



УДК 78.071.2 : 785.6

*Екатерина Подпоринова***КОНЦЕРТЫ ДЛЯ ДВУХ КЛАВИРОВ А. СОЛЕРА
В АСПЕКТЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Подпоринова Е. В. Концерты для двух клавиров А. Солера в аспекте исполнительской интерпретации. Статья посвящена осмыслению исполнительского подхода к интерпретации Концертов для двух клавиров А. Солера. С позиций формирования исполнительской стратегии рассматриваются вопросы жанровой и стилиевой специфики, выбора соответствующего типа звукообраза инструмента (орган, клавесин, фортепиано), определяющего исполнительские средства выразительности. Анализируются особенности формообразования, выявляется авторская жанровая модель. На примере Концертов №№ 1–4 прослеживается воплощение идеи соревновательности. Акцентируются способы ансамблевого взаимодействия в условиях клавирной фактуры. Таковыми становятся различные виды диалога: соперничество, переключки, вопрос-ответ, согласие, досказывание. Обозначаются две направленности исполнительской интерпретации: аутентичная и современная, включающая стилизацию и инструментальную адаптацию. Обосновывается многоуровневость творческого диалога, подчиняющегося принципу игры и определяющего сложную простоту данных дуэтных сочинений.

Ключевые слова: А. Солер, концерт, исполнительская стратегия, интерпретация, звукообраз инструмента, клавесин, клавир, диалог, ансамблевый дуэт.

Підпоринова К. В. Концерти для двох клавирів А. Солера в аспекті виконавської інтерпретації. Стаття присвячена осмисленню виконавських підходів до інтерпретації Концертів для двох клавирів А. Солера. З позицій формування виконавської стратегії розглядаються питання жанрової та стилізованої специфіки, обрання відповідного типу звукообразу інструмента (орган, клавесин, фортепіано), що диктує використання певних засобів виконавської виразності. Аналізуються особливості формоутворення, надається характеристика авторської жанрової моделі. На прикладі Концертів №№ 1–4 демонструється реалізація ідеї змагання, що виступає атрибутом даного жанру. Виявляються особливості ансамблевої взаємодії в умовах клавирної фак-



тури, що базується та різних видах діалогу, зокрема, суперництво, перегукування, питання-відповідь, погодження, доповідання тощо. Позначаються два напрями виконавської інтерпретації: аутентичний і сучасний, який включає стилізацію чи інструментальну адаптацію. Аргументується багаторівневість творчого діалогу, що базується на принципі гри та обумовлює складну простоту цих дуетних творів.

Ключові слова: А. Солер, концерт, виконавська стратегія, інтерпретація, звукообраз інструмента, клавесин, клавір, діалог, ансамблевий дует.

Podporinova E. V. Concertos for two keyboards by A. Soler in the aspect of performing interpretation.

Mutantur tempora et nos mutamur in illis...

The times change and we are changing with them...

The Spanish composer Antonio Soler (Padre Soler; 1729–1783) is famous by his sonatas for Harpsichord (more than 100). But autor's Concertos are not well-known in the Ukrainian art of Music (theory or performance). Soler wrote six Concertos for two Keyboards: № 1 *C-dur*, № 2 *a-moll*, № 3 *G-dur*, № 4 *F-dur*, № 5 *A-dur*, № 6 *D-dur*. But in free access there are only the notes of first four Concertos, in which the analytical observations are based. These music works are very original. Several styles combine in this Concertos: Baroque, Rococo, Classic and even some elements from Romantic epoch.

Modern pianists, who want to play this music, will decide a few of important problems. The artistic decision will form the “performing strategies” (idea by O. Pupina), which stipulates for individual choice of expressive means in order to create the special sound model of the music text. The historical distance is the important performing factor; it affects for different levels of the play: emotional, intellectual, meaningful, aesthetic, virtuoso and others.

The first question is tied with the specific of genre. The Concertos by A. Soler was showing the autor's search of this genre. Composer use an untypical composition: here is no orchestra, it is a piano duet. By the way, the famous German composer I. S. Bach used the same composition in his Second Concerto for two Keyboards with orchestra (*C-dur*), where is only clavier duet in the second part (without orchestra). The Concertos by A. Soler demonstrate the author's model of the composition. All works (except the Concerto № 2) have two parts: the first part is writing in old sonatas form; Finals (Minuet) are in the form of rigorous variations.



The principle of competition (from *Lat. concerto* – compete) realizes in the Concertos by A. Soler owing to the form of the piano-duet playing. The composer often uses own typical means, among them are different roll-calls, repetitions, answers-imitations. This creates the double-effect. On the one hand it is the demonstration of the play of two musicians as *Homo ludens*; on the other hand it makes the new artistic whole as original musical “patchwork”. It is significant that A. Soler uses the old technique of hoguetus. It is giving the effect of an interrupt and a stammerer rendition.

The musical competition is conditioned by a parity in technical and artistic aspects of *Primo* and *Secondo* piano parts. It manifest itself in a transference the initial musical theme (Main or Secondary) from one piano part to another in turn. There are the examples. In first episodes of Concertos №№ 1, 3 the *Primo* piano part opens the introduction of the Main theme, but the *Secondo* – begins the Secondary theme. In the Concerto № 2 the composer uses the opposite method: the Main theme is in the *Secondo* piano part (a first time), but the Secondary is in the *Primo*. The another decision A. Soler offers in the Concerto № 4. Here all of the main themes of the first episod are in the *Primo* piano part and the *Secondo* begins of play the Theme and Variations №№ 1–2 in the Final. However, the composer entrusts all quasi-cadenza of Concertos to *Primo* piano part. For example, in the Concerto № 2: the second episod – tt. 25–37, 90–100; and the Trio in the Final; in the Concerto № 3 it is the Fourth Variation and in the Concerto № 4 – the Third Variation.

The orientation to the type of instrument is very important because it forms the choice of necessary sound-image. What can the pianists choose? It may be Organ, Harpsichord or Piano. This choice determines the expressive means. The idea of concertos competition implements through a clavier texture in types of dialog, among them competition, roll-call, question-answer, agreement, pickup. The Harpsichord (or Organ) orientation testifies about an *authentic style* of the performing interpretation. One of the features of this authentic type is coauthorship when the player have the right to create ornamented versions, “doubles” of the baroque composer’s text (it is some idea by A. Krasnoskulov). It is possible to divide the piano interpretation of Soler’s Concertos into two trends: *styling* or *instrumental adaptation*. For styling interpretation, the typical expressive means will be as an axample the absence or minimizing of piano pedal, the keenness of the touch, the specificity of articulation, transcript of melismas, terratest dy-



namics, the severity metric pulsation and other. The instrumental adaptation has a purpose to use the peculiar means of a modern piano. Among them there are own sound palette, the specificity of touch, the scale at large of dynamical degrees, special agogik with elements of improvisation, the harmony-different pedal, the vocal ornament, timbres of symphony orchestra and many others things. So, the answer of the question “What the instrument may I choose?” forms the “sound image” (the definition by I. Suchlenko).

New lines arise in the interpretation of this music because it unites different styles. And each of the styles (Baroque, Rococo, Classic and Romantic ones) may be emphasize by performer. Baroque style is discovered in the composer’s invention, the originality of musical thinking, the craving for fantasy, which appear in special methods of the game, the playing with rhythmical structures, registries, sound colors, stereo effects, quasi-fugato and others. Rococo (Gallant style) announces itself by means of clearness and simpleness in musical themes, special principles of it’s development, the unique colours of sonority with notes of a sentimental shape. Classic style includes square structures of musical fragments, it uses the third double of melodic lines, the “Marquis” and “Albert” basses in the accompaniment, the famous move of a French horn. Some elements of the coming Romantic style may be showed in the peculiarity of Soler’s harmonic thinking, which appears in tonal modulations, sound colours, national folk melodies and the psychologizing artistic images.

Soler’s Concertos give a chance performers to realize many different types of interpretation, which have to based on the multilevel dialog of art.

Key words: A. Soler, concerto, performing strategy, interpretation, sound image of instrument, Harpsichord, Clavier, dialogue, ensemble duet.

Mutantur tempora et nos mutamur in illis...

Меняются времена, и мы меняемся вместе с ними...

Имя испанского композитора Антонио Солера (падре Солера; 1729–1783) в истории фортепианного искусства связывается, прежде всего, с большим количеством сонат, созданных для клавесина (свыше 120). В них автор выступает учеником и последователем известного итальянского маэстро Доменико Скарлатти (1685–1757) [2, с. 97–98]. Однако помимо самобытного сонатного наследия композитора, привлекающего интерес исследователей, перу А. Солера принадлежат



малоизвестные концерты для двух клавиров, которые на сегодняшний день предстают «белым пятном» отечественного музыкознания и исполнительства, что определяет **актуальность** предложенной темы⁶.

Композитор написал шесть концертов для двух клавиров: № 1 *C-dur*, № 2 *a-moll*, № 3 *G-dur*, № 4 *F-dur*, № 5 *A-dur*, № 6 *D-dur* [5, с. 74]. Три из них (№№ 1, 2 и 4) были изданы в 1982 году в Москве [8]. На сегодняшний день в свободном интернет-доступе можно обнаружить первые четыре концерта А. Солера [14]⁷. Краткую информацию об этих концертах находим в «Каталоге мультиклавирных ансамблей» (Санкт-Петербург, 2002), где сообщается о том, что данные произведения, предположительно, были созданы для Инфанта Испанской и предстают ранними образцами жанра в галантном стиле [5, с. 74]. Вместе с тем, эти сочинения отличаются подлинным художественным многоцветием, объединяющим в единое музыкальное целое стилевые атрибуты барочной, классической и даже романтической эстетики, что, впрочем, обусловлено переходностью самой эпохи, в которой жил и творил композитор⁸.

Особый интерес представляет осмысление возможных путей исполнительской интерпретации этих самобытных концертов, а также тех задач, которые возникают перед современными пианистами при соприкосновении со старинной музыкой, что определяет **цель** данной статьи. Ведь, как справедливо отмечает А. Красноскулов, «чем значительнее удаленность эпохи, к которой относится музыкальное произведение, от современного слушателя, тем труднее возникает контакт между ними. Постепенно изменившийся музыкальный язык, утраченная во многом исполнительская традиция создают эмоциональную дистанцию между произведением и слушателем» [3, с. 346]. Добавим, что возникающая дистанция, как представляется, затрагивает не только эмоциональный, но и ряд других уровней, как например, интеллектуальный, содержательный, эстетический, виртуозно-технологический, распространяя свое влияние

⁶ Данная статья является продолжением ранее опубликованного исследования [6].

⁷ Ввиду отсутствия нот Концертов № 5 и № 6 А. Солера в дальнейшем изложении аналитические наблюдения будут основываться на материале Концертов №№ 1–4.

⁸ Подробнее об этом см [6].



и на слушателя, и на исполнителя, выступающего в роли первослушателя-интерпретатора-проводника.

Перед музыкантом, обратившимся к концертам А. Солера, возникает целый ряд вопросов, решение которых влечет за собой формирование «исполнительской стратегии» (определение О. Пупиной), под которой понимается «индивидуальный подход пианиста к организации исполнительских средств с целью создания интонационно-звуковой формы конкретного музыкального текста» [7, с. 9]. Таким образом, базовыми предстают понятия формы и содержания, раскрываемые в единстве композиторских и исполнительских средств, и особенности индивидуально-личностного решения, обуславливающего тот или иной художественный выбор.

Осмысление жанровой специфики является одним из первоочередных вопросов, поскольку концерты А. Солера демонстрируют особое поисковое ответвление концертного жанра, который, напомним, в XVIII веке проходил путь интенсивного формирования, приведшего к кристаллизации жанровой модели в творчестве венских классиков. Оригинальность и самобытность предложенного испанским композитором решения кроется в нескольких аспектах. Во-первых, это адресованность нетипичному исполнительскому составу: здесь отсутствует оркестр и нет солиста. Концерты предназначены для исполнения клавирным дуэтом, то есть подразумевают взаимодействие двух солистов. Во-вторых, это особенности формообразования, позволяющие констатировать наличие исходной авторской композиционной модели. Так, все концерты двухчастны (исключение составляет масштабный Концерт № 2, *a-moll*, включающий три части). Первые части концертов написаны в старинной сонатной форме, тяготеющей к барочной сонатной двухчастной разнотемной; финалы – *Minue* – в форме строгих фактурных вариаций на тему в характере менуэта. (Исключение вновь составляет Концерт № 2, в котором, сохраняя менуэт в качестве жанровой основы финала, композитор обращается к трехчастной форме с трио.) Преданность А. Солера единой избираемой жанровой модели свидетельствует об устойчивости авторских художественно-эстетических предпочтений и приводит к формированию новой разновидности жанра – дуэтному концерту [6, с. 24–25].



Принципиальное отличие дуэтного концерта от двойного заключается в отсутствии оркестра. В определенной мере пути развития клавирного концерта в обозначенном ключе были намечены уже в творчестве И. С. Баха. Среди трех баховских концертов для двух клавиров с оркестром в данном плане показателен второй (*C-dur*), представляющий собой оригинальную клавесинную композицию, где во второй части оркестровое сопровождение отсутствует, и на первый план выходит изысканное, *quasi*-рафинированное звучание клавирного дуэта⁹.

Принцип соревновательности, лежащий в основе жанра концерта (от лат. *concerto* – состязаясь), обретает благодатную почву для своей реализации в клавирной ансамблево-дуэтной форме музицирования, к которой обращается А. Солер. Например, композитор часто использует характерные приемы разнообразных переключек, повторов-имитаций, ответов-подражаний с полным или частичным сохранением ритмо-интонационного мелодического рельефа. Образующаяся мелкомотивная передача звукового материала из одной партии в другую, досказывание и подхват исполнителями исходной музыкальной мысли создает двойственный эффект. С одной стороны, это явная демонстрация игры двух музыкантов как *Homo ludens*; с другой, – удивительное ощущение сквозной линии развития, которое в условиях лоскутности клавирной (фортепианной) фактуры рождает самобытную художественную целостность, своего рода оригинальный музыкальный пэчворк¹⁰. Показательно в данном ракурсе то, что А. Солер нередко задействует старинную технику гокета, связанную с условным рассечением мелодической линии и ее перераспределением по разным голосам или инструментам для достижения эффекта прерывистого, словно заикающегося исполнения.

Аллюзию соперничества музыкантов в виртуозном владении мастерством игры на инструменте создает искусное, зачастую не-

⁹ По словам авторитетного баховеда А. Швейцера, есть основания полагать, что и первая часть этого Концерта изначально существовала без инструментального сопровождения, которое было добавлено композитором позднее [12, с. 305].

¹⁰ С англ. Patchwork – мозаика, пестрая смесь; в рукоделии – изготовление декоративных изделий посредством сшивания лоскутов ткани, отличающихся по цвету и текстуре.



симметричное вплетение композитором в звучание обеих партий ажурной мелизматике, преимущественно мордентов. Усиливает дух соревнования и паритетность ансамблевых партий как в техническом, так и в художественном планах, что указывает на определенное «вынесенное в титул» равноправие солистов, участников дуэта. В частности, подобное равновесие проявляется в продуманном вручении автором «пальмы первенства» поочередно каждому из солистов для начального проведения той или иной темы. Так, в первых частях Концертов № 1 и № 3 тему главной партии открывает *Primo*, а тему побочной – *Secondo*. В Концерте № 2 используется «обратное» лидерство: тема главной партии – *Secondo*, побочной – *Primo*. Иное решение композитор апробирует в Концерте № 4, где все основные темы первой части инициирует *Primo*, а тему и две первых вариации Финала – *Secondo*. Вместе с тем, сольные *quasi*-каденционные разделы концертов А. Солера традиционно препоручает партии *Primo*, как например, во второй части (*Allegro*; тт. 25–37, 90–100) и в трио третьей части (*Tempo de Minué*) Концерта № 2; в четвертой вариации Финала Концерта № 3 (ремарка *Nacet Organo 2*) или в третьей вариации Финала Концерта № 4.

Еще одним из важнейших векторов, направляющих исполнительский поиск, оказывается ориентация на определенный тип инструментария, обуславливающий воссоздание того или иного типа звукообраза инструмента. В музыкальной энциклопедии указывается, что концерты А. Солера написаны для двух органов [9, с. 919–920], ту же информацию находим в сноске московского нотного издания [8, с. 3]. Однако в современном иностранном источнике фигурирует обозначение «*for Two Keyboards*» [14] (для двух клавиров), то есть целой группы клавишных инструментов. Вместе с тем, авторские обозначения рекомендуемых регистров в совокупности со звучащими иллюстрациями, представленными на зарубежном сайте «*The Harpsichord Music of Antonio Soler*» [14], свидетельствуют скорее о клавесинной направленности данных композиций¹¹. Клавесинное звучание фигурирует и в зарубежной аудиозаписи (Концерты №№ 1, 3, 4, 6): со-

¹¹ Уточним, что исполнения представлены в формате MIDI.



листы *Kenneth Gilbert* и *Trevor Pinnock (on two harpsichords)* [13]. Сходного звуко-тембрового эффекта при помощи препарированного фортепиано стремились достичь и отечественные исполнители [1]. Напротив, органность Второго концерта А. Солера выходит на первый план в транскрипции для фортепиано соло харьковского пианиста и композитора С. Юшкевича [15, с. 13–25]. Согласимся с мнением концертирующей российской пианистки Н. Катоновой, в течение ряда лет выступающей совместно с Д. Быстрым в составе фортепианного дуэта «*Philharmonica*», что концерты для двух клавиров А. Солера хорошо звучат в исполнении на двух любых клавишных инструментах [5, с. 74]. Это, в частности, подтверждает и фортепианное исполнение *Kenneth Gilbert* и *Trevor Pinnock* Концертов № 2 и № 5 [13]. В безбрежном пространстве интернета можно также обнаружить и иные ансамблевые варианты: орган и клавесин, орган и фортепиано, клавесин и фортепиано, различные электронные клавишные инструменты.

Обращает внимание на себя тот факт, что указанная в нотах регистровка подчеркивает индивидуальность предпосылаемой автором звуковой окраски каждой партии. Так, например, в начале Концерта № 1: первая партия – *registro igual*; вторая – *r. flautin*; во второй части (*Allegro*) Концерта № 2: *octava u flautado*, соответственно; там же в третьей части: *flautado u octava u flautado u flautin*, соответственно. Безусловно, это отражение одной из неотъемлемых черт эпохи и присущего ей инструментария. В то же время указанные обозначения в условиях фортепианного прочтения дают дополнительную пищу для размышлений, поскольку в данном контексте перед исполнителями возникает новый вопрос: что выбрать? Установку на тембральную индивидуализированность каждой партии (задекларированную автором в нотной партитуре), которая обеспечивает раскрытие идеи соотнесенности, лежащей в основе жанра концерта? Или же нацеленность на достижение единства и звуко-тембрового согласия, что выступает ключевой позицией фортепианного ансамблирования?

Художественный потенциал солеровских концертов создает в этом отношении широкое поле для творческих экспериментальных поисков исполнителей. Композитор словно разворачивает в своих



концертах целую систему возможных коммуникационно-ансамблевых связей. Сюда входят: *диалог-соперничество* с ведущей идеей виртуозного соревнования; *диалог-переключка*, основанный на «эховом» повторе; *диалог-досказывание*, предполагающий наличие единой мелодической линии на двоих; *вопросо-ответный диалог*, в основе которого лежит тонико-доминантовое взаимоотношение, «прорастающее» из полифонической техники письма, *диалог-согласие*, предполагающий унисонное звуковое единение партий *Primo* и *Secondo*. Композитор в партитуре лишь дает импульс к реализации возможного художественного диалога, но избрание той или иной модели его осуществления остается в сфере исполнительского творчества, вернее ансамблевого сотворчества.

Но все же краеугольным остается вопрос: каков инструментальный ориентир – клавесин, орган или фортепиано? Размышляя над этой проблемой, уместно вспомнить замечание А. Швейцера. Задаваясь сходным вопросом о том, как бы И. С. Бах отнесся к современному роялю, музыковед отмечает, что немецкий Маэстро «с энтузиазмом приветствовал бы совершенство механики, но качеством звука был бы не особенно доволен» [12, с. 259], поскольку фортепианный «звук потерял ясность и прозрачность, которую давал резонанс от деревянного корпуса» [там же, с. 259]. Однако исследователь указывает и на то, что даже самый фанатичный поклонник клавесина должен признать, что в концертном зале такой чарующий вблизи звук становится слабым и дребезжащим на расстоянии семи или восьми метров [12, с. 259].

При избрании клавесина (или органа) в качестве используемого инструмента или инструмента-ориентира у современного пианиста возникает опора на предполагающий обращение к особому тезаурусу выразительных средств «аутентичный стиль», который аргументировано связывается российским современным исследователем Г. Тараевой с противопоставлением исполнительской концепции господствующей традиции [11, с. 10], понимаемой как «современная система музыкальной исполнительской культуры», объединяющая множество «эстетических деклараций, художественных течений, национальных и индивидуальных моделей, музыкально-педагогических установок,



слушательских пристрастий» [11, с. 11]. Такого рода противопоставление во многом обусловлено культом авторского текста, не допускающим текстологических привнесений со стороны исполнителя. «Невзирая на то, что практика сотворчества полностью согласуется с барочной традицией, современные исполнители не часто придают ей подобающее значение, – подчеркивает А. Красноскулов. – Причина кроется в конфликте двух исполнительских традиций – современной и барочной: первая отличается исключительным “пиететом” в следовании авторскому тексту, тогда как вторая рассматривает сотворчество композитора и исполнителя в качестве не только важного, но и абсолютно необходимого элемента музыкальной культуры своего времени» [3, с. 347]. Одним из возможных путей выхода из подобного музыкального лабиринта может стать, по мнению исследователя, моделирование клавирной фактуры в барочной композиции, как например, создание дублей или расшифровка генерал-баса [3]¹².

Фортепианное исполнение солеровских концертов также условно расщепляется на два варианта: либо возможная *стилизация* с соответствующим выбором тех или иных приемов (например, отсутствие или минимализация педализации, острота штриха, специфика артикуляции, расшифровка мелизмов, террасность динамики, строгость метрической пульсации и прочее), либо *инструментальная адаптация*, нацеленная на содержательное раскрытие художественной идеи произведения ресурсами современного фортепиано. Отсюда богатство собственной штриховой палитры, специфика туше, широта динамических градаций, особая импровизационная агогика, красочная педализация, вокальность орнаментики, оркестровые тембры, регистровое варьирование и так далее.

Таким образом, ответ на поставленный вопрос: на чем играть? – способствует формированию у исполнителя соответствующего «звучащего образа» инструмента, под которым, по определению И. Сухленко, понимается «индивидуальный стилистический ракурс в ощущении выразительных возможностей музыкального инструмен-

¹² В этом отношении несомненный интерес представляет сравнение авторского текста с фортепианной транскрипцией С. Юшкевича.



та: тембральных, динамических, регистровых характеристик и связанной с ними образной семантики» [10, с. 232].

В отношении последней, перед исполнителями возникает новый поисковый перекресток, связанный с обозначенным выше стилевым многоцветием, определяющим самобытность авторской манеры высказывания и обусловленным переходным периодом развития музыкальной культуры, объединившим на одной сценической площадке разноориентированные художественные тенденции. В их числе: взорвавшее каноны эпохи Возрождения неоднозначное барокко, противопоставляемый ему «галантный стиль» (Рококо), зарождающийся стройный и уравновешенный классицизм, а также отдельные «пунктирно» намеченные предпосылки еще далекого романтизма¹³. Выразительные средства, определяющие эффект присутствия каждого из вышеназванных стилей, обнаруживаются во всех солеровских концертах.

Так, инвенторство, фантазийность, нестандартность мышления раскрывают в композиторе черты барочного художника. Отсюда, игра различными ритмическими рисунками, широкое использование потенциала полиритмии, в том числе изошренных дуольно-триольных комбинаций, неожиданных, непредугадываемых ритмоформул. Это оригинальность темброво-регистрового плана сочинений, включающего такие приемы как: различные регистровые переключки, обмен партиями, их перестановка, создание *quasi*-стерео эффектов, введение двойных октавных удвоений как средства создания аллюзии оркестрового *tutti*, которое предстает своеобразным маркером концертности как таковой. Отметим также обращение композитора к приемам полифонического развития, в частности разного рода имитациям (канонам, *quasi-fugato*), к риторическим фигурам и уже

¹³ Показательно, что А. Солер является автором музыкально-эстетического трактата «Ключ модуляции и музыкальные древности» (1762) [9, с. 920]. В этом труде, как указывает И. Мартынов, «дается много правил выполнения гладких и плавных по голосоведению неожиданных по эффекту модуляций» [4, с. 81]. Исследователь приходит к выводу о том, что А. Солер предстает «одним из тех композиторов XVIII столетия, которые как бы предчувствовали свободу и непосредственность выражения эмоций, свойственные более позднему времени» [4, с. 81].



упоминавшейся технике гокета. Галантный стиль проступает в ясности, доступности тематизма, изяществе его разработки, приятности и трогательности звучания, сквозь которую порой просвечивают нотки сентиментализма. Классицизм заявляет о себе в доминирующей квадратности построений, использовании терцовых удвоений мелодических линий, «маркизовых» и «альбертиевых» басов в аккомпанементе, знакового «золотого хода валторн». Зачатки романтической эстетики угадываются в своеобразии гармонического письма Солера, воссоздании эффекта игры свето-тени, особенностях задействованной красочной палитры, используемых модуляций, обращении к национально-характерным фольклорным мелодиям¹⁴, а также определенной психологизации и драматизации исходных звукообразов. Выведение на «авансцену» исполнительской интерпретации того или иного стилевого направления в роли доминирующего будет определять как образно-содержательный, так чисто технологический уровни исполнения.

Таким образом, обращение к концертам А. Солера дает импульс к возникновению многоуровневого творческого диалога, подчиняющегося принципу игры и отражающего индивидуальные особенности художественного мышления исполнителей. Обозначенный диалог связан с осмыслением ценностных установок той или иной эпохи, особенностей существования и сосуществования отдельных музыкальных стилей, специфики жанрового решения, «звучащего образа» инструмента и наконец, собственно пианистического бытия, итогом которого выступает создание конкретной исполнительской стратегии. При этом все названные уровни, в свою очередь, отражают личностную игру сознания интерпретатора со своим внутренним «Я», рисуя индивидуальную картину мира, вбирающую в себя особенности мироощущения, мировосприятия и мировоззрения. Ведь, как метко указывает Г. Тараева, «искусство сравнивают с машиной времени <...> – оно позволяет путешествовать в прошлое. Но путешествие виртуально. А смысл его – в лучшем познании себя и своего времени

¹⁴ В качестве яркого примера достаточно назвать тему побочной партии из первой части Концерта № 4, отличающуюся подчеркнуто национальным испанским колоритом, основанном на стиле Fandango (см. тт. 18–25, 43–50).



в аналогиях и дискуссиях с отдаленным, отчужденным, “отстраненным”...» [11, с. 22].

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонио Солер. Концерт для двух органов. Архив МГПУ [Электронный ресурс] / YouTube.com [Аудиозапись]. — URL : <https://youtu.be/ezj5DKfkhIU>. — Загл. с экрана.
2. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішино-струнних інструментах : навч. посібн. [Текст] / Н. Б. Кашкадамова. — Тернопіль : СМП «Астон», 1998. — 300 с.
3. Красноскулов А. Практика моделирования барочной клавирной фактуры (современный взгляд) [Текст] // Старинная музыка сегодня : Материалы научно-практич. конф. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. — С. 346–356.
4. Мартынов И. Музыка Испании [Текст] : монография / И. Мартынов. — М. : Сов. композитор, 1977. — 376 с.
5. Мультиклавирные ансамбли [Текст] : Аннотированный каталог произведений для двух и более фортепиано XVI–XX веков / [сост., вступ. ст. и анн. Н. Катоновой]. — С.-Пб., 2002. — 83 с.
6. Подпоринова Е. Концерты для двух клавиринов Антонио Солера в контексте барочного искусства [Текст] // Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. — Харків : Вид-во ТОВ «С. А. М.», 2016. — С. 22–37.
7. Пупіна О. О. Виконавське втілення художнього світу «Третього року мандрів» Ф. Ліста [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Олеся Олександрівна Пупіна ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2015. — 20 с.
8. Солер А. Три концерта для двух фортепиано [Ноты] / [Ред.-сост. М. Вайсборд]. — М. : Музыка, 1982. — 55 с.
9. Солер, Антонио // Муз. енциклопедія : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1982.— Т. 6. Дополнение. — С. 919–920.
10. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица [Текст] // Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании : зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. — Харків, 2010. — Вып. 1. — С. 228–232.



11. Тараева Г. Старинная музыка: аутентичный стиль и интерпретация [Текст] // *Старинная музыка сегодня : Материалы научно-практич. конф.* — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. — С. 8–23.

12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах [Текст] / Альберт Швейцер ; [пер. с нем. Я. С. Друскина, ред. пер. и послесл. М. С. Друскина]. — М. : Музыка, 1965. — 728 с.

13. A. Soler : 6 Concertos for 2 Keyboards : Kenneth Gilbert, Trevor Pinnock [Электронный ресурс] / YouTube.com [Аудиозапись]. — URL : <https://youtu.be/704JANkoXOY>. — Загл. с экрана.

14. Audio Files and Sheet Music of Antonio Soler [Электронный ресурс] / Chateaugris.com. — URL : <http://www.chateaugris.com/Soler/audio-music.htm>. — Загл. с экрана.

15. Soler A. Concerto [Ноты] // *Badinerie : Transcriptions et arrangements pour piano de Serge Yuchkévitich.* — France : Edition SUONI E COLORI, 1999. — P. 13–25.

REFERENCES

1. Antonio Soler. *Kontsert dlya dvukh organov. Arkhiv MGPU [Concertos for Two Keyboards by A. Soler]*. — Available at : <https://youtu.be/ezj5D-KfkhIU>.

2. Kashkadamova N. *Mystetstvo vykonannya muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh [The art of music performing on Keyboards]*. — Ternopil : SMP "Aston" Publ., 1998. — 300 p.

3. Krasnoskulov A. *Praktika modelirovaniya barochnoj klavirnoj faktury (sovremennyj vzglyad) [The practice of modelling baroque clavie texture (modern point of view)]*. *Starinnaja muzyka segodnja : Materialy nauchno-praktich. konf.* — Rostov n/D, 2004. — P. 346–356.

4. Martynov I. *Muzyka Ispanii [The Music of Spain]*. — Moscow : Sovetskij kompozitor Publ., 1977. — 376 p.

5. *Mul'tiklavirnye ansambli: Annotirovannyj katalog proizvedenij dlja dvuh i bolee fortepiano XVI–XX vekov [Multiclavier ensembles: an Annotated catalog of works for two or more pianos XVI–XX centuries]*. — Saint-Petersburg, 2002. — 83 p.

6. Podporinova E. *Koncerty dlja dvuh klavesinov Antonio Solera v kontekste barochnogo iskusstva [Concertos for Two Keyboards by Antonio Soler in*



the context of Baroque art]. *Aspekti istorichnogo muzikoznavstva – VII: Barokovi shifri svitovogo mistectva*. — Kharkov, 2016. — P. 22–37.

7. Pupina O. O. *Vykonavs'ke vtillennya khudozhn'oho svitu «Tret'oho roku mandriv» F. Lista. Avtofef. dys. ... kand. mystetstvoznav. 17.00.03. «Muzychne mystetstvo» [A performer's embodiment of artistic world of the third volume of F. Liszt's "Years of Pilgrimage"]*. — Kharkiv, 2015. — 20 p.

8. Soler A. *Tri koncerta dlja dvuh fortepiano [Three Concertos for Two Keyboards]*. — Moscow : Muzyka Publ., 1982. — 55 p.

9. Soler Antonio [Soler Antonio]. *Muz. Jenciklopedija*. — Moscow : Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1982. — Vol. 6. — P. 919–920.

10. Suhlenko I. Ju. «Zvuchashhij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica [“The sound image” of the Vladimir Horowitz piano]. *Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii*. — Kharkiv, 2010. — Vol. 1. — P. 228–232.

11. Taraeva G. *Starinnaja muzyka: autentichnyj stil' i interpretacija [Old music: authentic style and interpretation]*. *Starinnaja muzyka segodnja : Materialy nauchno-praktich. konf.* — Rostov n/D, 2004. — P. 8–23.

12. Shvejcer A. *Iogann Sebast'jan Bah [Johann Sebastian Bach]*. — Moscow : Muzyka Publ., 1965. — 728 p.

13. A. Soler. *6 Concertos for 2 Keyboards*. Kenneth Gilbert, Trevor Pinnock. — Available at : <https://youtu.be/704JANKoXOY>.

14. *Audio Files and Sheet Music of Antonio Soler*. Chateaugris.com. — Available at : <http://www.chateaugris.com/Soler/audio-music.htm>.

15. Soler A. *Concerto. Badinerie. Transcriptions et arrangements pour piano de Serge Yuchkévitch*. — France, SUONI E COLORI Publ., 1999. — P. 13–25.