

## Исполнительский стиль Эмиля Гилельса в жанре фортепианного дуэта

*В статье рассматривается исполнительская практика Эмиля Гилельса в жанре фортепианного дуэта. Анализируются репертуарные особенности каждого ансамблевого состава с участием Гилельса. На этой основе определяются важнейшие функции возникающей ансамблевой коммуникации: познавательная, гедонистическая, консолидационная, партнерски-дружеская, личностная. На сравнении фортепианных дуэтов концертного типа – Эмиль Гилельс – Яков Зак и Эмиль Гилельс – Елена Гилельс – предлагается различать их исполнительские стили, один из которых тяготеет к виртуозно-концертному, другой – к камерно-лирическому типам интерпретации. Подчеркнуто, что на стиль этих фортепианных дуэтов концертного типа распространились черты индивидуального исполнительского стиля Эмиля Гилельса.*

*Ключевые слова:* Гилельс, фортепианный дуэт, исполнительский стиль, коммуникация, интерпретация.

*Актуальность исследования.* Изучению фортепианного дуэта как самостоятельного исполнительского (инструментального) состава в структуре жанровой системы камерного ансамбля в последнее время уделяется все больше внимания со стороны отечественных и зарубежных музыковедов, охватывая вопросы композиции, педагогики и исполнительства. Отметим, что анализу исполнительской практики в данном жанре посвящены: отдельные разделы диссертаций Е. Сорокиной, Г. Мольденхауера, Н. Лукьяновой, В. Петрова, И. Польской; статьи И. Тайманова, Л. Осиповой, Н. Катоновой. Однако существующие исследования не смогли в полной мере осветить все стороны существующей творческой практики в клавирном и двухклавирном дуэтах [12, с. 7] и ответить на многочисленные запросы современного этапа развития жанра. Поэтому, насущной проблемой остается продолжение научных разработок в области фортепианно-дуэтного исполнительства.

Эмиль Гилельс, представитель Одесской и Московской музыкальных школ, в музыковедческих работах представлен, прежде всего, как выдающийся солист-пианист. Но игру в различных камерных составах, в том числе в фортепианном дуэте, он не считал второстепенным видом своей

исполнительской деятельности. Участие Э. Гилельса с Я. Флиером, Я. Заком и Е. Гилельс в интерпретации фортепианно-дуэтных произведений открывало новые черты его собственного исполнительского стиля, обретая статус ценнейших образцов глубоко творческого подхода к композиторскому тексту. В данной статье предпринимается попытка впервые в рамках научной публикации обобщить материалы об исполнительском творчестве Гилельса в составе клавирного и двухклавирного дуэтов.

Обращаясь к исполнительскому творчеству в жанре фортепианного дуэта Эмиля Гилельса, поставим такие *задачи*: 1) на примере творчества отдельной личности выявить существенные черты, характеризующие жанр фортепианного дуэта в целом; 2) проникнув в психологию пианиста – участника клавирного и двухклавирного дуэтов – определить особенности ансамблевого процесса по типам коммуникации; 3) проследить за эволюцией творческого пути артиста на примере обращения к специфике фортепианно-дуэтного исполнения.

*Цель данной статьи* – расширить представление о функционировании жанра фортепианного дуэта со стороны влияния конкретных ансамблевых составов и с учетом характера диалогических отношений музыкантов на примере ансамблевого творчества Э. Гилельса.

Исполнительской деятельности Э. Гилельса посвящены работы Л. Баренбойма, Г. Цыпина, В. Дельсона, Д. Рабиновича, Е. Федоровича. В них раскрываются репертуарные предпочтения и черты творческого стиля пианиста, преимущественно, на примере его сольных выступлений.

Разнообразным формам ансамблевого исполнительства, в которых на протяжении своего творческого пути активно участвовал Гилельс, посвящены некоторые страницы исследований С. Хентовой, Г. Гордона и Т. Гайдамович. Авторы отмечают, что характер ансамблевых интерпретаций при участии Гилельса отличался виртуозным совершенством, объективностью воплощения композиторских идей, сохранением

индивидуальной манеры исполнения при органической целостности ансамблевого звучания.

Создавая портрет Э. Гилельса, Л. Баренбойм отмечает, что «артист воздействует только тогда, когда находит свою печаль, свою радость в данной конкретной пьесе, свое – индивидуальное – прочтение исполняемого произведения...» [1, с. 157]. В его ансамблевой деятельности, включая игру в фортепианном дуэте, индивидуальное прочтение становилось частью группового творчества. Надо отметить, что репертуар фортепианных дуэтов с участием Гилельса соответствовал характеру ансамблевых коммуникативных связей и в своей сумме представлял калейдоскоп их семантических образований и функциональных проявлений. А то богатство сердечности и духовного единения, которые заложены в самой природе жанра фортепианного дуэта, предоставляли все возможности пианисту разделить «свою печаль» или «свою радость» с «другими», выстраивая базис для различных коммуникативных моделей.

В классе Б. Рейнгвальд, еще в годы обучения Гилельса в Одессе, для общего музыкального развития практиковалась «игра в четыре руки симфонической литературы» [1, с. 40] наравне с использованием транскрипций, позволявших направить внимание «на литературно-поэтические и музыкальные источники» и ввести «в мир программных музыкально-поэтических представлений» [1, с. 39].

Содержание внутриансамблевых взаимоотношений Рейнгвальд – Гилельс предлагаем определить как *учебно-познавательный* тип ансамбля по сфере функционирования, направленный на расширение музыкального кругозора ученика класса. Изучение произведений (переложений музыкальной мировой литературы) в фортепианном дуэте происходит преимущественно в виде «чтения с листа», которое, по словам А. Готлиба, является ознакомлением с произведением в целом, попыткой понять его образы, настроение, основные пропорции, характерные особенности конструкции [3, с. 94]. Кроме расширения музыкального кругозора, эта

*учебная модель в фортепианном дуэте* способствует глубокому нравственному удовлетворению от активного личного участия в музыкальном исполнении.

В ситуации падения интереса композиторов и исполнителей к четырехручной музыке в XX веке, Сорокина отмечает, что «среди учащихся и профессионалов сохраняла актуальность познавательная функция дуэта, связанная с игрой переложений симфонической, оперной и ансамблевой литературы» [10, с. 8]. Видим, что Б. Рейнгалд в своем педагогическом методе работы с Гилельсом сохраняла все лучшее из музыкальной исторической традиции домашнего музицирования, применив этот опыт в учебном воспитании всесторонне развитого музыканта, охраняя тем самым достижения жанра фортепианного дуэта от забвения. Несомненно, этот педагогический метод подтвердил принадлежность Б. Рейнгалда к тем крупнейшим музыкальным педагогам столетия, которые считают, «что совместное музицирование – это наилучший способ музыкального, эстетического и общеинтеллектуального развития» [9, с. 164]. Освоение произведения во взаимодействии с «другим», более опытным партнером по игре или «через внутренний мир другого субъекта» [6, с. 236], несомненно, обогащает получаемый музыкальный результат.

Совсем другой вид коммуникации представляет собой учебное музицирование Э. Гилельса с Г. Нейгаузом. Преодолению психологической несовместимости с педагогом консерватории помогала игра в дуэте, о чем рассказывал сам Гилельс: «Мы с ним великолепно музицировали в четыре руки, спокойно и без раздражения» [1, с. 72]. Аналогично размышлял и сам Нейгауз: «С такими, как Гилельс, наилучшим методом было бы... ежедневное чтение с листа, предпочтительно в четыре руки...» [8, с. 153]. В таком ансамбле пианисты были добровольно поставлены в условия, при которых происходило преодоление психологических различий. Об устранении «...всяких черт и черточек самолюбия, честолюбия и прочего „я” во имя создания целого» [7, с. 51] пишет в своей статье М. Мильман. На

«стремление к разрешению конфликтов путем компромисса» [2, с. 14] и путем использования «гибкости навыков межличностного общения» указывает Т. Воскресенская. Приходим к мнению, что фортепианный дуэт Нейгауз – Гилельс по типу социокультурного функционирования был ориентирован на совместную игру с психологической установкой на душевное сближение, преодоление конфликтности. Важнейшими функциями такого объединения двух пианистов в фортепианном дуэте назовем: *коммуникативную* (психологическое и эмоциональное единение), *познавательную* (профессиональное музыкальное совершенствование для Гилельса), *гедонистическую* (радость совместного музицирования). По направленности ансамблевой коммуникации к личностно-групповому психологическому сближению, навстречу друг к другу через музыкальный диалог с его формирующей силой целостного единства, *центростремительной тенденцией*, их дуэт тяготеет к типу *консолидационной коммуникации*.

Специфическое отличие *учебно-познавательного* музицирования от профессионального *концертного* исполнения состоит в коммуникативной сфокусированности исполнителя в дуэте. В первом варианте – в игровом модусе ситуации существеннее отношения внутри самого дуэта, где каждый представлен в двух ролях (исполнитель-слушатель). В таком диалоге «явно выступает приоритет процесса» [6, с. 284]. Во втором варианте – общая интонация интерпретации обращена к адресату (публике), осуществляя коммуникацию с наибольшей полнотой.

Информацию о концертном содружестве Гилельса с Яковом Флиером, которое длилось недолго, черпаем из исследования С. Хентовой [11, с. 204]. Их репертуар ограничился всего лишь несколькими пьесами (Ц. Кюи и И. Альбениса).

Концертный дуэт Э. Гилельс – Я. Зак, который назван Г. Нейгаузом «явлением значительным» [8, с. 69], образовался в 1939 году. «Любителям музыки хорошо памятли совместные выступления Э. Гилельса и Якова Зака

в фортепианном дуэте, проходившие всегда с необыкновенным успехом» [4, с. 157]. Реалистический тип Гилельса-пианиста, наполненный избытком здоровой энергии [4, с. 101], сочетается в едином художественном организме с неторопливой широтой, живописностью – характерными качествами исполнительства Зака, близкого к интеллектуальному направлению [4, с. 155]. В определенной степени их объединила принадлежность к единой социально-художественной среде, в которой они формировались в Одессе, и ведущие принципы школы Г. Нейгауза, включившей в себя «сумму художественных и технологических принципов» [5, с. 81]. Для автора данной статьи изучение принципов школы Нейгауза особенно волнующе в связи с принадлежностью к этой школе его педагога-профессора, заслуженной артистки Украины Людмилы Наумовны Гинзбург (аспирантки Г. Нейгауза).

Для понимания исполнительского «лица» фортепианного дуэта Гилельс – Зак необходимо отметить и единство их *педагогических* принципов, связанных с ансамблевыми и интерпретационными проблемами. Оба музыканта уделяли особое внимание фортепианно-дуэтному исполнительству в развитии интеллектуального потенциала своих студентов, пополнении «кладовой знаний» [5, с. 86]. Взгляды на авторский текст, как на живой источник, дающий платформу для рождения интерпретации, тоже объединяют позиции двух музыкантов. Отношение Гилельса к авторскому тексту, по мнению Е. Либермана, приобрело значение научного основания исполнительского акта, и наравне с другими корифеями исполнительства XX века он явился одним из создателей и носителей этой новой парадигмы.

Сходство художественных интересов Э. Гилельса и Я. Зака, принципиальных исполнительских критериев по отношению к интонационному проникновению в музыку, пространственно-формирующей логике развертывания музыкально-сценического действия, стилевым и другим содержательным структурным комплексам – дало предпосылки для

формирования стабильно функционирующего фортепианного дуэта на временном отрезке в 14 лет.

Для Гилельса и Зака обращение к жанру фортепианного дуэта означало стремление освоить художественные ценности ансамблевых сочинений, расширить концертный репертуар для себя и публики, участвовать в равноправном концертном диалоге. Привлекая исследования И. Польской о тенденциях коммуникативной специфики камерного ансамбля [9, с. 240], в фортепианном дуэте Зак – Гилельс подчеркнем такие исполнительские аспекты: общность культурного уровня, профессионально-исполнительской школы, трактовки и интерпретации, исполнительской технологии. К данному ряду хочется добавить *социально-психологическую общность*, в центре которой находится общность художественных интересов, дружественность. Рассматриваемый фортепианный дуэт *концертного типа* основан на партнерско-дружеском единении, при котором *равноправный диалог двух ярких индивидуальностей-единомышленников* формирует единый ансамблевый организм, новую «коллективную индивидуальность». Это та коллективная индивидуальность, в рамках которой в полной мере раскрывался душевный дар Гилельса, дар со-чувствия и со-страдания, дар ощущать «чужое» как свое, о чем писал Л. Баренбойм [1].

Высокая степень индивидуализации партнеров по фортепианному дуэту продиктовала репертуарный выбор в пользу сочинений для 2-х фортепиано, что отразило их виртуозные возможности и симфонический масштаб мышления. Среди представленных ими произведений в концертах: «Празднества» К. Дебюсси, «Патетический концерт» Ф. Листа, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, Увертюра к опере «Волшебная флейта» В. Моцарта – Ф. Бузони и другие.

После девятнадцатилетнего перерыва Гилельс начал играть в фортепианном дуэте с дочерью Еленой. Репертуар, основанный на произведениях Ф. Шуберта [1, с. 172], соответствует душевно-семейной

направленности их коммуникации. Если основой репертуара для дуэта Гилельса с Заком были произведения для двухклавирного дуэта, то с дочерью Еленой Гилельс исполняет ряд сочинений для клавирного дуэта Ф. Шуберта – самого презентабельного представителя дружеского, сердечного направления романтического дуэта. Клавирные дуэты композитора, которые ассоциируются с душевным общением двоих за роялем [9, с. 151], непосредственным разговором между людьми, близкими по духу [10, с. 69], – наиболее точно отражают внутреннее содержание дуэта отца и дочери. Доверительность коммуникативного общения в кругу своей семьи обрела для Эмиля и Елены Гилельс свою реализацию в *дружеском дуэте семейного типа*, преимущественно в игре за одним инструментом. Здесь происходит перетекание энергии и опыта от одного исполнителя к другому (от отца к дочери). Согласно определению И. Польской по поводу доминантового функционирования в камерном ансамбле типологических моделей внутриансамблевого взаимодействия, данная модель соответствует моноансамблю, основанному на «совместном стремлении к интеграции и целостности, изображении несколькими исполнителями одного» [9, с. 240].

Данный дуэт тяготеет к репертуару лирическому, камерному, включающему звучание тишайшее, создающее впечатление интимной обстановки собеседования. В произведениях Ф. Шуберта интерпретатором оказывается погруженный в лирическую медитацию коллектив, подхвативший то жизнеутверждающее начало лирической виртуозности или другие проявления специфики лиризма Гилельса-солиста, об образной силе которой говорили многие исследователи его творчества.

Дуэт семейного типа тяготеет к *камерно-лирической интерпретации*. В противовес к *виртуозно-концертному типу* дуэта Гилельса и Зака, близкому семантике *романтической дуэли* (термин И. Польской), в которой оба пианиста объединялись на основе равных возможностей в ансамблевом поединке (каждый за своим инструментом). Отсюда и выбор произведений, в которых наиболее полно представлены фортепианные партии в их



идентичности музыкального материала, требующие от исполнителей максимальной приближенности всех исполнительских параметров.

Резюмируя наблюдение Баренбойма за личностью Гилельса [1, с. 80], мы видим, что на *исполнительский стиль фортепианных дуэтов* с его участием распространились черты его *индивидуального исполнительского стиля*. Ему были свойственны постоянство и поиск глубин проникновения в произведение в сочетании с обновлением чувства радости вновь открытого, как характерного свойства «режиссуры» концертных программ, интерпретации, ощущений музыки. Отсюда и многократность повторения одних и тех же дуэтных программ на протяжении длительного промежутка времени с неуклонной эволюцией (придерживаясь мнения некоторых критиков) интерпретации.

В фортепианных дуэтах Э. Гилельс демонстрирует психологическую мобильность. Если в диалоге «учитель – ученик» он находился в иерархически подчиненном положении, то в «партнерски – дружеском» диалоге (Зак – Гилельс) формировались творчески паритетные отношения. Диалог «семейный» (отец – дочь) – отражение глубоко личностного музыкального общения. В каждом варианте диалогического формирования Гилельс выполняет разные психологически-ролевые функции: подчиненную, равную, ведущую.

Его пример ансамблиста, развивающего культуру диалога, показывает, что во всех типах ансамблевых образований доминантой является устойчивость основы – единство «информационного поля и ценностной ориентации всех членов коллектива» [9, с. 231]. В связи с этим, весьма убедительно звучит мнение И. Польской о том, что «сущность ансамблевого исполнительства составляет процесс человеческих духовных взаимоотношений, личностного психологического взаимодействия людей посредством совместного исполнения (интерпретации) музыки» [9, с. 33].

*Перспективу дальнейших исследований* видим в углубленном анализе исполнительского стиля Э. Гилельса на примере других ансамблевых

составов с его участием. Такое внимание к процессу профессионального совершенствования выдающейся личности способно мотивировано решать многие задачи музыкальной педагогики и музыкального исполнительства.

### Литература

1. Баренбойм Л. Эмиль Гилельс : Творческий портрет артиста / Л. А. Баренбойм; [ред. Т. Н. Голланд]. – М. : Сов. композитор, 1990. – 264 с.
2. Воскресенская Т. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: проблемы, истоки, стадия формирования : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Т. В. Воскресенская. – Санкт-Петербург, 1992. – 24 с.
3. Готлиб А. Заметки о фортепианном ансамбле / А. Готлиб // Музыкальное исполнительство : [сб. статей]. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 8. – С. 75-101.
4. Григорьев Л. Современные пианисты : [Биографические очерки] / Л. Григорьев, Я. Платек. – М. : Сов. композитор, 1985. – 472 с.
5. Зак Я. О некоторых вопросах воспитания молодых пианистов / Я. Зак // Вопросы фортепианного исполнительства : [очерки, статьи, воспоминания]. – М. : Музыка, 1968. – Вып. 2. – С. 81-99.
6. Малинковская А. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования / А. В. Малинковская. – М. : ВЛАДОС, 2005. – 381 с.
7. Мильман М. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве / М. В. Мильман // Камерный ансамбль : Педагогика и исполнительство / [под ред. К. Х. Аджемова]. – М. : Музыка, 1979. – С. 64-76.
8. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры : записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – [5-е изд.]. – М. : Музыка, 1988. – 240 с.

9. Польская И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : [монография] / И. Польская. – Х. : ХДАК, 2001. – 385 с.
10. Сорокина Е. Фортепианный дуэт : История жанра : [исследование] / Е. Г. Сорокина. – М. : Музыка, 1988. – 319 с.
11. Хентова С. Эмиль Гилельс / С. М. Хентова. – М. : Музыка, 1967. – 278 с.
12. Щербакова О. Програмні основи жанрово-стильової форми фортепіанного дуету : автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. Мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О. К. Щербакова. – Одеса, 2012. – 18 с.

*У статті розглядається виконавська практика Еміля Гілельса у жанрі фортепіанного дуету. Аналізуються репертуарні особливості кожного ансамблевого складу за участю Гілельса. На цій основі визначаються найважливіші функції виникаючої ансамблевої комунікації: пізнавальна, гедоністична, консолідаційна, партнерсько-дружня, особиста. На порівнянні фортепіанних дуєтів концертного типу – Еміль Гілельс – Яків Зак та Еміль Гілельс – Олена Гілельс – пропонується розрізняти їх виконавські стилі, один з яких тяжіє до віртуозно-концертного, другий – до камерно-ліричного типам інтерпретації. Підкреслено, що на стиль цих фортепіанних дуєтів концертного типу поширились риси індивідуального виконавського стилю Еміля Гілельса.*

*Ключові слова: Гілельс, фортепіанний дуєт, виконавський стиль, комунікація, інтерпретація.*

*In this article there is considered performance practice of Emil Gilels in the piano duo genre. There are analyzed repertoire peculiarities of each ensemble composition with Gilels' participation. On this basis there are defined the main functions of ensemble communication: educational, hedonistic, consolidating, partnership-friendly and personal. On the example of comparison of piano duos of concert type – Emil Gilels – Iakov Zak and Emil Gilels – Elena Gilels – it is suggested to differentiate their performance styles, one of which is closer to virtuosic-concert interpretation type and another – to chamber-lyrical one. It is emphasized that the features of Emil Gilels' individual performance style spread on the style of both piano duos of concert type.*

*Keywords: Gilels, piano duo, performance style, communication, interpretation.*