

Фортепиано сегодня

Сборник статей по материалам
II Всероссийской научно-практической
конференции «Фортепиано сегодня»



Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Кафедра общего курса и методики преподавания
фортепиано

Фортепиано сегодня

Сборник статей по материалам
II Всероссийской научно-практической конференции
«Фортепиано сегодня»

17–18 февраля 2020 года, Санкт-Петербург

Санкт-Петербург
Саратов
2023

УДК 785
ББК 85.315
Ф 80

Ф 80 Фортепиано сегодня: сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции «Фортепиано сегодня» (17–18 февраля 2020 года, Санкт-Петербург) / ред.-сост. И. М. Тайманов, А. А. Штром; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра общего курса и методики преподавания фортепиано. – Санкт-Петербург; Саратов: Амирит, 2023. – 214 с. ISBN 978-5-00207-345-0. EDN ETANJT

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса
и методики преподавания фортепиано
СКОРЬЯЩЕНСКАЯ ОЛЬГА АДЛЬФОВНА

кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры
истории русской музыки
МИХЕЕВА МАРИНА ВЛАДИМИРОВНА

Сборник включает в себя избранные статьи участников II Всероссийской научно-практической конференции «Фортепиано сегодня», состоявшейся в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в феврале 2020 года. Статьи затрагивают широкий круг вопросов в сфере фортепианного исполнительства и педагогики. Издание адресовано профессиональным музыкантам, в первую очередь пианистам, а также всем любителям фортепианного искусства.

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории имени
Н. А. Римского-Корсакова*

В оформлении обложки использовано: 3D model of modern Grand piano Pleyel by Peugeot Desing lab. URL: <https://www.turbosquid.com/ru/3d-models/grand-piano-pleyel-peugeot-obj/1027175>

ISBN 978-5-00207-345-0



9 785002 073450 >

© Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

© Коллектив авторов, 2023

С о д е р ж а н и е

От редакторов-составителей	5
----------------------------------	---

I. Фортепиано в контексте культуры разных эпох

В. П. ЧИНАЕВ К вопросу о новой парадигме в исполнительстве. Тенденции в современном клавирно-фортепианном искусстве (на примере интерпретаций А. Штайера, Т. Бегина, М. Плетнёва, А. Любимова, П. Андершевского)	8
Г. П. ОВСЯНКИНА Судьба фортепианных миниатюр П. И. Чайковского в культуре современной России	37
Б. Б. БОРОДИН Александр Николаевич Скрябин в пространстве русской фортепианной культуры	43
О. П. САЙГУШКИНА Творчество «неоклассиков» в эпоху метамодерна: взгляд с позиций академического фортепианного искусства	60

II. Фортепианное образование: история и современность

В. И. АДИЩЕВ Фортепиано в женских институтах (концепция, образовательная практика)	70
В. А. ГУРЕВИЧ Фортепианное образование в Китае – день сегодняшний	82
Н. П. ТОЛСТЫХ В русле традиции? Или прокладывая новое русло? «Интенсивный курс по фортепиано. Учебное пособие ALLEGRO» Т. И. Смирновой	88

III. Аспекты фортепианного исполнительства

С. Г. ДЕНИСОВ

Красноречивые детали:

об особенностях клавирной аппликатуры И. С. Баха 102

И. И. САВЕЛОВА

О стильной игре (из размышлений над Сонатой В. А. Моцарта К. 306 для скрипки и фортепиано и не только...) 111

Д. Е. ЕРШОВ

К вопросу о редакциях фортепианных сонат Л. ван Бетховена на примере Сонаты ор. 106 (Hammerklavier) 122

IV. Многогранность музыканта-пианиста: исполнители, педагоги, ученые

И. М. ТАЙМАНОВ

Марта Аргерих в фортепианном дуэте 136

М. В. СМИРНОВА

К выходу в свет книги Г. Когана «Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни» 148

Л. М. ГРАБКО

А. Е. Геронимус – пианист и педагог (1915–1980) 156

V. Фортепианный репертуар в его многообразии

Д. О. КОРЕНЬ

Африканский колорит в фортепианных сочинениях К. Сен-Санса 164

А. Е. ТРУХИН

Финские композиторы второй половины XIX – первой половины XX века: малоизвестные страницы фортепианного репертуара 172

Р. В. ГЛАЗУНОВА

Русский фортепианный ноктюрн 186

Н. Б. ПУШИНА

Фортепианные переложения Г. А. Пахульского в педагогическом репертуаре 199

Сведения об авторах 211

Список иллюстраций 214

ОТ РЕДАКТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

Кафедра общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова периодически проводит различные научные собрания, семинары, конференции, посвященные вопросам истории, теории, методики фортепианного искусства. 17–18 февраля 2020 года в Санкт-Петербургской консерватории состоялась II Всероссийская научно-практическая конференция «Фортепиано сегодня», собравшая около 30 докладчиков – докторов и кандидатов наук, профессоров, доцентов, заведующих кафедрами, преподавателей и аспирантов из 12 российских вузов, в том числе из Москвы, Санкт-Петербурга, Екатеринбурга, Петрозаводска, Перми.

Предлагаемый сборник состоит, главным образом¹, из материалов данной конференции. Распределение статей на 5 разделов соответствует ее структуре, состоявшей из пяти секций аналогичной тематической направленности.

Первый раздел посвящен проблеме взаимодействия фортепианного творчества, как композиторского (статьи Б. Б. Бородина, О. П. Сайгушкиной), так и исполнительского (эссе В. П. Чинаева) с общекультурными тенденциями в те или иные исторические эпохи. В насыщенном философско-эстетическим багажом и парадоксальными параллелями тексте В. П. Чинаева на примере интерпретаций классического наследия современными пианистами высказывается гипотеза о рождении новой артистической парадигмы. О. П. Сайгушкина рассматривает такие понятия музыкальной культуры наших дней, как «метамодернизм», «неоклассика» (в специфическом для начала XXI века смысле этого термина) применительно к фортепиано. Характеризуя место Скрябина в пространстве русской фортепианной культуры рубежа XIX–XX столетий, Б. Б. Бородин обращает внимание и на генезис его творчества, и на те особенности его художественной индивидуальности, которые создали уникальный мир творца. Г. П. Овсянкина прослеживает исполнительскую и педагогическую судьбу фортепианных миниатюр Чайковского в разные исторические периоды музыкальной культуры России вплоть до наших дней.

Проблематика второго раздела сборника связана с фортепианным образованием в разных странах в разные периоды. Редкий исторический материал представлен В. И. Адищевым в его исследовании о месте фортепиано в женских учебных заведениях России конца XIX – начала XX века. Небывалая массовость фортепианного обучения в современном Китае, ее причины и последствия рассматриваются В. А. Гуревичем на базе личных впечатлений. Критический взгляд на популярное ныне учебное пособие по фортепиано

¹ Единственное исключение – статья Б. Б. Бородина, которая была представлена автором позже вместо прочитанного на Конференции доклада «Фортепианное исполнительство и кинематограф: параллели и взаимодействие».

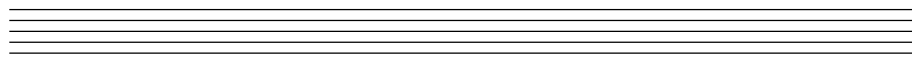
Т. И. Смирновой «ALLEGRO» становится поводом для размышлений Н. П. Толстых об истории и традициях отечественных фортепианных педагогических пособий (Школ).

Различные аспекты истории и теории фортепианного исполнительства, такие как редакции классических произведений, аппликатурные принципы авторов изучаются в третьем разделе. Сравнительный анализ редакций отдельных сонат Моцарта (К. 306 для скрипки и фортепиано) и Бетховена (ор. 106, Hammerklavier, редакции А. Шнабеля и А. Б. Гольденвейзера) – предмет статей И. И. Савеловой и Д. Е. Ершова. Добавив к этому сравнительный разбор ряда интерпретаций сонаты К. 306, И. И. Савелова ставит также вопрос о смысле распространенного понятия «стильная игра». С. Г. Денисов пишет об особенностях баховской клавирной аппикатуры на основе единственных сохранившихся авторских указаний в рукописных автографах (в Клавирной книжечке В. Ф. Баха).

Четвертый раздел знакомит читателя с тремя фортепианными персоналиями разновеликого масштаба: мировая звезда, советский пианист и музыкальный ученый, доцент консерваторской кафедры. В этом разделе их объединил акцент авторов статей на многогранности их профессиональной деятельности. И. М. Тайманов показывает, что наряду с блистательной сольной карьерой Марты Аргерих не менее значимы и ее уникальные достижения в ансамблевом исполнительстве, и в частности, в жанре фортепианного дуэта. Выход в свет автобиографической книги Г. М. Когана «Виденное, слышанное, думанное, деланное. Роман моей жизни» (М.: НИЦ «Московская консерватория», 2019) побудил М. В. Смирнову рассказать о сложной судьбе пианиста и основателя советского фортепианного музыкознания. Л. М. Грабко, вспоминая о личных встречах с коллегой по кафедре общего курса фортепиано Ленинградской консерватории А. Е. Геронимусе, раскрывает забытые страницы творческой биографии блестящего исполнителя, завоевавшего в юности высокие оценки мэтров как виртуоз, а в зрелые годы – признание консерваторской общественности как талантливый педагог.

В пятом, заключительном разделе сборника фортепианное наследие композиторов представлено в разнообразных ракурсах. Панорамный взгляд на развитие традиций в масштабе национальной школы избрал А. Е. Трухин в своем обзоре фортепианного творчества финских композиторов второй половины XIX – первой половины XX века. История жанра фортепианного ноктюрна в русской музыке освещена в очерке Р. В. Глазуновой. Малоизвестные фортепианные переложения русского композитора и пианиста польского происхождения Г. А. Пахульского подробно анализируются в статье Н. Б. Пушиной. Наконец, фортепианные сочинения К. Сен-Санса рассматриваются Д. О. Корень в еще более детальном ракурсе: объектом исследования является «африканская линия» творчества композитора, и в частности, Фантазия «Африка» для фортепиано с оркестром ор. 89.

I.



Фортепиано
в контексте культуры
разных эпох

В. П. ЧИНАЕВ

К вопросу о новой парадигме в исполнительстве

Тенденции в современном клавирно-фортепианном искусстве (на примере интерпретаций А. Штайера, Т. Бегина, М. Плетнёва, А. Любимова, П. Андершевского)

1. Путешествие в новые земли

Согласно концепции Ю. М. Лотмана о двух типах художественного сознания, в историческом процессе наступают такие периоды, когда на смену художественному принципу, ориентированному на канонические системы (по терминологии Лотмана, «искусство эстетики тождества»), приходит иной – оппозиционный. В такой исторической ситуации художник стремится к нарушению канонов, к вытеснению и преодолению предустановленных нормативов, и тогда произведение создается не благодаря соблюдению регламентирующих правил, а вопреки им – путем их нарушений [11, с. 16–17].

Интереснейший исторический период конца XVIII – первой четверти XIX века как раз выражал такой феномен. Ведь за аксиомой «венского классицизма», казалось бы, предопределившего исторический пульс как в сфере музыкальных форм, так и в самих нормативных принципах клавирного исполнительства, стояли и другие смыслы. С одной стороны, Моцарт, Клементи, Гайдн, но рядом и сентименталист К. Ф. Э. Бах (хрестоматийно известны слова Моцарта о нем как об «отце», повлиявшем на все поколение венских классиков), а также Бетховен, предвосхитивший в своих поздних клавирных сонатах черты грядущего музыкального романтизма и тем самым поставивший под вопрос стилевые нормативы венского классицизма, равно как и само понятие совершенного моцартианства.

Любопытно, что в современных исполнительских процессах можно наблюдать аналогичную картину преодоления интерпретаторских трафаретов, сложившихся в артистических практиках к концу XX столетия, причем не только в традиционном, но и так называемом исторически ориентированном искусстве интерпретации. В наше время

нельзя не ощутить известную проблематичность исполнительских традиций в подходе к музыке эпохи венского классицизма. Как объясняет данную ситуацию Алексей Любимов, «есть, по-видимому, определенные нормы и их лимиты, когда сочинения традиционного концертного репертуара, многократно игранные и переигранные, больше не способны отдать исполнителю свою креативную энергию – их интерпретационная емкость исчерпывается. <...> Это привело не столько к культуре гипотетического „совершенства“, сколько к неким суммированным, заклишированным интерпретациям. <...> Как мне кажется, новый взгляд на музыку может возникнуть тогда, когда она исполняется в совершенно независимых от традиционно-привычных концертных условий – скажем, на инструментах своих эпох: Бетховен или Моцарт на хаммерклавира, или Карл Филипп Эммануил Бах на клавесине, клавикорде. <...> Именно аутентичный инструмент позволяет естественно передать агогическую сверхгибкость, даже „утрированность“ выразительных средств» [12, с. 15–16].

Следовательно, в условиях аутентичного инструментария открывается новое интерпретационное поле. Однако здесь не все так однозначно. Ведь, по сути, исполнительская стилистика прошлых эпох для нас непостижима, даже если учесть обилие инструктивных трактатов XVIII века, на которые ориентировались клавирные исполнители XX века (к примеру, Ванда Ландовска, Густав Леонхардт). Мы не знаем, действительно ли именно так играли в эпоху К. Ф. Э. Баха, Моцарта, Бетховена, или же это только лишь наши представления об исполнительских обычаях прошлого. Но ясно, что современные интерпретации так или иначе преломляются сквозь призму нашего времени. Наше знание исторической перспективы можно определить как канву преемственности, которая проецируется на встречаемость мироощущений наших современников и представителей переходной послебарочной эпохи второй половины XVIII – раннего XIX века, что на первый взгляд кажется парадоксом.

Наше внимание сосредоточим на таких разных исполнительских явлениях, как искусство Андреаса Штайера, Тома Бегина, Михаила Плетнёва, Алексея Любимова, Петра Андершевского. Их исполнительские почерки выражают тот исторический казус, о котором в связи со сменой эпох писал М. М. Бахтин: «Сначала – отклонение от нормы, затем – проблематичность самой нормы» [4, с. 477]. Такой эпохой перемен было время, когда на смену барочных музыкально-стилевых обычаев приходят «сентиментализм», движение «Бури и натиска», предвещающие рождение романтической эры.

II.

Фортепианное
образование:
история
и современность

В. И. АДИЩЕВ

Фортепиано в женских институтах

(концепция, образовательная практика)

Женские институты Ведомства учреждений императрицы Марии (мариинские институты, институты благородных девиц) представляли собой среднюю общеобразовательную школу закрытого (интернатного) типа. В начале XX века в России насчитывалось 34 таких учебных заведения. Половина из них находилась в столичных городах, другая – в крупных губернских центрах. В институты принимались девочки 10–12 лет, в подавляющем большинстве из семей дворянского сословия. В течение семи лет обучения они осваивали учебную программу, близкую программе женских гимназий Министерства народного просвещения.

Образовательно-воспитательная доктрина женских институтов базирувалась на ценностях российского дворянства, его представлениях об идеале благородной девушки. Одной из приоритетных ценностей, необходимым элементом дворянского воспитания признавалось искусство. Поэтому художественному образованию в данных школах отводилось значительное место. Особенно большое внимание уделялось приобщению воспитанниц к музыкальному искусству.

Об этом, в частности, свидетельствует то обстоятельство, что в начале 1890-х годов Мариинское ведомство, в подчинении которого находились институты благородных девиц, инициировало разработку *новой концепции* постановки музыкального образования в этих учебных заведениях. Подготовка данного документа носила общественно-государственный характер, осуществлялась специально созданной комиссией, составленной из профессоров Петербургской консерватории¹, ведущих преподавателей институтов с участием работников названного ведомства. Механизм подготовки концепции включал создание первичного варианта, его обсуждение во всех женских институтах

¹ В комиссию вошли С. И. Габель, К. А. Кучера, Н. С. Лавров, И. В. Рыба, А. И. Рубец, В. П. Толстов, К. К. Фан-Арк.

страны, экспертизу с участием крупнейших российских музыкантов, окончательную доводку и утверждение.

Подготовленная комиссией концепция («Общий план музыкального преподавания в институтах Ведомства учреждений императрицы Марии») состояла из трех разделов.

В первом разделе авторы концепции изложили свой взгляд на сущность музыкального искусства, его место и значение в жизни общества, воспитании подрастающего поколения. Они, в частности, отметили, что благодаря деятельности Русского музыкального общества и иных музыкальных организаций, работе столичных консерваторий и многих провинциальных музыкальных школ, курсов, классов, развитию оперного и концертного дела, музыка получила значительное распространение в стране. Произошли изменения в воззрениях людей на роль и функции музыкального искусства. Музыка перестала быть в России забавой, средством для развлечения высших и состоятельных лиц общества, говорилось в концепции, а сделалась для его интеллигентной части положительной потребностью, высшим художественным наслаждением, действовавшим на духовную, нравственную сторону жизни. Получила широкое распространение практика домашнего обучения музыке. В семьях все более утверждалось мнение о необходимости давать детям, наряду с общим, и музыкальное образование.

Констатировав ценность музыки как искусства, способствующего духовному развитию, эстетическому и нравственному воспитанию людей, а также распространившуюся в России потребность в музыке и музыкальном образовании, авторы концепции делали вывод принципиального характера: «...изучение музыкального искусства должно составить *необходимый* предмет общеобразовательного воспитания юношества»², в том числе в женских учебных заведениях.

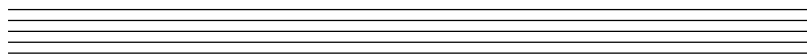
Во втором разделе концепции ее разработчики критически проанализировали состояние существовавшей в институтах практики преподавания музыки. Суть вскрытых ими основных негативных явлений сводилась к следующим трем положениям.

1. *Ограниченность в понимании цели преподавания музыки, ее несоответствие современным запросам общества.*

Члены комиссии отмечали, что до сих пор во многих институтах преподавание музыки проводилось по-старинному – «для приятного

² Журнал заседания Комиссии, образованной для обсуждения вопроса о плане музыкального преподавания в институтах Ведомства императрицы Марии и составления необходимой для сего программы // РГИА. Ф. 759. Оп. 23. Д. 1378. Л. 3 об.

III.



Аспекты
фортепианного
исполнительства

Красноречивые детали: об особенностях клавирной аппликатуры И. С. Баха

Аппликатурные указания И. С. Баха относительно мало изучены в русскоязычной литературе. И. А. Браудо пишет: «Как известно, баховские рукописи лишены аппликатурных обозначений», — и добавляет сноску: «в органных и клавирных сочинениях Баха содержится лишь несколько аппликатурных указаний» [2, с. 60]. В действительности до нас дошло три образца баховской аппликатуры. Первые два, несомненно, достоверны, это пьесы из Клавирной книжечки Вильгельма Фридемана: Аппликацию C-dur BWV 994 и Прембула g-moll BWV 930 (в наше время она обычно публикуется как Маленькая прелюдия № 11 из Двенадцати маленьких прелюдий)¹. Третий образец — Прелюдия и фугетта C-dur BWV 970a (ранний вариант Прелюдии и фуги C-dur из Второго тома Хорошо темперированного клавира) [7, S. 224–225]. Эта пьеса сохранилась лишь в копиях, восходящих к ученику Баха Иоганну Каспару Фоглеру (1696–1763). Считается, что аппликатурные указания в ней принадлежат либо самому Баху, либо проставлены Фоглером под его руководством.

Эти источники (главным образом, первые два) рассмотрены Н. А. Копчевским [3, с. 71–73], который указывает на некоторые характерные детали, но в целом больше сосредоточен на новаторских приемах Баха и потому обращает основное внимание на другие его произведения.

Ванда Ландовска в разделе «Об аппликатуре» вовсе не пишет о баховских указаниях, хотя упоминает «подлинные аппликатуры Куперена или Шопена» как «бесценные документы» — с выразительной оговоркой: «Но остерегайтесь использовать их буквально» [4, с. 360]. О собственной игре она пишет: «Потребность в абсолютном *legato* во всех голосах, но особенно в средних, становится для меня все более

¹ Рукопись Клавирной книжечки доступна в Библиотеке Петруччи [см.: 8].

и более насыщенной» [4, с. 362], – что выдает мышление не XVIII, а начала XX века.

Подробное исследование аппликатурных указаний Баха обнаруживается в работах А. Дюваля [9] и К. Фолкнера [10]. Эти работы ценны, в частности, потому, что рассматривают исторические источники с середины XVI до конца XVIII века и приводят много музыкальных примеров – от Г. Бухнера и Я. П. Свелинка до К. Ф. Э. Баха и Й. Ф. Кирнбергера.

Интересующие нас образцы баховской аппликатуры благодаря их небольшому количеству и явной учебной направленности доступны непосредственному наблюдению, и очевидные их отличия от современных аппликатурных стандартов позволяют выявить некоторые простые закономерности (пример 1).

Пример 1. И. С. Бах. Аппликацию BWV 994, т. 1–4



Слово «аппликатура» происходит от латинского *applicare* (прикладывать), и название этой пьесы следует понимать как наставление в аппликатуре, то есть в приложении руки к инструменту. Бросается в глаза «старинная» последовательность пальцев в гаммообразном движении (в обеих руках), а также игра двух звуков подряд одним пальцем, не подразумевающая *legato* даже в случае задержания и разрешения: в последнем такте 4-й палец берет *до–ля*, а 5-й палец *до–си*. Терции в левой руке, судя по аппликатуре, тоже не должны связываться. К. Ф. Э. Бах в своей книге предлагает для гамм в разных тональностях по два-три варианта аппликатур [1, с. 32–39], многие из которых близки к приведенному здесь. Очевидно, что эти аппликатуры не предназначены для исполнения гамм в духе современных технических зачетов, на которых играют гаммы четыре октавы вверх и вниз в предельно быстром темпе. Аппликатура гамм XVIII века предполагает исполнение гаммообразных фрагментов мелодии, не обязательно охватывающих все семь ступеней звукоряда, и целью является не скорость, а мелодическая выразительность, то есть соблюдение тонких соотношений между сопряженными тонами (пример 2).

IV.

Многогранность
музыканта-пианиста:
исполнители,
педагоги, ученые

Марта Аргерих в фортепианном дуэте

Выдающаяся аргентинская пианистка Марта Аргерих считается сегодня по праву одной из лучших исполнительниц современности, а по мнению многих любителей музыки, и самой лучшей.

Музыкальные критики и журналисты в своих регулярно появляющихся списках лучших пианистов современности в последние годы все чаще ставят ее на первое место. И пусть эти списки – «20», «50» и т. д. весьма субъективны и относительны, а по существу, вообще бесполезны, но какую-то систему координат они все же дают. Шлейф эпитетов в превосходной степени тянется за ней непрестанно. «Признанный лидер мирового пианизма» (впервые за 200 лет эту позицию занимает женщина), «королева фортепиано» или более образно: «аргентинская львица», «неистовая Марта», «красавица с седой головой» и даже «Грета Гарбо фортепиано» [см.: 1, 3, 5].

Напомним вкратце основные вехи ее жизненного и творческого пути.

Она родилась в Буэнос-Айресе 5 июня 1941 года. Корни ее происхождения русско-еврейские: бабушка и дедушка эмигрировали из России еще до 1917 года и поселились в еврейской земледельческой колонии в аргентинской провинции Энтре Риос. Родители – экономисты, активные деятели социалистического движения. Марта начала играть на рояле в 3 года, в 8 публично дебютировала Концертом Моцарта. Президент Аргентины Хуан Перрон направил юное дарование учиться в Вену, а родителям дал дипломатические должности в аргентинском посольстве в Австрии. С 1955 года Марта училась в Вене у Фридриха Гульды, а также взяла несколько уроков у Бенедетто Микельанджели, Дину Липатти, Никиты Магалова.

Первые конкурсные достижения относятся к 1957 году, когда 16-летняя Марта побеждает на международных конкурсах в Женеве и в Больцано (Международный конкурс пианистов имени Ф. Бузони). Но подлинное мировое признание приходит в 1965 году благодаря победе на VII Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена в Варшаве. С этого времени начинается активная концертная деятель-

ность пианистки: мировые гастроли (в Советском Союзе дебютировала как солистка в 1968 году, а еще в 1963 году приезжала сюда со знаменитым скрипачом Руджеро Риччи), многочисленные грамзаписи.

Но исполнительское творчество Аргерих не ограничивается ее сольными выступлениями. Одна из немногих представительниц фортепианной элиты XX–XXI веков, она уделяет не меньшее внимание и ансамблевой музыке, как в различных камерных составах, так и в жанре фортепианного дуэта. Камерно-ансамблевая ветвь исполнительской деятельности Аргерих заслуживает особого разговора хотя бы благодаря таким именам ее партнеров, как Мстислав Ростропович, Гидон Кремер, Миша Майский, Юрий Башмет. А эта статья посвящена ее творчеству на ниве фортепианного ансамбля, вклад в развитие и популяризацию которого трудно переоценить.

В современной истории фортепианного дуэта Марта Аргерих занимает уникальное место во многих отношениях.

Во-первых, нынешняя «королева фортепиано» – единственная обитательница фортепианного Олимпа, которая на протяжении всей своей артистической карьеры выступает с постоянными партнерами и играет с ними не «от случая к случаю», как это бывало у многих пианистов мирового уровня (например, С. Рихтера, из современных – В. Ашкенази, Е. Бронфмана), а регулярно и с различными программами.

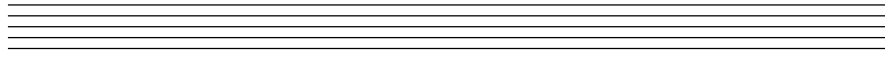
Во-вторых, удивительно, что таких постоянных партнеров у Аргерих было несколько, по крайней мере трое: это бразильский пианист Нельсон Фрейре, российско-швейцарский пианист и композитор Александр Рабинович и аргентинский соотечественник Марты, выдающийся дирижер и пианист Даниэль Баренбойм.

В-третьих, Аргерих много и охотно выступает с молодыми пианистами.

Остановимся подробнее на характеристике разных дуэтов с участием М. Аргерих. Начнем с ее дуэта с Нельсоном Фрейре – самым близким другом и коллегой, сотрудничество с которым охватывает едва ли не всю концертную жизнь Марты, от ее первых опытов полномасштабных дуэтных концертов до наших дней.

Его биография во многом напоминает жизненный путь Марты. Родился в Южной Америке за год до нее, фортепианному искусству учился в Вене. За год до триумфа Аргерих в Варшаве победил на престижном Международном конкурсе пианистов имени Вианы да Мотта в Лиссабоне (разделил I премию с В. Крайневым), и этот конкурс тоже стал фундаментом его исполнительской карьеры. Их судьбы не могли

V.



Фортепианный
репертуар
в его многообразии

Д. О. КОРЕНЬ

Африканский колорит в фортепианных сочинениях К. Сен-Санса

Французская фортепианная школа, достигшая своего расцвета к рубежу XIX–XX веков, существенно повлияла на развитие европейского музыкального искусства. Особое место в музыкальной культуре Франции занимает творчество композитора и пианиста-виртуоза К. Сен-Санса (1835–1921). Его многогранное фортепианное наследие включает концертные сочинения, сольные пьесы и циклы, ансамбли, вариации, переложения и т. д.¹

Творчество К. Сен-Санса совпадает с увлечением Европы восточной культурой. Интерес Запада к внеевропейским цивилизациям, существовавший на протяжении длительного времени, именно в XIX столетии приобретает особую популярность в искусстве. Это обуславливалось стремлением европейцев, переживших революционные потрясения и войны, постичь незабываемые ценности восточной культуры, основанные на истинной природе человека.

В поисках новых мотивов и образов романтики обращались к традициям экзотических стран, создавая диалогичность и преемственность музыки Запада и Востока. Такое взаимодействие с «чужими» культурами помогало европейцам глубже осознать свою самобытность. Художники, писатели и композиторы того времени стремились

¹ Наиболее популярные из них: для фортепиано соло – «Вечерние колокола» ор. 85; «Воспоминание об Исмаилии» ор. 100; «Воспоминание об Италии» ор. 80; «Канарский вальс» ор. 88; «Листок альбома» ор. 169; «Одна ночь в Лиссабоне» ор. 63; Мазурки ор. 21, 24, 66; Менуэт и Вальс ор. 56; Сюита ор. 90; Тема с вариациями ор. 97; Шесть багателей ор. 3; Шесть фуг ор. 161; Цикл пьес «Альбом» ор. 72; для фортепиано с оркестром: Сюита («Зоологическая фантазия») «Карнавал животных»; Концерты № 1–5 ор. 17, 22, 29, 44, 103; Allegro appassionato ор. 70; «Овернская рапсодия» ор. 73; Вальс-каприз «Свадебный пирог» ор. 76; Фантазия «Африка» ор. 89; фортепианные ансамбли: Дуэттино для фортепиано в четыре руки ор. 11; Вариации на тему Бетховена для двух фортепиано ор. 35; Полонез для двух фортепиано ор. 77; Скерцо для двух фортепиано ор. 87; «Арабский каприз» для двух фортепиано ор. 96; «Героический каприз» для двух фортепиано ор. 106.

к отражению в своих сочинениях национального и персонального своеобразия.

Французские романтики обращались к экзотическим культурам как к источнику мудрого принятия жизни, человеческих радостей, преодоления рационализма. В произведениях большинства композиторов стилизация восточного колорита влияла и на художественную форму. Мастера стремились воплотить в ориентальных сочинениях личный духовный опыт, чувства и размышления. Особенно эта тенденция проявилась в творчестве К. Сен-Санса.

Как неутомимый путешественник, он посещает большое количество разных стран, как европейских, так и восточных. В поздний период творчества К. Сен-Санс проявляет наибольший интерес к Африке. Из-за большого числа разнообразных традиций эта страна долгое время была *terra incognita* для французского музыкального ориентализма. Однако на рубеже XIX–XX столетий африканский континент стал зоной притяжения для художников, писателей и музыкантов.

Фортепианное наследие К. Сен-Санса с 1870-х годов² расцвечено своего рода «автобиографическими музыкальными заметками» об африканских путешествиях. В одном из писем К. Сен-Санс описывает свое пребывание «на миролюбивых Канарских островах, рядом с древним Атласом, снежная вершина которого, позолоченная солнцем Африки, была окутана легким белым дымом» [11, с. 22].

Данный ракурс позволяет рассмотреть некоторые аспекты так называемого феномена путешествия в фортепианной музыке французского композитора. Как представителю классико-романтической традиции, К. Сен-Сансу не чужд европоцентристский подход, однако его нельзя назвать скромным наблюдателем. Композитор в «африканских сочинениях» отражает собственное видение экзотики, осознавая свою идентичность через путешествия. К. Сен-Санс писал своим младшим коллегам: «Если вы хотите быть кем-нибудь, оставайтесь французами! Будьте самими собой, принадлежите вашему времени и вашей стране» [11, с. 53].

Фортепианные сочинения композитора на африканскую тематику можно выделить в отдельный образный блок. Он включает такие произведения, как «Канарский вальс» (1890), фортепианно-оркестровая фантазия «Африка» (1891), «Арабский каприз» для двух фортепиано

² В этот период К. Сен-Санс часто посещает экзотические страны, главным образом французские колонии в Индии и Северной Африке. Среди них – Алжир, Марокко, Тунис, Египет (Каир, Луксор, Исмаилия).

С в е д е н и я о б а в т о р а х

Адищев Владимир Ильич – профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, доктор педагогических наук, профессор (ученое звание).

E-mail: nsimo2010@yandex.ru.

Бородин Борис Борисович – заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, доктор искусствоведения, профессор (ученое звание).

E-mail: bbborodin@mail.ru.

Глазунова Регина Вячеславовна – профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано, начальник отдела международных связей Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, доцент (ученое звание).

E-mail: glazoreg@mail.ru.

Гравко Лариса Макаровна – заслуженный деятель искусств России, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, профессор (ученое звание), Академик Российской академии художеств.

E-mail: irinagrabko@mail.ru.

Гуревич Владимир Абрамович – профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения, профессор (ученое звание).

E-mail: gourevich@mail.ru.

ДЕНИСОВ СЕМЕН ГЛЕБОВИЧ – доцент кафедры музыкального искусства Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой, кандидат искусствоведения.
E-mail: semen.g.denisov@gmail.com.

ЕРШОВ ДМИТРИЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ – старший преподаватель кафедры специального фортепиано Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.
E-mail: dmiter9@mail.ru.

КОРЕНЬ ДАРЬЯ ОЛЕГОВНА – аспирантка Дальневосточного государственного института искусств.
E-mail: dariakoren16@yandex.ru.

ОВСЯНКИНА ГАЛИНА ПЕТРОВНА – заслуженный деятель науки и образования Российской Федерации, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, доктор искусствоведения, профессор (ученое звание).
E-mail: galkax@mail.ru.

ПУШИНА НАТАЛИЯ БОРИСОВНА – доцент Московского государственного педагогического университета и Международного славянского института, кандидат искусствоведения, доцент (ученое звание).
E-mail: pushinataliya@gmail.com.

САВЕЛОВА ИРИНА ИВАНОВНА – преподаватель специального и общего фортепиано, концертмейстер Солнечногорской детской школы искусств.
E-mail: savelovamuzicoved@gmail.com.

САЙГУШКИНА ОЛЬГА ПАВЛОВНА – профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, доцент (ученое звание).
E-mail: olgasaigush@mail.ru.

СМИРНОВА МАРИНА ВЕНИАМИНОВНА – профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, доктор искусствоведения, профессор (ученое звание).
E-mail: 79213550630@yandex.ru.

ТАЙМАНОВ ИГОРЬ МАРКОВИЧ – заведующий кафедрой общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, профессор (ученое звание).

E-mail: imtaym@gmail.com.

ТОЛСТЫХ НОННА ПАВЛОВНА – доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, кандидат искусствоведения, доцент (ученое звание).

E-mail: nonnatol@yandex.ru.

ТРУХИН АЛЕКСАНДР ЕВГЕНЬЕВИЧ – преподаватель кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена.

E-mail: alextrukhin@yandex.ru.

ЧИНАЕВ ВЛАДИМИР ПЕТРОВИЧ – заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктор искусствоведения, профессор (ученое звание).

E-mail: tchinaev@mail.ru.

С п и с о к и л л ю с т р а ц и й

Статья Л. М. Грабко «А. Е. Геронимус – пианист и педагог (1915–1980)»

А. Е. Геронимус. Фото на документы. Личное дело Геронимуса Александра Ефимовича, преподаватель общего курса фортепиано, 08.01.1938 – 09.06.1980. Архив СПбГК. Д. 735. Л. 18.

Статья А. Е. Трухина «Финские композиторы второй половины XIX – первой половины XX века: малоизвестные страницы фортепианного репертуара»

Н. К. Рерих. Юхинлахти (1917).

URL: <https://gallery.facets.ru/show.php?id=1277&setSize=8> (дата обращения: 26.03.2023).

Эрkki Мелартин.

URL: <https://erkkimelartin.fi/em/wp-content/uploads/2017/02/1937-Erkki-Melartin.jpg> (дата обращения: 26.03.2023).

Селим Пальмгрен.

URL: <http://www.palmgren.fi/fi/selimpalmgren-seura-ry/> (дата обращения: 26.03.2023).

Оскар Мериканто.

URL: <https://fmq.fi/articles/oskar-merikanto> (дата обращения: 26.03.2023).

А. В. Гине. Буря на Валааме (1878).

URL: <https://www.culture.ru/events/1185549/vystavka-romantika-morya> (дата обращения: 26.03.2023).

ISBN 978-5-00207-345-0



9 785002 073450 >

Фортепиано сегодня

Сборник статей по материалам
II Всероссийской научно-практической конференции
«Фортепиано сегодня»

17–18 февраля 2020 года, Санкт-Петербург

Оригинал-макет
Ю. Л. Ногарева

Подписано в печать с оригинал-макета 05.09.2023
Формат 70 × 100¹/₆. Гарнитура Deca Serif New.
Усл. печ. л. 13,5. Тираж 70 экз. Заказ № 3614-23

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У