Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

ФОРТЕПИАНО

Учебно-методическое пособие

Составитель Н. В. Баранова

*Рекомендовано учебно-методическим объединением
по образованию в области культуры и искусств
для специальности
6-05-0215-09 Хоровое творчество*

Минск
БГУКИ
2026

УДК 780.616.432(075.8)
ББК 85.315.42я73
Ф79

Р е ц е н з е н т ы:
кафедра музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»;
А. Г. Дюкарева, председатель цикловой комиссии «Хоровое исполнительство (академический хор)» учреждения образования «Минский государственный колледж искусств»

Фортепиано : учебно-методическое пособие / составитель
Ф79 Н. В. Баранова ; Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2026. – 114 с.
ISBN 978-985-522-403-8.

В учебно-методическом пособии представлена краткая история развития современного фортепианного дуэта, проанализированы этапы работы над фортепианной ансамблевой фактурой, предложены наиболее эффективные методы и приемы достижения музыкально-художественных целей в исполнительской трактовке фортепианных дуэтных произведений. Представлен краткий экскурс в историю создания балета П. И. Чайковского «Щелкунчик», на основании исполнительского анализа предложены методические рекомендации по исполнению переложений оркестровых номеров балета.

Предназначено для белорусских и иностранных студентов музыкальных специализаций учреждений высшего образования в сфере культуры и искусств, может применяться на различных ступенях обучения игре на фортепиано в зависимости от уровня исполнительской подготовки участников дуэта.

УДК 780.616.432(075.8)
ББК 85.315.42я73

ISBN 978-985-522-403-8

© Баранова Н. В., составление, 2026
© Оформление. Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», 2026

ВВЕДЕНИЕ

На современном этапе развития высшего образования в сфере культуры и искусств важная роль отводится формированию у студентов профессиональных компетенций, включающих широкий диапазон музыкально-теоретических и практических исполнительских знаний, умений и навыков, необходимых для будущей профессиональной деятельности, а также развитию эмоциональной сферы как одной из важнейших составляющих музыкального творчества.

Профессиональная подготовка специалистов в области хорового искусства наряду с профильными дисциплинами, дающими теоретические и практические знания по дирижированию, хоровому исполнительству, чтению и анализу хоровых партитур, предполагает развитие у студентов фортепианных исполнительских умений и навыков. Владение инструментом является не только необходимым условием профподготовки будущих хормейстеров, но и позволяет расширить музыкальный кругозор, познакомиться с большим количеством фортепианных произведений, шедеврами вокальной, хоровой, оперно-симфонической музыки и в целом сформировать хороший музыкально-эстетический вкус.

Учебная дисциплина «Фортепиано» занимает важное место в профессиональной подготовке руководителей хоровых коллективов, дополняет учебный материал таких учебных дисциплин, как «Дирижирование», «Чтение хоровых партитур», «Хоровой класс», «Класс старинной хоровой музыки», «Постановка голоса», «Вокальный ансамбль».

Учебно-методическое пособие по учебной дисциплине «Фортепиано» направлено на совершенствование исполнительских качеств, развитие у обучающихся образно-художественного мышления и воображения, приобретение навыков ансамблевой игры и умения творчески работать в коллективе.

В учебно-методическом пособии представлена одна из эффективных форм развития музыкально-исполнительских качеств – игра в фортепианном дуэте, открывающая широкие возможности для творческих экспериментов.

Принято разделять понятия *фортепианный ансамбль*, где два пианиста находятся за двумя музыкальными инструментами, и *фортепианный дуэт*, предполагающий наличие двух исполнителей за одним роялем. Репертуар для фортепианного дуэта разнообразен и представлен в виде оригинальных дуэтных композиций, переложений камерных, симфонических и оперных произведений, обработок популярной и на-

родной музыки различного уровня сложности, что способствует реализации смелых креативных идей.

Совместное музицирование за одним инструментом помогает творческому диалогу равноправных по исполнительскому мастерству музыкантов, решению различных музыкальных педагогических и исполнительских задач в контексте учитель–ученик, а также музыкальному общению любителей (непрофессионалов). При профессиональной подготовке хормейстеров обучение игре на фортепиано в дуэте является весьма актуальным. В совместном творчестве формируются навыки и развиваются способности человека распознавать эмоции, понимать намерения и мотивацию других людей, действовать сообща в соответствии с поставленными задачами, что является необходимыми составляющими профессиональной деятельности будущих хормейстеров, непосредственно связанной с коллективным взаимодействием.

Учебно-методическое пособие состоит из трех разделов. В первом разделе представлена краткая история развития современного фортепианного дуэта, проанализированы этапы работы над ним и предложены некоторые методы и приемы достижения поставленных целей. Второй раздел посвящен истории создания балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского, на основании исполнительского анализа даны методические рекомендации по трактовке оркестровых номеров балета в дуэтном фортепианном переложении. Третий раздел содержит 20 нотных отрывков из названного балета в обработке для фортепиано в четыре руки, напечатанных в 1959 г. [9]. Однако в названия балетных номеров упомянутого издания внесены изменения и используются те, которые соответствуют музыкально-сценическому плану М. Петипа [2, с. 11–19] и клавиру балета в облегченном фортепианном переложении П. И. Чайковского [8].

Учебно-методическое пособие может использоваться на различных этапах обучения игре на фортепиано в зависимости от уровня исполнительской подготовки участников игры. Дуэтные фортепианные переложения балетных номеров могут быть предложены для изучения обучающимся среднего исполнительского уровня, концертов камерного формата и театрализованных музыкальных постановок, более опытным исполнителям, а также служат материалом для самостоятельной творческой работы, совершенствования исполнительских качеств, чтения нот с листа и домашнего музицирования.

РАЗДЕЛ I

1.1. Из истории развития современного фортепианного дуэта

С начала XXI в. наблюдается необыкновенный взлет и расцвет исполнительского искусства фортепианного дуэта. Большое количество фортепианных пар дают концерты в известных залах мира. Стремительно растет число международных ансамблевых конкурсов и фестивалей, из них наиболее престижные: ARD (г. Мюнхен, Германия), включающий номинацию «Klavierduo», специализированные конкурсы фортепианных дуэтов Murray Dranoff (г. Майами, штат Флорида, США), Токийский конкурс Международной Ассоциации фортепианных дуэтов, Международный конкурс имени Ф. Шуберта (г. Есеник, Чехия), North-West International Piano Ensemble Competition (г. Ванкувер, Канада) и United States International Duo Piano Competition (г. Колорадо-Спрингс, штат Колорадо, США) и др.

Фортепианный дуэт называют одним из самых нарядных жанров в музыке за его театральную визуальную выразительность, творческий диалог и возможность харизматичного проявления концертно-игрового начала.

Однако отметим, что в 70–80-е гг. XX в. фортепианный ансамбль популярности не имел, в связи с этим концертов фортепианной ансамблевой музыки было мало, практика организации конкурсов фортепианных дуэтов отсутствовала, а в творчестве композиторов произведения подобного рода малочисленны.

Важными событиями в истории развития фортепианного дуэта стало создание в 1989 г. в Японии (г. Токио) Международной Ассоциации фортепианных дуэтов (International Piano Duo Association), а в 1990 г. в СССР – Общенациональной ассоциации фортепианных дуэтов.

С этого времени начинается интенсивное распространение фортепианного дуэта как особой формы творческого взаимодействия. С ростом популярности фортепианных дуэтов появилась необходимость в подборе репертуара, соответствующего не только профессиональному уровню исполнителей, но и запросам аудитории слушателей. В связи с этим понадобилась систематизация репертуара, включающего не только сочинения прошлых столетий, но и новейшие музыкальные композиции, различные переложения и аранжировки уже существующих произведений. Наиболее значимыми работами по составлению каталогов ансамблевых произведений являются: справочник американского музы-

коведа М. Хинсона «Музыка для более чем одного фортепиано» (2001) [11], каталог английского ученого и композитора Х. Фергюсона «Клавирные дуэты…» (1995) [10], «Мультиклавирные ансамбли: Аннотированный каталог произведений для двух и более фортепиано XVI–XX веков» Н. Ю. Катоновой (2002) [3].

Особое место среди каталогов произведений для ансамблевой игры занимает «Репертуар фортепианного дуэта: оригинальная музыка, написанная для одного фортепиано в четыре руки», составленный известным американским специалистом по истории фортепианного ансамбля Кэмероном МакГроу. Первое издание 1981 г. включает композиции для четырехручного дуэта периода с 1760 по 1980 гг. Помимо репертуарного перечня каталог содержит два приложения, в одном из которых отражены данные о сборниках (их около 150), представляющих только оригинальные сочинения для фортепианного дуэта в четыре руки, в другом – названия произведений в четыре руки с участием голоса или других музыкальных инструментов. Каталог неоднократно переиздавался и сегодня остается одним из полных репертуарных справочников для ансамбля пианистов на одном музыкальном инструменте. Последнее издание (2016) отредактировано, значительно расширено Кристофером и Катериной Фишер (участниками дуэта «Fisher Piano Duo»), а также дополнено сотней композиторских имен и почти 1000 новых сочинений [12].

Выбор репертуара является актуальной проблемой, во многом зависящей от творческих целей дуэта: создан ли дуэт для определенного творческого проекта и не предполагает дальнейшее взаимодействие или это сотворчество двух исполнителей, связанных длительным музыкально-духовным единством.

Исследователь истории развития фортепианного дуэта Т. Е. Неровная видит несколько направлений расширения концертного дуэтного репертуара:

– «поиск и реконструкция неизвестного музыкального материала (работа с каталогами, мировыми библиотечными фондами и нотными архивами);

– появление новых ансамблевых композиций (в том числе в виде творческих заказов современным авторам);

– обращение к транскрипциям, аранжировкам для фортепианного ансамбля как инструментально обновленному варианту уже существующих сочинений» [4, с. 144].

XXI век стал временем стремительного развития дуэтного исполнительства, в котором обозначились два художественных направления.

Первое сфокусировано на сохранении академических традиций дуэтного музицирования, где основой репертуара является забытая или малоизвестная музыка, а также новая авангардная музыка. В основе концертной деятельности данного пути лежат задачи просвещения широкого круга слушателей, их приобщение к классической музыкальной культуре, сохранение творческого наследия прошлых эпох и знакомство с произведениями, написанными в современных техниках композиции. Фортепианных дуэтов, работающих в этом направлении немного. Второе – визуально-сценическое игровое направление (инструментальный театр), напротив, имеет огромное число приверженцев. Исполнителей привлекает возможность расширить границы традиционного фортепианного дуэтного сотрудничества: использование свободной пластики, разнообразные движения пианистов за инструментом, выразительная мимика, яркие сценические костюмы, различные исполнительские трюки: эффектные перекрещивания рук, нетрадиционные способы звукоизвлечения, возможность во время исполнения меняться местами за инструментом и др. Целью данного направления является создание музыкальных визуально-сценических представлений, репертуар которых строится на эффектных музыкальных произведениях современных композиторов и оригинальных аранжировках и переложениях шедевров мировой классики.

Широкой популярности фортепианных дуэтов в визуально-сценическом направлении в большой степени способствуют музыкально-эстетические запросы современного слушателя и развитие музыкальной индустрии в целом. Сегодня успех концертного выступления зависит от зрелищности и оригинальности форм исполнения. В связи с этим возникает потребность в неповторимой креативной визуальной подаче музыкального материала. Современная видеотехника позволяет снимать исполнителей с различных ракурсов в процессуальной динамике, в итоге концертное выступление воспринимается как музыкальный театр.

Особое место в творческой деятельности современных фортепианных дуэтов занимает создание видеоклипов, позволяющих слушателю насладиться не только великолепным исполнением музыкального произведения, его оригинальной интерпретацией, но и получить визуальные впечатления, а также иметь возможность многократного просмотра и прослушивания понравившегося музыкального материала.

Поиски новых интерактивных форм концертной деятельности привели к смелым экспериментам творческого взаимодействия фортепианных

дуэтов с различными эстрадными и джазовыми музыкантами, артистами балета и концертной публикой.

Таким образом, возрастающий интерес к фортепианному дуэту подтверждает не только его многомерность и жизнеспособность как формы исполнительского взаимодействия, творческого сотрудничества, но и является необходимой составляющей профессионального музыкального образования, позволяющей повысить уровень музыкального мышления, воображения, креативности, харизматичности и эмоционального интеллекта.

1.2. Некоторые методы и приемы работы над фортепианным дуэтом

Игра в дуэте является одной из важнейших составляющих педагогической деятельности на всех этапах обучения игре на фортепиано, способствующей накоплению не только музыкально-теоретических знаний, эмоционально-художественных впечатлений, но и развитию таких человеческих качеств, как дружелюбие, партнерство, уважение, понимание эмоций партнера, взаимодействие в творческом процессе, что, в свою очередь, способствует развитию интеллекта и эмоционально-духовной сферы, необходимых для будущей профессиональной деятельности музыканта.

Важнейшими задачами, которые ставятся перед участниками фортепианного дуэта, являются создание единой интерпретации музыкальной композиции, совместное построение драматургии и раскрытие художественного образа музыкального произведения. В соответствии с задачами строится педагогический план. Работу над фортепианным дуэтом можно разделить на несколько этапов.

Первый этап представляет собой аналитический разбор музыкального произведения: прослушивание музыкальной композиции целиком в качественном исполнении (получение эмоционально-художественного впечатления, приобретение мотивации для построения собственной исполнительской интерпретации), теоретический анализ особенностей стиля сочинения для последующего соответствующего подбора средств музыкальной выразительности, рассмотрение структурных компонентов музыкальной палитры (выявление частей, фраз, предложений, мотивов и цезур между ними и др.). В первый этап можно включить метод параллельного слухового и зрительного восприятия произведения, заключающийся в прослушивании произведения с одновременным просмот-

ром его нотной записи. Для обогащения слухового опыта и развития музыкального воображения необходимо слушать симфонические произведения, которые взяты для исполнения в обработке или различных переложениях, в их оригинальном изложении, т. е. в оркестровом звучании, чтобы в последующей собственной исполнительской интерпретации подбирать на фортепиано необходимое тембровое звучание.

Второй этап – практическое ознакомление с нотным материалом: разбор текста с правильными штрихами, ритмом, динамикой, построением фраз и артикуляцией. Детальную работу над музыкальным текстом на данном этапе лучше проводить отдельно с каждым участником ансамбля. Такой период работы не должен быть длительным, чтобы не создавалось у обучающегося впечатления сольного исполнения изучаемого произведения. Важное отличие от работы над сольным произведением состоит в необходимости в дуэтном формате знать партию партнера. Приемы работы: проиграть эскизно партию партнера, чтобы лучше ориентироваться во всех ее особенностях; проанализировать партию без ее проигрывания, ориентируясь на нотный текст, чтобы определить функции (главная партия или аккомпанемент); выявить кульминации и подходы к ним; сверить со своей партией динамику, фразировку, штрихи, цезуры и др.

Третий этап – совместная творческая работа и создание единой драматургии и музыкально-художественного образа произведения. Данный этап длительный и наполнен творческими поисками. В таком случае работа должна быть направлена на максимальное сближение музыкально-исполнительского уровня партнеров, технически грамотное ансамблевое звучание (синхронность и уравновешенность в силе звучания, согласованность штрихов и динамики всех партий). На третьем этапе работы над фортепианным дуэтом следует обратить внимание на:

1) расположение участников ансамбля при исполнении в четыре руки за одним музыкальным инструментом. Необходимо научиться гармонично и удобно сосуществовать за одним роялем, помогая, а не мешая друг другу;

2) метроритмическую и темповую координацию. Одной из важнейших задач ансамблевой игры является воспитание коллективного чувства ритма. Совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей у обоих исполнителей становится результатом единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса. Большое значение в ансамблевой игре имеет синхронное начало и окончание исполнения, что требует тренировки и хорошего уровня взаимопонима-

ния. Необходимо использовать прием дирижерского ауфтакта. Когда партнеры видят руки друг друга, можно использовать легкое движение кисти и / или показать вступление кивком головы / глазами. Полезно обоим исполнителям вместе взять дыхание. Не менее важно синхронное окончание (снятие звука или аккорда). Исправление ритмических недостатков должно начинаться с индивидуальной работы над каждой партией. Приемами и методами, направленными на развитие чувства ритма, могут служить: использование метронома, выработка единого темпа за счет согласования различных длительностей, скрытый показ одним из исполнителей метрической пульсации перед началом игры;

3) согласованность приемов звукоизвлечения. Работа над штрихами – это детальное выражение музыкальной мысли и нахождение ее наиболее удачной формы. Выбор штрихов не может производиться исполнителем каждой партии отдельно, т. к. штрихи в ансамблевой игре взаимосвязаны. Совместные творческие поиски выразительного исполнения каждой фразы приводят к выбору естественных для музыкального образа штрихов. Работа над звукоизвлечением требует использования всех тембровых возможностей инструментального ансамбля;

4) выстраивание динамического плана произведения. Динамика имеет большое значение в раскрытии общего характера музыки, ее эмоционального содержания. Огромное значение приобретает динамика в процессе выстраивания фразировки: по-разному поставленные логические акценты кардинально меняют смысл музыкального построения. Создание единой и грамотной во всех деталях динамики является основой для построения эмоционально-художественного образа музыкального произведения. Необходимо обучить исполнителей правильно определять силу звучания своей партии относительно другой. Динамика ансамблевого звучания всегда шире и богаче динамики сольного исполнения (наличие двух пианистов позволяет полнее использовать клавиатуру, построить более объемные, плотные, тяжелые аккорды и звуковые пласты);

5) прослушивание и ощущение пауз. В музыке паузы имеют огромное выразительное значение. Фиксировать каждый такт, где есть паузы, приходится только при первом знакомстве с нотным текстом, в дальнейшем нужно проиграть и запомнить партию партнера, в результате чего пауза перестанет быть просто ожиданием и наполнится смыслом и живым музыкальным ритмом;

6) передача музыкального материала от партнера к партнеру. Одна из достаточно сложных задач участников дуэта – научиться передавать из

рук в руки пассажи, мелодические построения. В связи с этим необходимо вырабатывать навыки передачи и подхвата музыкального материала из партии в партию, при этом не нарушая цельности звукового полотна. Приемом работы над выстраиванием единого музыкального интонирования может служить проигрывание каждым исполнителем полной мелодии или пассажа, части которых распределены между партиями;

7) приемы педализации. Правую и левую педаль применяет исполнитель партии secondo, которая содержит гармонический бас и служит фундаментом мелодии. В данном контексте необходимо внимательно следить за тем, что происходит в соседней партии и учитывать целостное звучание музыкального материала. Полезно в работе над педализацией и для достижения слуховой активности в ансамбле поступать следующим образом: во время исполнения одним пианистом партии primo, второй исполнитель партии secondo только педализирует, ничего не играя. При этом потребуется внимание и необходимость вслушиваться в чистоту звучания игры партнера. Если есть возможность, нужно поменять на время исполнителей партиями.

Четвертый этап работы над фортепианным дуэтом – создание собственной интерпретации, выстраивание целостной драматургии музыкального произведения, воплощение эмоционально-художественного образа в концертном выступлении. На этом этапе происходит окончательная шлифовка деталей единого художественного замысла, работа над артистической подачей музыкального материала и сценической культурой, выработка психологической и эмоциональной стрессоустойчивости. В связи с этим важным фактором успешного результата является эмоциональное педагогическое воздействие, в целом формирующее положительное отношение к творческому процессу и доброжелательную атмосферу между участниками фортепианного дуэта.

РАЗДЕЛ II

2.1. Из истории создания балета «Щелкунчик» (соч. 71, 1892) П. И. Чайковского

Известный музыковед и исследователь творчества П. И. Чайковского Л. С. Сидельников считает, что «“Щелкунчик” – одно из самых оптимистических произведений Чайковского. Балет словно бы излучает светлую, горячую любовь к детям и веру в их душевные силы, в богатый творческим воображением внутренний мир ребенка» [5, с. 444].

До П. И. Чайковского к сюжету о Щелкунчике обращался немецкий композитор, дирижер, пианист К. Рейнеке (1824–1910). В 1885 г. была издана его фортепианная сюита «Щелкунчик – мышиный король» для фортепиано в четыре руки, хорошо известная и русскому композитору.

Инициатором написания балета «Щелкунчик» был И. А. Всеволожский, обративший внимание П. И. Чайковского на сказку «Щелкунчик и Мышиный король» Эрнста Теодора Амадея Гофмана (немецкий писатель, композитор, дирижер, живописец). В основу либретто лег французский пересказ литературного произведения, сделанный в 1844 г. Александром Дюма-отцом (в некоторых источниках А. Дюма-сыном). Несмотря на сохранение основной сюжетной канвы сказки, вариант перевода А. Дюма отличался от оригинала.

В создании либретто принимали участие младший брат композитора Модест Ильич Чайковский, немецкий композитор Карл Генрих Карстен Рейнеке, директор императорских театров и театральный художник Иван Александрович Всеволожский, балетмейстеры Мариус Иванович Петипа и Лев Иванович Иванов. Основные либреттисты М. И. Петипа и М. И. Чайковский внесли изменения в пересказ А. Дюма: Модест Ильич, зная установку дирекции императорских театров на фееричность, ввел в либретто растущую елку и придумал эффектный конец сцены, а Мариус Иванович добавил ночное перевоплощение главных персонажей во влюбленную пару и переход героев через снежную бурю и полет снежинок.

Либретто балета можно разделить на две самостоятельные части разные по стилю. Первое действие органично связано с миром гофмановских сказок и представлено в детских сценах в доме Зильбергауза, наполненных тонкой и своеобразной театральностью. Второе действие олицетворяет так называемое царство сластей (сладостей) и несет зрелищность старых балетов.

В монографии Н. В. Туманина обратила внимание на то, что композитор искренне восхищался сказкой Э. Т. А. Гофмана, но за написание балета взялся неохотно. А в качестве объективных факторов такого положения дел исследователь творчества П. И. Чайковского привела высказывание известного историка театра, балетоведа, театрального критика Ю. И. Слонимского, который предположил, что «причиной сомнений и недовольства Чайковского служил сценарий II акта балета, в котором действие, собственно, прекращалось, переходя, по плану Всеволожского, в дивертисмент “кондитерских изделий”» [6, с. 380], лишенный глубокого психологического смысла, изначально заложенного в сказке немецкого писателя.

Главной притягательной силой для П. И. Чайковского стал образ Мари (Клары), поэтичной, верной и преданной героини. Драматургическая линия сюжета построена на теме роста, развития и становления детской души, впервые вступающей в борьбу с коварством и злом.

В балете П. И. Чайковский соединил психологизм и фантастическую атмосферу сказки Э. Т. А. Гофмана и идею А. Дюма о силе любви, способной преодолеть злые чары. Музыка «Щелкунчика» понятна и детям (сказочный сюжет, использование жанров польки, марша, галопа), и взрослым (фантастичность сюжета, борьба добра и зла, стремление к любви и счастью).

Премьера балета «Щелкунчик» в постановке балетмейстера Л. И. Иванова состоялась в один день с оперой П. И. Чайковского «Иоланта» 6 (18) декабря 1892 г. в Мариинском театре Санкт-Петербурга, дирижер Риккардо Дриго (в России Ричард Евгеньевич Дриго, 1846–1930, итальянский и российский композитор, дирижер). В том же году издана и сюита из балета «Щелкунчик» в переложении для фортепиано в четыре руки А. С. Аренского, а через два года вышло его же переложение всей партитуры балета. Впервые в Большом театре Москвы балет был поставлен балетмейстером Александром Горским (1919).

Балет «Щелкунчик» – новый вид хореографического спектакля, отличающийся от драматургии таких балетов П. И. Чайковского, как «Лебединое озеро» и «Спящая красавица». «Щелкунчик» – лирико-характеристический балет, и симфоническое развитие в большей степени выражено не в классических балетных формах, а в пантомимных сценах и характерных танцах. Музыкальные формы, кроме классических хореографических номеров, более сжаты и лаконичны, музыкальный язык филигранный, изящный и камерный.

Балетная реформа П. И. Чайковского, начатая им в лирико-романтическом балете «Лебединое озеро» и лирико-эпическом балете «Спящая красавица», завершилась созданием нового типа балета, в котором глубокий внутренний психологический смысл детского представления о мире воплощается в оригинальных формах танцевальной музыки. Балет «Щелкунчик» оказал большое влияние на дальнейшее развитие не только балетной, но и симфонической музыки.

2.2. Некоторые методические исполнительские рекомендации

Дуэтное фортепианное переложение номеров балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского, представленное в учебно-методическом пособии, можно разделить по принципу нотно-ролевого соотношения фортепианных партий, что позволит правильно распределить музыкальный материал между исполнителями в зависимости от уровня их индивидуальной исполнительской подготовки. Музыкальный материал распределен по трем принципам.

Принцип ***постоянного лидерства*** – одна из партий является ведущей на протяжении всего номера. В данном случае полностью отсутствуют диалогические отношения между партиями и сохраняется основная музыкальная тема в одной из партий, другая – выполняет аккомпанирующую функцию. Номера: Марш, Галоп, «Танец родителей», Дивертисмент («Шоколад», «Кофе», «Чай», «Трепак», «Танец пастушков», «Вальс цветов»), Вариация I (Тарантелла), Кода, «Финальный вальс».

Принцип ***временного лидерства*** предполагает ведущее положение одной из партий в момент звучания в ней основной музыкальной темы, в это же время другая партия выполняет аккомпанирующую функцию. Данный принцип характеризуется неустойчивостью главенства какой-либо из партий на протяжении общего развития музыкального материала. Наиболее часто используется *прием диалога* между партиями. Номера: «Вальс снежных хлопьев», Анданте, Вариация II (Танец Феи Драже).

Принцип ***равноправие партий*** характеризуется отсутствием четкой дифференциации партий на главную партию и второстепенную. Чаще всего в распределении музыкального материала используется *прием дублирования* основной музыкальной темы в обеих партиях одновременно, а также прием *тематического канона*. В номерах присутствуют

эпизоды дублирования музыкальной темы (Вальс из Сцены с танцами, «Танец паяцев»); элементы тематического канона (Полька); распределение двух основных музыкальных тем между партиями («Демонический танец пружинных кукол»).

Музыкальные отрывки рассмотрены с точки зрения их тембрового звучания в оркестровой партитуре и связанной с этим творческой работы над особенностями ансамблевого исполнения фортепианных переложений балетных номеров.

* * *

Номера из балета «Щелкунчик» П. И. Чайковского

Действие I

Марш (Tempo di marcia, vivo). В номере представлена основная музыкальная характеристика детей. Быстрый темп, легкость и изящество музыкального материала напоминает скерцо. Две основные темы марша контрастны друг другу. Первый мотив связан с показом воинственного мальчишечьего характера, второй – более сдержанный и плавный, относящийся к характеристике девочек. Два мотива всегда появляются вместе, образуя единую тему. В симфонической партитуре первый мотив исполняют духовые инструменты, второй – струнные. Хотя мотивы звучат в различных ритмике и тембровых окрасках, они органично сливаются в единый образ. В фортепианном переложении основная тема звучит в партии *primo*. В исполнении первого мотива марша необходимо обратить внимание на четкий ритм, обилие пауз, контрастную динамику. Фортепианная тембральная окраска звука здесь должна соответствовать «трубному» звучанию музыкальной темы в оркестровой партитуре. Второй мотив, в котором пунктирный ритм, формирование мелких интонаций по две ноты, обилие пауз создают легкий девичий образ, также исполняется партией *primo*. В фортепианном исполнении второго мотива необходимо приблизить звучание к тембру струнных инструментов. Партия *secondo* построена на стройной, прозрачной аккордовой фактуре, являющейся гармонической поддержкой для ведущей партии. Обилие пауз, staccato в партии *secondo* придает легкость общему звучанию, лишь в кульминационные моменты партия *secondo* выходит на первый план и на *f* исполняет «трубный» мотив основной темы марша. В работе над фортепианной интерпретацией ба-

летного номера необходимо обратить внимание на динамический план каждой партии и выстроить его соответственно поставленным музыкальным задачам. Ансамблевое звучание достигается путем четкой внутренней пульсации у обоих исполнителей, прослушиванием пауз и одновременным дыханием.

Детский галоп (Presto). Номер завершает экспозицию образа детей, резвящихся вокруг елки, начатую в Марше. Быстрая, веселая и задорная пляска, в музыке которой П. И. Чайковский использовал напев детской французской песенки «Bon voyage, M. Dumolet». В симфонической партитуре музыкальный материал преимущественно исполняется струнными инструментами с небольшим участием кларнетов и флейт. В фортепианном переложении ведущая партия *primo*, в которой легкая и изящная музыкальная тема идет в темпе *Presto*, создает образ детского праздника и безудержного веселья. Партия *secondo* в основном построена на прозрачной аккордовой фактуре, гармонически поддерживающей главную партию. Однако есть эпизод в номере, где основная задорная тема в партии *primo* проходит на фоне более лирической темы в партии *secondo.* Здесь необходимо обратить внимание на интонирование четвертных нот в левой и правой руках и резко контрастную динамику. Резкое переключение с *f* на *p, crescendo* должно быть одновременно выстроено в обеих партиях в соответствии с художественным замыслом.

Танец родителей (Allegro). Номер представляет собой юмористическое танцевальное *Allegro* в ритме тарантеллы. Чтобы позабавить детей, родители переодеваются инкруаяблями (французскими франтами XVIII в.). В фортепианном переложении главный музыкальный материал в партии *primo*, особое внимание здесь следует уделить точности исполнения разнообразных штрихов в быстром темпе, соответствующем ироничности задуманного образа. В начале партия *secondo* построена на однообразном движении гармонических построений на *staccato*, поддерживая задорный характер основной мелодии, а затем последующие гармонические фигурации в партии *secondo* следует исполнять на *p* и *legato*, а в восходящих пассажах на *staccato* следить за четкостью, ровностью и ритмичностью пальцевой артикуляции. В работе над дуэтным исполнением необходимо обратить внимание на баланс динамических оттенков, единство темпового движения, эмоциональный характер всего номера.

Вальс из Сцены с танцами (Tempo di valse). Заимствованная из программы М. Петипа ремарка в партитуре *«Танец двоих: отпуск на де-*

сять часов» скорее всего означает любовную сценку куклы с оловянным солдатиком, получившим отпуск на 10 часов. М. Петипа считал, что этот вальс живой и игривый, «острый, обрывистый, с ясным ритмом» [1, с. 11]. Фактура фортепианного переложения прозрачна. Легкости и игривости музыке танца придают обилие пауз, статичная гармония в партии *secondo*, короткие, отрывистые мотивы в партии *primo*. Интонации, «крутящиеся» вокруг основного звука, создают ощущение «кукольности». По мере развития музыкального материала фортепианная фактура в партии *secondo* становится более плотной, в кульминационных моментах дублирует мелодические построения партии *primo*, в некоторых эпизодах берет на себя ведущую роль, исполняя основную мелодию вальса. В связи с этим, необходимо следить за выстраиванием динамического баланса между партиями, органичной сменой ведущей роли в партиях, выстраиванием общего эмоционального движения.

Демонический танец пружинных кукол (Presto). Музыка танца похожа на залихватский трепак, но отличается особой причудливой резкостью, угловатостью и таинственностью. В этом танце своеобразно сочетаются две основные музыкальные темы, каждая из которых поручена разным фортепианным партиям. В партии *primo* угловатая и резкая тема построена на коротких мотивах, для передачи характера которой используются различные виды штрихов: *staccato*, *legato*, *tenuto*, широкий диапазон динамических оттенков: от *pp* до *ff*, *sff*. Синкопированный ритм в сочетании с разнообразными штрихами создает колдовской и зловещий образ. В партии *secondo* на фоне остинатного синкопированного баса проходит мелодия четвертными нотами, «изломанная» хроматизмами, на *legato* то поднимаясь вверх, то спускаясь вниз, рисуя присутствие некой дьявольской силы. Палитра динамических оттенков партии *secondo* соответствует динамическому движению в партии *primo.* В ансамблевом отношении данный номер балета достаточно сложен, поскольку здесь необходимо показать в разных тембровых звучаниях две равноправные темы в очень быстром темпе, точно исполняя разнообразные штрихи и динамические оттенки, соответствующие каждой партии, и при этом не теряя единого эмоционального настроения.

Полька (Andantino). Музыка грациозного танца, иллюстрирующего игру Мари с новой игрушкой Щелкунчиком, наполнена изяществом, грацией, неосознанным кокетством. В симфонической партитуре музыкальный материал игриво и элегантно исполняют исключительно струнные инструменты. В первой части польки в фортепианном переложении мелодия проходит в партии *primo*, где игра распределена между двумя

руками, что, с одной стороны, создает прозрачность звучания фактуры, с другой – определенные трудности, связанные с гибкой передачей мелодической линии из руки в руку, особенно в пассажах. В партии *secondo* – гармоническое сопровождение на *pp*. В средней части (*Piu allegro*) в партии *primo* сохраняется музыкальная тема из первой части, фактура в партии *secondo* уплотняется, вводятся элементы тематического канона. Реприза номера варьирована, мелодия остается в партии *primo*. В работе над ансамблевым звучанием необходимо обратить внимание на штрихи, выстраивание совместной динамической линии, единство исполнения темповых отклонений (*ritenuto, accelerando*), тематические переключения.

Гросфатер (Allegro). В основе номера звучит немецкая мелодия «Grossvater Tanz» («Танец дедушки»), которую использовал в одном из произведений Роберт Шуман – один из любимых композиторов П. И. Чайковского. Мелодия «Grossvater Tanz» появилась в XVII в., однако до сих пор точно неизвестно, была ли она народной или принадлежала авторству Карла Готлиба Геринга (1766–1853, саксонский органист и композитор). На протяжении нескольких веков лирическую композицию «Grossvater Tanz» исполняли в конце свадебной церемонии. Музыка танца в балете П. И. Чайковского наивно-простодушная, написана с нарочитой примитивностью, что производит комический эффект и дополняет юмористическую зарисовку гостей на детском празднике. В фортепианном переложении две партии играют равноправные роли. Правая рука партии *secondo* более плотной фактурой дублирует главную мелодию. Для достижения ансамблевого звучания необходимо четко соблюдать ритмическую пульсацию. Весь номер сохраняется динамика *f*, придающая некоторую «тяжеловесность». В данном контексте следует обратить внимание на объемность аккордового звучания и построение единых мелодических линий.

Вальс снежных хлопьев (Tempo di valse). Вальс звучит как лирическое отступление, посвященное волшебным узорам русской зимы. В симфонической партитуре щемяще-тоскливая линия мелодии у тембра низких флейт изображает русскую тоску посреди глубоких снегов и бесконечную линию заснеженного горизонта. Музыка передает ощущение холода, игру лунного света и в то же время различные чувства героини, оказавшейся в таинственном волшебном мире. В фортепианном переложении использован принцип временного лидерства. В партии *primo* группировка «вращательных» коротких фраз, идущих поперек тактового размера, создает ощущение вьюги. Партия *secondo* напро-

тив выстроена длинными длительностями и погружает в некоторое ледяное оцепенение. В средней части номера ведущая партия – *secondo*. Здесь в отличие от фраз в партии *primo*, построенных на коротких мотивах, мелодические построения наиболее длинные, создающие впечатление бесконечных заснеженных просторов. В работе над вальсом необходимо обратить внимание на звукоизвлечение, легкость и изящество в исполнении, четкость ритмической пульсации и музыкально-тембровую окраску мелодических построений.

Действие II

Дивертисмент:

Шоколад (Испанский танец) **(Allegro brillante).** П. И. Чайковский превратил Дивертисмент второго акта в харáктерную симфоническую сюиту, номера которой сопоставлены по контрасту. Очарование сюиты заключается в оригинальном тембровом колорите. Темпераментный испанский танец *«Шоколад»* открывает Дивертисмент. В симфонической партитуре основная тема, представленная в блестящем соло трубы, противопоставляется женственно-грациозному эпизоду у скрипок. Испанский колорит усиливают кастаньеты. В фортепианном переложении ведущая роль у партии *primo*. Быстрый темп (*Allegro brillante*), staccato, акценты, фразы, построенные на коротких мотивах, создают образ зажигательного испанского танца. Роль партии *secondo* сводится к гармоническому и ритмическому поддерживанию главной партии. Особое внимание в дуэтном исполнении нужно уделить штрихам и ритмической организации музыкального материала, единому темповому и эмоциональному движению.

Кофе (Арабский танец) **(Commodo).** Как лирический центр сюиты танец основан на популярной грузинской народной колыбельной песне «Спи, фиалка» («Иав нана»), записанной М. М. Ипполитовым-Ивановым, которую П. И. Чайковский услышал в Грузии. Композитор хорошо передал нежный и грустный характер колыбельной. В оркестровой партитуре мелодия поручена засурдиненным скрипкам, играющим в терцию. Тонкие и красочные звуки Востока композитор передает остинатным звучанием тонической квинты соль-минора у виолончелей и альтов в виде подвижной фигурации, оригинальным заунывным рефреном у кларнета, бас-кларнета и английского рожка, обрамляющим каждую строфу песни. Музыкальная ткань танца необычайно стильна

и аутентична. В фортепианном переложении на первый план выступает партия *primo*, в которой изысканно и томно звучит основная тема танца. Короткие интонации, внезапные акценты сочетающиеся со *staccato* и *legato*, опевание ступеней придают музыке восточный колорит. В партии *secondo* необходимо обратить внимание на ритмическую организацию музыкального материала, ровность звучания и точное исполнения штрихов.

Чай (Китайский танец) **(Allegro moderato).** Танец полон изящества, изобретательности и оригинальности. Оркестровка китайского танца необычна: противопоставляются два крайних регистра оркестра (низкие звуки фаготов и высокие звуки флейт). Звонкие и широкие пассажи флейты с размеренным аккомпанементом двух фаготов напоминают мерное покачивание головой фарфоровых куколок. В фортепианном переложении, как и в предыдущих танцах, ведущая роль у партии *primo*. Внимание следует уделить технически точному исполнению взлетающих пассажей, штрихам, акцентам на слабых долях, что позволит создать легкий, изящный и скерцозный характер танца. Партия *secondo* выполняет аккомпанирующую функцию, гармонически поддерживая основной музыкальный материал.

Трепак (Русский танец) **(Tempo di trepak, molto vivace).** Танец представляет собой удалую русскую пляску, построенную на теме, близкой к народным плясовым мелодиям, симфоническая инструментовка плотная и многозвучная. Живой и удалой характер фортепианному переложению придают резкая смена динамики (*f–p, p–f*), ритмические формулы коротких интонационных построений, штрихи *staccato* и *legato*. Для достижения хорошего ансамблевого исполнения необходимо следить за четкой внутренней пульсацией, динамическими переключениями, точным исполнением штрихов, совместным выстраиванием кульминационных моментов.

Танец пастушков (Датский марципан) **(Andantino).** Это второе скерцо сюиты, изящно стилизованный марионеточный танец пастушков. По замыслу либреттиста М. Петипа, игрушечные пастушки танцуют, играя на дудочках, сделанных из камыша. В симфоническом оркестре галантную и изящную мелодию исполняют три флейты («свирельки») на фоне низких *pizzicato* струнных инструментов. Особенностью мелодии является взлетное движение флейт, а в среднем разделе вступает концертирующая медная группа, оттеняющая изящество основной мелодии. В фортепианном переложении основная мелодия у партии *primo.* Легкая, прозрачная фактура, быстрые, взлетающие пассажи соз-

дают пасторальный характер. В партии *secondo* необходимо сохранять ритмически точное и четкое движение на *staccato* аккомпанирующей басовой линии, распределенной между двумя руками. В эпизодах, где появляется мелодия, оттеняющая главную пасторальную тему, внимание в партии *secondo* необходимо уделить работе над выразительным интонированием мелодической линии.

Танец паяцев (Полишинели) **(Allegro giocoso).** Завершает Дивертисмент французский народный танец, комически разухабистая пляска французских полишинелей, в основу которого положена песенка «Жирофле-Жирофля». Основная музыкальная тема проходит в партии *primo*, правая и левая рука исполняют в терцию мелодическую линию. В партии *secondo* из руки в руку передаются как бы перекатывающиеся гармонические фигурации в динамике *f*, что придает музыке игривость и комичность. По мере развития музыкального материала на первый план выходит партия *secondo,* исполняющая основную музыкальную тему. Заканчивается танец уплотнением фортепианной фактуры и одновременным проведением главной темы в обеих партиях. В работе над ансамблевым исполнением необходимо обратить внимание на четкость ритмической пульсации, тембровую окраску каждой партии, сохранение единого темпового движения и характера танца.

Вальс цветов (Tempo di valse). Танец – ода природе, красоте, радости и гармонии, символ победы добра над злом. В симфонической партитуре вальс начинается с большой виртуозной каденции арфы. Главная партия поручена валторнам, звучание которых выражает торжественность и пышность праздника. Вальс состоит из нескольких разделов, в которых разрабатываются различные темы, чарующие изяществом и мелодизмом, создающие радостное и праздничное настроение. П. И. Чайковский умело использует контрасты, чередуя тихие эпизоды с яркими, насыщенными музыкальными кульминациями. Ключевым моментом композиции является использование челесты (клавишный металлофон). С каждым ее хрустальным звуком слышны звенящие колокольчики или сверкающие капли росы, что придает музыке особое волшебство. В фортепианном переложении основной мелодический материал исполняет партия *primo,* а партия *secondo* аккомпанирует и гармонически поддерживает. В работе над ансамблевым исполнением особое внимание следует уделить тембровой окраске различных музыкальных тем вальса, найти близкие оркестровому звучанию фортепианные краски, создавая неповторимое богатство, изящество и праздничное настроение знаменитой композиции.

Па-де-де:

***Анданте* (Andante maestoso).** Анданте (Adagio) входит в основную музыкально-танцевальную форму балета «Па-де-де», состоящую из медленного и плавного адажио, индивидуальных вариаций для солистов и виртуозной совместной коды. Andante в «Щелкунчике» – кульминационный момент в развитии линии двух юных героев, своего рода обобщение лирического содержания балета. По плану М. Петипа дуэт предназначался для Феи Драже и Принца Оршада, однако в современных постановках его исполняют Мари и Щелкунчик, что гораздо логичнее и больше соответствует развитию сюжета. В фортепианном переложении в начале номера лидирующую позицию сохраняет партия *primo,* построенная на арпеджио тонического трезвучия соль мажора, подобно переливам арфы. В партии *secondo* в этот момент – прозрачная аккордовая фактура. Светло и торжественно на *ff* в партии *secondo* звучит первое проведение знаменитой темы Анданте (спускающаяся вниз гамма соль мажор), в которой надо обратить внимание на кантиленность исполнения. Ритмическая ровность и плавность движения шестнадцатых нот в партии *primo* создает необходимый гармонический фон для главной темы. По мере развития музыкального материала, главная тема Анданте из партии *secondo* переходит в партию *primo* и звучит более полновесно, дублируемая в обеих руках на *ff.* В этот момент в партии *secondo* контрапунктом звучит мелодия красивой элегичной песни, окруженная переливами гармонических фигураций, оттеняя основную тему, которая приобретает новый облик, напоминая типичные для П. И. Чаковского темы мрачного и неизбежного трагизма судьбы и непреодолимости жизненных обстоятельств. В последнем своем проведении тема возвращается в парию *secondo* и звучит более просветленно. В исполнительской трактовке большое внимание следует уделить работе над тембровой окраской каждой партии, интонированием и легатным исполнением всего музыкального материала.

***Вариация I: Тарантелла* (Tempo di tarantella).** Изящная тарантелла перенесена из первоначального варианта первой картины балета, близка по своей мелодичности к итальянским народным напевам и несет отпечаток мягкой грусти. Основная мелодическая линия распределена между руками в партии *primo.* Функция партии *secondo* – аккомпанирующая. В работе необходимо уделить внимание интонированию мелодической линии, ровности ритмического движения в быстром темпе, динамическому разнообразию и эмоциональному наполнению музыкального материала.

Вариация II: Танец Феи Драже **(Andante ma non troppo).** Грациозная и меланхоличная вариация написана для концертирующей челесты, которую П. И. Чайковский услышал на премьере драмы «Буря» Эрнеста Шоссона и заказал из Франции для своего балета. Хрустальный, хрупкий, прозрачный звук челесты подражает звуку падающих капель, что было необходимо для создания определенного образа, указанного в либретто М. Петипа. Холодность колорита челесты поддерживается легким аккомпанементом струнных и деревянных духовых инструментов в оркестре. В фортепианном переложении основная тема звучит в партии *primo*. Здесь следует обратить внимание на тембровую окраску звука, который должен ассоциироваться с хрустальным «небесным» звуком челесты, *staccato* на *pp* предполагает сконцентрированную точность кончиков пальцев, ровность ритмического движения. В партии *secondo* – аккомпанирующий музыкальный материал, в нем прозрачная фактура исполняется ритмически точным и легким звукоизвлечением. Особое внимание нужно обратить на нисходящий короткий пассаж в партии *secondo*, который является своеобразной связкой между музыкальными фразами, проходящими в партии *primo*, и подражает звучанию бас-кларнета, который исполняет этот мотив в симфонической партитуре. В среднем разделе в партии *secondo* появляется новый тематический материал, партия *primo* отходит на второй план, выполняя аккомпанирующую функцию. Сольный эпизод (каденция) в партии *primo* представляет собой виртуозные пассажи. В фортепианном переложении даны два варианта каденции: один – более легкий, другой – технически сложный, требующий наличия у исполнителя подвижной пианистической техники. Большое внимание следует уделить работе над тонкостью и изяществом звучания, тембровой окраской музыкальных тем, ритмической точностью, выстраиванием ансамблевого динамического баланса.

Кода **(Vivace assai).** В ремарках партитуры М. Петипа указано, что Кода представляет собой французский канкан (живая музыка для двух танцовщиков на 2/4) и является *завершающим номером* «Па-де-де» [1, с. 11]. В фортепианном переложении основная мелодическая линия у партии *primo*, исполнитель которой должен обладать виртуозной пианистической техникой для создания быстрого и блестящего музыкального движения. Партия *secondo* построена на ритмически ровном гармоническом сопровождении. В ансамблевом исполнении должна быть четкая ритмическая пульсация, сохранение единого темпового движения и характера.

Финальный вальс (Tempo di valse). Танец исполняется всеми участниками второго действия и является кульминацией выражения восторга и упоения жизнью. Яркая, жизнерадостная, блестящая танцевальная музыка полна энергии, порыва и огня. Симфоническая палитра сверкает богатыми оркестровыми красками. Вальс написан в довольно быстром темпе с контрастными эпизодами. В фортепианном переложении основная музыкальная тема поручена партии *primo*, партия *secondo* гармонически поддерживает ведущую партию. В эпизодах с перекличкой музыкальных тем в фортепианных партиях необходимо выстроить общее динамическое и интонационное движение, следить за сохранением единого темпа и эмоционального настроения.

* * *

В ансамблевой работе над представленными в учебно-методическом пособии номерами балета особое внимание необходимо обратить на фортепианное звукоизвлечение, связанное в данном контексте со спецификой звучания оркестровой музыки. В интонировании мотивов, фраз, предложений следует опираться на «горизонтальное слышание» музыкального материала и особенности исполнения танцевальной фактуры. Нужно уделять внимание работе над исполнением различного рода аккомпанемента: аккорды, гармонические фигурации. Работа над педализацией должна быть связана со слуховым контролем и направлена на создание колористических и акустических звуковых эффектов для воплощения музыкально-художественных образов. Особое внимание в работе над исполнительской трактовкой музыкального материала необходимо обратить на выстраивание динамического, тембрового, штрихового соотношения между разными партиями, баланс этих компонентов в различных пластах каждой из них. Динамические оттенки, штрихи, темповые отклонения, кульминации должны быть выстроены в соответствии с общим исполнительским планом, драматургическим развитием и художественно-эмоциональным содержанием музыки.

Данные методические рекомендации по исполнительской трактовке фортепианных переложений номеров балета П. И. Чайковского «Щелкунчик» могут использоваться не только для работы со студентами по учебной дисциплине «Фортепиано», а также для самостоятельной работы, направленной на развитие исполнительских умений и навыков обучающихся, творческой фантазии и музыкального мышления, необходимых для будущей профессиональной деятельности.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная

1. Асафьев, Б. В. Гений музыки Петр Ильич Чайковский. Жизнь и творчество / Б. В. Асафьев ; под редакцией А. Н. Римского-Корсакова. – Москва : Russian chess house, 2020. – 210 с.

2. Добровольская, Г. Н. Щелкунчик. История балета / Г. Н. Добровольская ; Российский институт истории искусств. – Санкт-Петербург : МОЛ, 1996. – 200 с. – (Шедевры балета).

3. Мультиклавирные ансамбли: Аннотированный каталог произведений для двух и более фортепиано XVI–XX веков / составление, вступительная статья и аннотации Н. Катоновой. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2002. – 83 с.

4. Неровная, Т. Е. Современный фортепианный дуэт: ретроспективный анализ исполнительского искусства / Т. Е. Неровная // Человек и культура. – 2020. – № 4. – С. 141–150.

5. Сидельников, Л. С. Чайковский / Л. С. Сидельников. – Ростов-на-Дону : Феникс ; Москва : Искусство, 1998. – 476 с. – (След в истории).

6. Туманина, Н. В. П. И. Чайковский. Великий мастер. 1878–1893 / Н. В. Туманина. – Москва : Наука, 1968. – 485 с.

7. Чайковский, М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского: по документам, хранившимся в архиве в Клину : в 3 томах / М. И. Чайковский. – Москва ; Берлин : Директ-Медиа, 2014. – Т. 3 (1885–1893). – 840 с. – URL: https://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=56026 (дата обращения: 30.11.2025).

8. Чайковский, П. И. Щелкунчик : балет-феерия в 2-х действиях, 3-х картинах : соч. 71 / П. И. Чайковский ; либретто Мариуса Петипа по сказке Э. Т. А. Гофмана в переделке А. Дюма-сына ; облегченное переложение для фортепиано. – Москва : Музыка, 2003. – 160 с.

9. Чайковский, П. И. Щелкунчик : облегченное переложение для фортепиано в 4 руки / П. И. Чайковский. – Москва : Музыка, 1959. – 87 с.

10. Ferguson, H. Keyboard Duets from the 16th to the 20th Century for One and Two Pianos: An Introduction 1st Edition / H. Ferguson. – London : Oxford University Press, 1995. – 112 p.

11. Hinson, M. Music for More than One Piano: an Annotated Guide / M. Hinson. – Bloomington : Indiana University Press, 2001. – 256 p.

12. McGrow, C. Piano Duet Repertoire, Second Edition: Music Originally Written for One Piano, Four Hands / C. McGrow ; edited by Christopher

Fisher, Katherine Fisher. – 2nd ed. – Bloomington : Indiana University Press, 2016. – 734 p.

Дополнительная

13. Катонова, Н. Ю. Олег Малов – человек-дуэт / Н. Ю. Катонова // Петербургский фортепианный дуэт : музыкально-исторические очерки / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова ; редакторы: Е. Г. Сорокина, Н. Ю. Катонова, И. М. Тайманов. – Санкт-Петербург : Лань, 2007. – С. 354–362.

14. Савшинский, С. И. Пианист и его работа : учебное пособие / С. И. Савшинский ; под общей редакцией Л. А. Баренбойма. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. – 276 с. – (Учебники для вузов. Специальная литература).

15. Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением : учебное пособие / С. И. Савшинский. – 3-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2025. – 192 с.

16. Селиванова, И. В. Переложения балетной музыки в классе фортепианного ансамбля: Сюита из балета «Щелкунчик» для фортепиано в 4 руки : учебно-методическое пособие / И. В. Селиванова. – Москва : Пробел-2000, 2018. – 84 с.

17. Субботина, Е. И. Фортепианный дуэт как коммуникативный феномен / Е. И. Субботина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2012. – № 152. – С. 147–154.

РАЗДЕЛ III

ЩЕЛКУНЧИК

(номера балета)

Действие I

Переложение для фортепиано
в четыре руки

П. И. Чайковский

Марш




f
p
3
mf
mf
f
p
mf
p
3
mf
p
cresc.
p
mf
p
cresc.
f
f
3
mf
f
3
mf


f
f
3
mf
f
f
3
mf
f
p
3
mf
f
p
mf
p
3
mf
p
p
mf
p
mf
p


mf
f
p
mf
3
mf
f
p
mf
p
3
mf
p
p
p
cresc.
f
ff
f
ff


Presto (♩ = 168)
Presto (♩ = 168)
staccato


p
p
cresc.
p
p
cresc.
f
mf
f
mf


8
p
cresc.
ff
p
cresc.
ff
mf
mf
p
8
ff
cresc.
ff


Allegro (♩.= 120)
f
f
Allegro (♩.= 120)
f
sempre staccato
p
p
p


8
mf
f
f
mp
f
f
p
p


cresc.
cresc.


8
ff
ff


(8)


Tempo di valse (𝅗𝅥. = 60)
p
espress.
Tempo di valse (𝅗𝅥. = 60)
p
p
p


cresc.
cresc.
f
f
f
f
p
ff
p
8


mf
mf
(8)
pp
p espress.
pp
p
p
p
p


8
8
p
p
(8)
pp
pp
ppp
ppp

Демонический танец
пружинных кукол




p
p
cresc.
cresc.
f
f
mf
mf
cresc.
cresc.


8
f
f
f
f
(8)
1
dim.
p
p legato


cresc.
f
cresc.
f
mf
mf
cresc.
mf
mf
cresc.
ff
sff
ff
sff


Andantino (♩ = 76)
p
con gruzia
Andantino (♩ = 76)
pp
poco accel.
cresc.
poco accel.
cresc.
rit.
a tempo
f
p
a tempo
pp


poco accel.
cresc.
poco accel.
cresc.
Più allegro (♩ = 92)
mf
mp
Più allegro (♩ = 92)
mf
mp
mf


mp
mp


rit.
Tempo I
rit.
Tempo I
p


poco accel.
mf
p
poco accel.
p


Allegro (♩. = 69)
Allegro (♩. = 69)


Tempo di valse (𝅗𝅥 = 72)
p
Tempo di valse (𝅗𝅥 = 72)
pp
p




1.
2.
mf
1.
2.
f
mf




1.
2.
mf
1.
2.
mf
8
mf
mf
simile staccato
1.
2.
mf
f
1.
2.
f


mf
mf
p
p
p
cresc.
f
p
cresc.
f

Действие II

Дивертисмент:

Шоколад

(*Испанский танец*)




f
Ped. * Ped. *
f
f


p con grazia
Ped. * Ped. *
cresc.
cresc.
simile
mf


sempre cresc.
sempre cresc.
f
f
ff
ff


Piu mosso
f
Piu mosso
f
8
ff
ff
(8)
ff

Кофе

(*Арабский танец*)




poco più f
pp
mf

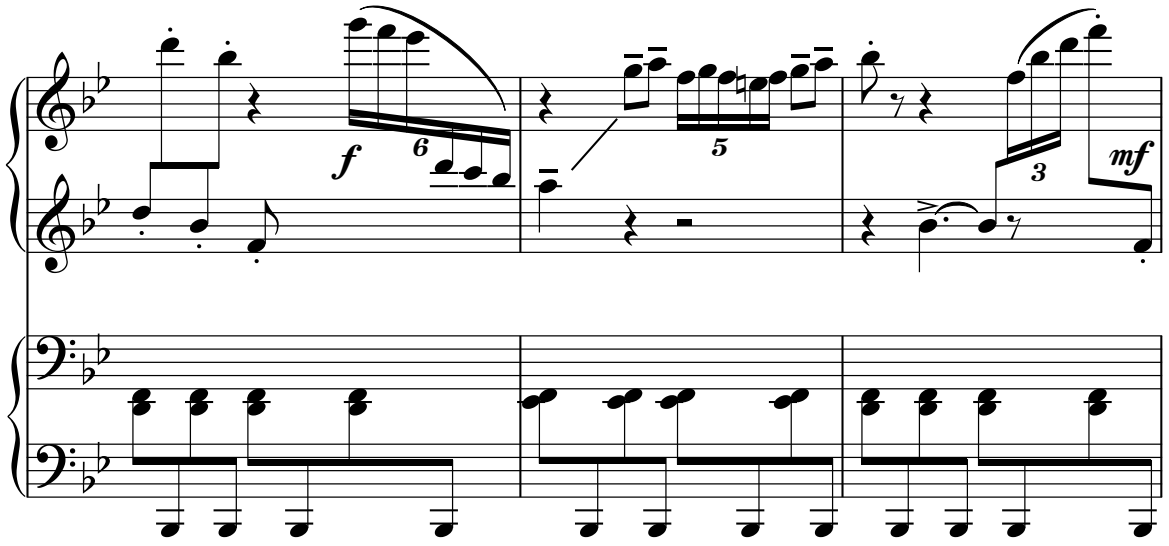

p
pp
3
3
p
mf
3
3
dim.

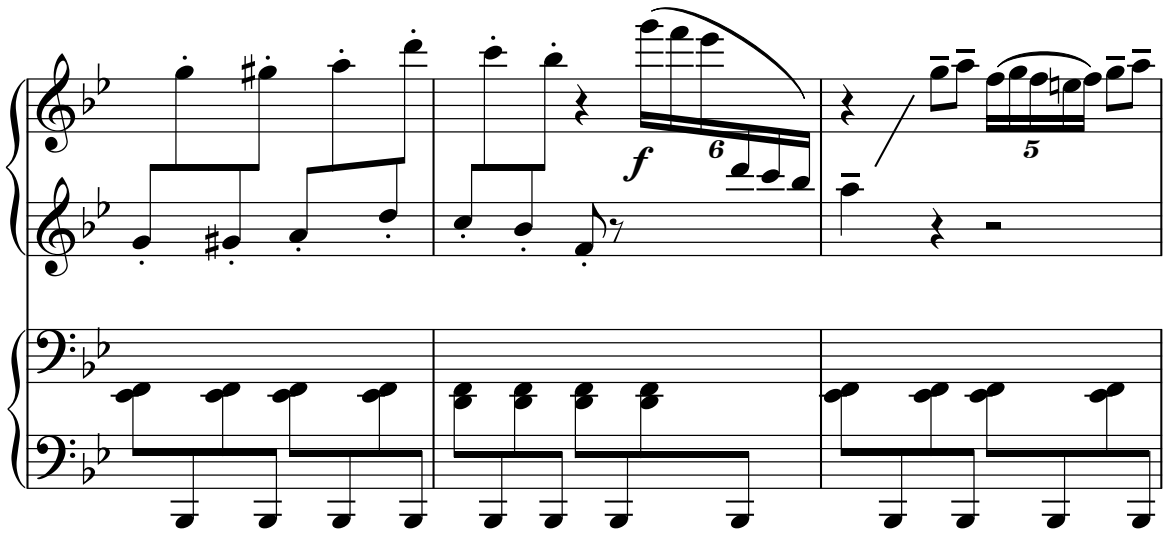

p
mf
f
3
3
p
dim.
dim.
pp
3
3

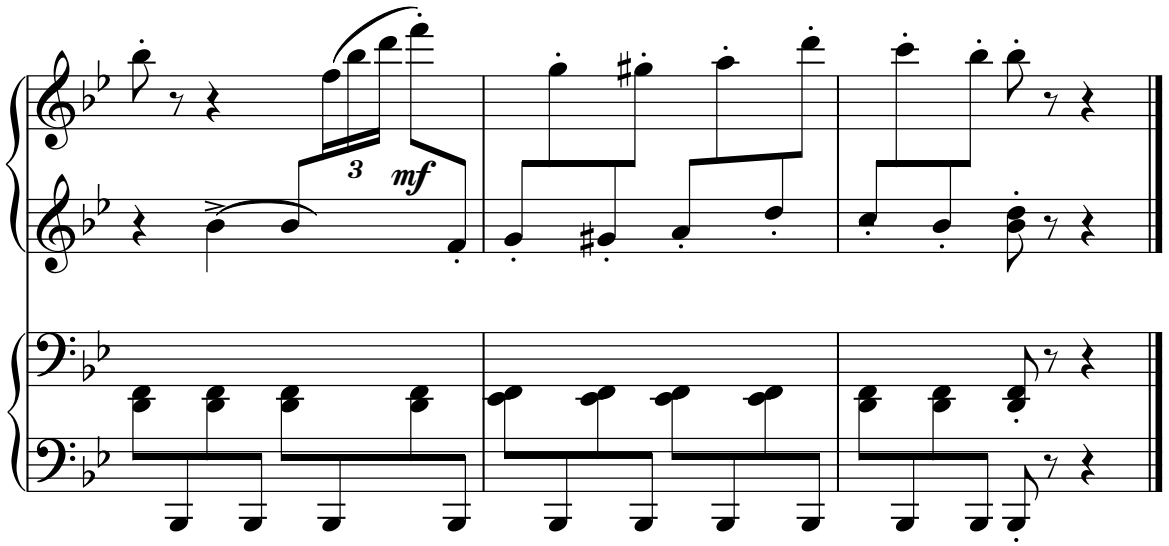
Чай

(Китайский танец)




f
6
5
3
mf


f
6
5


3
mf

Трепак

(Русский танец)

Tempo di trepak, molto vivace (♩ = 168)




3
ff mf
p sf
ff p
p
ff
p sf
ff


3
ff mf
ff
mf


stringendo
ff mf
cresc.
fff
stringendo
ff
mf
fff

Танец пастушков

(Датский марципан)

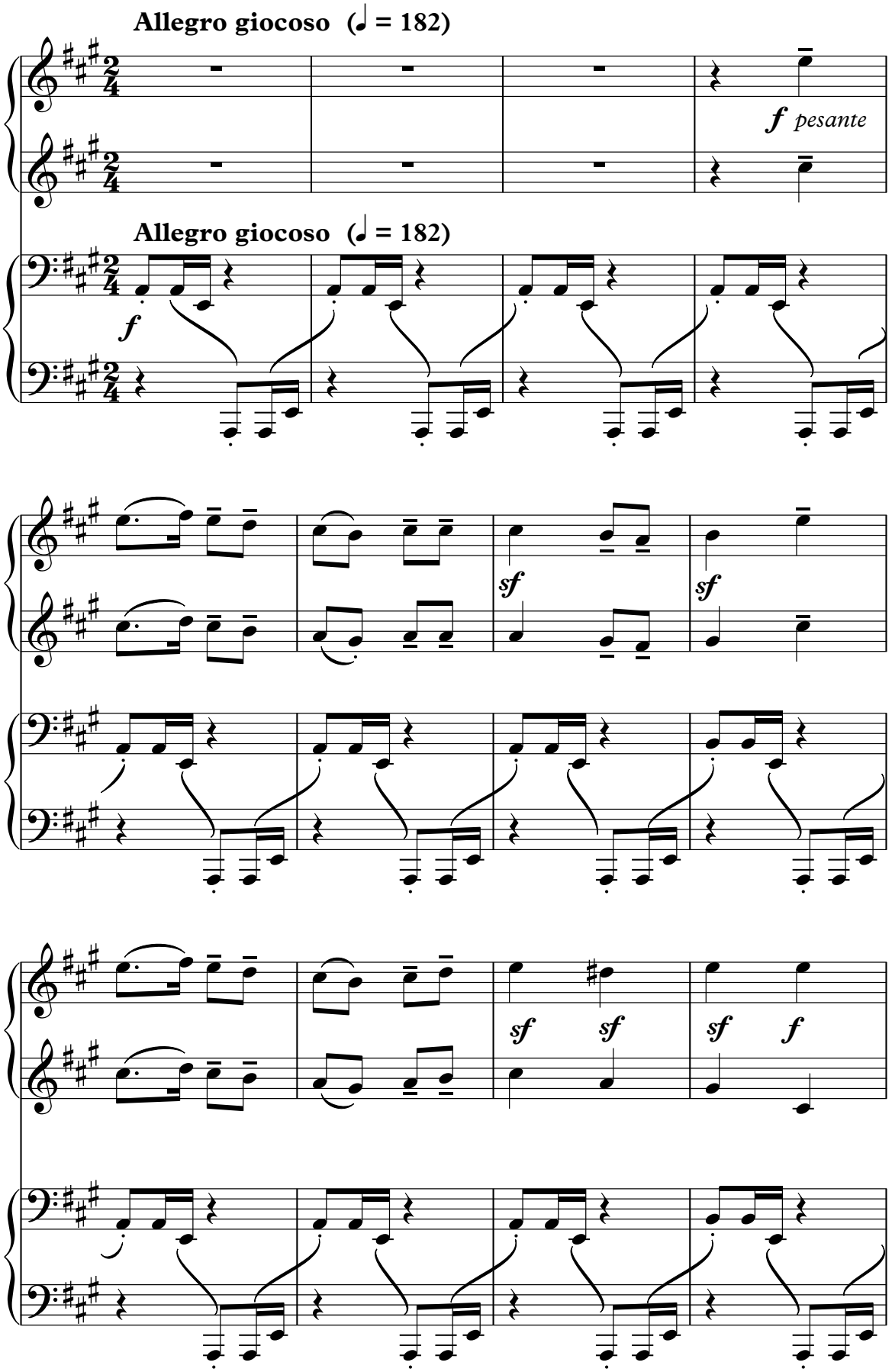



sf
p
sf
p
sf
mf
p
cresc.
sf
mf
p
cresc.
sempre staccato
f
espress.


dim.
p
dim.
p
p
p
sf
mf
p cresc.
sempre stacc.
sf
mf
p cresc.


sf
p
sf
p
sf
mf
p
cresc.
sempre stacc.
sf
mf
p
cresc.
f
Ped.
Ped.
Ped.

Танец паяцев
(*Полишинели*)

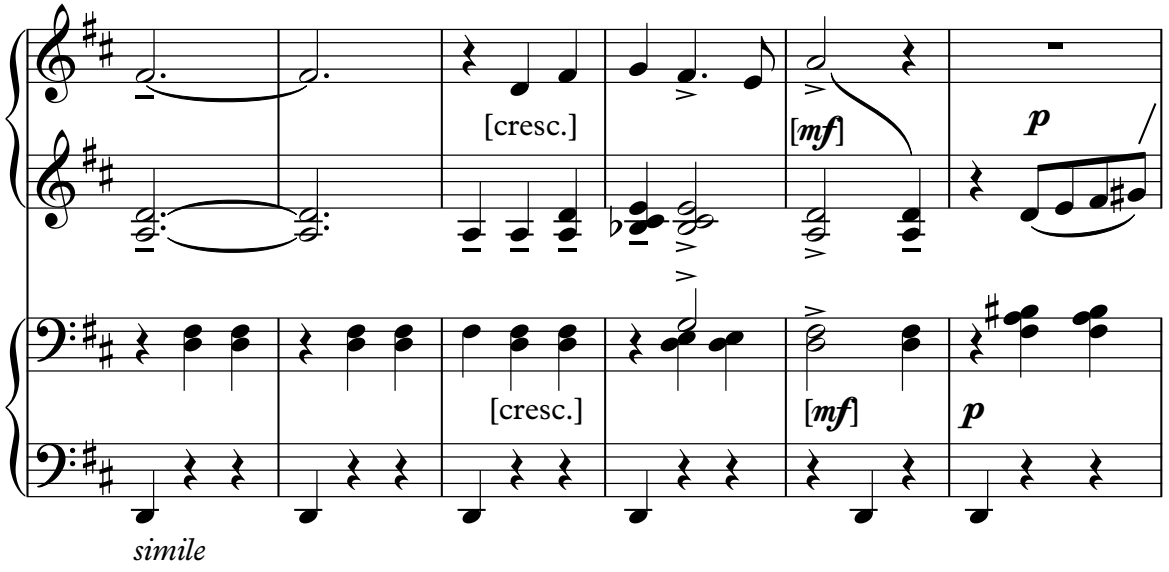



sempre
f
sf
sf
sf
sf
sf
ff
marcato

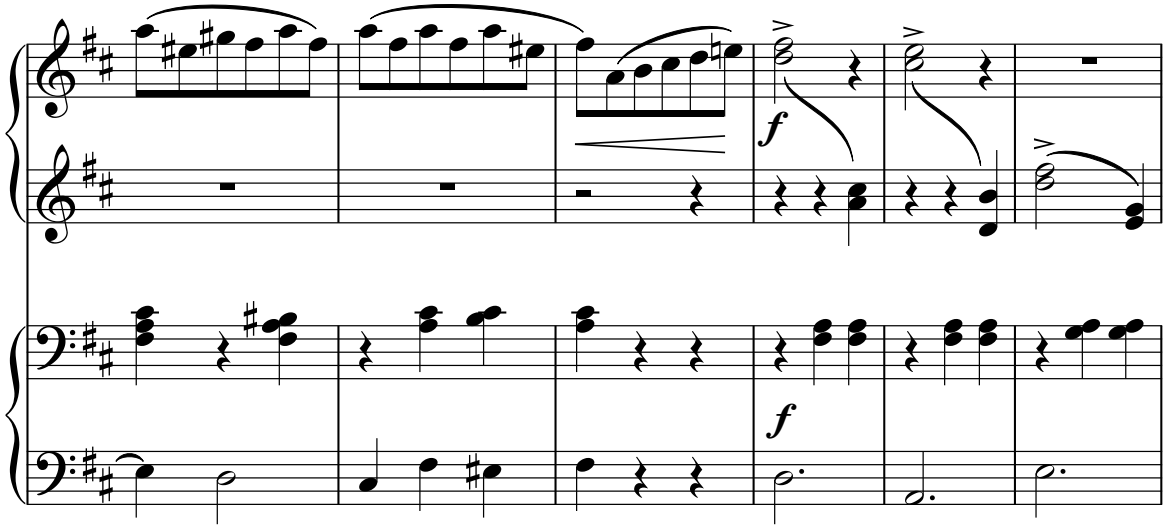

ff
ff


sf
sf
sf
sf
sf sf
sf f
sf sf
sf f
sf
sf
sf sf
sf
sf
sf
sf sf
sf


Tempo di valse
p
ten
[cresc.]
[mf]
Tempo di valse
p
[cresc.]
[mf]
Ped. Ped. Ped. simile
p
cresc.
p
cresc.
senza ped.
mf
p
mf
p
Ped. Ped.


[cresc.]
[mf]
p
[cresc.]
[mf]
p
simile


cresc.
cresc.


f
f


sf
f
sf
f




1.
2.
sf
sf
dolce
1.
2
sf
sf
p


p
dolce
p


p
p


p dolce
p


Con anima
f
Con anima
mf




f
mf
mf


ff


p dolce
p
[cresc.]
p dolce
[cresc.]
p dolce
cresc.
f
cresc.
f


8
ff
pp
ff
pp
p
p
mf

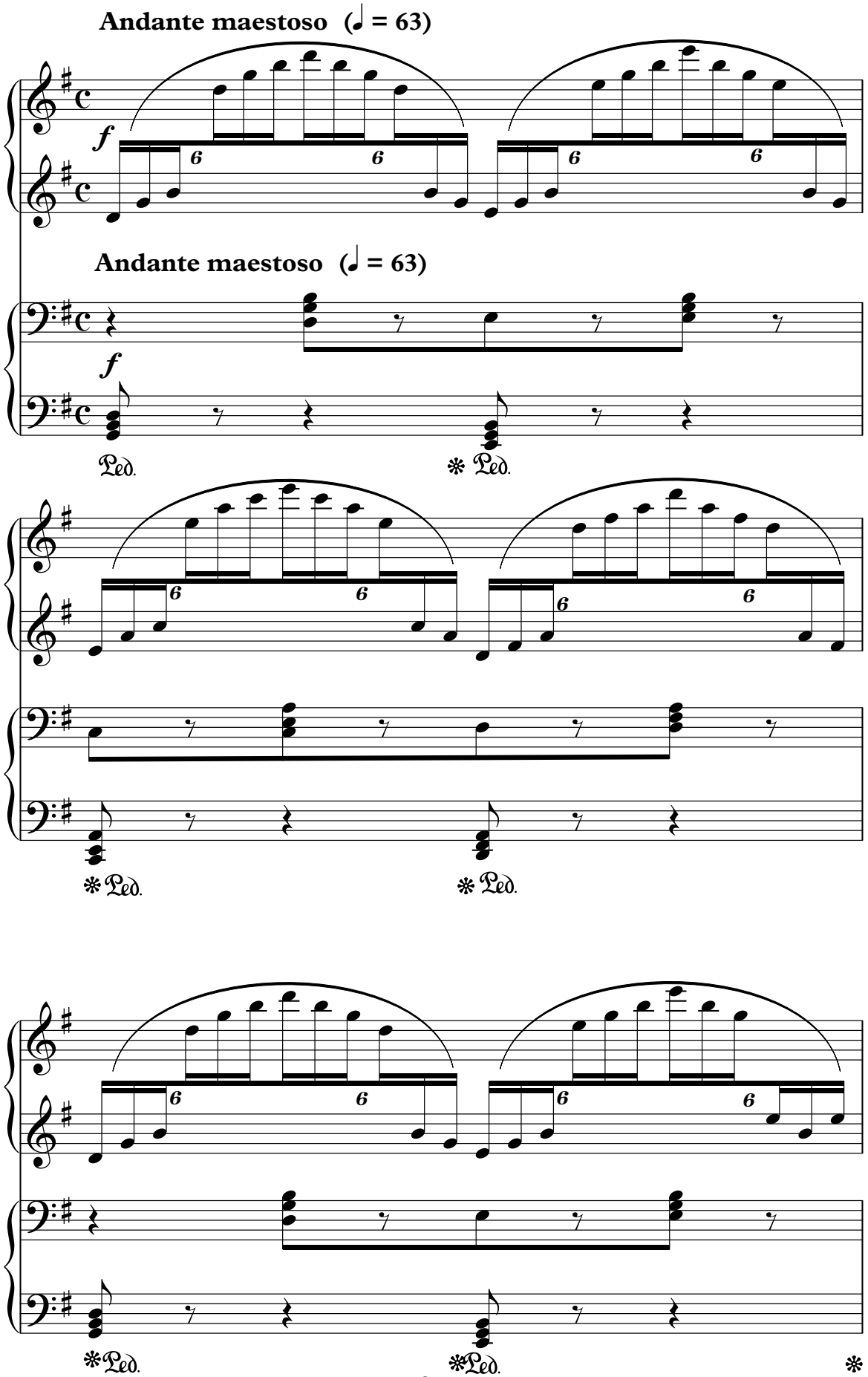

p
cresc.
p
cresc.
f
f

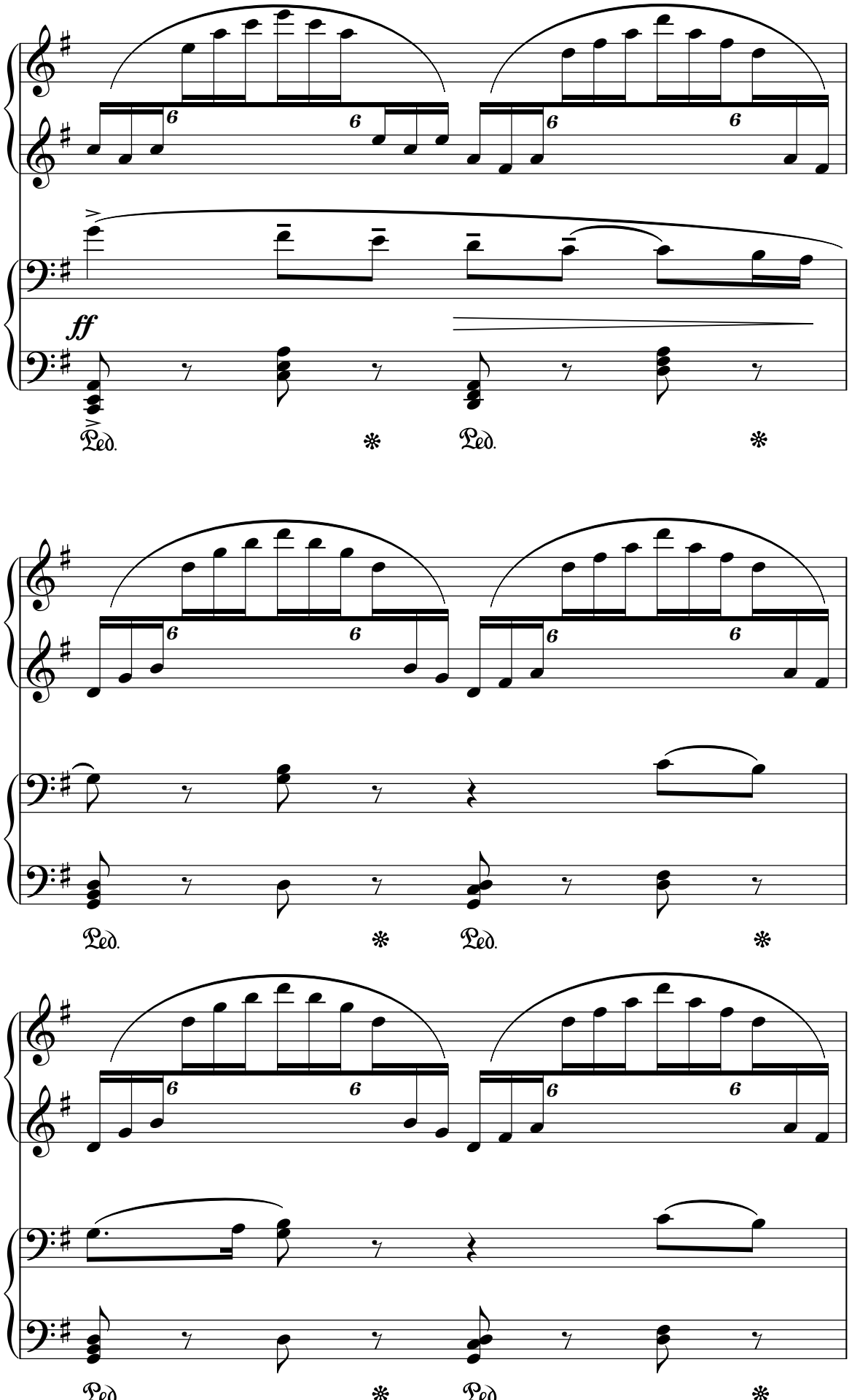

3
3
sf
f
sf
f

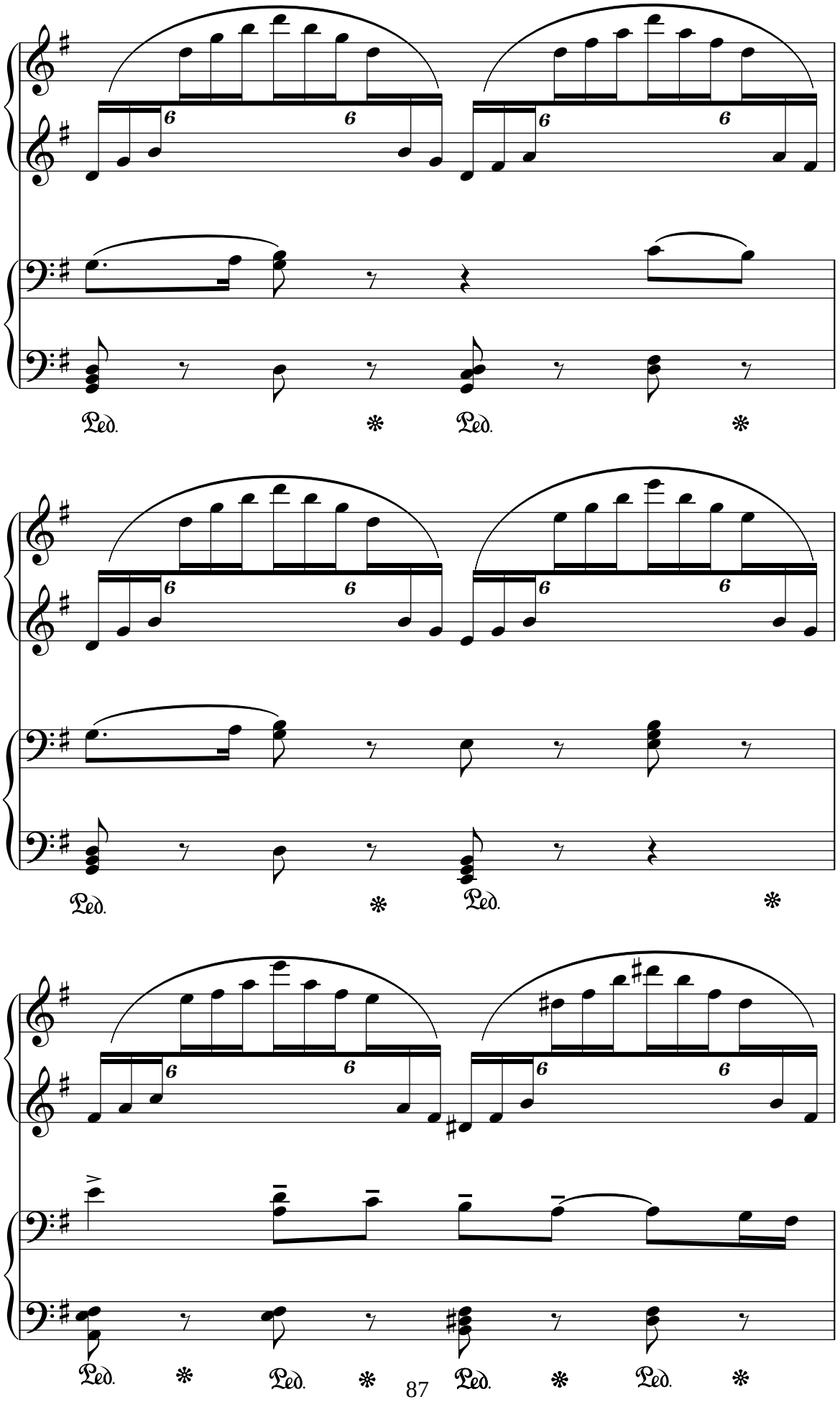

sf
f
sf
f

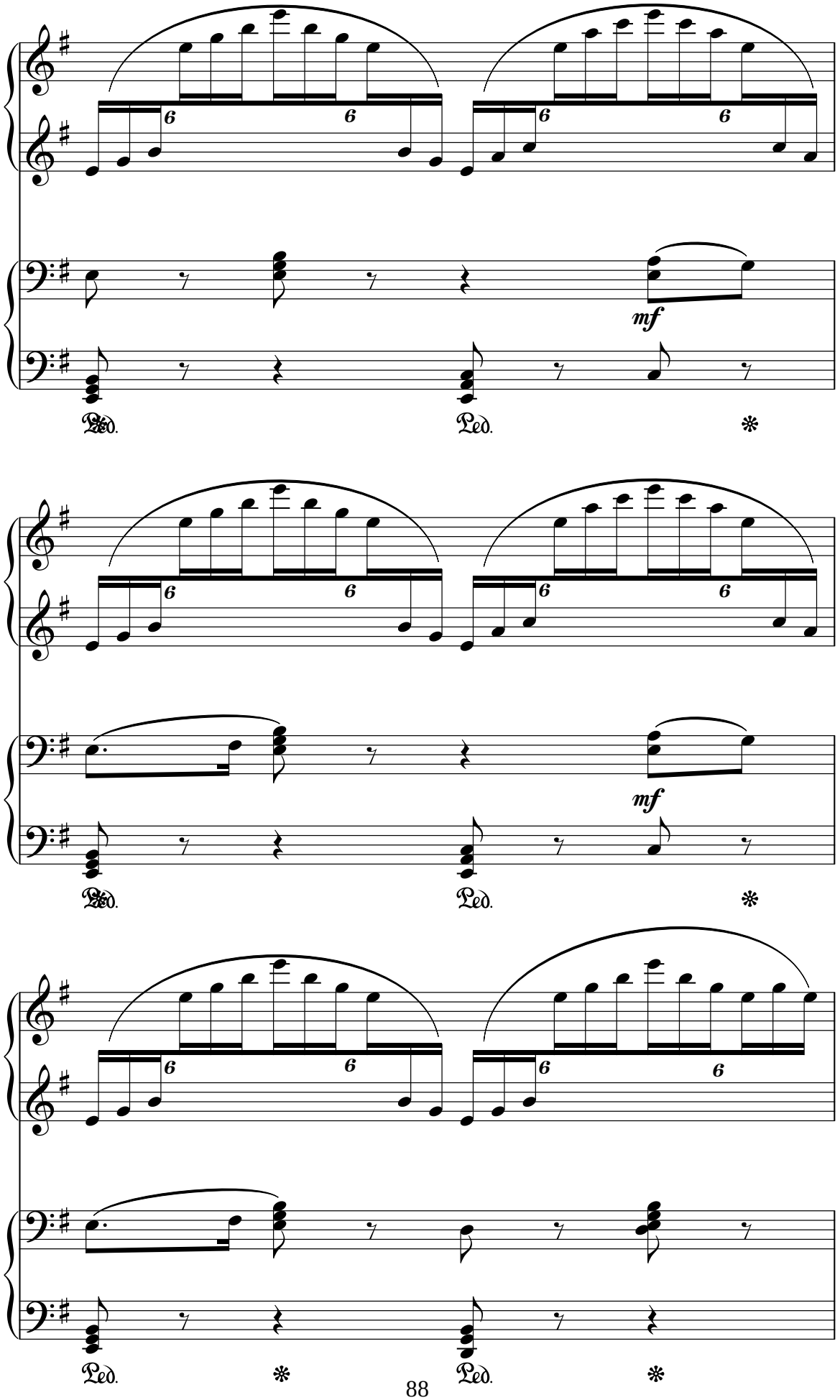
Па-де-де:

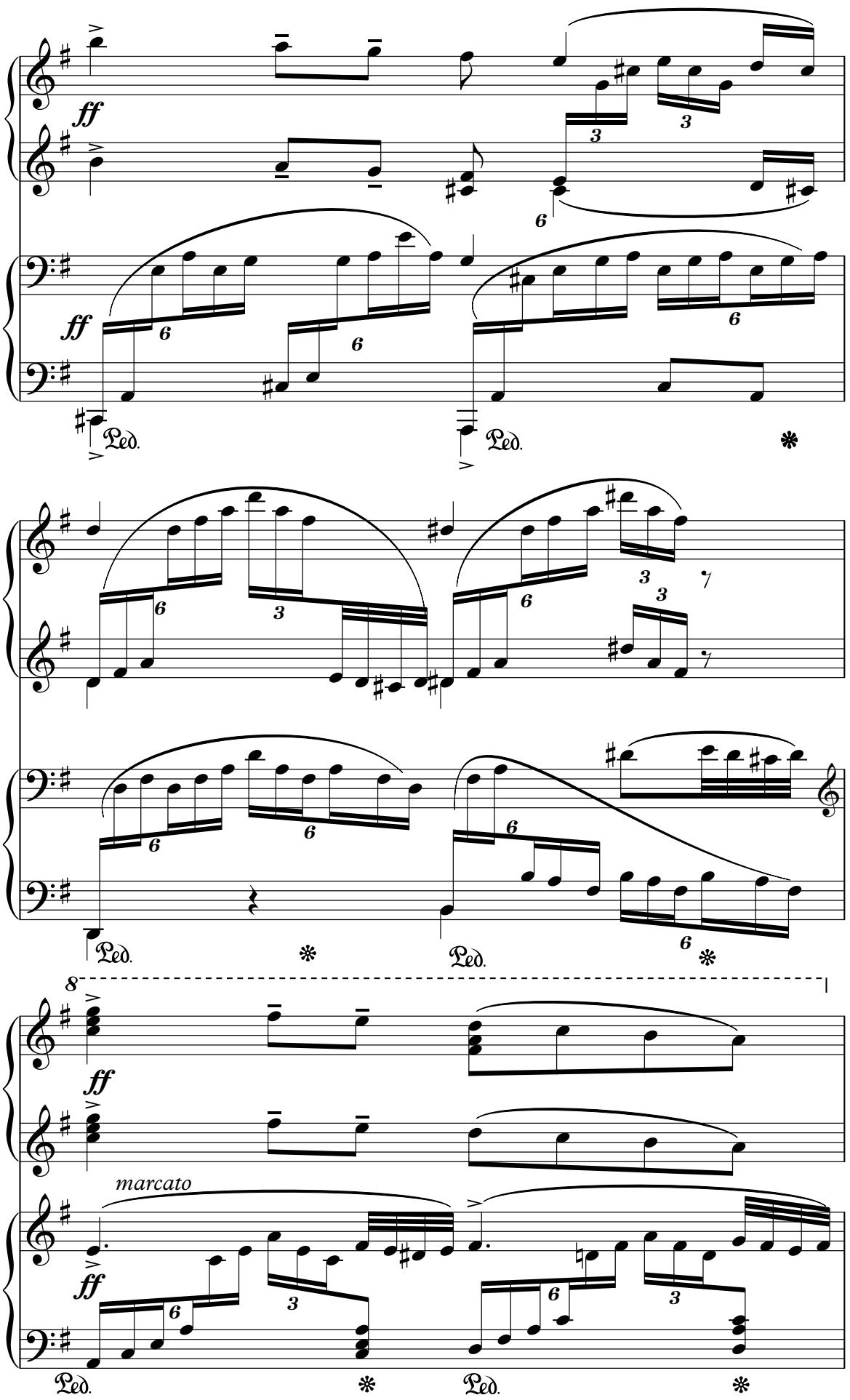
Анданте



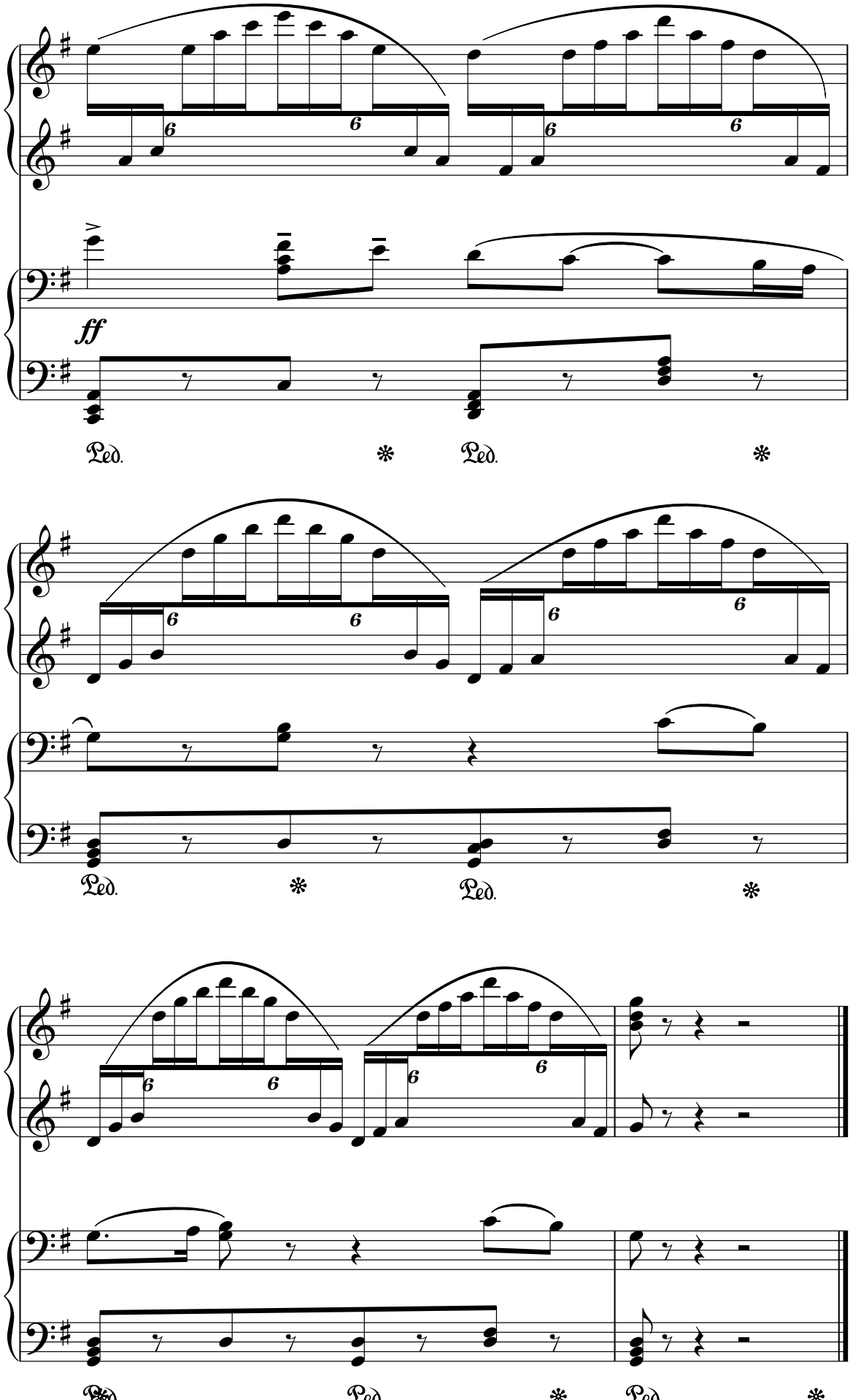

ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


6
6
6
6
mf
Ped.
Ped.
*
6
6
6
6
mf
Ped.
Ped.
*
6
6
6
6
Ped.
*
Ped.
*


ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8
ff
marcato
ff
Ped.
Ped.

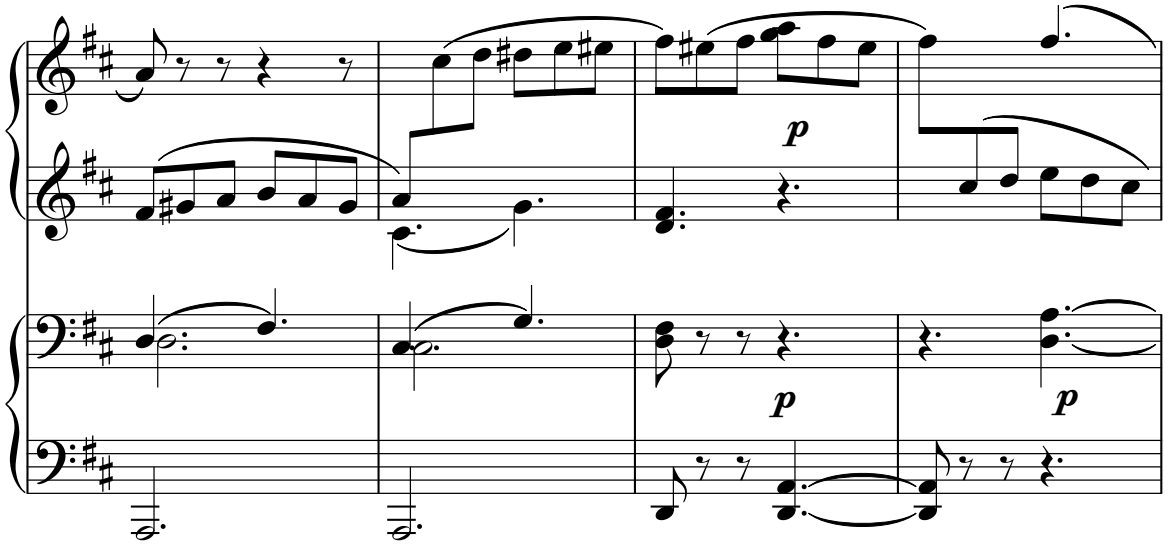

Ped.
Ped.
8
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

Вариация I:
Тарантелла






p
p
p




cresc.
mf
f
f


ff

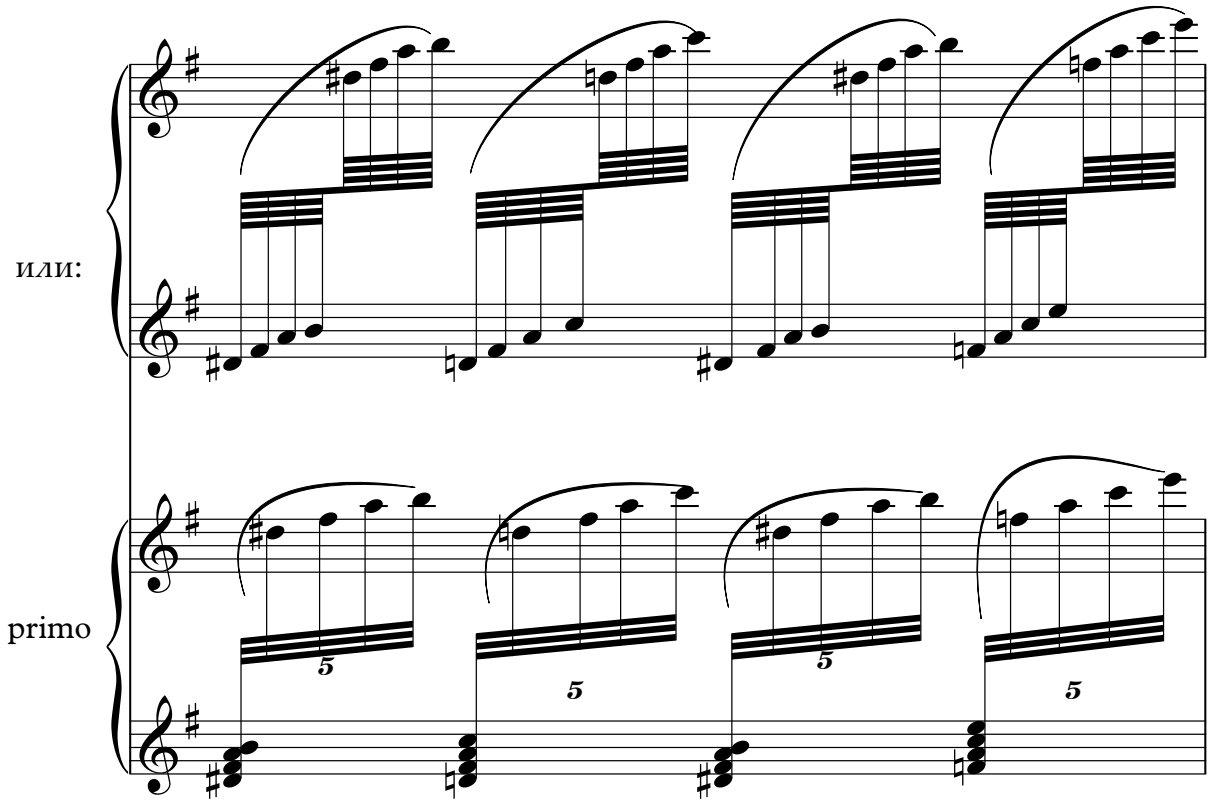
Вариация II:

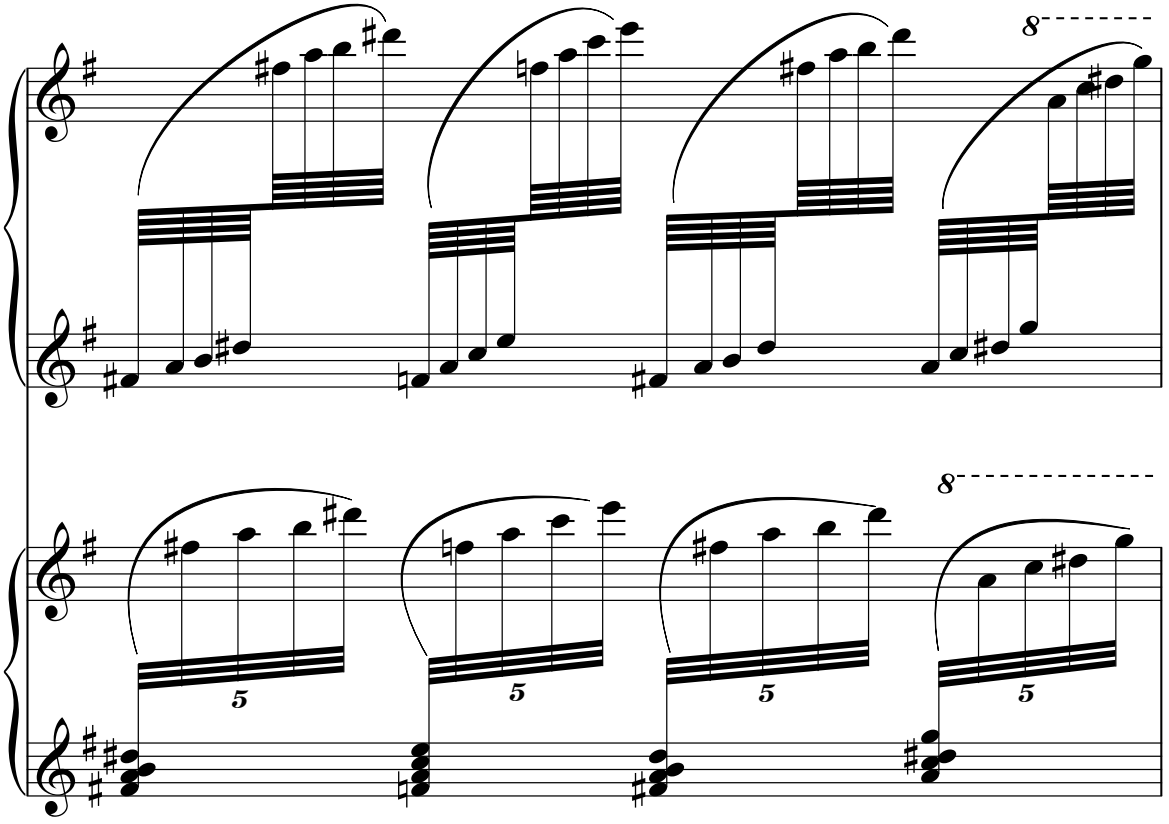
Танец Феи Драже

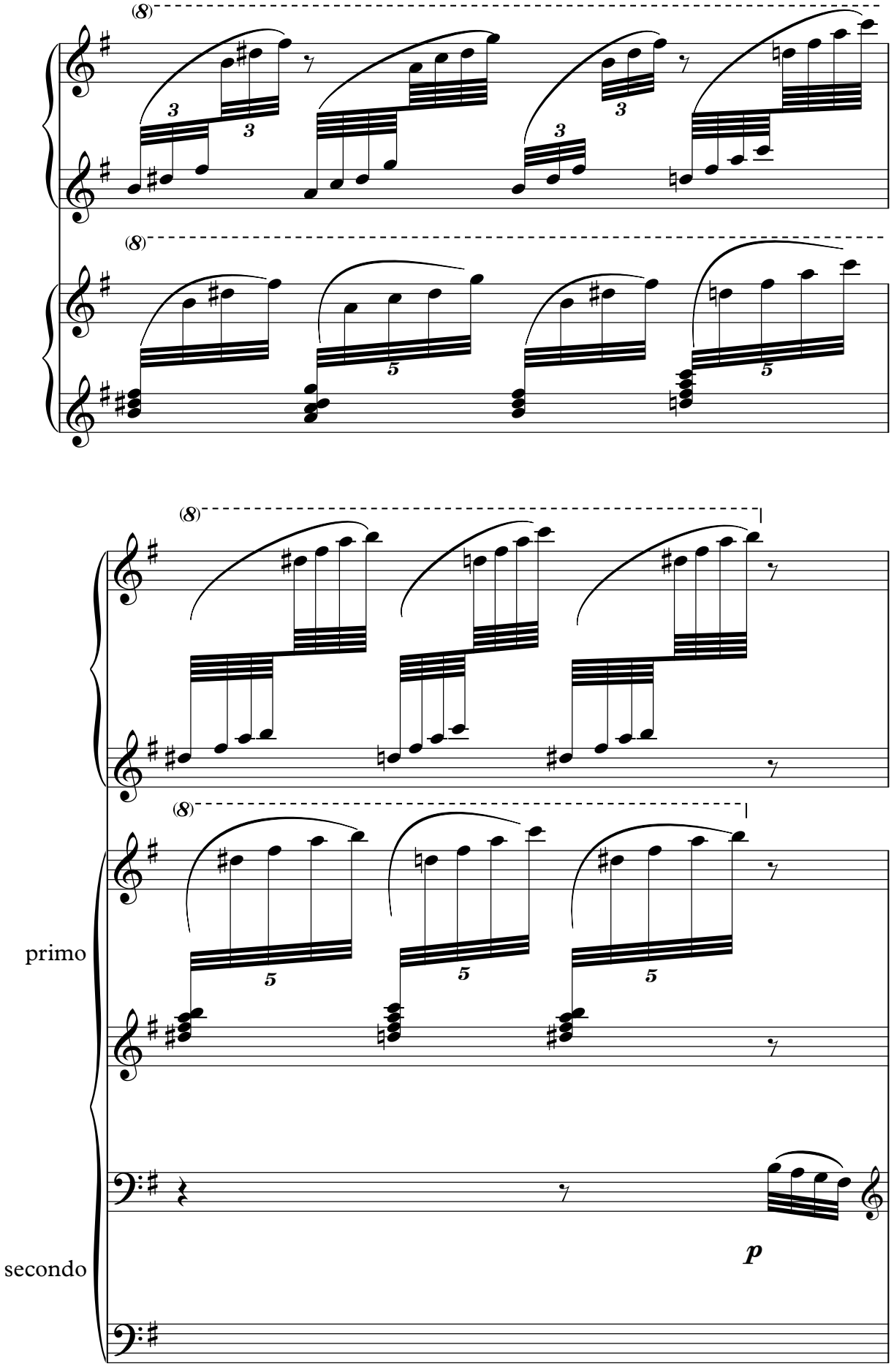



(8)
pp
pp
(8)
sf
pp
p
sf
pp
p
3
3
3
3
3


pp
sf
pp
p
p
sf
p
sf
p
sf
p
sf
cresc.
f
p
sf
cresc.


или:
primo
5
5
5
5

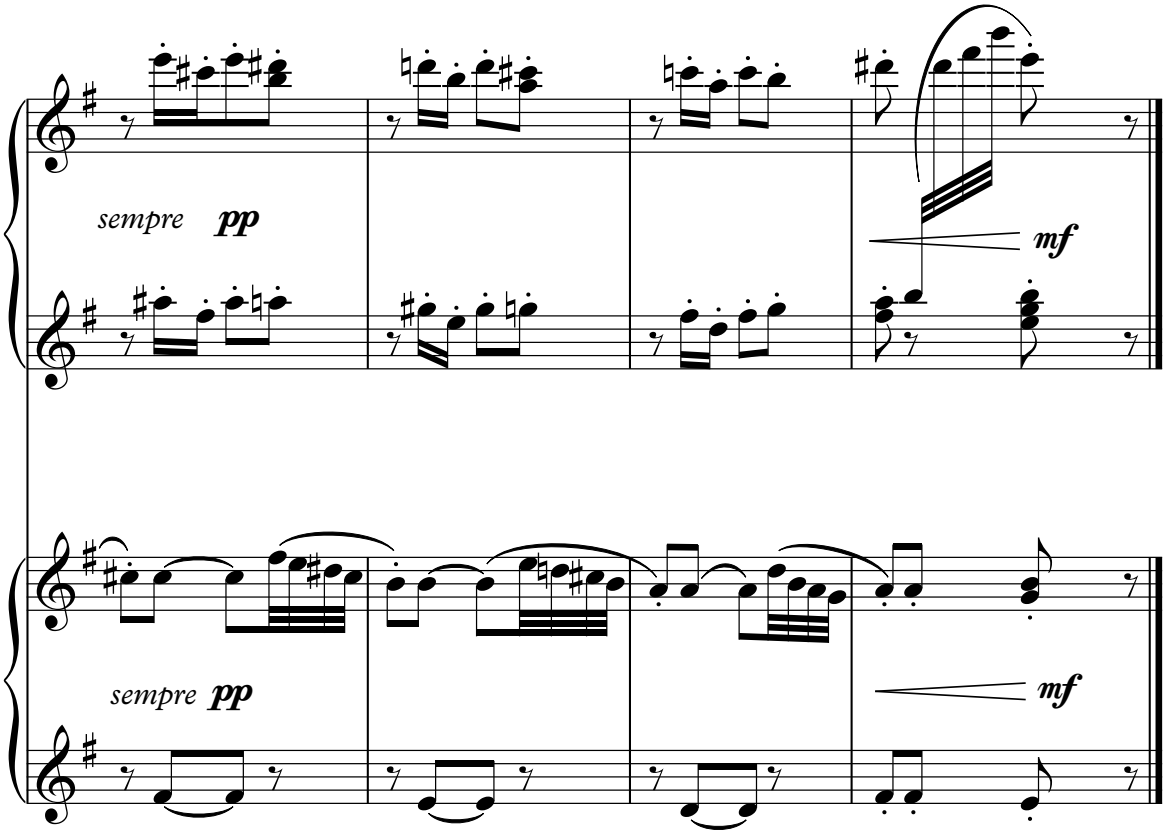

8
8
5
5
5
5


primo
secondo
p


8
pp
8
pp


(8)
cresc.
mp
(8)
cresc.
mp
pp


(8)
pp
(8)

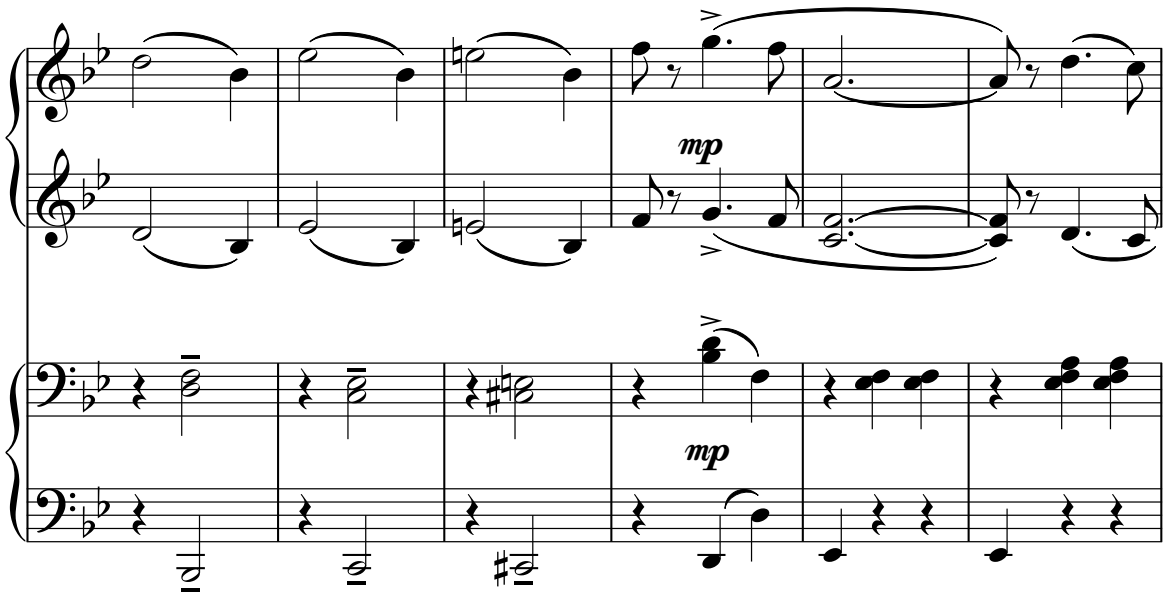

sempre pp
mf
sempre pp
mf


Vivace assai (♩. = 168)
p
Vivace assai (♩. = 168)
p
simile


poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
f
sf
f
sf


ff
ff


Tempo di valse
ff
Tempo di valse
ff
Ped.
mp
cresc.
mp
cresc.
ff
f
ff


mp
mp


ff
f
ff


f


f
f
f
f


f
f
cresc.
cresc.


ff
mp
mp
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻
f
f
Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻ Ped. ✻


ff
Ped. * Ped. * simile
mp
ff
ff

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

РАЗДЕЛ I

1.1. Из истории развития современного фортепианного дуэта 5
1.2. Некоторые методы и приемы работы над фортепианным дуэтом 8

РАЗДЕЛ II

2.1. Из истории создания балета «Щелкунчик» (соч. 71, 1892) П. И. Чайковского 12
2.2. Некоторые методические исполнительские рекомендации 14

Список рекомендованной литературы 25

РАЗДЕЛ III

П. И. Чайковский. «Щелкунчик» (номера балета) 27

Действие I

Марш 27
Детский галоп 31
Танец родителей 34
Вальс из Сцены с танцами 37
Демонический танец пружинных кукол 41
Полька 45
Гросфатер 48
Вальс снежных хлопьев 49

Действие II

Дивертисмент:
Шоколад (Испанский танец) …… 53
Кофе (Арабский танец) …… 58
Чай (Китайский танец) …… 62
Трепак (Русский танец) …… 64
Танец пастушков (Датский марципан) …… 66
Танец паяцев (Полишинели) …… 70
Вальс цветов …… 74
Па-де-де:
Анданте …… 85
Вариация I: Тарантелла …… 92
Вариация II: Танец Феи Драже …… 96
Кода …… 103
Финальный вальс …… 106

Учебное издание

ФОРТЕПИАНО

Учебно-методическое пособие

Составитель
Баранова Наталья Владимировна

Редактор В. К. Жолтак
Технический редактор А. В. Гицкая
Дизайн обложки М. М. Чудук

Подписано в печать 11.06.2026. Формат 60x84 1/8.
Бумага офисная. Ризография.
Усл. печ. л. 13,49. Уч.-изд. л. 12,65. Тираж 60 экз. Заказ 970.

Издатель и полиграфическое исполнение:
учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств».
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/177 от 12.02.2014.
ЛП № 02330/456 от 23.01.2014.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.