Secondo* все новых, ни разу не повторяющихся, гармонических и ме- лодических комплексов. Эффект «застревания мысли в поисках под- ходящего слова» достигается благодаря остановке (Темпо *primo*) на тоне *ре* параллельно в двух партиях, на протяжении 8 тактов (с 38 по 44 т.); фермате (49 т.); остинатном проведением группы шестнадцатых (с 62 по 66 т.) на одной педали в коде. Вспышку авторского юмора, а может быть, озарение пробужденного героя, знаменует собой за- ключительный аккорд, взятый одновременно на *прижатых ладонью правой руки струнах рояля и левой рукой на клавишах*. Ансамблевая ми- зансиона очень удачно *визуализирует* программное содержание пьесы. Застывшее положение закончившего играть исполнителя первой пар- тии и необходимость вертикальной позы исполнителя второй партии в связи с одновременным нажатием струн и клавиш — все это соз- дает пантомимическое изображение раздвоения личности (в данном случае в символическом варианте единого ансамблевого организма). Мечтательное настроение растворяется вместе с дымкой обертоновых наслоений, собранных педалью до аккорда (5,5 т.) и после него (1,5 т.).

Две следующие пьесы объединены общими дополнительными заглавиями «Дорожные приключения», но при этом их картинность полярно противоположна по географической направленности (юг —

север). В «Буре в горах» радостный перезвон каретных колокольчиков сменяет появление цитаты из пьесы Шумана «Дед Мороз», символизирующее наличие семантики зимней картины. Каждый новый подъем мелодии (на малую секунду вверх, в диапазоне трех октав) и ее стремительный спуск; усиление динамических волн; скачкообразная смена размеров ($2/4-7$ т., $4/4-1$ т., $7/8-5$ т., $4/4-3$ т., $7/8-1$ т., $4/4-3$ т., $7/8-1$ т., $4/4-6$ т., $7/8-2$ т., $4/4-3$ т.), — создают ощущение чувства нарастающего страха от поднимающейся бури.

Несмотря на смену темпа с *Allegro* на *Moderato non troppo*, ижающееся успокоения движения, вступление «Битвы с комарами» вроде бы продолжает «Бурю в горах», так как в аккомпанементе остается ритмический пульс пружинно подпрыгивающей езды в карете (восьмыми, *staccato*). Для передачи музыкальными средствами этой динамически наполненной жизненно-сituативной зарисовки композитор пользуется условным распределением нотного материала на такты, не указывая количество долей; в мелодии сочетает пунктирный ритм, акцентированные синкопы, хлопки ладонями, внедренные в общее музыкальное движение. Ансамблисты поочередно «быют комаров» (хлопки ладонями) и быстро возвращаются к игре на клавиатуре рояля. Композитор использует данный шумовой эффект в виде семантически составного компонента композиции, и он становится образцом проявления феномена «расширенной трактовки функций исполнителя». Достаточно трудным является данный технологический прием, связанный с переключением исполнителей дуэта с логического движения мелодической линии, прерываемой хлопком (на различных долях такта). Пьеса отличается яркой *визуально наглядной иллюстрацией сюжета*, в которой музыканты одновременно применяют жестикуляцию сродни актерской. Чтобы приблизить эти внешние действия («хлопанье комаров») к театрально-жизненному контексту, пианистам необходимо «быть» в разные пространственные точки, что специфически организовывает всю двигательно-процессуальную структуру фортепианно-дуэтного исполнения.

Авторская ремарка к «Волшебству Феи Печали» («пьесу можно исполнять одному пианисту или в ансамбле»), а также изложение нотного текста на двух строчках (одной рукой каждый) — театрализует идею расставания тела и души, в соответствии с литературным сюжетом. Активность одного и пассивность другого пианистов или «однорукость», асимметричность исполнения во втором варианте — выстраивают мимическую линию, выходящую за привычные рамки

фортепианно-дуэтного исполнительства, но подчиненную раскрытию художественного образа в стилистической манере композитора. Непрерывная мелодическая линия, прообразом которой служат прелюдии Баха, группируется по тактам так же свободно, как и в предыдущей пьесе. Благодаря такой формально организованной структуре ее течение очень спокойно и равномерно, звучание в высоком регистре, на почти непрерывной педали, «заоблачно».

Заключает цикл «Финал с колоколами» (Maestoso). Здесь перезвон колоколов (квинты) охватывает своим ликованием все регистры фортепиано, напоминая страницы русской фортепианно-дуэтной литературы («Трэззон» Римского-Корсакова, «Светлый праздник» и «Слава» С. Рахманинова). Ассоциация с большим колоколом возникает от грандиозного звучания с помощью *удара ладонью по струнам нижнего регистра на педали*, а затем *восходящего глиссандо по струнам в динамике ff* в партии Secondo. Этот колокольный гул внезапно сменяет беззвучно нажатый аккорд в партии Primo с единственным на протяжении пьесы снятием педали. Для воспроизведения с необходимой силой и достижения определенного усиленного звучания по струнам исполнитель, в соответствии с авторским указанием, пользуется карандашом (дополнительным предметом для звукоизвлечения). Эффект названных нетрадиционных внутриинструментальных приемов игры усилен композиторской трактовкой роли педали, создающей неожиданные сонористические собирания или расслаивания звуковых масс.

Заметим, что во всем цикле Радвиловича композиторская идея сопоставления внутриинструментального звучания открытых струн и звукокрасочной функции педали создает контрастность на основе противопоставления педальной слитной звучности длинных массиров и сухой, ударной, что способствует выстраиванию ярких, образных звуковых картин.

Композитор, хорошо понимая исполнительскую специфику фортепианного дуэта, умело сопоставляет разнообразные клавиатурные и внутриструйные исполнительские приемы современного письма: *glissando* по струнам при открытых и закрытых демпферах и по поверхности клавиш; *удар* по струнам, в том числе по самым низким; беззвучное нажатие клавиш, вызывающее особый эффект от звучания обертонов.

Использование дополнительных ресурсов фортепиано манифестирует «важность инструментального тембра для образной концеп-

ции сочинения, для его композиционной структуры» [5, с. 14]. Поиск современной лексики, которая обновляет спектр фортепианной звучности, а также присутствие в инструментальной композиции элементов актерской игры — особенность, характерная для фортепианно-дуэтной детской музыки.

Сочинения, проанализированные в данной статье, стоят на путях синтезирования специфики инструментальных и театральных жанров. А расширение функций музыкантов-исполнителей приводит их к выходу за пределы клавиатуры для создания необычных звуковых и пластических конфигураций, раскрывающих семантические слои художественного замысла. Согласно композиторскому замыслу, участники фортепианного дуэта получают дополнительно к пианистически-ансамблевой работе возможность актерской импровизации в момент интерпретации произведения. Исполнение сочинения с расширенной трактовкой инструмента предполагает не только свободное владение обоими пианистами традиционной инструментальной техникой игры, но и умение включить в смысловое содержание музыкального текста все сопутствующие образно-символические действия (игру внутри и по корпусу фортепиано; трактовку собственного голоса как инструмента; извлечение звуков с помощью предметов; технику пантомимических движений), которые являются эффективной составляющей интерпретаторского процесса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. Избранное : Социология музыки / Теодор В. Адорно. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. — 445 с.
2. Вышнеградский И. Пирамида жизни : Дневники, статьи, письма, воспоминания / И. А. Вышнеградский // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / [сост. и ред. А. Л. Братаницкая]. — М. : Композитор, 2001. — Кн. 2. — 320 с.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. — М. : Музыка, 1976. — 366 с.
4. Польская И. Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке : дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ирина Польская ; Санкт-Петербург. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 1992. — 213 с.
5. Радвилович А. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства» / Александр Радвилович ; Санкт-Петербург. гос.консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — СПб., 2007. — 21 с.

Щербакова О. Розширення виконавських функцій фортепіанного дуету у художньому контексті твору. У статті розглядається процес пошуку нових звукових ефектів та візуалізації під час створення художніх образів. Аналізуютьсяся фортепіанно-дуетні твори, в яких розширяються функції виконавців.

Ключові слова: фортепіанний дует, розширенна функція виконавців, педалізація, розширенна трактовка інструменту, візуалізація.

Shcherbakova O. Extension of performance functions of the piano duet in the artistic context of the musical composition. In the article there is considered the process of search of new sound effects and visualization while creating artistic images. There are analyzed piano duo compositions, in which the functions of performers are extended.

Keywords: piano duet, extended functions of performers, pedalization, extended treatment of the instrument, visualization.



УДК 78.0.71.2/071.4

C. Серенко

ВАЛЕНТИНА БАЛОН-РЫМАШЕВСКАЯ И ВИОЛОНЧЕЛЬНАЯ ШКОЛА В ОДЕССЕ

В статье освещены основные принципы творческой и педагогической деятельности ярчайшего представителя одесской виолончельной школы — Валентины Балон-Рымашевской, раскрываются секреты ее мастерства и уникальной методики ее работы с учениками.

Ключевые слова: виолончельное искусство, виолончельная школа, педагогическое мастерство.

13 февраля 2014 г. исполнилось два года со дня смерти Валентины Васильевны Балон-Рымашевской — выдающегося педагога, музыканта, человека, чье имя достойной строкой легло в историю музыкальной культуры не только Одессы, Украины, но также и России, Америки, Канады, Германии, Испании, Швейцарии. Посвятив всю свою жизнь служению искусству, она воспитала целую плеяду талантливых музыкантов, и по сей день прославляющих отечественную культуру на разных континентах. Не получив при жизни титулов и званий, она все же обрела прижизненное признание; школа, которую она прививала своим ученикам, была всегда высоко оценена самыми уважаемыми музыкантами мира; конкурсы, в которых принимали участие ее ученики, автоматически поднимали статус и