

Transcriptions as a basis of *mega-genre* Piano Duo

*Эволюционные процессы композиторского творчества в области фортепианной музыки, в том числе, ансамбля двух фортепиано, неразрывно связаны с уровнем исполнительского искусства. И вместе с тем многое в них определяется сменой исторических и индивидуальных стилей, собственно техникой композиции, стремительно развивавшейся на протяжении двух столетий, предшествовавших XXI веку. В статье прослежены и суммируются лишь важнейшие, с точки зрения автора, тенденции жанровой эволюции фортепианного ансамбля для указанного состава исполнителей.*

*The process of Piano Duo compositions evolutions always been in the strong Connections with the performing art level. Most of the typical in this depends on historical and individual styles changes, especially on technic of composition wich is impetuously developing during the two last centuries. Here the author is researching the most important evolutions tendencies in piano duet compositions.*

Наталья КАТОНОВА

## Транскрипции как основа мегажанра фортепианного ансамбля

**В** настоящее время фортепианный дуэт и ансамбль двух фортепиано — это исторически сформировавшиеся **две ветви** фортепианного искусства, представляющие своего рода **мегажанр**, вобравший в себя стилистические признаки и дуэтных, и ансамблевых произведений.

Сходство на уровне логики строения композиций проявилось в стремлении композиторов к увеличению изначальной силы звучности инструмента, расширению диапазона, а на жанровом уровне — в том, что в обоих случаях это ансамбль нескольких пианистов. Жанровым феноменом, безусловно, является фортепианный дуэт, так как все остальные варианты сочетания нескольких однотембровых инструментов встречаются во множестве разновидностей.

Сравнивая историю возникновения и распространения каждого из этих видов клавирного искусства, мы, кроме несхожести внешних жанровых признаков произведений, обнаруживаем ряд интереснейших обстоятельств, повлиявших на развитие ансамблевой культуры в целом. Например, традицию переложений симфонических или написанных для любого другого инструментального состава произведений для двух или более пианистов за одним или двумя фортепиано.

Будучи одним из видов композиторского творчества, *аранжировка* симфонических произведений явилась базовым фактором развития как дуэтного, так и ансамблевого музицирования в эпо-

ху романтизма, сформировав в каждом случае отчетливо выраженный композиционный канон. Структура оригинальных ансамблевых сочинений, основанная на заимствованных у авторских переложений симфонических партитур принципах распределения музыкального материала между партиями, определила композиционную логику сочинений для двух фортепиано, вобрав и симфонические и концертные признаки формы.

Расцвету ансамблевого исполнительства в XIX веке способствовало появление большого количества **транскрипционных** произведений для двух фортепиано: вариаций на темы из популярных опер, концертных переложений оркестровых сюит, увертюр и даже симфоний. Эта, кажущаяся на первый взгляд, репертуарная насыщенность создает впечатление интенсивного бытования жанра. Но, благодаря ярким и остроумным транскрипциям, репертуар как фортепианного дуэта, так и ансамбля двух фортепиано обновлялся, в основном, за счет вторично используемого музыкального материала, как своего, так чужого.

Лист первым из композиторов-романтиков начал культивировать концертное исполнение симфонических произведений, переложив для двух фортепиано IX симфонию Бетховена, и собственные «Фауст»- и «Данте»-симфонии, а затем — симфонические поэмы и оба фортепианных концерта. Не было, пожалуй, ни одного крупного пианиста-современника, с кем бы он не играл собственные и чужие сочинения и

транскрипции. Так, например, в Париже, в марте 1829 года Лист участвовал в исполнении двенадцатиручного переложения Увертюры из «Волшебной флейты» Моцарта, а в 1836 году исполнил «Блестящие поппури на темы Моцарта и Бетховена» Черни на двух фортепиано совместно с их автором. Кроме упомянутых переложений, Лист аранжировал для двух фортепиано Фантазию Бетховена «Афинские развалины», а также Фантазию Шуберта «Скиталец», к которой написал собственную каденцию-переход ко второй части. Из блестящих транскрипций его собственных сочинений нужно назвать «Пляски смерти», «Венгерскую фантазию» (на материале Венгерской Рапсодии), а также Вариации на темы «Нормы» и «Пуритан» Беллини (интересно, что первоначальные версии вариаций были написаны Герцем, Пиксисом, Тальбергом, Шопеном, а также и самим Листом для фортепиано соло).

Традицию переложений произведений Бетховена и Вебера для концертного исполнения на двух фортепиано, а также сочинений оригинальных виртуозных пьес для квартета пианистов продолжил Б. Сметана. Основанный им при поддержке Листа Фортепианный институт в Праге в 1848 году был рассчитан, в частности, на привлечение наибольшего количества студентов к совместному музицированию. Известна транскрипция Сметаны для шестнадцати рук вагнеровской увертюры к «Тангейзеру», которая была невероятно популярна. В последующие годы

композитором были написаны одностанная Соната для двух фортепиано в восемь рук и Рондо для этого же состава.

Параллельно с этой необычайной исполнительской активностью установилась традиция издания концертов для фортепиано с оркестром, а также симфоний и увертюры к популярным операм в переложении для любого количества участников фортепианного ансамбля. Это амбивалентным образом определило дальнейшее направление в развитии интересующего нас **мегажанра**: укрепив, с одной стороны, его небывалую демократичность, а с другой — укрупнив симфонические признаки организации формы оригинальных сочинений.

При очевидном различии обстоятельств исполнения в развитии каждого из разновидностей жанра транскрипции и переложения сыграли определяющую роль. Можно сказать, что вторично используемый материал явился залогом существования и повсеместного распространения фортепианного дуэта в XIX веке, и ансамбля двух фортепиано на рубеже XIX–XX веков.

Интересно сопоставить принципы работы с текстом таких композиторов, как Брамс, Лист, Рубинштейн, Глазунов, Рахманинов в различных типах транскрипционных сочинений, в ряде случаев проследить параллельный процесс создания двух оригинальных версий произведения: для ансамбля двух фортепиано и для симфонического оркестра, провести наблюдения над трансформацией авторского замысла, изменением его жанровых задач и функций.

Симфонизация композиций для двух фортепиано имеет свою историю и отмечена рядом закономерностей, обусловленных, в первую очередь, практикой исполнения. Важно, что к середине XIX века, сформировались два направления фортепианных транскрипций для мультиклавирного ансамбля. Готшалк, Берлиоз и Черни писали переложения для вовлечения максимального количества участников, дабы придать исполнению праздничное, эстрадное звучание, создать ситуацию театрализованного, соревновательного действия, поединка виртуозов. Лист, а за ним и Рубинштейн — установили традицию исполнения и издания кон-

цертов для фортепиано с оркестром, а также симфоний и увертюры к популярным операм в переложении для двух фортепиано именно для концертного исполнения в привычном понимании этого слова.

В результате, у пианистов, желающих играть в ансамбле, оказался в распоряжении внушительный виртуозный репертуар (оригинальных сочинений крупной формы было мало). Благодаря распространявшейся практике исполнения транскрипций, жанр становился все более «серьезным», концертным. Но здесь обнаруживается и отрицательная сторона этого процесса — произведения для ансамбля двух фортепиано долгое время, вплоть до начала XX века не воспринимаются как самостоятельный жанр.

В сфере фортепианного дуэта неиссякаемым источником вдохновения разнообразных аранжировок и «фантазий на темы» явились оперы Глинки «Жизнь за Царя» и «Руслан и Людмила». И, можно предположить, что всеобщее увлечение этой гениальной музыкой и естественное стремление без конца играть и слушать любимые увертюры, арии, танцевальные фрагменты серьезным образом стимулировали композиторскую изобретательность в сфере ансамблевых переложений. Только в начале 50-х годов XIX столетия были написаны: «Фантазия на темы из оперы «Жизнь за Царя» для фортепиано в четыре руки Даргомыжского; Интродукция из «Жизни за Царя» в переложении для двух фортепиано А. Серова; несколько номеров из «Руслана и Людмилы», также аранжированные А. Серовым для совместного исполнения с Д. Стасовым<sup>1</sup>.

Кроме прикладного значения переложений симфоний и квартетов для совместного проигрывания, например, Балакирева с Мусоргским: «... мы переиграли с ним, в 1857–1858-х годах в 4 руки все симфонии Бетховена и многое другое еще из сочинений Шумана, Шуберта, Глинки...» [1, с. 6], очевиден исполнительский стимул, подвигнувший композиторов-энтузиастов ансамблевого музицирования к концертному исполнению своих сочинений. Так, репертуар пополнили авторские транскрипции «Короля Лира» Балакирева,

«Русалки» Даргомыжского, дуэтные версии «Арагонской хоты» и «Персидского хора» из «Руслана и Людмилы» Глинки в аранжировке Мусоргского. В Рукописном отделе Российской национальной библиотеки хранятся также транскрипции Д. Стасова первой части Торжественной мессы Бетховена для двух фортепиано в 8 рук и Фуги на тему хорала И. С. Баха для фортепиано в 4 руки<sup>2</sup>. Очевидно, что они также предназначались к концертному исполнению.

Можно утверждать, что большая часть симфонических новинок, впервые исполнявшаяся в демократичной обстановке музыкального салона, звучала в четырехручном переложении. Таким образом, фортепианный дуэт был, в определенной степени, провозвестником и *проводником* (или: *моделью*) новых симфонических и оперных произведений. Это было не просто единственно доступное в условиях небольшой аудитории средство показа новой музыки, но также важный этап творческого процесса, работы над партитурой. Практика авторского четырехручного «испытания», как и первое исполнение, оказалось важнейшей, профессиональной функцией дуэтного жанра, а возможность играть любые произведения в четыре руки — неважно, за одним или за двумя фортепиано, — создавала эффект приближения к оркестровому звучанию.

Одним из композиторов, кому фортепианный дуэт обязан приобретением статуса полноправного концертного жанра в России, был Антон Рубинштейн. Именно при нем начали издаваться (а не только распространяться в списках) несложные аранжировки популярных танцев, куплетов или увертюры в облегченном переложении для исполнения в 4 (а то и в 3 руки), типа «Учитель и ученик» но и транскрипции фортепианных концертов и крупных симфонических произведений для концертного исполнения на двух фортепиано.

Спорадически возрождавшийся дуэт двух титанов пианизма — Ференца Листа и Антона Рубинштейна, их композиторское творчество очень обогатили список транскрипционных опусов и для фортепианного дуэта, и для ансамбля двух фортепиано. Так, переложение Девятой симфонии Бетховена

<sup>1</sup> Рукописный отдел Российской национальной библиотеки (РО РНБ). Собрание В. Д. Комаровой.

<sup>2</sup> Там же.

и «Скитальца» Шуберта для фортепиано в 4 руки были сделаны в 1850–1851 годах, а «Патетический концерт» для двух фортепиано, переделанный из «Концерта-соло» (1854), и фантазия на тему из «Афинских развалин» были закончены и изданы в период их самого плодотворного общения. Они оба способствовали *симфонизации* произведений для фортепианного дуэта и для ансамбля двух фортепиано, вводя в концертную практику исполнение транскрипций целых симфоний, и, тем самым, показав, что этому жанру требуются адекватные по форме и сложности произведения. Их содружество — единственный в истории пример дуэта равновеликих пианистов, которые в то же время являлись и композиторами, столько сделавшими для развития жанра.

А. Г. Рубинштейн, в основном, делал аранжировки чужих произведений для фортепиано соло, но свои Первый, Второй и Третий концерты для фортепиано с оркестром, а также посвященное А. Есиповой «Русское каприччио» ор. 102 переложил для двух фортепиано сам. Транскрипции этих масштабных виртуозных сочинений настолько блистательны, что могут быть причислены к ряду оригинальных сочинений для двух фортепиано. Хотя сам композитор по этому поводу отмечал: «Переработка сочинений никогда не была моим делом и никогда им не будет: у меня это происходит, как у Бога с человеком; он, собственно говоря, должен был бы его пересоздать, так как хоть это и гениальное творение, но, во всяком случае не совершенное...»<sup>3</sup>.

Очевидно, что к началу XX века произошло замещение концертной модели инструментального сопелто grosso (концерт — соревнование двух солистов — виртуозов) моделью симфонии для двух солирующих фортепиано, что не могло не сказаться на темповых соотношениях частей, характере изложения тем, архитектонике в целом. Под влиянием авторских транскрипций, распространения двойных версий значительных сочинений, изменился сам тип подобных композиций. Вбирая в оригинальные сочинения структурные принципы организации и формы, и фактуры, ансамбль двух фортепиано в концертной

практике явился отражением симфонического оркестра, его инверсией.

Здесь заметим, что независимо от стилового контекста, практически все *оригинальные* произведения, написанные для ансамбля двух фортепиано до середины XX столетия, принадлежат к высочайшим достижениям музыкальной культуры в целом. Многие из них можно охарактеризовать как «симфонические диалоги», и это будет исчерпывающим определением композиционного модуса жанра в XX веке.

Одним из самых ярких примеров таких симфонических диалогов для двух фортепиано явились Сюиты для двух фортепиано (№ 1 — Фантазия «Картины» и Сюита № 2) Рахманинова, ознаменовав новый виток в развитии жанра, и новый уровень композиций для ансамбля двух фортепиано. Подобно тому, как Чайковский сумел раскрыть все лучшие свойства струнных инструментов: торжественность звучания в первой части, скользкую легкость и грациозность во второй, лирическую задушевность в третьей и искрящееся веселье в четвертой, тех же (или, во всяком случае, сходных результатов) достигает Рахманинов в использовании удвоенного фортепиано, многокрасочном звучании ансамбля.

Особенно интересна в этом отношении совершенная по композиции *Вторая сюита* для двух фортепиано Рахманинова (ор. 17, 1901), в которой соблюдена классическая структура многочастной формы инструментальной музыки, состоящей из нескольких пьес танцевального склада. Необычайная для жанровой сюиты масштабность каждой из пьес, усиливает заложенный в них архетип симфоничности, кристаллизация которых прослеживается в черновиках и эскизах, сохранившихся в архиве композитора<sup>4</sup>.

В Сюитах в полной мере отразились черты «большого» рахманиновского концертного стиля, сформировавшегося в 1900-е годы: широкий и в то же время рельефный тематизм, фоническое обогащение гармоний; пластичность, фактурная варьированность музыкальной ткани, стремление к укрупненности и симфоничности форм.

Сравнительный анализ форм и средств выразительности цикли-

ческих форм, предшествовавших или современным Сюитам для двух фортепиано Рахманинова, позволяет утверждать, что ор. 5 и ор. 17 явились своего рода художественной кульминацией, высшим выражением симфонического образа жанра.

В свое последнее (1942) лето, в Калифорнии, на даче в Беверли Хиллс, Рахманинов нередко играл на двух роялях с Владимиром Горовицем Первую и Вторую сюиты, а также авторское переложение «Симфонических танцев» — последнее своего сочинения, к этому времени уже имевшего блестящую оркестровую премьеру под управлением Ю. Орманди (3 января, 1941).

Авторская транскрипция «Симфонических танцев» Рахманинова прочно вошла в концертный репертуар фортепианных ансамблей, хотя это произведение не считается оригинальным, по сути, оказалась третьей сюитой для двух фортепиано, где предчувствие Апокалипсиса войны и фрагменты прошедшей жизни видятся как бы сквозь призму принятой в фортепианной романтической традиции плясок смерти.

К этому нужно добавить, что переложение симфонических танцевальных сюит — важное составляющее репертуара для двух фортепиано, заслуживающее отдельного исследования.

Сам Рахманинов назвал это произведение и работу над ней своей «последней вспышкой» [4, с. 237]. На автографе партитуры «Симфонических танцев» ор. 45, хранящемся в Библиотеке Конгресса США, имеется несколько дат: в конце первой части — «22.IX–8.X.1940», в конце второй части — «29 октября 1940. New York. Благодарю тебя, Господи!». В конце третьей части этого «переложения для двух фортепиано в 4 руки» дата: «10 августа 1940. Long Island» [4, с. 495]<sup>5</sup>.

В своих воспоминаниях А. Б. Гольденвейзер, игравший, как уже упоминалось выше, в ансамбле с Рахманиновым в числе прочих произведений, имевших также симфонический прообраз, «Пляску смерти» Сен-Санса, пишет после премьеры «Симфонических танцев» в Москве: «Это страшное произведение — Danse

<sup>3</sup> Письмо к матери от 14 июня 1880 г. Цит. по: [3, с. 73].

<sup>4</sup> Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ГЦММК). Ф. 118. № 111, 112.

<sup>5</sup> Сохранился автограф ор. 45 для 2-х фортепиано в редактуре П. Ламма: ГЦММК. Ф. 192. N 319.

masabre <...>. Он (Рахманинов — Н. К.) вплотную подошел к смерти и с огромной гениальной силой рассказал про ее неумолимое косяное равнодушие <...>. Мотив Deis iгае его всю жизнь преследовал <...>. Не мог удержаться от слез, слушая удивительное сочинение Рахманинова. Вспоминал всю жизнь и его — живого в этой зале, слушающего — всегда в левом углу на хорах против эстрады или его самого на эстраде, — и как мы с ним эстраде играли на двух фортепиано...» [2, с. 195].

\* \* \*

Симфонизм Глазунова как явление втягивал в свою орбиту современников, оказывая опосредованное влияние на смежные жанры (инструментальный концерт, квартет) и, постепенно *симфонизируя* собственную композиционную модель для двух фортепиано. Фантазия — поздний опус композитора (ор. 104)<sup>6</sup>, и, можно сказать, что «пропустив» через четырехручные и двухрояльные транскрипции практически всю громаду своих симфонических образов, Глазунов создал собственную версию, собственный образ композиции для двух фортепиано — симфонический. Очевидно, это свидетельствует о целостности мышления композитора, но интересно, что его фортепианные сонаты, в двухфортепианной аранжировке блестящего виртуоза Блуменфельда — сохраняют свою инструментальную природу, концертность, стилистику «больших» романтических сонат Шопена, Шумана, Чайковского в большей степени, чем это оригинальное произведение, появившееся в списке сочинений Глазунова значительно позже. По свидетельству Асафьева, Глазунов был великолепным пианистом, обладал способностью необычайно красочно передавать оркестровую многоголосие на фортепиано, прекрасно исполнял собственные фортепианные сочинения. Напомним, что Глазунов аранжировал для ансамбля двух фортепиано, наряду с оркестровыми сюитами два фортепианных концерта, причем Второй концерт отделен от Фантазии всего четырьмя опусами и четырьмя годами: 1916 год, ор. 100 и 1920 год, ор. 104.

Оркестровое мышление композитора проявлялось в процессе создания данного сочинения, что запечатлелось в сохранившихся рукописях. Высокие и низкие регистры фортепиано, особенности фортепианной фактуры воспринимались им как совокупность разнотембровых голосов оркестровой партитуры. Первоначальные записи будущего сочинения для двух фортепиано ничем не отличались от оркестровых эскизов<sup>7</sup>. И в окончательной редакции сочинения сохранились характерные образы былинного, повествовательного склада, ярко выраженное эпическое начало, семантически связанное с зрелым симфонизмом Глазунова (особенно монументальной Восьмой симфонии). Это отразилось в плотности фактуры (даже в ее некоторой избыточности!), полифонической логике распределения тематических пластов, большой четырехголосной фуге, заменившей в первой части разработку. Масштабность симфонической драматургии ощущается во всех трех частях, но особенно в торжественно величальной «теме славления» в финале<sup>8</sup>.

Оркестральность звучания двух фортепиано, возможность передать максимальное количество тематических изменений и фактурных приемов использована здесь Глазуновым вполне. И, чрезвычайный, на первый взгляд, симфонизм Фантазии, лишь утверждает индивидуальный стиль композитора, но никак не противоречит жанровой природе ансамбля двух фортепиано.

Характерное для второй половины XIX столетия использование ансамбля двух фортепиано для «квазиимпровизаций» концертных парафраз на темы из популярных опер, в начале XX века сменяется модой на сюиты танцев, чаще всего испанского или латиноамериканского происхождения. Фольклорные танцевальные темы, ассимилировавшись в быту, пришли на смену «оперомании» и явились одним из источников стилистического обновления репертуара двухрояльного ансамбля.

В конце XIX — начале XX века жанр интенсивно развивается в лоне французской музыкальной культуры. Репертуар пополняется рядом превосходных сочинений, ори-

ентированных на симфоничность звучания ансамбля двух монотембровых инструментов. Это, в первую очередь произведения Сен-Санса: грандиозные Вариации на тему Бетховена (1874), и затем последовавшие Скерцо (1889), «Героический каприз» (1889) а также блистательный «Карнавал животных» (1886), написанный для Первой всемирной выставки в Париже, но аранжированный композитором для двух фортепиано лишь в 1922 году.

Продолжающие ряд масштабных концертно-симфонических воплощений жанра «Испанская рапсодия» (1907–1908) и «Вальс» (1919–1920) Равеля раскрывают новые возможности выразительных и художественных воплощений жанра в музыкальной культуре рубежа веков. Вслед за многочисленными транскрипциями для двух и более фортепиано сюиты из «Кармен» Бизе и «Испанских увертю» Глинки, Равель аранжирует испанские танцы для двух фортепиано, и, тем самым, открывает богатейшие возможности использования фольклора в жанре двухрояльного ансамбля. Но если «Венгерские танцы» Брамса в свое время спровоцировали «...необозримое количество четырехручных танцев с обширной географией...» [5, с. 161], то в первой половине XX столетия для двух фортепиано пишутся, в основном, вариации на входившие в моду латиноамериканские танцы.

Так, композиторский дебют Равеля (5 марта 1898 года) включал среди прочих произведений, программную сюиту «Sites auriculaires» (1895–1897), состоящую из Хабанеры, с эпиграфом из «Креолки» Бодлера, впоследствии оркестрованной и ставшей третьей частью «Испанской рапсодии», и «Entre cloches» с эпиграфом из «Долины колоколов» Э. По. Тогда же, в 1898 году сам композитор сделал переложение для двух фортепиано «Шехерезады» — увертюры к *собственной* опере-сказке «Тысяча и одна ночь». Далее Равель аранжирует блестящую симфоническую сюиту танцев «Испанская рапсодия» (1907), а спустя десять лет пишет свою оригинальную, к сожалению, редко звучащую пьесу «Фронтиспис» (1918)

<sup>6</sup> Фантазия f-moll для двух фортепиано, ор. 104 (1919, 1920). Посвящена В. И. Скрябиной.

<sup>7</sup> Кабинет рукописей Российского института истории искусств (КР ИИИИ). Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1224.

<sup>8</sup> Впервые Фантазия f-moll прозвучала 21 ноября 1920 года в исполнении А. К. Глазунова и Л. В. Николаева на Торжественном концерте в честь открытия бюста композитора в фойе Малого зала Петербургской консерватории.

для двух фортепиано в 5 рук. Вслед за ними появляются двухрояльная версия «Вальса» (1921) и блестящего «Болеро» (1930). Известна также его двухрояльная транскрипция «Ноктюрна» Дебюсси (1909).

Дариусу Мийо принадлежит, безусловно, одно из центральных мест в истории музыки для двух фортепиано первой половины XX века. Его новаторская активность и умение мастерски ассимилировать различные музыкальные стили привнесли экзотическую яркость фольклорных танцев в традиционно-транспозиционную ипостась жанра. При этом интересно, что, обращаясь к народным темам (см. «Кентуккиана», «Бык на крыше»), Мийо никогда не занимался *обработкой* фольклорных мелодий подобно тому, как это делал Барток, а, отдавая явное предпочтение жанру сюиты, чередовал характеристические образы с танцевальными. Таковы, например, сюита для четырех фортепиано «Париж», а также сюиты для двух фортепиано «Карнавал в Нью-Орлеане» и «Бал на Мартинике», в которых композитор использовал подлинные французские темы, бытующие в

штате Луизиана. Напомним, что сюитная логика музыкальной формы является характерной приметой французской инструментальной музыки, начиная с XVII века. Композиционная форма «orders» в XX столетии также основывается на чередовании замкнутых обособленных частей, контраст которых основан на контрапункте меняющихся, *экспонирующихся* образов. Эта традиция получила совершенное концертное выражение в блистательном «Скарамуше» (1937). Традиционные признаки сюиты отвечают здесь всем современным требованиям реновации жанра — интонационной экзотичностью образов, виртуозной фактурой, симфонически — эффективным сопоставлением регистров, темповыми контрастами.

В ряду концертных сочинений, также продолжающих традицию «симфонических танцев» для двух фортепиано, можно назвать две сюиты М. Инфанте — «Три андалузских танца» (1921) и «Музыка Испании» (1941); Д. Гершвина — «Рапсодия в блюзовых тонах» (1923), Вторая рапсодия (1931) — все авторские транскрипции для двух фортепиано; его же блестя-

щая салонная *сюита «I got rhythm»* (1934) и «Контрапунктические вариации на тему “Приглашения к танцу” Вебера»; сюда же можно отнести сюиту «Старая Вена» Годовского. Этот список подтверждает продолжение традиционного, проверенного практикой, транскрипционного функционирования ансамбля двух фортепиано.

При необычайно широком расслоении средств музыкальной выразительности в первые десятилетия XX века, переосмыслении музыкально-языковых и музыкально-структурных понятий, в композиторском творчестве наблюдается сохранение типовых музыкальных форм. Они-то и помогают классифицировать однопорядковые явления при изучении жанрового функционирования двухрояльного ансамбля; проследить некие универсальные тенденции композиторского творчества европейской традиции для этого состава.

Использование двух фортепиано в качестве равноправно солирующих инструментов (с оркестром или без), выявили динамический, тембровый универсализм этого состава, способного к воплощению симфонического метода развития формы.

#### Список литературы

1. А. П. Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. — СПб.: Изд-во А. С. Суворина, 1889. — 332 с.
2. **Гольденвейзер А. Б.** Статьи, материалы, воспоминания / Ред.-сост. Д. Благой. — М.: Советский композитор, 1969. — 448 с.
3. **Катанова Н.** Фортепианный дуэт в артистической судьбе А. Рубинштейна // Петербургский фортепианный

дуэт. Музыкально-исторические очерки. — СПб.: Лань, 2007. — С. 59–78.

4. **Сомова Е. К.** О Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове. / Сост. З. Апетян. В 2-х томах Т. 2. — М.: Музыка, 1988. — С. 231–237.

5. **Сорокина Е.** Фортепианный дуэт. История жанра. М.: Музыка, 1988. — 319 с.

#### Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы.

Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (**musicus\_cons@mail.ru**).

К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках.

Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках.

Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

#### Требования к оформлению текста

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word.

Текст **не форматруется**, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д.

АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный.

ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ — *курсив*, **жирный**, **жирный курсив**.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи.

ССЫЛКИ НА ЛИТЕРАТУРУ в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29].