



LIETUVOS MUZIKOS IR TEATRO AKADEMIJA
MUZIKOS FAKULTETAS
KAMERINIO ANSAMBLIO KATEDRA

Maria Mirovskaya

**СЕКСТЕТ ФОРТЕПИАНО И ДУХОВЫХ:
ФУНКЦИИ И ЗАДАЧИ ПИАНИСТА
В АНСАМБЛЕ**

Meno doktorantūros projektas
Muzika (C 001)

Vilnius, 2023

Meno projekto vadovai:

Projekto kūrybinio darbo vadovas: prof. Dalia Balsytė

Projekto tiriamojo darbo vadovas: prof. habil. dr. Leonidas Melnikas

Meno projekto gynimo taryba:

Pirmininkas

prof. Sergejus Okruško (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, fortepijonas)

Nariai

doc. dr. Laima Budzinauskienė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

prof. dr. Audronė Žiūraitytė (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, humanitariniai mokslai, menotyra H 003, muzikologija)

prof. Valentinas Gelgotas (Lietuvos muzikos ir teatro akademija, muzika C 001, fleita)

prof. Andris Vecumnieks (Jāzeps Vītols Latvijos Muzikos akademija, muzika, dirigentas, kompozitorius, muzikologas)



LITHUANIAN ACADEMY OF MUSIC AND THEATRE

FACULTY OF MUSIC

DEPARTMENT OF CHAMBER MUSIC

Maria Mirovskaya

**PIANO AND WINDS SEXTET:
FUNCTIONS AND TASKS OF THE PIANIST
IN THE ENSEMBLE**

Artistic Research Project

Music (C 001)

Meno doktorantūros projektas rengtas 2017–2023 m. Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje.

Meno projekto kūrybinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje, 2023 m. gruodžio 18 d.

Meno projekto teorinė dalis ginama Lietuvos muzikos ir teatro akademijoje 2023 m. gruodžio 20 d.

Vilnius, 2023

Содержание

Supervisors of artistic research project:

Artistic supervisor: prof. Dalia Balsytė

Research supervisor: Prof. habil. Dr. Leonidas Melnikas

Defense Board of the artistic research project:

Chairman:

Prof. Sergejus Okruško (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001, Piano)

Members:

Assoc. Prof. Dr. Laima Budzinauskienė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities,

Art Research H 003, Musicology)

Prof. Dr. Audronė Žiūraitytė (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Humanities, Art

Research H 003, Musicology)

Prof. Valentinas Gelgotas (Lithuanian Academy of Music and Theatre, Music C 001, Flute)

Prof. Andris Vecumnieks (Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Composer, Conductor,

Musicologist, Music)

The artistic research project was prepared over the period of 2017 to 2023 at the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

The creative part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on December 18, 2023.

The theoretical part of the project is defended at the Lithuanian Academy of Music and Theatre, on December 20, 2023.

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS: PROGRAMA.....7

TEORINĖ MENO PROJEKTO DALIS.....8

ВВЕДЕНИЕ.....8

1. СЕКСТЕТ ФОРТЕПИАНО И ДУХОВЫХ КАК ЖАНР КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ:
ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ.....13

1.1. Секстет в историческом контексте камерной музыки: опора на традиции и
новаторство.....14

1.1.1. Генезис сочинений для ансамблей больших составов (более пяти
инструментов) и отличительные особенности секстета фортепиано и
духовых.....19

1.1.2. Трансформация роли клавира с появлением фортепиано.....23

1.2. Инструментальный состав *Harmonienmusik* и формирование духового квинтета
как предтечи секстета с фортепиано в XVIII в.....31

1.2.1. Трансформация состава и традиций *Harmonienmusik* с точки зрения
состава секстета.....33

1.2.2. Квинтеты для фортепиано и духовых Вольфганга Амадея Моцарта и
Людвига ван Бетховена.....35

1.2.3. Аффирмация инструментального состава духового квинтета в XVIII –
первой четверти XIX вв.38

1.3. Формирование традиции секстета для фортепиано и духовых в период XIX —
начала XX вв. и трансформация жанра до 2023 гг.....40

2. ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В СЕКСТЕТЕ.....49

2.1. Теория и модель Романа Якобсона в применении к музыкальному
исполнительству.....49

2.1.1. Применение теории к внутриансамблевому процессу
коммуникации.....51

2.1.2. Взаимодействие композитора и исполнителей через музыкальный
текст.....53

2.1.3. Коммуникативный процесс «исполнитель-слушатель».....55

2.2. Формирование канона секстета фортепиано и духовых.....56

2.2.1. Варианты наименований ансамбля.....59

2.2.2. Секстет и струнный квартет: параллели и отличия.....60

2.3. Роли музыкантов в ансамбле.....65

2.3.1. Определение понятия „группа“ и социальные роли музыкантов камерного ансамбля.....	67
2.3.2. Исполнительские роли музыкантов и виды коммуникации в ансамбле.....	70
2.4. Функции фортепиано в секстете и организация репетиционного процесса.....	72
2.4.1. Идентифицирование эссенциальных функций, их свойства.....	74
2.4.2. Варианты расsadки музыкантов.....	82
3. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПЕРВОЙ ЧАСТИ <i>ALLEGRO VIVACE</i> СЕКСТЕТА ФРАНСИСА ПУЛЕНКА FP. 100 ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, ГОБОЯ, КЛАРНЕТА, ФАГОТА, ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО.....	84
3.1. Определение критериев исполнительского анализа и три исполнительские версии.....	84
3.2. Темповая и динамическая стратегии сквозь призму партии фортепиано.....	87
3.3. Партия левой руки фортепиано как важный элемент партитуры.....	100
ВЫВОДЫ.....	106
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	109
SANTRAUKA.....	114
SUMMARY.....	127
PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI.....	141
1 ПРИЛОЖЕНИЕ. Список секстетов, сформированный по дате создания или окончательной редакции.....	142
2 ПРИЛОЖЕНИЕ. Интервью с композиторами – авторами секстетов.....	175

KŪRYBINĖ MENO PROJEKTO DALIS

PROGRAMA

- Louise Farrenc (1804-1875). Sekstetas c-moll op. 40 (1852), trukmė 24 min.
Allegro
Andante sostenuto
Allegro vivace
- Francis Poulenc (1899-1963). Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtornai ir fortepijonui FP. 100 (1931-1940), trukmė 18 min.
Allegro vivace
Divertissement
Finale
- Philippe Hersant (g. 1948) „Osterlied“¹ fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui (2016), trukmė 13 min.

¹ „Velykų daina“.

TEORINÉ MENO PROJEKTO DALIS

ВВЕДЕНИЕ

В первой четверти XXI века камерная музыка вновь переживает возрождение: наблюдается постоянный рост интереса к ней как со стороны слушателей, так и со стороны профессионалов – композиторов, исполнителей и музыкальных критиков. В эпоху больших потрясений кажется естественным обращение к глубоко интимному искусству камерного музицирования, в котором осуществляется диалог между слушателем и исполнителем напрямую, без дополнительных посредников. Камерное музицирование – это вид исполнительского искусства с участием ансамбля из нескольких высококвалифицированных музыкантов-солистов, который по-прежнему остается востребованным и самодостаточным в период стремительного развития мультимедийных технологий.

Все еще остается в забвении десятки произведений камерной музыки, написанных композиторами в период последних двух столетий, вплоть до наших дней. Наиболее часто организаторы концертов выбирают для своих программ одни и те же, хорошо известные публике сочинения. Коммерциализация концертного процесса отчасти тормозит развитие музыки как искусства, а также затрудняет процесс возвращения на сцену произведений менее популярных, но не менее профессионально написанных и достойных быть исполненными. Таким образом, жанр секстета для фортепиано и духовых оказался практически в забвении, вне концертного мейнстрима.

Во время учебы в искусствоведческой докторантуре автору удалось обнаружить до сих пор малоизвестный широкой публике пласт музыкальных произведений, написанных для большого ансамбля фортепиано с духовыми, предположив, что секстет для фортепиано и духовых Франсиса Пуленка – не единственное произведение для такого состава. Также, в процессе работы выяснилось, что первый секстет был написан за 80 лет до сочинения Пуленком секстета FP. 100, в 1852 г., и что до сих пор композиторы из разных стран продолжают писать различные композиции (от миниатюр до больших сюитных и сонатных циклов) для секстета именно такого состава.

Новизна выбранной темы заключается в выборе в качестве объекта исследования большого ансамбля – секстета фортепиано и духовых, в рамках которого производится поиск интерпретационных решений, а также детерминируется и подвергается детальному анализу роль фортепиано в ансамбле. Исследование сопровождается поиском и

классификацией соответствующего репертуара. До сих пор не было написано крупной работы, целиком посвященной жанру секстета фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны как комплексному явлению². Таким образом, данная работа открывает возможность исполнителям и исследователям детальнее ознакомиться с жанром, спецификой его создания и исполнения, и выстраивает перспективу возможностей творческой деятельности в рамках секстета. В последние 10–15 лет сформировались несколько ансамблей состава «фортепиано и квинтет деревянных духовых», сотрудничающих на постоянной основе, готовящих и исполняющих программы из оригинальных произведений для секстета, в состав которых входят высокопрофессиональные солисты³, что свидетельствует об **актуальности** темы в контексте развития камерного музыкального исполнительства в целом.

Объектом данного исследования выбран секстет фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота в двух своих значениях: 1) оригинальное законченное музыкальное произведение, написанное композитором западной традиции, зафиксированное в нотной записи и изданное либо существующее в рукописи, содержащее партитуру и отдельные партии ансамбль музыкантов; 2) ансамбль музыкантов, в репертуар которого входят оригинальные сочинения для данного состава. Главной **гипотезой**, послужившей основой для данного исследования, является утверждение, что секстет фортепиано и духовых – самостоятельный жанр в классе камерной музыки со значительной ролью фортепиано в нем.

Цель работы – детально изучить роль фортепиано в секстете фортепиано и духовых, на основе анализа исторических и интерпретационных факторов формирования секстета как музыкального произведения и как ансамблевого состава из шести музыкантов, для выявления задач, поставленных перед пианистом в такого рода жанре. В процессе работы было поставлено несколько **задач**, которые необходимо было решить:

1. Найти и исследовать исторические предпосылки и дискурс, в котором возник и существует секстет для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны;

² Есть работы, посвященные квинтету фортепиано и духовых, например: Dona Rager Rathke. Chamber music for piano-wind quintet (oboe, clarinet, horn, bassoon, piano): a survey. D.M.A. Project. The Graduate School University of Kentucky, 2003 или Barbera Secrist-Schmedes. Wind chamber Music (Winds with Piano and Woodwind Quintets). The Scarecrow press, 1996; Barbara Secrist-Schmedes. Winds with piano and woodwind quintets, an annotated guide. The Scarecrow press, 1996.

³ *Berlin Counterpoint* (Германия), *Les Vents Français* (Франция), *Grupo Illana* (Испания), *Novi Sad chamber ensemble* (Сербия) и другие.

2. Изучить роли музыкантов в большом камерном ансамбле и их коллаборацию;
3. Детерминировать и исследовать функции фортепиано в секстете, вычленив исполнительские и интерпретационные проблемы в контексте секстета;
4. Проанализировать с исполнительской точки зрения первую часть самого известного секстета Пуленка, сравнивая интерпретацию в записях с авторским текстом в первом издании (1945);
5. Найти и систематизировать по хронологии создания, а также по странам, по крайней мере 20 произведений⁴, написанных в оригинале для секстета с целью чтобы подтвердить гипотезу о самостоятельном жанре секстета фортепиано и духовых.
6. Провести интервью с композиторами – авторами секстетов для выявления роли фортепиано в ансамбле, а также для определения важности и перспективности данного жанра.

В работе использовались следующие **методы**: исторический (для определения отправных точек, способствовавших зарождению и формированию жанра), компаративный (применялся на нескольких этапах: для сравнения секстета с другими жанрами камерной музыки, также для сопоставления записей секстетов различных исполнителей, сравнения разных редакций одного и того же сочинения), количественный метод сбора и обобщения информации (был применен в опросе композиторов по самым актуальным моментам исследования). Метод наблюдения применялся во время репетиций секстета, образовавшегося на базе духового квинтета Литовской академии музыки и театра (LMTA) *aMici*. Анализ содержания был актуален в изучении нотных партитур, композиторских ремарок и указаний к исполнению. В подготовке, компоновке и написании приложений к данной работе были использованы методы систематизации и интервьюирования.

Чрезвычайно важным этапом данной работы был поиск, изучение и подтверждение гипотезы относительно жанра секстета в уже имеющейся **литературе** по смежным темам. Поскольку ни одной работы, целиком посвященной секстету, найти не удалось, опорными источниками для исследования ансамблей – предшественников секстета - стали книги и диссертации, посвященные духовому квинтету и специфике духовых инструментов: (Rush

1946, Hošek 1979, Baines 1991, Ford, Davidson 2003); квинтету фортепиано и духовых (Secrist-Schmedes 1996, Rathke 2003, Kinderman 2008, Gaudry 2013) и ансамблю *Harmonien* (Hošek 1979, Hellyer 2001, Suppan 2003). По истории и теории камерной музыки использовались (Homer 1966, Baron 1998, Cohn 1998, Celestini 2003, Taruskin 2005, Baron 2010, Radice 2012, Antanavičiūtė-Kubickienė 2019). Эволюция фортепиано: усовершенствование конструкции, внесение инновационных изменений (Eigeldinger 2001, Badura-Skoda 2017). Биографические данные и анализ творчества Пуленка (Poulenc 1967, Daniel 1982, Poulin 1983, Schmidt 1995, Nichols 2020). Книги и статьи, содержащие дефиниции ролевой теории и возможности ее применения (McGrath 1986, Banton 1996, Juslin 1997, Aukštuolytė 2013, Kleyn 2016). Опираясь на самые актуальные исследования в области камерной музыки, также в работе были использованы новейшие исследовательские работы докторантов Литовской академии музыки и театра (Baikštytė 2015, Antanavičiūtė 2019, Railaitė-Jurkūnienė 2022).

Структура работы состоит из введения, трех основных частей, выводов, списка литературы и двух приложений. В **первой части** «Секстет фортепиано и духовых как жанр камерной музыки: предпосылки формирования и тенденции развития» отслеживаются предпосылки появления жанра секстета и возможности его развития. Исторический контекст камерной музыки послужил отправной точкой для поиска места и значения жанра секстета среди других. Также выстраивается концепция исторического генезиса жанра из протожанров. На фоне экскурса в ансамблевую историю выделяется эволюция фортепиано и смена его роли в камерной музыке; детерминируются отличия секстета фортепиано и духовых от других ансамблей с большим составом участников. Прослеживаются традиции и наследие авторов – композиторов духового квинтета, проявившиеся в секстете. Взяв секстет Пуленка за отправную точку развития жанра и выстраивания данного исследования, прослеживаются тенденции сочинения секстетов в до-⁵ и постпуленковскую⁶ эпоху. Во **второй части** «Интерпретационные и исполнительские проблемы в секстете» используется модель теории Романа Якобсона для исследования внутриансамблевых процессов коммуникации. Компаративным методом определяется канон секстета и его значение в сравнении с другими жанрами камерной музыки, такими, как струнный квартет. Далее рассматриваются роли музыкантов в ансамбле на основе ролевой теории, и приводится пример организации репетиционного процесса. В **третьей части** работы «Исполнительский анализ первой части *Allegro vivace* секстета Франсиса

⁴ Поиск минимум 20 секстетов обуславливается намерением автора собрать наиболее точные статистические данные по жанру. Со времени создания второй редакции секстета Пуленка до момента написания данной работы, прошло около 80 лет, таким образом, если хотя бы один раз в три-четыре года создавался новый секстет, можно попытаться проследить историю развития жанра.

⁵ В период с 1852 до 1931 гг.

⁶ В период с 1932 до 2023 гг.

Пуленка FP 100 для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано» проводится исполнительский анализ первой части секстета Пуленка в исполнении трех разных ансамблей, записанных в разное время.

Значимое место в работе занимают **приложения**. В 1 приложении приведен составленный автором список (каталог) секстетов в хронологическом порядке, учитывая год создания или публикации, указаны страны, годы жизни композиторов, в некоторых случаях даны ссылки на записи и нотные источники секстетов. Во 2 приложении даны ответы на вопросы, заданные сочинившим секстеты композиторам и их комментарии по поводу отдельных аспектов работы над произведением, таких, как история создания, особенности роли фортепиано в секстете и перспективы жанра в целом.

1. СЕКСТЕТ ФОРТЕПИАНО И ДУХОВЫХ КАК ЖАНР КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ: ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Секстет фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны – ансамбль, в состав которого включены инструменты из разных групп⁷, образующих комплексное мультитембровое звучание, является неотъемлемой частью современной мировой исполнительской и композиторской практики в области камерной музыки. Впервые возникнув в европейском музыкальном пространстве в середине XIX⁸ века, секстет фортепиано и духовых как ансамбль с фиксированным специфическим составом участников, развивается как отдельный жанр камерной музыки в творчестве ряда композиторов, уже не только в Европе, но и на других континентах⁹.

Сам термин «секстет» без дополнительных уточнений инструментов в его составе, прежде всего детерминирует количественный состав камерного ансамбля. В музыкальных энциклопедических словарях секстет, в частности, определяется как «ансамбль из шести солистов» (Randel, 2003), или обозначает «композицию камерного характера для шести инструментов – термин, впервые использованный в начале XIX века» (Kube, 2001).

Несмотря на указанное в статье музыкального словаря Гроув начало XIX века как ориентировочное время появления термина «секстет» в европейской академической музыкальной традиции, невозможно не упомянуть о секстетам, написанных еще в XVIII веке для шести облигатных голосов: сочинений для несмешанных, гомогенных составов.¹⁰ В конце XVIII века также появились первые секстеты, написанные для смешанных составов, в которых фортепиано трактовался как облигатный инструмент¹¹ наряду с остальными. Вероятно, появление столь разнообразных по инструментальному составу секстетов было обусловлено стремлением композиторов расширить состав камерного

⁷ В классификации инструментов оркестра (Piston, 1969) фортепиано принадлежит к клавишным (струнно-клавишным), флейта, гобой, кларнет, фагот – к деревянным духовым, валторна – к медным духовым инструментам.

⁸ Первое известное сочинение для данного состава инструментов – это Секстет ор. 40 французской композиторки Луизы Фарранк.

⁹ Авторы секстетов – композиторы из Азии, Северной и Южной Америк, Австралии и Океании. Подробнее ознакомиться с географией распространения секстета можно в Приложении №1 к данной работе.

¹⁰ Луджи Боккерини. Струнные секстеты Ор.23, G.454 (1776); Иоганн Кристиан Бах. Духовой секстет (опубликован 1773) и другие; Игнац Йозеф Плейель [Ignace Joseph Pleyel]. Струнный секстет (опубликован 1791).

¹¹ Секстеты Стивена Сторэйса [Stephen Storace] (1762–1796) для флейты, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (опубликован 1784), Эмануэля Алоиза Фёрстера [Emanuel Aloys Förster] (1748-1823) для флейты, фагота, скрипки, альты, виолончели и фортепиано (опубликован 1796), Карла Тойши [Karl Toeschi] (1731-1788) для флейты, гобоя, скрипки, альты, фагота и контрабаса (опубликованы 1765).

ансамбля в сравнении с трио или квартетом, что давало большую творческую свободу, так как возможно было применить большее число комбинаций инструментов, чем в малых камерных составах. С другой стороны, партии для шести инструментов, образуя своего рода «мини-оркестр», звучали уже не по-оркестровому. Партия каждого инструмента в секстете достигала значительного развития как самостоятельный голос в рамках общей партитуры, вместе с тем (в отличие от оркестра) не нуждался в усилении за счет удвоения или других применяемых в оркестровом письме принципов.

В данной работе секстет рассматривается с одной стороны, как музыкальное произведение для шести специфических инструментов, с другой – как камерный коллектив музыкантов-исполнителей. В ежедневной профессиональной практике общения эти два различных аспекта обычно не конкретизируются при каждом упоминании термина «секстет», что может создавать определенную путаницу в трактовке. Для возможности исследования такого явления, как секстет, необходимо провести четкую границу между двумя различными значениями одного термина с тем, чтобы максимально полно раскрыть суть данного феномена. Секстету как сочинению посвящена первая часть работы, в то время как ансамблевый аспект в большей степени затронут во второй части.

1.1. Секстет в историческом контексте камерной музыки: опора на традиции и новаторство

Выявление и детерминация секстета для фортепиано и духовых как феномена камерной музыки, а также выяснение и документальное подтверждение процесса, в результате которого секстет появился в творчестве различных авторов и существует в концертной практике уже на протяжении более чем 170 лет, сложно осуществимы без определения того, что собой представляет понятие «камерная музыка», как и когда оно возникло. Для создания правильного контекста исследования предстоит ответить на вопросы, насколько сам термин «камерная музыка» является всеобъемлющим для различных по составу участников и по продолжительности музыкальных композиций. Другой немаловажный вопрос: каким образом возникла и сформировалась в течение этих 170 лет существования жанра исполнительская традиция секстета. Обращаясь к истокам жанра секстета, существенным также стоит считать обнаружение исторических предпосылок, которые привели к образованию такой группы музыкантов. Также для музыкантов-исполнителей было бы важным отслеживание эволюции исполнительских

принципов в секстете и выявление факторов, влияющих на принятие интерпретационных решений.

История инструментального музыкального исполнительства¹² уходит своими корнями в глубь веков¹³. Тем не менее, истоки камерной инструментальной музыки в современном понимании этого термина находятся не ранее, чем в XVI веке нашей эры. Вокруг термина «камерная музыка» ведутся дискуссии с давних пор. Согласно нескольким исследователям, в том числе Джону Хершелу Барону¹⁴, самым ранним упоминанием термина «камерная музыка» является высказывание Никола Винченцино¹⁵ в отношении музыки, звучащей во дворцах (палаццо), игра которой допускала проявление чувств и эмоций исполнителей, или, иначе говоря, светской музыки. Но, как дальше отмечает Барон, противопоставление только светской и церковной музыки не является до конца корректным. «Но не вся светская музыка была камерной музыкой. Танцевальная и театральная музыка Монтеверди, например, была светской, но не камерной.¹⁶» В середине XVI века, когда ансамбли тихой, мягко звучащей вокальной музыки выступали во дворце какого-нибудь вельможи, аристократа, и как противоположность полнозвучной и громкой ансамблевой музыки, исполнявшейся в церкви.¹⁷ В различных источниках вместо краткого определения понятия «камерная музыка» находим почти всегда историческую справку. Это и «музыка для небольшого инструментального ансамбля, но на протяжении истории ей [камерной музыке – прим. автора] также придавали различные другие значения».¹⁸ Таким образом, можно сделать вывод, что камерная музыка – это не только целый класс (вид) уже созданной академической музыки, но и постоянно трансформирующийся процесс исполнительского и композиторского сотворчества, продолжительный по времени и проходящий через разные эпохи и стили.

Разделение музыки на две категории – светскую и духовную¹⁹ – существовало задолго до эпохи Возрождения. Предпосылки для такого явления, как камерная музыка, которая, по сути своей возникла как альтернатива церковной (звучащей в храме) и

¹² К инструментальной музыке относится класс камерной музыки, в контексте которого анализируется объект данной работы – секстет.

¹³ Древние духовые инструменты – прототипы современных деревянных духовых, а также цимбалы – струнно-молоточковый инструмент, прототип клавишно-струнно-молоточкового фортепиано, были сконструированы и вошли в обиход в культурах древних цивилизаций (Ближнего Востока, Греции, Китая и других).

¹⁴ Baron, 1998.

¹⁵ Никола Винченцино [Nicola Vincentino] (1511–1575 или 1576) – итальянский композитор, музыкальный теоретик, сконструировавший несколько музыкальных инструментов, писавший микротоновую музыку.

¹⁶ Baron, 1998.

¹⁷ Baron, 1998.

¹⁸ Celestini, 2003. <https://dx.doi.org/10.1553/0x0002544a>.

¹⁹ Отсылка к терминам *da camera* и *da chiesa*.

театральной, а также уличной (военной и другой) музыки, возникли намного раньше, чем сформировалась традиция камерного музицирования. Светская музыка, прежде всего, носила необязательный и развлекательный характер, поскольку не была связана напрямую с обрядами, военными походами и массовыми собраниями людей, где являлась неотъемлемой частью процесса и играла невероятно важную роль в объединении людей, а также, по всей видимости имело идеологическую подоплёку. Можно сказать, что и сегодня камерная (особенно непрограммная) музыка наименее из всех музыкальных жанров подвержена идеологическому влиянию и часто является музыкой в чистом виде, оперируя абстрактными образами и тем самым способствуя специфической рефлексии слушателя.

Барон в своей книге отслеживает этимологию и эволюцию термина «камерная музыка», упоминая о такой его особенности, когда указание места (комната во дворце, небольшой зал), функцию музыки (исполнялась ли она как аккомпанемент дворцовой беседы или требовала полного внимания слушателей) или состава (долгое время единственным жанром и одновременно эталоном камерной музыки считался струнный квартет) перестают быть определяющими столь большой класс музыкальных произведений факторами.

Причем, по свидетельству Барона, эпоха восприятия слушателями, а иногда и критиками, струнного квартета как единственно «правильного» камерного ансамбля, когда за скобками оставались фортепианные трио и квартеты, ансамбли с участием духовых и различные смешанные составы, в мире стала подходить к концу только в 90-х годах XX столетия. Это кажется просто невероятным. В частности, такое мнение несправедливо и в отношении к ансамблю, который находится в фокусе данной работы, а именно к секстету фортепиано и духового квинтета, насчитывающего историю в более чем 170 лет, и на протяжении всего этого времени, развивавшегося на четырех континентах²⁰.

Еще один значительный труд – «Камерная музыка» Ульриха Хоумера²¹. В данной книге подробнейшим образом описывается появление и развитие таких жанров, как соната *da chiesa* и соната *da camera*, которые, в свою очередь стали прародителями сонатной формы в целом, и в частности как основы для сочинения камерных произведений крупной формы, состоящих из нескольких частей: дуэты, трио, квартеты в XVIII веке и позднее. Книга Хоумера в свое время была авторитетным гидом в области камерной музыки, как для знатоков-любителей музыки, так и в какой-то степени для профессионалов. Автор подробно останавливается на некоторых ключевых моментах истории жанра, при этом

²⁰ В 2 приложении к данной работе – каталог секстетов с 1852 по 2023 годы.

²¹ Homer, 1966.

хронологически выстраивая линию от эпохи позднего Возрождения до середины XX века, когда и был выпущен этот труд²². При этом Хоумер сознательно опускает все ансамбли с участием духовых или написанные только для духовых. В главе «Инструментальные комбинации» автор упоминает, что вокальная камерная музыка не будет частью содержания книги, что вполне объяснимо, так как несмотря на общий термин «камерный», используемый как для вокальной, так и для инструментальной музыки, применяемые композиторские, исполнительские и аналитические принципы совершенно различны. Но такое же отношение автор демонстрирует и к камерной музыке для духовых или для смешанных ансамблей с духовыми. Сам автор объясняет это следующим образом: «Также существует широкий репертуар ансамблевых произведений для духовых инструментов, простирающийся с шестнадцатого по двадцатый век; эту музыку лучше всего может рассмотреть специалист в данной области, и она обязательно будет здесь опущена. Поэтому требуется более узкое определение, определяющее, какие произведения подлежат обсуждению.»²³ И далее приводит в пример произведения Вольфганга Амадея Моцарта и Иоганнеса Брамса, где «духовой инструмент служит заменой струнного»²⁴, что представляется совершенно некорректным, так как во многих камерных сочинениях, в том числе Моцарта, Брамса, а также Камиля Сен-Санса, Франсиса Пуленка, Пауля Хиндемита и других композиторов,²⁵ духовые играли первичную самостоятельную роль. Высказанные замечания насчет камерной музыки с участием духовых в книге Хоумера – яркое свидетельство заблуждений насчет малого значения камерной музыки для духовых в контексте всей камерной музыки. Подобные заблуждения господствовали еще во второй половине XX столетия. И хотя автор данной работы никоим образом не собирается умалять значение и масштабы камерного творчества для струнных смычковых инструментов, в частности струнного квартета, а также ансамблей струнных с фортепиано, в этой работе планируется показать широкий спектр сочинений для фортепиано и пяти духовых, открывая редко звучащие сочинения для коллег профессионалов и слушателей.

В своем труде «Оксфордская история Западной музыки» [„Oxford History of Western Music“] Ричард Тараскин пишет: «Таким образом, аранжировка шансона <песни „Gross senen“ (*J'ay pris amours*) из песенной книги „Glogauer Liederbuch“ – прим. автора> (или

²² Первое издание книги вышло в 1948 г., второе – в 1966 г.

²³ Homer, 1966, стр. 6.

²⁴ Homer, 1966, стр. 7.

²⁵ Изначально Моцартом был создан Квинтет для фортепиано и духовых KV. 452, и только позднее появилось переложение для струнного квартета с фортепиано, так же, как и в случае с Сонатами Брамса op. 120, которые изначально были написаны для дуэта кларнета и фортепиано, а уже потом автор сделал версию для альты и фортепиано и для скрипки и фортепиано.

Liedbearbeitung, как композитор(ы) произведений „Gross senen“ назвали бы его) был очень важным историческим жанром. Не считая нескольких разрозненных предшественников (например, *In seculum*, приведенный в рукописи бамбергского мотета, обсуждаемой в главе 7), это была самая ранняя форма инструментальной камерной музыки, по сути, самая ранняя форма «бесфункциональной» или «автономной» инструментальной музыки.»²⁶ Данные образцы «музыки без слов», первые инструментальные ансамблевые образцы, относятся к началу XVI века и дают старт развитию инструментальной музыки, которая через некоторое время полностью модифицируется в камерную.

Развитие камерного музицирования и формирование целого класса музыкальных произведений произошло примерно два века спустя, на стыке эпох барокко и классицизма. Крупные европейские дворы²⁷, нередко на протяжении десятилетий, содержали капеллу музыкантов, игравших как на струнных, так и на духовых и клавишных инструментах. В зависимости от того, сколько и каких музыкантов и инструментов было при дворе, образовывались те или иные ансамбли и оркестры.

Примечательный факт, один из ключевых для понимания, как же впоследствии сформировался такой ансамбль, как секстет фортепиано и квинтета духовых инструментов, заключается в том, что в свое время и фортепиано, и духовые выполняли в ансамблях/оркестрах со струнными похожую роль, а именно гармонически наполняли и дополняли звучание тогдашних струнных инструментов. Идентичная функция роднит совершенно разные по тембрам, по своему строению и технике игры струнный клавишный молоточковый фортепиано и разнообразные духовые. В главе «Сыновья Баха как симфонисты»²⁸ Тараскин пишет: «Во многих ранних симфониях, включая некоторые СРЕ (Карла Филиппа Эммануэля Баха, прим. автора), партии духовых инструментов были необязательным гармоническим усилением и наполнением, просто взяв на себя функцию *continuo*-клавишных, которую они имел тенденцию заменять до тех пор, пока к концу восемнадцатого века в оркестре не исчез *basso continuo*. Вот почему в восемнадцатом веке духовые ансамбли века часто назывались «Гармониями», как в партитах Друщевского, встречавшихся ранее в венской концертной программе. В «Orchester-Sinfonien» К. Ф. Э. Баха партитура духовых тщательно детализирована и виртуозна, и есть много пассажей, где *continuo flügel* (клавир) явно подавлен. Это был крайне, даже сознательно современный стиль оркестровки, тем более примечательный в свете возраст и его относительная

отчужденность от театра.»²⁹ Хотя общностью задач духовых и тогдашнего фортепиано в XVIII веке и их тесная духовная связь, в полной мере проявившаяся в секстете, не ограничивается.

1.1.1. Генезис сочинений для ансамблей больших составов (более пяти инструментов) и отличительные особенности секстета фортепиано и духовых

Исследуя генезис рассматриваемого в этой работе секстета, важно выявить все основные факторы появления такого состава. Поэтому необходимо подробнее остановиться на том, какие именно духовые инструменты и почему оказались в него включены и смогли устойчиво удержаться в секстете.

Написанные в XVIII веке два значительных произведения для фортепиано и духовых, а именно квинтеты Моцарта³⁰ и Людвига ван Бетховена³¹, можно считать прямыми предшественниками секстета фортепиано и духовых, хотя оба композитора еще не включили в ансамбль флейту в качестве полноправного участника. В исполнительской практике, одновременно с композиторской, постепенно выкристаллизовывается уникальный камерный состав, который смог открыть новую страницу в истории камерной музыки, и в какой-то мере составить конкуренцию струнным квартетам и ансамблям фортепиано и струнных смычковых инструментов³².

Понятие «секстет» описывается как «по аналогии с септетом, октетом и нонетом термин, впервые употребленный в начале XIX века, обозначающий сочинение камерного характера для шести инструментов. Очевидно, он использовался для более точного определения секстета по отношению к функциональной музыке, такой как дивертисмент (обычно с двумя валторнами и струнным квартетом) и *Harmoniemusik*³³ для духового ансамбля (2 гобоя, 2 валторны, 2 фагота)»³⁴. В другом источнике «секстет – это (1) произведение для шести сольных исполнителей с аккомпанементом или без него. (2) Ансамбль из шести сольных исполнителей. Композиции этого типа для духовых или смешанных духовых и струнных встречаются в основном среди классических

²⁶ Taruskin, 2005. Chapter 13 „Middle and Low“.

²⁷ такие как двор князей Эстерхази, Эрцгерцога Максимилиана Франциска Австрийского, принца-курфюрста Максимилиана III Баварского, Зальцбургский двор и др.

²⁸ Taruskin, 2005. Chapter 13 „Middle and Low“.

²⁹ Taruskin, 2005. Chapter 13 „Middle and Low“.

³⁰ Моцарт. Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота KV. 452 Es-dur.

³¹ Бетховен. Квинтет для фортепиано, гобоя, кларнета, валторны и фагота op. 16 Es- dur.

³² Фортепианному трио, квартету, квинтету.

³³ О *Harmoniemusik* речь пойдет в главе 1.2.

³⁴ Kube, 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025534>

дивертисментов. Струнный секстет (обычно парные скрипки, альты и виолончели) выбирали для своих камерных сочинений Брамс, Антонин Дворжак, Арнольд Шенберг и другие. Есть секстеты с фортепиано Феликса Мендельсона, Пуленка и Аарона Копленда. Секстет как оперный ансамбль впервые встречается в *opera buffa* 18 века, а затем и в серьезной опере.»³⁵ Для секстетов, состоящих только из струнных инструментов, справедливо применяется термин «монохромные»³⁶, в то время как духовые ансамбли большого состава, начиная с эпохи *Harmonien*³⁷, уже не являются таковыми в силу разности тембров и других звуковых характеристик каждого из духовых инструментов.

Смешанные секстеты в камерной музыке³⁸, в которых использовались наряду со струнными, духовые инструменты и (или) фортепиано пестрят различными комбинациями тембров, но ни один из них не закрепился в такой степени, как секстет, образованный из духового квинтета и фортепиано: «Большое количество сочинений для секстетов и септетов, которые, кроме смешения струнных и духовых и заполнения басовой партии виолончелью, контрабасом и фаготом, не обнаруживают постоянных родовых признаков и, следовательно, никакой настоящей традиции, начали появляться только в первой половине XIX века.»³⁹ С 1852 года и до наших дней постоянно возникают все новые сочинения для такого состава, что говорит о постоянном интересе со стороны композиторов к данному жанру. С хронологической таблицей создания секстетов можно ознакомиться в Приложении № 2.

По мнению некоторых исследователей, изменение манеры изложения композиторского письма в первой половине XVIII в. в сторону преобладания гомофонно-гармонического стиля, также стало одним из факторов, повлиявших на развитие камерной музыки, а также на трансформационные процессы внутри нее. «Около 1730 года в оркестровой музыке начал утверждаться новый звуковой идеал, параллельно с распространением гомофонно-мелодической письменности и развитием новых инструментальных жанров, которые также оказали глубокое влияние на камерную музыку. Этот новый идеал основан на стремлении к яркому, прозрачному оркестровому звучанию и гармоническому упрощению. <...> Независимая духовая секция развивалась в

³⁵ The Harvard Dictionary of Music: 10 (Harvard University Press Reference Library) (p. 778). Harvard University Press. Kindle Edition.

³⁶ Corder, 1895, 2016, <https://rme.rilm.org/rme/stable/466275>.

³⁷ Suppan, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d082>.

³⁸ По объективным причинам, автор данной работы оставляет за пределами рассмотрения ансамбли с участием вокалистов, секстеты с аккомпанементом других ансамблей или оркестра, а также все секстеты, не относящиеся к европейской академической музыкальной традиции, такие, как джазовые и фольклорные ансамбли, электронную музыку и т. д.

³⁹ Nobach, Töpel, Smallman, 2016, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15572&v=1.1&rs=mgg15572>.

дивертисменте, симфонии и концертной симфонии примерно с 1770 года, особенно в Мангейме и Париже. Этому развитию способствует возможность тонального микширования на основе струнного письма и гибкость тихого, ажурного письма. Диалог и смешанный звук могут быть объединены таким образом. В случае с духовыми инструментами смешанный звук первоначально может быть достигнут только в более крупных ансамблях, при этом верхний и средний голоса всегда используются парами; только бас может быть задуман в унисон. Таким образом, одновременно с развитием струнной камерной музыки возникла гармоническая музыка.»⁴⁰ Подобные инновации открыли массу возможностей для экспериментирования с неограниченным количеством звуко сочетаний в больших камерных ансамблях с участием фортепиано и духовых. Как известно, композиторы пост-барочных времен (вплоть до наших дней), предпочитая гомофонно-гармонический стиль изложения, не отказываются и от других видов организации музыкальной ткани, активно используя в том числе элементы полифонии. Партитура ансамблей больших составов располагает композиторов к применению самых разных техник. Начиная со второй половины XVIII в. в больших ансамблях, как секстет, в состав которого входят несколько разных духовых инструментов, открылись возможности для того, чтобы добивать тематического разнообразия и интенсивного драматургического развития, благодаря расцветиванию одной и той же темы совершенно разными тембрами, что практически недостижимо в больших составах с участием исключительно струнных: «Гораздо менее важным, чем струнный квинтет, является струнный секстет. Иногда композитор экспериментировал с этим расширенным ансамблем, но, очевидно, идея паритета инструментов или концертанта была слишком натянута количеством инструментов. Было достаточно опасно перемещать один мотив по четырем-пяти инструментам, не утомляя слушателя бесконечным повторением (такая судьба постигла даже Бетховена, например, в его тройном концерте, когда необходимость дать каждому из трех солистов паритет приводит к избыточности, которая не нужна аудитории).»⁴¹

Вследствие множества эволюционных процессов, происходивших в области камерной музыки, а также в академической музыке в целом⁴², ансамбли больших составов, и в частности, секстет фортепиано и духовых, вошли в зону внимания как композиторов, так и исполнителей, и остаются в ней по сей день.

⁴⁰ Gürsching, 1994, <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15165&v=1.0&rs=mgg15165>.

⁴¹ Baron, 1998, стр. 192.

⁴² Появление новых жанров и трансформация уже устоявшихся, постоянное внесение усовершенствований в конструктивную часть духовых инструментов, фокусировка музыкантов на камерном виде музицирования (с первой половины XIX века усложнение каждой из партий требовало от исполнителей более досконального изучения репертуара).

Как уже отмечалось ранее, формирование камерных ансамблей большого состава, таких как секстет⁴³, происходит в XIX веке. Фокус композиторов второй половины XVIII века, создававших ансамбли с участием фортепиано, в основном находился на создании произведений для дуэта, трио и реже квартета. Тем не менее, наряду со струнными квинтетами и секстетами, начинают появляться большие ансамбли разнообразных смешанных составов: «струнные-духовые», «струнные-духовые-фортепиано». По свидетельству Барона: «Тем не менее, лишь немногие композиторы попробовали сочинять струнные секстеты, такие как Вагензайль (для четырех скрипок, альты и виолончели). Скорее, композитор конца XVIII века при написании секстета выбирал инструменты контрастного тембра, такие как разные виды духовых или смесь духовых и струнных (например, три секстета К. Дж. Тойши для флейты, гобоя, фагота, скрипки, альты и баса). 1765 г.)»⁴⁴ Тембровое разнообразие – один из ключевых факторов появления секстета фортепиано и духовых, наряду с техническим усовершенствованием как духовых, так и фортепиано.

Создание больших ансамблей сопровождалось экспериментами композиторов в области подбора оптимального состава инструментов. В секстет у разных авторов были включены такие сочетания: фортепиано, скрипка, альт, виолончель, кларнет, валторна⁴⁵; кларнет, фагот, валторна, контрабас, арфа, фортепиано⁴⁶; скрипка, флейта, две валторны, виолончель, фортепиано⁴⁷. Впервые численное преимущество духовых наблюдается в секстете ор. 30 Джоржа Онслоу⁴⁸ для флейты, кларнета, валторны, фагота, контрабаса и фортепиано⁴⁹. Сочинения Онслоу, в том числе камерная музыка, исполнялись в той же концертной серии в Париже, в которой были представлены нонет и секстет Фарранк – *Société des Concerts*. Можно предположить, что первый секстет Онслоу ор. 30 оказал влияние на композиторскую деятельность Фарранк в создании камерных ансамблей нового формата. Объединив новаторскую идею Онслоу, заключающуюся в привлечении большего числа духовых в большой камерный состав, и созданный Рейхой традиционный состав духового квинтета, Фарранк удалось создать первый образец нового жанра, закрепившегося с годами.

⁴³ Kube, 2001. <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.25534>.

⁴⁴ Baron, p. 192.

⁴⁵ Anton Eberl (1765-1807) Grand Sextet in E-flat major, Op. 47.

⁴⁶ Ferdinand Ries (1784-1838) Sextet in g minor, Op. 142.

⁴⁷ Ignaz Moscheles (1794-1870) Grand Sextet in E-flat major, Op. 35.

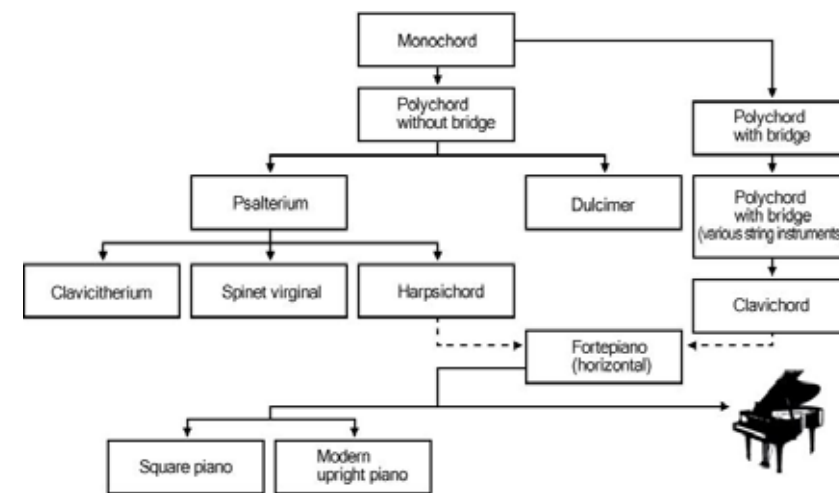
⁴⁸ George Onslow (1784-1853) Sextet in E-flat major, Op. 30.

⁴⁹ Позже, в 1851 году, Онслоу написал еще один секстет для того же состава ор. 77b

Главное дифференцирующее свойство рассматриваемого секстета фортепиано и духовых – константность состава на протяжении более чем 170 лет. Другие варианты состава секстета с фортепиано существуют в очень малочисленном количестве и не закрепились в композиторской практике с конца XVIII – первой половины XIX вв.

1.1.2. Трансформация роли клавира с появлением фортепиано

Фокусируясь в данном исследовании на камерном ансамбле с участием фортепиано, необходимо определить, при каких обстоятельствах фортепиано появилось в составе ансамбля.



1 схема. Эволюция клавишных струнных молоточковых инструментов со времен Пифагора и до наших дней. Источник - https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/common/images/piano/structure_p01_01.jpg

Являясь самым молодым в сравнении с духовыми секстета, фортепиано восходит корнями к древним образцам струнных щипковых инструментов, таким, как монохорд, псалтерий и дульцимер (цымбалы). Сайт одного из ведущих в мире производителей пианино и роялей Ямаха (Yamaha) приводит схему (1 схема)⁵⁰, по которой можно отследить эволюцию струнных щипковых и струнных молоточковых инструментов, в результате которой стало возможным изобретение фортепиано.

⁵⁰ https://www.yamaha.com/en/musical_instrument_guide/common/images/piano/structure_p01_01.jpg.

Появление фортепиано в XVIII веке⁵¹ было, в том числе, частью общей тенденции в музыке: поиска новых форм музыкальной выразительности. Фортепиано предстояло пройти большой путь конструктивных усовершенствований для того, чтобы занять прочное место в камерно-ансамблевых формах, оставив в прошлом роль исключительно *basso continuo*.

Переосмысление партии клавесина в камерной музыке, а затем и ранних образцов фортепиано, как исключительно партии *basso continuo*⁵², переход ее в разряд равноправных с остальными голосами ансамбля, будь то струнные или духовые, произошел под воздействием нескольких факторов⁵³. Один из факторов – все большая привязка к напечатанному нотному тексту, в котором указывалась вся музыкальная партия с точностью до ноты, а не только бас с цифрами, чему, в свою очередь способствовало развитие нотного издательского дела⁵⁴ (старейшим издательством в мире считается немецкий издательский дом Брайткопф и Гертель [Breitkopf & Härtel]⁵⁵), когда музыканты стали получать напечатанные ноты, в которых авторский текст передавался намного точнее, чем в рукописных. Другой фактор – усложнение и усовершенствование музыкальных инструментов⁵⁶, для которых сочинялась камерная музыка, что позволяло композиторам писать все более сложные партии для каждого из участников ансамбля (что в свою очередь ограничивало поле деятельности свободной импровизации внутри одной партии). Третий фактор – стилистические изменения в музыке, переход от барочного обилия украшений и вариаций к большей мелодической строгости, свойственной эпохе классицизма, как результат, смена средств выразительности в музыке. Возможность добиваться на фортепиано более плавных динамических переходов и значительное увеличение числа возможных динамических градаций в сравнении с клавесином и клавикордом, благодаря новой конструкции и системе звукоизвлечения, позволило фортепиано приблизиться к динамическим принципам струнных и духовых инструментов, таким образом переведя фортепиано из разряда группы аккомпанирующих голосов в полноправные участники ансамбля.

⁵¹ Изобретателем фортепиано считается мастер из Италии Бартоломео Кристофори (Кристофани).

⁵² Согласно словарю Grove Music, задача *basso continuo* еще до 1600 года (примерно в это время появляется цифрованный бас) и позднее – искусство импровизации, и во вторую очередь, выполнение аккомпанирующей функции <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.06353>.

⁵³ Факторы указаны в порядке, важном для автора работы.

⁵⁴ Predota, 2018 <https://interlude.hk/music-eyes-music-catalogue-breitkopf-hartel>.

⁵⁵ Breitkopf & Härtel существует с 1719 года.

⁵⁶ Также, отказ композиторов и исполнителей от использования клавесина к концу XVIII столетия, замена клавесина фортепиано.

Тем не менее один из основных принципов *basso continuo* как неотъемлемой части инструментальной ансамблевой музыки в эпоху барокко (и ранее), органично трансформировался в один из самых главных принципов камерного музицирования, который можно сформулировать следующим образом: слушать не только и не столько своё исполнение в рамках звучания ансамблевой музыкальной ткани, но с такой же интенсивностью отслеживать игру партнеров, и чутко реагировать на все их «реплики», динамические, агогические и характерные изменения⁵⁷.

В диссертации, посвященной камерным ансамблям с участием фортепиано, Царегородцева пишет: «Начиная исследование эволюции фортепианного камерного ансамбля, нельзя не коснуться его предыстории. Предтечей интересующего нас вида камерной музыки, его протожанром был барочный камерный ансамбль с участием клавира, который начал складываться с момента «самоопределения» клавира как самостоятельного инструмента и развивался параллельно становлению клавирной ветви инструментальной музыки»⁵⁸. Действительно, техника игры на фортепиано как на сольном инструменте и как техника для партии в рамках камерного ансамбля развивалась параллельно, оказывая влияние на общий подход к проблемам фортепианного исполнительства. В секстетях для фортепиано и духовых можно встретить изложение партии фортепиано во всех основных видах фортепианной фактуры, включая аккордовую, что требует от пианиста владения инструментом в полной мере на профессиональном уровне.

Роль клавира (клавесина и ранних образцов фортепиано) в камерной музыке до середины XVIII века в некоторых моментах схожа с ролью фортепиано в более поздних камерных ансамблях. Основная функция – заполнение (регистровое, ритмическое, фактурное). В статье «Камерная музыка с фортепиано»⁵⁹ отмечается: «Фундаментально прогрессивное эстетическое восприятие «клавира» (клавесин все чаще заменялся фортепиано с 1760-х годов) усиливалось на протяжении 18 века и достигло кульминации в стремлении вывести фортепиано за пределы его простой континуальной функции, т. постановка фортепиано для интеграции в камерную музыку.» Таким образом, развитие самого фортепиано как сольного инструмента и фортепиано в контексте камерной музыки явилось предпосылкой формирования больших ансамблей, таких как, к примеру, секстет.

Для музыки эпохи барокко было допустимо и характерно включение импровизаций во время исполнения, особенно в партии цифрованного баса, в котором композитор

⁵⁷ По принципу дискуссии, в которой любая реплика собеседника может быть как поддерживающей, так и оппонировать.

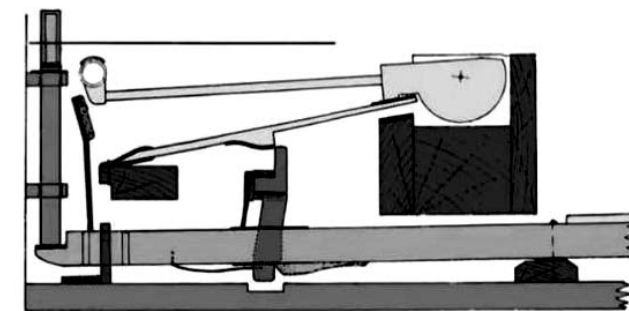
⁵⁸ Царегородцева, 2005.

⁵⁹ Nobach, Töpel, Smallman, 2017.

указывал только басовые ноты, а гармонию и фактуру подбирал исполнитель в соответствии своему опыту, вкусу и данной конкретной музыке. *Basso continuo* как неотъемлемая часть инструментального ансамбля вплоть до 1750 года⁶⁰ уступает место детерминированной партии струнного смычкового (виолончель, контрабас) и струнного клавишного (фортепиано)⁶¹, выписанной композитором не только басовыми нотами, но и со всеми гармоническими звуками. Уходит в прошлое жанр трио-сонаты, где участников было трое и больше, со конца XVIII века и позднее термин «трио»⁶² означает точное количество участников ансамбля – трое, без возможности подключения дополнительных музыкантов. В эпоху классицизма свободное импровизирование осталось в основном в каденциях сольных инструментов с оркестром, либо в каденционных оборотах перед репризой или на любом другом стыке граней формы, в тех моментах, которые в нотном тексте обозначались знаком ферматы на длинной ноте. Хотя в чем-то клавишный инструмент (в ансамблевой музыке XVIII века на смену клавесину пришло фортепиано, конструкция которого совершенствовалась вплоть до первой половины XX века), участвующий в камерном ансамбле с другими инструментами, продолжает традицию свободного баса, например иногда выполняя функцию «дирижера» всего процесса ансамблевой игры.

К 1852 году фортепиано было намного ближе по своей модифицированной по сравнению с первыми образцами конструкции к современным нам образцам, чем к первым инструментам Кристофори. Это касалось и самого молоточкового механизма, и деки, и струн. Достаточно взглянуть на схему механики и сравнить самый ранний образец с двумя последующими. На 1 рисунке изображен механизм фортепиано Кристофори. Несмотря на относительную простоту конструкции, в сравнении с более поздними образцами, уже с таким механизмом изобретателю удалось добиться принципиального нового звукоизвлечения с точки зрения динамики: «В 1697 или 1698 году Бартоломео Кристофори, возможно, изобрел свой первый многообещающий механизм для клавесина с молоточками, бьющими по струнам, и через один или два года он завершил своё первое фортепиано; оно было описано в инвентаре 1700 года и внесено в список имущества Медичи. <...> Недавно изобретенный клавесин Бартоломео Кристофори позволял играть на пианино и форте (с двумя регистрами) на струнах одинаковой высоты звучания. <...> Вероятно, только после

непрерывных усовершенствований механизм Кристофори, обеспечивающий надежную работу механики, в итоге доказал свою эффективность как решение столетнего стремления мастеров инструментов. Фортепиано Кристофори 1720-х годов стали высоко ценным образцом для последующих успешных инструментов этого типа.»⁶³



Piano Action of B. Cristofori piano

1 рисунок. Фортепианный механизм Кристофори. Источник <https://youtu.be/oGSIYs1KT7M>

Фортепиано Кристофори обладало намного менее мощным звуком, чем рояль французской фирмы Плейель [Pleyel], схема механизма которого имеет много общего с механизмом современного рояля Стейнвей [Steinway]. 2 рисунок наглядно демонстрирует усложнение за счет появления новых деталей механизма фортепиано, что также отразилось на качестве звука и расширило композиторский и исполнительские возможности. В статье «Шопен и Плейель» находится следующее свидетельство: «Таким образом, «легкость», с которой он (Шопен, - прим. автора) акцентировал внимание на своих уроках, по-видимому, нашла свое полное выражение в механизме Плейеля, одновременно точном и отзывчивом. Именно к этой отзывчивости, к этой способности модулировать звучность относится следующее замечание, приписываемое Шопену: «Когда я чувствую себя не в своей тарелке, я играю на пианино *Erard*, где я легко нахожу уже готовый тон [*un son tout*]. Но когда я чувствую себя в хорошей форме и достаточно силен, чтобы найти свое собственное индивидуальное звучание [*mon propre son a moi*], тогда мне нужно пианино Плейеля». Наконец, фундаментальный элемент звуковой эстетики Шопена находит свое совершенное воплощение на Плейеле: точный механизм педалей и тембр *una corda*, которые Шопен постоянно использовал, но которые никогда не появляются в его печатных нотах.»⁶⁴

⁶⁰ Nobach, Töpel, Smallman, 2017.

⁶¹ Камерная музыка с участием органа и характерных инструментов эпохи барокко (например, теорба, архлютня) стала историей, практически до середины XX века, когда музыковеды и исполнители стали возрождать исполнительство на исторических инструментах.

⁶² Также, как и термины «квартет», «квинтет», а с XIX века «секстет».

⁶³ Badura-Skoda, 2017, p. 34-36.

⁶⁴ Eigeldinger, 2001, p. 393.

при Парижской консерватории⁶⁷, а также частным образом у Рейхи, который незадолго до этого переехал в Париж.

Фортепиано в Секстете Фарранк также проявляется с виртуозной стороны, при этом находясь в постоянном драматургическом балансе с духовыми. Композитор использует различные типы фортепианной фактуры: аккордовый, арпеджио (короткие, длинные, ломаные), гаммообразные пассажи, октавные, аккордовые и «альбертиевые» басы. Отчасти из-за немного этюдного избытка фактурных вариантов, по отзывам критиков, секстет прозвучал «наивно и слишком по-детски»⁶⁸. С другой стороны, секстет прозвучал как возвращение к простоте и ясности звучания, свойственного классицизму. Годом раньше (в 1851) после исполнения Нонета Фарранк для квинтета духовых и струнного квартета, рецензент Адриен де ля Фаж⁶⁹ выразил радость от как бы возвращения в эпоху Йозефа Гайдна и Моцарта во время слушания музыки Фарранк. Пианизм Фарранк в чем-то близок мендельсоновскому, местами с еще более прозрачным стилем звучания и легкостью, изящностью, характерной для французской музыки в целом. Секстет Франсиса Пуленка (1931–1940), самое популярное произведение для данного состава, уже был написан для современного рояля в XX веке, но во многих аспектах является преемником тех идей, которые были заложены в секстете Фарранк за 80 лет до этого.

В произведениях более позднего периода – в конце XIX и в XX–XXI вв., вплоть до наших дней роль и значение партии фортепиано в партитуре секстета оставались неизменно важными, иногда определяющими всю музыкальную ткань. Фортепиано – не только объединяющий, «скрепляющий» всю партитуру элемент. По отзывам композиторов⁷⁰, фортепиано компенсирует недостаточность басов в духовом квинтете, таким образом уравновешивая звучание, а также очень часто несет ритмический стержень композиции. Если сравнивать духовой квинтет и секстет для фортепиано и духовых, то по композиторской технике они существенно отличаются, так как с появлением фортепиано появляется больше возможностей для драматургического и почти оркестрового письма. В плане звуковой палитры фортепиано также вносит определенный баланс, так как тембр фортепиано воспринимается как более нейтральный, по сравнению, например, с гобоем или валторной, что позволяет дополнительно «высветить» звучание каждого духового инструмента.

1.2. Инструментальный состав *Harmonienmusik* и формирование духового квинтета как предтечи секстета с фортепиано в XVIII в.

Harmonien, *Harmonie* или *Harmoniemusik* – целый пласт музыки, формирование которого произошло во второй половине XVIII столетия⁷¹, а время возникновения – к 1720-м годам в военной музыке, повсеместно в Европе ставший важной частью музыкальной культуры. Как пишет Мирослав Хошек, «Ни одно важное событие в общественной жизни того времени не обходилось без музыки так называемой *Harmonien*»⁷². Особенное распространение *Harmonien* получила в кругах знати Южной Германии, Чехии и Австрии. Духовые ансамбли существовали с разным количеством участников – от четырёх до сорока, что напрямую зависело от состоятельности хозяев княжеского или королевского двора, к которому они относились. Ансамблеобразующим ядром считалась пара валторн⁷³, к которой были присоединен бас (фаготы) и высокие инструменты (пара гобоев, а затем кларнеты). Характер звучания валторн уникальным образом сочетался со звучанием, в том числе тембровым, различных других духовых инструментов, а именно давал возможность гармоничного звукового смешения и слияния с другими духовыми инструментами (отсюда термин *Harmonien*). Видимо, по этой же причине, валторна вошла в состав квинтета деревянных духовых⁷⁴, а впоследствии – и в секстет с участием фортепиано, сама при этом будучи медным духовым инструментом.

Судя по дошедшим до нас нотным образцам и принципам составления партитуры, *Harmoniemusik* часто включали в себя четное количество партий, по две партии каждого отдельно инструмента. В дивертисментах Моцарта, написанных для *Harmonien*, встречаются такие составы, как 2 гобоя, 2 английских рожка, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны⁷⁵; 2 гобоя, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны⁷⁶; 2 гобоя, 2 фагота, 2 валторны⁷⁷. При этом партия каждого инструмента является самостоятельной, не дублирующей, поэтому со всей уверенностью *Harmoniemusik* раннего периода причисляют именно к ансамблевой, но не оркестровой. Выкристаллизовывание самостоятельной группы духовых в ансамбль и образование различных духовых ансамблей, без обязательного участия группы струнных

⁶⁷ В 1819 году в Европе женщины не могли быть официально приняты в консерваторию.

⁶⁸ „Naïf et de plus enfantin“: Le Ménestrel 20.1.1856, p. 3.

⁶⁹ de la Fage, 1851, p. 100.

⁷⁰ 1 Приложение.

⁷¹ Hofer, 2016. <https://www.mggonline.com/mgg/stable/12690>.

⁷² Hošek, 1979.

⁷³ Hellyer, 2001. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012392>

⁷⁴ Квинтет флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны.

⁷⁵ Моцарт. Дивертисмент Es-dur K. 166.

⁷⁶ Моцарт. Дивертисмент B-dur K.A. 227.

⁷⁷ Моцарт. Дивертисмент Es-dur K. 252.

смычковых, как в более ранние века, также можно рассматривать как результат завершения эпохи ансамблей солистов с аккомпанементом (солисты плюс *basso continuo*). Также в историческом контексте важен эволюционный переход от использования ансамбля духовых инструментов как исключительно гармонической, заполняющей составляющей общей со струнными музыкальной ткани, к ансамблю солирующих инструментов с развитым голосоведением: данный переход является ключевой предпосылкой для возникновения ансамбля секстета духовых с фортепиано, в котором каждая отдельно взятая партия (если речь идет о духовых) представляет собой мелодически, динамически, ритмически, тематически и артикуляционно развитый голос в составе общей партитуре из шести инструментов.

К жанру музыки для *Harmonien* обращались многие композиторы XVIII века: Георг Филипп Телеманн, Михаэль и Йозеф Гайдны, Карл Диттерсдорф, Карл Стамиц, Антонио Розетти, Франтишек Душек и др. Также среди композиторов, писавших *Harmonien*, часто на заказ, популярным было переложений известных в то время опер (целиком или отдельных фрагментов).

Укрупнение состава *Harmonien* происходит в начале XIX века, когда к классическому составу стали присоединяться более редкие для данного ансамбля инструменты, такие, как флейта, контрафагот, труба, серпент⁷⁸ и тромбон. По свидетельству Хофера, термин *Harmonien* сохранился до наших дней для описания оркестра, состоящего из деревянных духовых, духовых и ударных инструментов, например, в Швейцарии в виде *Harmonie-Orchester*, во Франции как *Musique (Orchestre) d'Harmonie*⁷⁹.

Во второй половине XVIII и в начале XIX вв. происходили важные процессы как в общественной, так и в музыкальной жизни Европы. В связи с деаристократизацией общества утратили свое значение или вовсе прекратились придворные концерты. Концертное исполнение музыки все чаще стало переходить в публичные залы⁸⁰. Что касается процессов в музыкальном искусстве, то прежде всего стоит обратить внимание на то, как на протяжении XVIII века (процесс продолжился и в XIX веке) возникали одно за другим конструктивные усовершенствования духовых инструментов, что непосредственно повлияло на уход в прошлое одних ансамблей и появление других. По свидетельству

Хошека, «популярная музыка для духовых инструментов совершенно утратила свою значимость»⁸¹. Эпоха *Harmonien* подошла к концу.

Несколько слов необходимо сказать о роли флейты, инструмента, который почти никогда не использовался в *Harmonien*, но был включен в более поздний духовой квинтет, и затем – в секстет фортепиано и духовых. Несмотря на повсеместное распространение флейты и игры на флейте в Европе задолго до XVIII века, данный инструмент не вошел в *Harmonien*. Хошек указывает⁸², что причина данного феномена – в невозможности играть виртуозные пассажи на флейте, в диатоничности флейты того времени, в отсутствии столь же мощного звучания, которого можно было уже добиться в XVIII веке на натуральной валторне или на гобое. Моцарт включил партию флейты далеко не во все свои симфонии, а также она отсутствует в Квинтете для фортепиано и духовых К. 452 (1784). В камерной музыке Гайдна (также, как и Моцарта) флейта чаще сочетается со струнными и клавиром, чем в другими духовыми. Были распространены также ансамбли из нескольких флейт.

1.2.1. Трансформация состава и традиций *Harmonienmusik* с точки зрения состава секстета

Жанр *Harmonienmusik*, несмотря на его явную функциональность, можно в определенной степени считать протожанром для камерных ансамблей, таких, как духовой квинтет или секстет фортепиано и духовых. Видимо, функциональный аспект музыки был нивелирован в то время, когда ансамблевая инструментальная музыка перестала звучать в качестве сопровождения к тому или иному действию, такому, как приемы или повседневное времяпрепровождение аристократии в княжеском дворце, либо военные походы, построение караула и т. п. С появлением больших концертных залов, функция которых была обеспечить большее, чем в аристократическом салоне, внимание происходящему на сцене, меняется отношение слушателей и их восприятие звучащей музыки. Таким образом, жанр «бесфункциональной» музыки получает новую возможность развития в новой исполнительской парадигме.

Сформировавшиеся в *Harmonienmusik* принципы развития ансамблевой партитур духовых стали активно применяться и в секстете с фортепиано, начиная с Фарранк: один из таких принципов – дублирование части темы одного из духовых другим в терцию, сексту, реже в октаву. В ансамблях для духовых часто использовался прием игры «в парах»: активное взаимодействие двух одинаковых инструментов как антитеза остальным партиям.

⁷⁸ Welker, 1998, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13762>.

⁷⁹ Hofer, 2016. <https://www.mggonline.com/mgg/stable/12690>.

⁸⁰ Старейшим концертным залом в мире, по версии журнала 'Britain. The official Magazine', считается Зал Уилтона в Лондоне (начал работать с 1743 года или ранее) <https://bit.ly/3IDnbgH>

⁸¹ Hošek, 1979, p. 20.

⁸² Hošek, 1979, p. 20.

На примере 1 представлены фрагменты из Дивертисмента Моцарта для двух гобоев, двух валторн и двух фаготов KV. 240 и Секстета Фарранк ор. 40 с применением принципа дублирования в терцию (два гобоя, а затем два фагота у Моцарта, флейта и гобой – у Фарранк).



3 рисунок. Дублирование голосов духовых в терцию в Дивертисменте (*Harmonienmusik*) Моцарта KV. 240, I часть, издательство „Bärenreiter“ и в Секстете Фарранк ор. 40, I часть, издательство „Furore“

Принципиальным отличием секстета фортепиано и духовых от большинства образцов *Harmonienmusik* является отсутствие в партитуре двух одинаковых инструментов. Таким образом принцип парной игры видоизменился: дуэтное звучание стало расцветаться разными тембрами. Также партия каждого отдельного инструмента стала более развитой и независимой, чем в *Harmonien*.

Фортепиано, войдя в состав ансамбля с духовыми, как уже отмечалось, не является комплиментарным. Органично вливаясь в общий контекст развития, фортепиано привнесло свои фактурные и артикуляционные новшества, усиливая эффект концертного исполнения в ансамбле большого состава, который изначально больше подходил для просторного концертного зала, нежели для небольшой гостиной.

В современной концертной практике музыканты, играющие в секстете на духовых инструментах, иногда предпочитают играть стоя⁸³. Данную традицию также можно считать сохранившейся со времен военных походов либо парадной игры стоя в дворцовой обстановке.

Таким образом, эстетика *Harmonien* не исчезла в веках, но отчасти сохранилась в современном камерном ансамблевом музицировании.

⁸³ Пример исполнения музыкантами на духовых инструментах в современном ансамбле: <https://www.youtube.com/watch?v=CPrPV67JAV4>

1.2.2. Квинтеты для фортепиано и духовых Вольфганга Амадея Моцарта и Людвиг ван Бетховена

В конце XVIII века, когда эпоха ансамблей *Harmonien* еще не ушла в прошлое, появляются необычные по тем временам сочинения для ансамбля фортепиано с четырьмя духовыми. Создание квинтета Es-dur KV. 452 Моцартом в 1784 году – событие чрезвычайно важное не только в контексте истории ансамблей больших составов с участием фортепиано, но и способствовавшее появлению жанра секстета фортепиано и духовых.

Сам Моцарт очень гордился квинтетом, называя его самым лучшим произведением из всех, написанных им до этого: «Я имел большой успех с моими тремя абонементными концертами, и мой концерт в театре также принес мне большие почести. Я написал два больших концерта, а также квинтет для гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано, который был встречен бурными аплодисментами [Кёхель, № 452]. Я сам считаю это лучшей вещью, которую я когда-либо писал в своей жизни. Как бы я хотел, чтобы вы это услышали; и как красиво это было исполнено!»⁸⁴

Партия фортепиано в квинтете KV. 452 очень похожа на партии сольного фортепиано в концертах с оркестром: в ней присутствуют виртуозные пассажи, ярко очерченные тематические реплики, динамическое и регистровое разнообразие фортепиано представлено по максимуму. При этом четыре духовых партии принимают активное участие в тематическом развитии, а следовательно, помогают развивать драматургию сочинения, не оставаясь в тени фортепиано. Принцип *concertante* органично переходит от одного инструмента к другому, таким образом, ни один инструмент не выполняется только функцию аккомпанемента, но каждый инструмент чередует сольные реплики с уходом на время на второй план, уступая первенство другим.

Квинтет Моцарта был написан в один год с такими инструментальными произведениями, как сонаты для фортепиано KV. 333 и KV. 457, концерты для фортепиано с оркестром KV. 449, 450, 451, 453, 456, 459, несколько вариационных циклов для фортепиано и другие значительные сочинения. «В течение 1784 года, *annus mirabilis*, он сочинил не менее шести фортепианных концертов. <...> Среди непосредственных преемников К. 449 были еще два концерта и сочиненное Моцартом для себя камерное произведение, прекрасный квинтет для фортепиано и духовых (К. 452), который он назвал своим лучшим произведением на сегодняшний день (10 апреля 1784)»⁸⁵ Таким образом

⁸⁴ Mozart. The Letters, т. 2, p. 202.

⁸⁵ Rushton, 2006, p. 113, 114.

создание партии фортепиано приходится на период творческого расцвета Моцарта, когда композитор овладел всеми возможными на фортепиано того времени техническими приемами и реализовывал их с успехом в сольной и камерной музыке. Разнообразие фактур в Квинтете op.452 стоит анализировать и трактовать, в частности, при помощи детального анализа моцартовских сонат для фортепиано соло: таким же образом, как для композиторов-классиков фортепианные сонаты были творческой лабораторией для создания монументальных сочинений, например симфоний⁸⁶, партия фортепиано в квинтете KV. 452, её соотношение с квартетом духовых и с каждым из духовых инструментов в отдельности, не только напоминает о солирующем фортепиано в концертах Моцарта с оркестром но и эволюционирует с точки зрения фортепианной техники. Вместе со сложным фактурным изложением раскрывается потенциал такого объемного по составу камерного ансамбля, если сравнивать с дуэтами, трио и даже квартетами. Из этого можно сделать вывод, что в значимых для истории камерной музыки и камерного исполнительского искусства нет обратной зависимости между качеством написания партии инструмента⁸⁷ и количеством участников камерного ансамбля: чем больше инструментов в ансамбле, тем менее качественно разработана каждая из партий. Если смотреть на данный феномен через призму появления и развития более позднего жанра секстета для фортепиано и духовых, то в нем сохраняется принцип паритетного развития каждого из голосов, что позволяет в каждом отдельном случае выводить композицию и ее исполнение на новый, более высокий уровень.

В связи с отсутствием флейты в партитуре квинтетов как Моцарта, так и Бетховена. необходимо упомянуть о роли флейты – инструмента, который почти никогда не использовался в *Harmonien*, но был включен в более поздний духовой квинтет, и затем – в секстет фортепиано и духовых. Несмотря на повсеместное распространение флейты и игры на флейте в Европе задолго до XVIII века, данный инструмент не вошел в *Harmonien*. М. Хошек указывает⁸⁸, что причина данного феномена – в невозможности играть виртуозные пассажи на флейте, в диатоничности флейты того времени, в отсутствии столь же мощного звучания, которого можно было уже добиться в XVIII веке на натуральной валторне или на гобое. В. А. Моцарт включил партию флейты далеко не во все свои симфонии, а также она отсутствует в Квинтете для фортепиано и духовых К. 452 (1784). В камерной музыке

⁸⁶ Flotzinger, 1988, p. 48.

⁸⁷ Если брать основные критерии оценки партии инструмента в камерном ансамбле, такие, как мелодическая развитость, разнообразие фактуры, наличие (обилие) виртуозных элементов

⁸⁸ Hošek, 1979, p. 20.

Гайдна (также, как и Моцарта) флейта чаще сочетается со струнными и клавиром, чем в другими духовыми. Были распространены также ансамбли из нескольких флейт.

Квинтет Бетховена Es-dur Op. 16 (1796) был написан под впечатлением моцартовского. Подтверждением тому служат не только признаки, которые можно обнаружить при первом знакомстве с партитурой бетховенского квинтета, а именно: та же основная тональность квинтета, наличие медленного вступления в первой части, виртуозная партия фортепиано с каденциями. По свидетельствам, которые можно найти в литературе о Бетховене, композитор узнал о квинтете Моцарта от пражских музыкантов, игравших вместе в ансамбле (духовом квинтете), во время своего концертного турне в Прагу и Берлин⁸⁹. Во время этого же турне Бетховен написал свой квинтет, и несмотря на очевидное влияние Моцарта, сумел проявить свой неповторимый стиль. Именно поэтому квинтет Бетховена наряду с моцартовским, прочно закрепился в репертуаре лучших исполнителей и главных концертных залов по всему миру. Подробно о переоценке значения квинтета Op. 16 пишет У. Киндерманн в главе, посвященной квинтетам Моцарта и Бетховена⁹⁰.

Квинтеты Моцарта и Бетховена в свою очередь положили начало новому жанру камерной музыки – квинтету фортепиано и духовых, который, наряду с духовым квинтетом и секстетом для фортепиано и духовых развивается по сей день. Научных работ, посвященных данному квинтету с участием фортепиано, в мире немного. Одна из таких работ – диссертация⁹¹ американской исследовательницы Донны Ратгер Ратке, целиком посвящена квинтету, его истории и анализу произведений. Значение такой работы сложно переоценить: в ней не только содержится полезная информация о произведениях данного жанра, которую можно использовать для формирования ансамблевого репертуара⁹² как профессиональных коллективов, так и в курсе камерного ансамбля в музыкальных высших учебных заведениях. Данная работа заполняет пустоты в сразу в нескольких аспектах исследования западноевропейской музыки⁹³: историческом, теоретическом, аналитическом, исполнительском, критическом и др.

⁸⁹ Krones, 1994.

⁹⁰ Kinderman, 2008.

⁹¹ Rathke, 2003.

⁹² Rathke, 2003, p. 166.

⁹³ Речь идет о музыке, написанной в западноевропейской академической (ошибочно иногда называемой классической) традиции на всех континентах, не только в Европе

1.2.3. Аффирмация инструментального состава духового квинтета в XVIII – первой четверти XIX вв.

Намеренному решению не включать флейту в *Harmonienmusik* и в другие ансамблевые и оркестровые сочетания с духовыми в XVIII веке, композиторы следовали довольно долго. Тем более примечательно, что интерес к музыке для ансамбля духовых в начале XIX века помог вернуть флейтисту, композитору, другу Бетховена Антонину Рейху (1770–1836)⁹⁴. С творчества А. Рейхи началась эпоха нового ансамбля – духового квинтета. Но несмотря на то, что иногда А. Рейху называют «отцом духового квинтета»⁹⁵, не стоит забывать, что есть и более ранние образцы этого жанра, в том числе, у Бетховена (Духовой квинтет Es-dur Op. 71), Розетти, Джузеппе Камбини. Рейх не изобрел духовой квинтет, как ошибочно пишут в некоторых исследованиях на эту тему, но сумел найти оптимальное звучание всех пяти инструментов вместе, определил в своем творчестве их взаимодействие на долгие годы вперед. Именно благодаря А. Рейхе, как в свое время Гайдну в случае со струнным квартетом, жанр духового квинтета утвердился в камерной музыке как самостоятельный.

Духовой квинтет образовался как преемник *Harmonien*, но уже совершенно в новом качестве. Если в *Harmonien* флейта почти никогда не была включена, то в духовом квинтете флейта – полноправный участник ансамбля. Также в квинтете остался только один голос каждого инструмента, и состав квинтета стал таким: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна. К началу XIX века не только флейта, но и остальные инструменты, задействованные в квинтете, были значительно усовершенствованы, что позволяло добиваться в ансамбле лучшего строя, динамических и артикуляционных соотношений. Духовой квинтет, в свою очередь, стал предтечей секстета фортепиано и духовых, хотя принципы инструментровки с появлением фортепиано претерпели значительные изменения.

Одна из особенностей духового квинтета как ансамбля – разнообразие тембров духовых инструментов. Определение тембра дается в *Grove Music Online Dictionary*⁹⁶: «Тембр – это слуховой атрибут, позволяющий различать два звука, воспроизводимых

⁹⁴ Antoine(-Joseph) [Antonín, Anton] Reicha [Rejcha] – композитор чешского происхождения, работавший в Австрии и во Франции. Информация взята из статьи про А. Рейху в *Grove Music Online* <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.23093>

⁹⁵ Rush. Ralph Eugene. The Classical wooden quintet. Dissertation. University of South California, 1946.

⁹⁶ Deutsch, D., Gabrielsson, A., Sloboda, J., Cross, I., Drake, C., Parncutt, R., McAdams, S., Clarke, E., Trehub, S., O'Neill, S., Hargreaves, D., Kemp, A., North, A., & Zatorre, R. Psychology of music. *Grove Music Online*. <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042574>.

сходным образом и имеющих одинаковую высоту, громкость и продолжительность. Это формальное определение оставляет множество возможностей, которые не поддавались научным экспериментам вплоть до конца 20 века. В отличие от струнного квартета с его гомогенным звучанием, духовые инструменты гораздо более драматично взаимодействуют друг с другом, иногда ярко «конфликтуют», в других случаях – дополняя один другого. Тембровые характеристики⁹⁷ не являются постоянными даже для каждого инструмента в отдельности, могут быть различными при наличии таких факторов, как:

- фирма-производитель инструмента;
- качество тростей (двойных – у гобоя и фаготы, одинарной – у кларнета);
- условия окружающей среды (температура, влажность);
- опыт, степень профессионализма исполнителя;
- школа (манера) игры исполнителя.

По немногим сохранившимся образцам духовых инструментов XVIII–XIX веков довольно сложно с абсолютной достоверностью воспроизвести звучание каждого из инструментов духового квинтета, но можно судить о том, что драматургия тембрового разнообразия в духовом квинтете была чрезвычайно важна. С появлением фортепиано в ансамбле общая картина звучания изменилась, что позволило композиторам искать новые оптимальные решения для достижения наилучшего результата.

Можно утверждать, что творческая и педагогическая деятельность А. Рейхи напрямую способствовала возникновению нового ансамбля – секстета с фортепиано на основе духового квинтета. Это, прежде всего, его неоценимый вклад в утверждение и развитие жанра духового квинтета. Также важным является тот факт, что Луиза Фарранк, автор первого в истории секстета для фортепиано и духового квинтета, осваивала мастерство инструментровки духовых инструментов в разных сочетаниях у А. Рейхи в Париже, что не могло не повлиять на ее композиторский стиль и выбор состава участников ансамбля.

В дальнейшем, начиная со второй половины XIX века и вплоть до наших дней, духовой квинтет и секстет для фортепиано и духового квинтета – жанры, которые развиваются параллельно друг другу, как в композиторском творчестве, так и в деятельности групп музыкантов. На сегодняшний день квинтет как ансамбль профессионалов (либо коллектив студентов высших музыкальных учебных заведений) – явление намного более часто встречающееся, чем секстет. Это обусловлено рядом

⁹⁷ В данной работе в понятии «тембровые характеристики» рассматривается перцептивный психологический аспект.

объективных факторов. Первый фактор – более тесное общение внутри сообщества музыкантов, играющих на духовых инструментах (совместная работа в большем, чем квинтет, коллективе, например, в оркестре, или преподавание в одном учебном заведении), что несколько усложняет интеграцию пианиста в ансамбль. Второй фактор – отсутствие осведомлённости о достаточно большом репертуаре для секстета с участием фортепиано (в 1 приложении к данной работе представлен каталог из 323 произведений для секстета), даже в сообществе профессиональных исполнителей и музыкальных критиков. Немаловажным является и тот факт⁹⁸, что для игры в секстете требуются шесть высококвалифицированных солистов, в высокой степени владеющих всеми возможностями своих инструментов каждый в отдельности, и обладающими достаточными навыками игры в ансамбле. Подробнее музыкальные задачи, стоящие перед исполнителями, и пути их решения, будут рассмотрены в 3 части данной работы.

1.3. Формирование традиции секстета для фортепиано и духовых в период XIX — начала XX вв. и трансформация жанра до 2023 гг.

С момента появления секстета Фарранк и его первого исполнения резкого возрастания интереса композиторов и исполнителей к данному жанру не произошло. Апробирование различных составов в больших камерных ансамблях, в частности, в фортепианном секстете, продолжалось вплоть до последней четверти XIX века⁹⁹. В 1888 году было создано новое сочинение – Секстет ор. 6 Людвига Тюилле¹⁰⁰. Произведению австрийского композитора присущи черты романтизма и позднего романтизма в фактурном изложении партитуры, тональном и динамическом плане сочинения. Монументальность формы этой четырёхчастной композиции заставляет вспомнить о симфонических циклах: первая часть написана в сонатной форме с кодой, финал – рондо-соната, вторая и третья части – трехчастная и трехчастная форма с трио соответственно. Партия каждого инструмента выписана намного детальнее, чем в секстете Фарранк, создается впечатление,

⁹⁸ Вывод основан на ознакомлении с образцами произведений, к партитурам которых был доступ у автора данной работы.

⁹⁹ Создание фортепианных секстетов, где варьируется список остальных пяти участников, продолжается и в наши дни.

¹⁰⁰ Секстет Леона Кройцера, написанный, исходя из приведенных в словаре Гроув данных о годах жизни композитора, был написан до 1868 года. Год издания – 1875. Существует вероятность того, что секстет Кройцера был написан раньше секстета Фарранк, но доказательств этому найти не удалось.

что каждому из инструментов предоставлен максимум возможностей проявиться с музыкальной и с технической стороны исполнения.

За 80 с лишним лет с момента создания первого секстета и до появления секстета Пуленка было создано в несколько раз меньше секстетов, чем в «постпуленковский» период. Так, с 1852 и до 1939 года в списке секстетов¹⁰¹ значится 59 произведений, что намного меньше, чем за период с 1939 по 2023 год – 271 произведение. Тем не менее, среди тех немногих сочинений есть чрезвычайно важные для формирования и развития жанра образцы.

Большая часть секстетов до 1939 года написаны с применением сонатной формы в одной или нескольких частях, а также с использованием принципов формообразования сонатного цикла. На примере анализируемого жанра сонаты в статье Пола Вингфелда¹⁰², можно провести параллель относительно молодого жанра секстета с жанром сонаты на раннем этапе.

Наряду с формой сонатного (с элементами сонатно-симфонического) цикла в секстете композиторы начали использовать форму сюиты в различных её модификациях¹⁰³. Также секстет был представлен одночастными композициями (Дивертисмент Анри Русселя) и вариациями (Блумер, 1921, Татхилл, 1934).

Таким образом, возникли определенные предпосылки для появления такого сочинения, как Секстет Пуленка, а именно:

- ряд французских композиторов создали секстет для фортепиано и духовых, после Фарранк, образуя тем самым преемственность в национальной композиторской школе;
- за некоторым исключением, для написания секстетов использовались крупные формы (соната, сюита, вариации, многочастные композиции различных форм, кроме сюиты), требовавшие профессиональной подготовки от исполнителей, что способствовало совершенствованию композиторского и исполнительского мастерства;
- в относительно спокойный период между войнами XX века жанр секстета успел закрепиться не только в творческой практике композиторов, но и на концертной сцене;

¹⁰¹ 1 Приложение к данной работе

¹⁰² Wingfield, 2008.

¹⁰³ Примеры использования формы сюиты – секстеты Фурмайстера (мини-сюита «Гавот и тарантелла», ор. 6, 1902), Кёфа (Сюита ор. 4, 1902), четыре сюиты Сема Дрездена (1911, 1913, 1916, 1920), Сюита Генри Загвийна (1912), сюита Рут Кроуфорд Зигер (1927, 1929) и др.

- повсеместное возрастание интереса к музыке для духовых и с участием духовых (вне рамок оркестра), за счет, в частности появления яркие солистов-духовиков.

Секстет Пуленка практически сразу после выхода в свет второй редакции сочинения, стал эталоном для композиторов, которые пишут ансамбли с участием духовых инструментов и фортепиано. В полной мере проявившаяся в музыке секстета любовь Пуленка к духовым инструментам заставила многих авторов обратить внимание на то, что ансамбли с духовыми ничуть не менее достойны внимания композиторов и исполнителей, чем фортепианное трио или квинтет со струнными. Французские композиторы внесли большой вклад в формирование и развитие жанра секстета. Кроме Пуленка, это уже упоминавшийся первый секстет Фарранк (1852), а также произведения других композиторов¹⁰⁴.

Жан Франсе в своем „*L'heure du berger*” продолжает традиции Пуленка (первая редакция была сделана еще при его жизни, в 1947 году). Если в секстете Пуленка, который не является программным сочинением, игривые переключки между духовыми инструментами, резкая смена фактур, когда музыка временами внезапно «переключается» с одной темы на совершенно другую вызывают ассоциации с театральным или цирковым представлением, то секстет Франсе – музыка не просто программная¹⁰⁵, яркая, образная, она носит прикладной, или функциональный характер: знаменитое парижское кафе заказало фоновую музыку для развлечения посетителей. Таким образом, будучи написанная в классических традициях, сюита – жанр, который не регламентирует выбор крупной формы отдельных частей, находится на стыке академической и классической музыки. Тот редкий случай, когда роль фортепиано в сюите сводится только к аккомпанементу, а во второй части сюиты и вовсе играют только духовые.

¹⁰⁴ Знаменитые французские секстеты для фортепиано и духовых инструментов: Леон Кройцер. Секстет для духового квинтета и фортепиано (дата первой публикации – посмертная, 1875); Шарль Кёф. Сюита op.4 (1902); Альберт Руссель. op. 6 (1906); Туссан Женин мл. Секстет (1906), Амадэ Рюксель. Секстет (1908); Жорж Алари. Секстет; Венсан д’Энди. Сарабанда и менуэт op. 72 (1918); Альберт Зайц. Секстеты op. 22 №1 и №2; Эжен Лакруа. Секстет для духовых и фортепиано (1920); Эдвиг Кретьен. «Арабеска» (1921); Жан Картан. Интродукция и аллегро (1926–1927); Поль Эмиль Ладмиро. Хорал и вариации для духового квинтета и фортепиано (1935); Робер Казадезюс. Секстет op. 58 (1958); Жан Франсе. *L'heure du berger* (1947, 1970); Феликс Ибаррондо. *Luego el Silencio* (1976); Жан-Луи Пёти. *Eclats II* (1999); Бернар де Вьен. Секстет *Les identities remarquables* (2002); Тьерри Эскеш. *Mechanic Song* для духового квинтета с фортепиано (2007); Иван Йевтич. Секстет для духовых и фортепиано (2007); Тьерри Пеку. Секстет (2011); Филипп Эрсан. *Osterlied* (2017).

¹⁰⁵ Названия частей: 1. Старые денди. 2. Девушки с плаката. 3. Нервные дети.

Совершенно другим в сравнении с сюитой Франсе выглядит секстет Робера Казадезюса. Это сочинение крупной формы, в четырех частях, ближе к композиционным принципам сонатного цикла. В нем мы тоже видим игру тональных и ладовых переходов, как у Пуленка, ритмический каркас пьесы почти все время – в партии фортепиано. Надо отметить, что фортепиано у Казадезюса трактуется как сольный виртуозный инструмент, но и партии духовых выписаны в очень сложную партитуру. Здесь и контрапунктическое развитие, и гармонические созвучия духовых, требующие большой интонационной слаженности ансамбля.

Можно говорить о постепенном отходе от сонатной формы в написании секстетов, что в принципе уже наметилось раньше, чем был написан секстет Пуленка. Это и различные сюиты, и Вариации Теодора Блюмера. В поствоенное время секстет – поле для композиторских экспериментов, часто очень удачных, по причине практически неисчерпаемых тембровых, регистровых и артикуляционных комбинаций. Шесть партий позволяет использовать политональность, полиритмию и полиметрию как методы развития. Значительное произведение, написанное в 2007 г. – *Mechanic Song* Тьерри Эскайша¹⁰⁶, со сквозным развитием формы, элементами минимализма, некоторыми современными техниками игры как на духовых, так и на фортепиано (прикрытые струны). Другой успешный пример секстета – Тьерри Пеку: Секстет для духовых и фортепиано (2011). Премьера сочинения состоялась в Японии в 2012 году в исполнении ансамбля *Les Vents Français*, произведение посвящено музыкантам ансамбля. Как написано в предисловии композитора к нотному изданию издательства *Schott*, «Я позволил себе немного вдохновиться звуками ансамблей яванского и балийского гамелана. Однако я не пытался имитировать приемы и тональные структуры этих индонезийских музыкальных стилей, а вместо этого дал личный ответ на яркое впечатление, которое я получил от прослушивания ансамбля гамелана на выставке *Expo 2010* в Шанхае и дополнительных записей этого типа. музыка. Моя партитура состоит из органично разворачивающихся многослойных последовательностей, в которых я использую восточные пентатонические гаммы, чтобы набросать гибкие плавные линии флейты, создать чрезвычайно живые ритмические фигуры, играемые всеми инструментами, и сформировать сложные аккорды, имитируя тональный спектр гонга.»¹⁰⁷

Жанр секстета в композиторском творчестве развивался не только во Франции. Большой вклад внесли авторы нидерландской композиторской школы. Можно сказать, что

¹⁰⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=RjCevc-z8lk&t=32s>

¹⁰⁷ Pécou, Thierry. Sextuor pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et piano, Schott music, 2011. Исполнение - <https://open.spotify.com/track/4sfXli4x99rcrreY5ZWaJb2?si=4647d2cafb384f76>

начиная с Сема Дрездена (1881–1957), в Нидерландах возникал целая плеяда композиторов, создававших камерную музыку для духовых и фортепиано, в том числе секстеты¹⁰⁸.

Среди сочинений нидерландский авторов наблюдается жанровое разнообразие – от миниатюр до крупных форм. Как и во французской школе, и в других, относящихся к западноевропейской музыкальной традиции, во второй половине XX века все реже используются крупные классические формы. Пример «классического» секстета – Секстет Германа Штратегира (1951). В этом сочинении присутствует развитый тематизм, полноценно экспонируются все инструменты по очереди, в плане «оркестровки» – один из самых серьезных образцов жанра в области использования и сочетания духовых инструментов с фортепиано. Композитор использует контрапунктическое, имитационное развитие материала. Тематическая основа – народные мотивы и жанровое, танцевальное начало.

В Нидерландах существует секстет, репетирующий и выступающий с концертами как постоянный коллектив с 1991 года – *Hexagon Ensemble*. В репертуаре секстета не только оригинальные сочинения, но основу репертуара составляет музыка нидерландских композиторов.

Еще одна страна – лидер по количеству написанных произведений для секстета фортепиано и духовых – это Соединенные Штаты Америки. За период с 1852 по 2023 год было создано около 100 крупных произведений и миниатюр для такого состава в оригинале. Наибольшее число сочинений приходится на вторую половину XX–XXI вв. У американских композиторов прослеживаются черты особого стиля. Он возник и под европейским влиянием, и, безусловно, под воздействием музыкальных жанров и стилей, которые на момент написания первого секстета, уже были развиты в США. Латиноамериканские ритмы господствуют в музыке Алехандро Рутти «Внутренний порт»¹⁰⁹, Эфраим Амая «Дивертисменты на обочине» (2003)¹¹⁰. Элементы джаза встречаются в той или иной степени почти в каждом произведении американских авторов, в гармоническом или ритмическом выражении, как стилизация или аллюзия. Пример

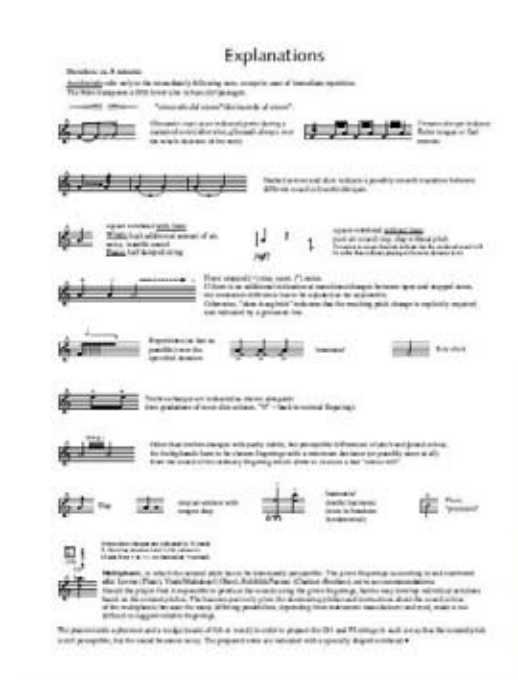
¹⁰⁸ Другие известные композиторы из Нидерландов, которые в разное время посвящали себя сочинению секстета: Корнелис Доппер (1870–1939), Генри Захвейн (1878–1954), Ханс Лахман (1906–1990), Йоганн Винубст (1885–1934), Антон Аверкам (1861–1934), Дина Апфельдорн (1884–1938), Виллем Пейпер (1894–1947), Эмми Френзель Вегенер (1901–1973), Лео Смит (1900–1943), Роберт де Роус (1907–1976), Эрнест Виллем Мулдер (1898–1959), Гуго Гордон (1900–1971), Ганс Осик (1910–2000), Герман Стратехир (1912–1988), Хенк Баддингс (1907–1987), Юриан Андриссен (1925–1996), Ян Пауэлс (1898–1974), Ганс Кокс (1930–2019), Ян Куцир (1911–2006), Оскар ван Хемель (1892–1981), Геза Фрид (1904–1989), Ваотер Хекстер (1937–2012), Дирк Дин (1945), Хенк Алькема (1944), Матъё Хейлен (1933–1990), Кис Отлитхаус (1940), Петра Страховник (1986).

¹⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=htW7SylVhL0>

¹¹⁰ https://soundcloud.com/lafipublishers/12-sidewalk-divertimenti-mov-1?utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

создания классического квинтета джазовым композитором, лауреатом премии *Grammy*: Билли Чайлдс «День в лесу грёз» (1996)¹¹¹. Также композиторы используют минимализм, додекафонию и другие стили. Самый последний образец миниатюры для секстета – специально для автора данной работы сделанный авторский вариант сочинения Стивена Яблонского: *Sextet X2* для духовых и фортепиано (2023).

Наряду с классическим изложением и формами, в XX–XXI вв. в секстетах активно используются авангардные приемы и техники. В предисловии (см. 4 рисунок) к сочинению Бенжамина Швайцера (1973) даются указания, как исполнять современные приемы игры на инструментах в секстете.



4 рисунок. Пояснения к исполнению произведения Scharfe Schatten.

Для идентификации нетрадиционных приёмов исполнения композитор использует специальные обозначения, например, квадратные или треугольные нотные головки, стрелки, нотную группу со множеством штилей и только одной нотной головкой, буквенные обозначения для характера подачи звука (выдувания) на духовых. В качестве звуковых эффектов, большинство из которых предписывается к исполнению на духовых

¹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=BVWIKJf5Fs>

инструментах, и меньше – фортепиано, встречаются тембровое варьирование звука на одном и том же инструменте за счет открытия/закрытия раструба, дополнительного давления на трость, намеренного эффекта нестабильности звука, игра с полуприкрытыми струнами на фортепиано.



5 рисунок. Титульная страница секстета Швайцера, издательство Schott.

Как выглядит первая страница партитуры секстета, можно увидеть в 5 рисунке. Композитор использует кларнет в строе ля (*in A*), что встречается в камерной музыке значительно реже, чем кларнет *in B*. Партитура секстета изобилует полиритмическими комбинациями, что требует большого мастерства и сыгранности участников ансамбля (см. 6 рисунок).



6 рисунок. Фрагмент второй части Секстета Швайцера, издательство Schott.

Другой пример использования современных техник в сочинении Ирис Шеги (Словакия, Швейцария, 1956) „Neniae“ (2011). В предисловии к секстету автор приводит ряд специальных обозначений, которые используются только в современной нотации и необходимы музыкантам профессионалам, которые не сталкиваются с такой нотацией в своей ежедневной практике: исполнение медленного вибрато, в том числе, с варьированием интервала (четвертитоновый и полутоновый), исполнение заданных мотивных паттернов в прогрессии ускорения, взятие максимально возможного звука на духовом инструменте, супрессия нескольких групп струн ладонью на фортепиано в указанном диапазоне, ускорение и замедление исполнения трелей. Данные указания, доступные в партитуре сочинения, являются существенными для раскрытия творческого замысла сочинения и для нахождения оптимальных ансамблевых решений, облегчая перцепцию авангардной музыки слушателями. На первой странице партитуры секстета „Neniae“ (см. 7 рисунок) обращают на себя внимание две особенности: необычный для ансамблевой музыки размер $\frac{15}{4}$ (позже в пьесе он будет многократно меняться, в том числе, на еще более сложные $\frac{28}{4}$) и расположение партии фортепиано на одном нотном стане.



7 рисунок. Титульная страница партитуры Секстета Ирис Шегги „Neniae“

В приложении 2 к работе можно увидеть, в каких еще странах были сочинены секстеты для фортепиано и духовых, а также посмотреть наличие нотного и звукового материала. Каталог секстетов постоянно пополняется новыми находками старых и новых сочинений, уточняется наличие и местоположение партитур и партий, происходит процесс тесного сотрудничества с ныне живущими композиторами, многие из которых ждут повторного заказа на сочинение секстета.

В литовской исполнительской традиции такого ансамбля, как секстет фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны¹¹², не было до 2020 года, когда сформировался ансамбль *aMici* и в том же году завоевал гран-при на конкурсе в Астане (конкурс проходил онлайн, гран-при получен в категории профессионалов), исполнив Секстет Пуленка. С тех пор репертуар ансамбля постоянно пополняется. В Вильнюсе прозвучали премьеры секстетов Фарранк, Тюилле, Блюмера, Мэтью Бредсворта и др. 5 ноября 2021 года в большом зале Литовской академии музыки и театра) в исполнении секстета *aMici* прозвучали первые два оригинальных произведения (миниатюры) для секстета литовских композиторов (докторантов): Агне Мажулене *Inter Valuum*, Вильте Жакавичуте «Неотправленное письмо», написанные специально для *aMici*. Хочется надеяться, что это только начало распространения жанра среди литовских композиторов и исполнителей.

¹¹² Секстета как постоянного коллектива музыкантов и как произведения для такого состава

2. ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В СЕКСТЕТЕ

Процессы, происходящие в секстете во время творческого взаимодействия музыкантов-исполнителей, можно классифицировать по-разному. Часть этих процессов относится к организации работы такого большого ансамбля как секстет. Другая группа процессов – решение исполнительских проблем и ансамблевого соответствия каждого из участников. Наивысшей задачей, стоящей перед любым музыкальным коллективом, является поиск максимально близкой к идеалу интерпретации, собственно, как и поиск самого идеала, на основании работы с авторским текстом, обнаружения и изучения исполнительских традиций применительно к данному произведению. Для успешного управления вышеупомянутыми процессами на всех уровнях, стоит отдельно проанализировать все основные этапы функционирования секстета как ансамбля шести музыкантов.

В книге «Основы ансамблевой техники» Адольф Готлиб пишет: «Если пианист-солист может воспроизвести звучание пьесы в целом, то пианист-ансамблист — только звучание своей партии. Причем знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другим участником (или другими участниками) ансамбля».¹¹³ Таким образом, репетиционный процесс – это не только формальная совместная тренировка музыкантов, но долгий путь познания себя как профессионала, музыканта и партнера через совместный опыт со своими коллегами по ансамблю. Во второй главе рассматриваются теории, с помощью которых можно отслеживать, документировать и анализировать вышеупомянутые процессы.

2.1. Теория и модель Романа Якобсона в применении к музыкальному исполнительству

Исполнительство в камерном ансамбле основано на абсолютном равноправии всех участников ансамбля. Подобная специфика расширяет возможности художественного

¹¹³ Готлиб, 1971, стр. 4.

воздействия на слушателя. Очень большое значение в данной ситуации имеет индивидуальность каждого участника, которая выражается в том числе и в тембре звучания инструмента. В процессе подготовки камерного сочинения существует этап планирования основных линий исполнительской трактовки. На взгляд автора, данный этап должен включать в себя несколько аспектов. Прежде всего это работа с авторским текстом на предмет изучения воли и указаний композитора, а также выявления замечаний и изменений, внесенных редакторами в период работы над первым или любыми последующими изданиями данного сочинения. Другой момент – особая интимная, доверительная атмосфера камерного ансамбля, в которой происходит живое общение музыкантов между собой в рамках исполняемых партий, важное как на репетиционном этапе, так и во время концертного исполнения.

Для того, чтобы получить возможность детальнее проанализировать основные аспекты камерного музицирования, хотелось бы опереться на модель, которую в свое время разработал выдающийся ученый-лингвист Роман Якобсон (1896–1982)¹¹⁴. Данная модель приводится в его работе «Лингвистика и поэтика» и предназначена для выявления значения поэтической функции языка, но не является строго прикладной в отношении лингвистики, а скорее универсальной моделью, применение которой возможно и в других науках и областях деятельности, связанных с коммуникацией. Рассмотрим приведенную¹¹⁵ Якобсоном схему (см. 1 Таблица), на которой отчетливо видны три основных сегмента:

- адресант,
- коммуникативные характеристики (контекст, сообщение, контакт, код),
- адресат

¹¹⁴ Выдающийся российский и американский лингвист, идеи которого оказали влияние на другие науки: литературоведение, антропологию, неврологию, историю культуры. Родился в 1896 году в Москве. Вынужденный эмигрировать в 1939, читал лекции в Копенгагене, Осло и Упсале; в 1941 переехал в США. В 1949–1967 преподавал в Гарвардском университете. До конца жизни работал в Массачусетском технологическом институте.

¹¹⁵ Якобсон, 1975.

Адресант	Контекст Сообщение	Адресат
	Контакт Код	

1 таблица. Схема коммуникации по Якобсону

Согласно теории Якобсона, адресант (*addresser*) посылает сообщение (*message*) адресату (*addressee*). Чтобы сообщение могло выполнять свои функции, необходимы: контекст (*context*), о котором идет речь; контекст должен восприниматься адресатом, и либо быть вербальным, либо допускать вербализацию; код (*code*), полностью или хотя бы частично общий для адресанта и адресата (для кодирующего и декодирующего); и наконец, контакт (*contact*) – физический канал и психологическая связь между адресантом и адресатом, обуславливающие возможность установить и поддерживать коммуникацию.

Каждому из шести пунктов, отображенных на схеме, по мнению Якобсона, соответствует особая функция. Различия между сообщениями заключаются не в монопольном проявлении какой-либо одной функции, а в их различной иерархии. Важно понять, каким образом, опираясь на данную модель, можно исследовать коммуникативные процессы в области камерного исполнительства.

2.1.1. Применение теории к внутриансамблевому процессу коммуникации

Если рассматривать вышеописанную схему с точки зрения коммуникации в камерном ансамбле, то, как представляется автору, можно применить ее сразу в нескольких аспектах. Первый аспект – коммуникация музыкантов между собой. Данный вид коммуникации бывает представлен в разных вариантах:

1. общение музыкантов во время репетиции;
2. коммуникация участников ансамбля во время концерта.¹¹⁶

Репетиционный период в целом обычно занимает гораздо больше времени, чем собственно исполнение программы на сцене, поэтому так важно выявить закономерности

¹¹⁶ Коммуникативные процессы, происходящие во время записи музыкального произведения в студии при участии звукового инженера – третий вариант общения, соединяющий в себе черты первых двух.

общения музыкантов на данном этапе. Если говорить о камерном ансамбле, то каждый из его участников может выполнять функцию как адресанта, так и адресата. Хочется отметить, что во время репетиции, в отличие от концерта, возможен как невербальный, так и вербальный вид коммуникации.

Рассмотрим коммуникацию в камерном дуэте. Один из музыкантов, адресант, обращается с сообщением к другому. В это же самое время адресат не только принимает сообщение адресанта, но и отправляет ему свой месседж, и, таким образом, сам становится в то же самое время и адресантом. Подобная амбивалентность роли музыканта камерного ансамбля – чрезвычайно важный и сложный профессиональный аспект, свойства которого будут рассмотрены в данной работе подробнее.

Сообщением, по примеру схемы Якобсона, является музыкальная фраза или другая синтаксическая единица, либо ее фрагмент. Контекстом, о котором говорит Якобсон, в нашем случае является авторский текст музыкального произведения, который доступен и представлен каждому из музыкантов в печатном виде, а не только в аудио-перцептуальном¹¹⁷. Намного более емким понятием в нашем случае является код. В него включены масса элементов музыкального языка, среди которых темп, динамика, артикуляция, агогика, дыхание, мимика, движения тела, взгляд и т. п. Наличие контакта – важнейшее условие существования камерного ансамбля, т. к. коммуникация происходит непрерывно.

Задача музыканта – находясь в общем звуковом поле, уметь дифференцировать коммуникативные элементы, обращенные именно к нему в данный момент, и соответствующим образом отвечать на эти послы. При малейших проблемах *контакта* музыкальная ткань камерного сочинения как бы рассыпается, страдает архитектура исполнительской формы как процесса, по выражению Бориса Асафьева¹¹⁸, а также элементы кода и сам контекст. Во время репетиции может использоваться вербальный *код*, а контакт представляет собой более явную, упрощенную версию контакта на концерте.

Код в модели «слушатель-музыкант» существенно отличается от кода в модели «музыкант-музыкант». Очень важным элементом кода выступает тембр того или иного инструмента, составными элементами кода выступают темп исполнения и его изменения, интонация, динамические градации, поведение музыкантов на сцене, их жесты, выражения лиц и даже внешний облик, что накладывает на исполнителя определенную ответственность.

¹¹⁷ За основу берется тот факт, что все музыканты ансамбля, вне зависимости от их количества, имеют доступ к музыкальному тексту партий всех остальных участников, а также к партитуре всего сочинения.

¹¹⁸ Асафьев, 1971, стр. 21

Последние 60–70 лет в музыкальной профессиональной среде пришли к пониманию важности обращения к авторскому тексту вместо модного в первой половине XX в. слепого следования за многочисленными редакторскими изысканиями и правками. В этой связи также возможно применить принцип Якобсона, рассматриваемый выше. Адресантом выступает композитор; адресат – музыкант, читающий нотный текст. Получается, что редактор зачастую вносит существенные изменения в код, а иногда они столь существенны, что начинаю менять и контекст. Зона ответственности исполнителя – установить правильный контакт с музыкальным текстом, что можно осуществить только при условии неустанного поиска первоисточника и постоянного сравнения всех указаний с авторскими.

Р. Якобсон также подчеркивает важность эмотивной функции коммуникации, сосредоточенной на адресанте, что, как кажется автору данной работы, еще более актуально для музыки, чем для языкознания. Слушатель «считывает» эмоции исполнителя, и такое «чтение» определённым образом отражается в эмоциональных переживаниях самого слушателя. В своей диссертации Угне Антанавичюте справедливо рассуждает о важности исполнительских эмоций: «Выразительность исполнения связана с творчеством: посредством выразительного звука, выразительных жестов исполнителя, выразительного повествования и эмоций исполнения музыкального произведения рассказывается то, что не записано в партитуре музыкального произведения. Точнее, рассказано так, как нельзя написать в партитуре композитора.»¹¹⁹ Эмотивная функция в таком большом ансамбле, как секстет, чрезвычайно важна и в свою очередь подразделяется на ряд аспектов основными из которых являются: эмоции, вызванные отдельно у исполнителей и у слушателей исполняемой музыкой; эмоции как реакция на игру партнеров; эмоции, которые испытывает публика, также их перцепция исполнителями (невербальная обратная связь).

2.1.2. Взаимодействие композитора и исполнителей через музыкальный текст

Рассматривая взаимодействие исполнителя и слушателя, стоит прежде всего, определиться, всегда ли модель фиксируется в комбинации «композитор-адресант» и «исполнитель адресат». Данное утверждение фиксированных взаимоотношений почти во всех случаях подтвердится. Исключение составляют случаи, когда вариант исполнения, который композитор услышал со сцены, а также замечания музыкантов-исполнителей, не побуждают композитора пересмотреть свое сочинение и внести в него правки,

¹¹⁹ Antanavičiūtė-Kubickienė, 2019, стр. 14.

соотносящиеся с пожеланиями исполнителей. Подобные примеры есть в истории музыки: в частности, Пуленк значительно переработал свой Секстет FP. 100 в том числе, опираясь на пожелания первых его исполнителей. Можно сказать, что композитор и исполнитель поменялись функциями: композитор на каком-то этапе стал адресатом.

Однако в академической практике более распространена комбинация «композитор-адресант» – «исполнитель адресат». Передача коммуникативного сообщения осуществляется с использованием кода нотной записи¹²⁰. Контекст в случае применения модели к музыкальным исполнительским процессам, почти всегда является невербальным, хотя при этом понятным адресату. Сообщение, которое находится в плоскости коммуникации «композитор-исполнитель» представляет собой многоуровневое сложное явление: данное сообщение включает в себя всю целостность музыкального произведения, начиная от отдельных нот и знаков, и заканчивая пониманием всей музыкальной формы сочинения в целом. Таким образом, на исполнителя возлагается обязанность пройти все уровни анализа – от микро до макро, чтобы найти оптимальный вариант раскрытия авторского замысла. Именно о такой способности писал Генрих Нейгауз в статье о Святославе Рихтере: «Его (Рихтера – прим. автора) редчайшее умение охватить целое и одновременно воспроизвести малейшую деталь произведения внушает сравнение с «орлиным глазом» (зрением, взором) — с огромной высоты видны безграничные просторы и одновременно видна малейшая мелочь. Перед вами величественный горный массив, но виден и жаворонок, поднявшийся к небу...».¹²¹

За время изучения партитур многих сочинений для фортепиано соло или для фортепиано в камерном ансамбле, у автора работы появилось предположение, что сложность прочтения кода¹²², заложенного в музыкальном тексте, прямо пропорциональна возрасту сочинения: чем более давно написано произведение, тем сложнее трактовать его код. Это обусловлено, например, почти полным отсутствием авторских пометок в старинной музыке, их минимумом в музыке классицизма. Также отдаленность эпохи, в которую было написано произведение, от современности создает определенную проблему в понимании как кода, так и сообщения.

Что же касается контакта в модели «композитор-исполнитель», то он, как ни странно, возможен не только в случае, если с композитором возможна живая

¹²⁰ Именно поэтому композиторы современных сочинений, исполнение которых выходит за рамки классической традиции, как приведенные в 1 главе, сопровождают партитуру подробными пояснениями, чтобы исполнители могли максимально точно прочесть код.

¹²¹ Нейгауз, 1960, стр. 1.

¹²² В понимании коммуникативной модели Якобсона.

коммуникация. В некоторых случаях, установление контакта возможно через изучение трудов – статей, книг, интервью, самого композитора, в которых содержатся комментарии к анализируемому сочинению, либо композиторские принципы в целом. Поэтому исполнители не должны ограничивать себя только нотным текстом, они должны мыслить шире, искать источники, которые приведут к глобальному пониманию концепции того или иного произведения.

2.1.3. Коммуникативный процесс «исполнитель-слушатель»

Необходимо понять, как можно применить схему Якобсона, чтобы проанализировать, какие процессы происходят во время концерта перед слушательской аудиторией. В данном случае, адресантом является музыкант, а точнее коллектив музыкантов, действия которых объединены одной идеей. В то же время каждый из солистов в отдельности оказывает определенное воздействие на слушателя своей игрой. В роли сообщения выступает звучащая музыка в непрерывной целостности звучания. Для понимания музыкального контекста адресатом может использоваться вступительное слово перед музыкальным исполнением, либо должна иметь место предконцертная подготовка слушателя к восприятию программы, которая может осуществляться по-разному.¹²³

В отличие от взаимодействия музыкантов между собой во время репетиционного процесса или непосредственно на сцене, слушатель всегда остается адресатом, а музыкант или коллектив – адресантами¹²⁴. По понятной причине, взаимное переключение ролей не представляется возможным. В то время, как код, контекст и даже канал в комбинации «исполнитель-слушатель» могут быть различными.

Стоит отметить, что слушательское восприятие сугубо индивидуально, что относится и к восприятию тембра. Поскольку камерный ансамбль – это, чаще всего группа музыкантов, играющих на разных инструментах¹²⁵, то временами происходит одномоментное сопряжение различных тембров, зачастую предстающее перед слушателем, как некий единый метатембр. Тембр выступает таким средством выразительности, которое

¹²³ Если слушатель имеет музыкальное образование, то он может изучить партитуру сочинения, которое будет исполняться, чтобы воспринимать общий с исполнителями контекст; если чтение нот слушателю недоступно, то можно прочитать о произведениях из предстоящего концерта, чтобы ознакомиться с контекстом.

¹²⁴ Если взять невербальный вариант коммуникации, то в сегменте эмоций возможен обмен и обратная связь от слушателей к исполнителям, о чем упоминалось выше.

¹²⁵ Данное наблюдение не относится к ансамблям, собранным из подобных инструментов, тембр которых идентичен (например, фортепианный дуэт).

помогает воспринять и понять сообщение. В частности, через тембры и их взаимодействие передается идея композитора.

2.2. Формирование канона секстета фортепиано и духовых

Секстет для фортепиано и духовых как законченное музыкальное произведение, зафиксированное в нотной записи и являющееся оригиналом (то есть первоначально написанное для указанного состава), предназначенный для исполнения в концертах академической музыки, прежде чем быть исполненным, подлежит тщательному изучению со стороны профессионалов, планирующих включить данное произведение в концертную программу или осуществить его запись. На сегодняшний день целый ряд произведений с таким составом инструментом исполнялись лишь раз, в день премьеры, какие-то произведения не исполнялись вовсе. Те секстеты, которые время от времени появляются в концертных программах, резко бывают зафиксированы на аудио или видео носителях, а также редко осуществляется профессиональная звукозапись в студии. Таким образом, на секстет как на коллектив музыкантов, который работает в данном составе на постоянной основе, дополнительно возлагается миссия по поиску, изучению и исполнению партитур и записей (если таковые имеются) произведений и авторов, которые были незаслуженно забыты.

Формируя собрание произведений – библиотеку секстетов¹²⁶, автор данной работы ставила перед собой две основных задачи:

- накопление репертуарной базы для секстета фортепиано и духовых;
- использование нотного материала для теоретического и исполнительского анализа, с целью выявить определенные закономерности в партитурах секстетов, необходимые для принятия интерпретационных решений.

Приобретенный музыкальный материал, а также доступные записи и собственный опыт игры в секстете позволяют прийти к выводам относительно возможностей данного ансамбля, а также понять, насколько решаемыми являются исполнительские проблемы в коллективе. Немаловажно установить, в какой степени возможна индивидуальная свобода

¹²⁶ В личной библиотеке секстетов автора работы – более 40 произведений, купленных, подаренных авторами или найденных в нотном архиве imslp.org.

интерпретации каждого члена группы в камерном ансамбле, в особенности, в таком большом ансамбле, как секстет.

Как отмечалось ранее, секстет Пуленка как культурный феномен и одновременно квинтэссенция камерного творчества композитора, является некоей точкой отсчета в историографии секстета как жанра. Все, что было написано до и после него тем или иным образом подвергается сравнению с опусом номер 100 Пуленка. В будущем эта точка отсчета может и должна стать не единственной, как для слушателей, так и для профессионалов. Все многообразие литературы секстетов позволяет утверждать, что существуют произведения, которые занимают достойное место рядом с Секстетом Пуленка.

На 2 схеме изображен процесс формирования жанра секстета, схема скомпонована автором данной работы на основании исследований протожанров и самого секстета. Как можно увидеть на схеме, появлению жанра секстета способствовали другие важные жанры и направления ансамблевой (в том числе камерной) музыки, таким образом подготовив техническую базу как для композиторов, так и для исполнителей.



2 схема. Формирование жанра секстета (автор)

Основным фактором, по всей видимости явилось формирование, развитие и разнообразие модификаций ансамблей духовых инструментов – деревянных, медных и смешанных. Также важно, что создание первого секстета пришлось на эпоху популяризации больших (шесть-девять участников) камерных коллективов (первая

половина XIX в.). В то же самое время наблюдается усиление роли фортепиано в камерных ансамблях, что не могло не повлиять на включение фортепиано в секстет.

По каким параметрам можно отнести секстет фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны к классу ансамблей камерной музыки? Самый простой метод - метод исключения, поможет сравнить и определить данный состав музыкантов как ансамбль, а не оркестр, так как в нём относительно небольшой состав участников. Также, в отличие от оркестра, каждый инструмент во всех секстетах без исключения играет только ему предназначенную партию, не дублируя другие партии. Также данный секстет нельзя назвать духовым квинтетом с аккомпанементом фортепиано, потому что сами создатели секстетов, начиная с первого секстета, написанного Фарранк, отводят партии фортепиано по крайней мере равноправную с духовыми инструментами роль¹²⁷, которая выходит далеко за рамки гармонического сопровождения сольных партий, сама в такой же степени являясь соло, как и остальные партии. Само собой отпадает причисление секстета к жанру сольного исполнительства, также по причине количества участников. Можно также исключить приведение к жанру концерта для фортепиано с оркестром¹²⁸, потому что квинтет духовых никак оркестром назвать нельзя, а также музыкальной форме, в которой написаны секстеты, не достаёт масштабности и объёмов музыкального развития, которое можно наблюдать в любом фортепианном концерте.

Таким образом, каноном секстета фортепиано и духовых как камерного ансамбля является коллектив шести музыкантов, в который обязательно входят флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна и фортепиано. Канон секстета как музыкального произведения можно сформулировать следующим образом: сочинение, одночастное или многочастное, в партитуре которого присутствуют шесть обязательных партий – флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано, и все шесть партий развиты как самостоятельные, при этом образуя общую гармонию ансамбля.

¹²⁷ См. 1 Приложение к данной работе, интервью с композиторами.

¹²⁸ Есть несколько произведений для секстета, которые носят название *Concertino* для фортепиано и духового квинтета, но это скорее ностальгия по настоящим концертам и концертино с фортепиано в роли солиста, нежели формальное соответствие жанру фортепианного концерта.

2.2.1. Варианты наименований ансамбля

По причине отсутствия общепринятого единого названия для такого ансамбля, как секстет флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано, название его в партитуре сочинения постоянно варьируется. В таблице 2 приведены несколько вариантов.

	Название	Комментарии
1.	Секстет для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано	Обозначает инструменты ансамбля по порядку, принятому в партитуре для симфонического оркестра, где участвуют данные инструменты. В большинстве случаев, данный порядок сохраняется и в партитуре секстета, читая сверху вниз. Сверху выделена группа четырёх деревянных духовых, затем – медная духовая валторна, и внизу клавишный инструмент
2.	Секстет для флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота и фортепиано	Вариант названия номер 1, ориентированные больше на сортировку инструментов по диапазону и тесситуре духовых инструментов (фагот довольно часто звучит ниже валторны). Также, как и в первом варианте, данный порядок инструментов в названии сохраняется и в партитуре секстета
3.	Секстет для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны	Выводит на первый план фортепиано, часто в тех случаях, когда его партия написана очень развернуто, со многими виртуозными эпизодами, с ключевой ролью фортепиано в ансамбле
4.	Секстет для духового квинтета и фортепиано	Такой вариант названия как бы противопоставляет уже сложивший ансамбль духового квинтета и фортепиано. Вероятно, таким образом, в некоторых случаях для некоторых авторов и музыковедов легче

		классифицировать такой состав инструментов, представляя, что ядром ансамбля является квинтет, а фортепиано – «приглашённый артист»
5.	Секстет для фортепиано и духового квинтета	То же, что и номер 4, с ведущей ролью фортепиано в партитуре сочинения
6.	Фортепианный секстет	Самое неточное, размытое название, так как под него иногда попадают и секстеты фортепиано со струнными, и со струнными и духовыми. Некорректно, даже ошибочно в отношении рассматриваемого ансамбля, поскольку вводит в заблуждение

2 таблица. Варианты названий секстета

Наиболее уместным для автора данной работы представляется название «секстет для фортепиано и духовых»¹²⁹. Слишком длинное название с точным перечислением всех инструментов затрудняет восприятие и понимание ансамбля для тех, кто впервые встречается с подобным секстетом. Количество написанных для такого состава сочинений позволяет надеяться, что, оставив по умолчанию формулировку «и духовых»¹³⁰, в исполнительский обиход, а также в практику использования данного термина организаторами концертов и музыкальными критиками, войдет это понятие, по умолчанию означающее состав флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано, точно так же, как ранее сформировались понятия «струнный квартет» и «фортепианное трио» без детализации участников.

2.2.2. Секстет и струнный квартет: параллели и отличия

Для сравнения с секстетом фортепиано и духовых взят эталон камерной музыки – струнный квартет. Сравнивая струнный квартет и секстет для фортепиано и духовых, невозможно не задаться вопросом: почему в западноевропейской музыкальной традиции

¹²⁹ Или секстет для духовых и фортепиано, в зависимости от идеи композитора.

¹³⁰ Написаны секстеты, адресованные для другого состава духовых с фортепиано, но в количественном соотношении они не могут конкурировать с рассматриваемым секстетом, так как каждый отдельный вид представлен единичными образцами.

камерная музыка для струнных инструментов является объективно более популярной, как для слушателей, так и для исполнителей, чем аналогичная ей с участием духовых инструментов? Основных причин несколько:

- история камерной музыки для струнных насчитывает более продолжительный период развития. Уже в XV веке ансамбли с участием сольных струнных инструментов с развитой партией, звучавшей на протяжении всего сочинения, и аккомпанементом *basso continuo*, вошли в обиход музыкантов;
- конструктивные изменения духовых инструментов, направленные на улучшение звучания, удобство исполнения и т. д., продолжались еще в XIX веке, в то время как скрипки, альты и виолончели уже в XVII веке имели усовершенствованную конструкцию, чему, в частности способствовала школа великих итальянских мастеров: Николо Амати, Антонио Страдивари и Джузеппе Гварнери;
- гомогенность звучания струнного квартета отчасти облегчала композиторам задачу написания произведения, в сравнении с сочинением для совершенно разных по тембру так называемых деревянных духовых инструментов, которые, с течением времени перестали изготавливаться только из дерева, а флейта и вовсе стала делаться полностью из металла;
- отсутствие ярких исполнителей – виртуозов на духовых инструментах, масштаба Паганини или Листа, творчество которых привлекло бы внимание слушателей к одному из духовых инструментов, и таким образом сделало бы инструмент (или инструменты) более популярным;
- как следствие предыдущего факта – специфика репертуара для каждого духового инструмента соло в процессе обучения в высших музыкальных учебных заведениях по всему миру. Здесь было бы необходимо не только включать в репертуар студентов большее количество сочинений повышенной технической трудности¹³¹, но и определить основные направления в подготовке духовика как ансамблевого музыканта (в той же степени, как в университетах и академиях готовят артистов оркестров), предоставив возможность выбрать ансамблевую специализацию на духовом

¹³¹ Если провести аналогию с обучением студентов-пианистов, то это – произведения Шопена, Листа, Алькана, Рахманинова.

инструменте. Поскольку специфика игры в ансамбле и в оркестре отличаются, то и подготовка таких специалистов должна быть различной;

- особенность репетиционного процесса в ансамбле с духовыми: в отличие от пианистов или струнников, исполнители на духовых инструментах ограничены во времени физическими особенностями игры, что делает почти всегда невозможным проведение репетиции более двух часов подряд. Таким образом, для подготовки программы в духовом ансамбле требуется большее количество репетиций, чем для ансамбля струнного, хотя эти репетиции сами по себе длятся меньше по времени;
- отсутствие (или присутствие в редких случаях) в непосредственной близости с композитором репетирующего на регулярной основе и выступающего профессионально ансамбля духовых (как вариант – с фортепиано), как следствие отсутствие постоянного аудиального и профессионального контакта с таким ансамблем, что во многих случаях способствует появлению новых произведений для уже играющих солистов или коллективов. В то время, как практически в каждом филармоническом обществе или другой концертной организации как минимум один струнный квартет постоянно выступает перед публикой, и любому гипотетическому композитору несложно представить их манеру звучания и сочинить.

Решение упомянутых проблем видится автору данной работы возможным. Чтобы уравнивать шансы ансамбля фортепиано и духовых на попадание в поле зрения слушателей, критиков, композиторов и коллег-исполнителей, необходимо создать условия для образования и деятельности такого ансамбля. Внесение нового репертуара в абонементы филармоний и камерных залов должно проводиться постепенно, это кропотливый труд на долгие годы. С другой стороны, более 300 произведений, написанных только для секстета в рассматриваемом составе (есть еще много ансамблей как меньших по составу – дуэты, трио, так и больших – септеты и более), из которых большая часть либо была исполнена только на премьере, либо вообще никогда не исполнялась, обещают массу интересных открытий в камерной музыке на долгие годы вперед.

Струнный квартет как жанр камерной музыки и как коллектив музыкантов, по общераспространенному мнению, возник благодаря стараниям Йозефа Гайдна. В творчестве австрийского композитора-классика установились каноны¹³² данного жанра. По

¹³² “... and again this set was incorporated into the canon of Haydn’s quartets by Pleyel, as op.2. There is, therefore, no authority for regarding opp.1 and 2 as sets, nor necessarily for assuming that op.2 is later than op.1, as a whole.” Griffiths, 1983

анalogии со струнным квартетом, в секстете фортепиано и духовых, история которого насчитывает более 170 лет, можно утверждать о возникновении определенных канонов, которые, по аналогии со струнным квартетом, являются основой для композиторов и для исполнителей, естественно, они разнятся для первой и второй группы соответственно.

В таблице 3 приведены основополагающие (канонические) принципы композиции для струнного квартета¹³³ и возможность их применения в секстете фортепиано и духовых. Квартетные каноны были серьезно пересмотрены в XX веке, такие же изменения коснулись и других жанров камерной музыки.

Каноны письма струнного квартета	Возможность их применения в секстете
Использование сонатной формы в первой части квартета и в финале	В секстетах – до второй половины XX века выбор сонатной формы для первой и последней частей был наиболее частым. Также использовалась такая крупная форма, как Тема с вариациями (Т. Блумер, Ор. 45)
Контрапунктический принцип развития голосов	Повсеместно применяется в секстетах. Контрапунктическое развитие у духовых дополнительно подчеркивается тембровым разнообразием, тем самым усиливая эффект. Партия фортепиано нередко развивается полифонически, как два или больше голосов
Принцип недублирования или редкого дублирования голосов	Хотя в секстете голосов больше, этого принципа стараются придерживаться в той или иной степени все композиторы, пишущие оригинальные произведения для секстета
Полноценное использования всего диапазона каждого инструмента (например, виолончель не должна все время играть только в нижнем регистре)	К тому же стремятся авторы секстетов, стараясь использовать диапазон каждого инструмента по максимуму
Разнообразие и смена фактур	Справедливо прежде всего в отношении партии фортепиано, у духовых при очень яркой тембровой окраске, смена фактурные имеет такого критического значения, как у струнных

¹³³ Таблица сделана по материалам книг
Adler, Samuel. The Study of Orchestration, 3rd ed. W. W. Norton & Company, New York, 2002
Caplin, William Earl. Analyzing classical form : an approach for the classroom. Oxford University Press, 2013
Griffiths, Paul String quartet. N.Y., Thames and Hudson, 1983
Lobe, Johann Christian. Lehrbuch der musikalischen Komposition. Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1858
Piston, Walter. Orchestration. Victor Gollancz LTD, London, 1969.

Моменты отдыха, паузы, цезуры	Особенно актуально для духовых инструментов, так как вся техника игры основывается на правильном дыхании
Свободное развитие партий второй скрипки, альты и виолончели, чтобы сделать их полноправными партнерами первой скрипки	В группе духовых в секстете тоже нет одного главного инструмента (флейта – аналог первой скрипки квартета). Композитор должен пропорционально «нагружать» все инструменты тематически, фактурно. Фортепиано никогда не остается только в тени духовых, ему часто поручены сольные куски
Намеренное перекрещивание голосов для создания особых эффектов	Перекрещивание голосов в секстете происходит постоянно, духовые между собой и духовые с фортепиано
Использование определенных регистров каждого инструмента для обогащения звуковой палитры квартета	Звучание духового инструмента заметно меняется при смене регистра, Игра регистров в секстете – один из главных приемов композиции

3 таблица. Сравнение струнного квартета и секстета фортепиано и духовых

Исходя из написанного в таблице 1 можно прийти к выводу, что:

1. Каноны струнного квартета почти полностью применимы и работают для секстета фортепиано и духовых;
2. Опираясь на квартетные каноны, композиторы могут получить еще более разнообразные и порой неожиданные результаты в секстете;
3. Квартет как эталон камерного ансамбля, не напрямую, но опосредованно способствовал формированию других ансамблей, прежде всего струнных с фортепиано, что открыло гипотетическую возможность соединить в ансамбле фортепиано и духовые. Эта гипотетическая возможность и была реализована в большом многообразии ансамблей для духовых и фортепиано с большим (4 и более) числом участников, в том числе, в секстете.

Что касается канона в сфере интерпретации секстетов, пока что он находится в стадии формирования. В 3 части данной работы представлен анализ нескольких исполнений одного и того же произведения, цель которого - определить основные интерпретационные принципы, которые можно было бы в той или иной степени применить в любом сочинении для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны.

2.3. Роли музыкантов в ансамбле

Неотъемлемой частью деятельности любого камерного ансамбля является коммуникация его участников между собой. Во время репетиций и концертов музыканты постоянно обмениваются информацией – вербальной и невербальной (например, язык тела и мимика), и таким образом создают общий, единый художественный результат музыкального исполнения. Представляется возможным выделить два основных типа коммуникации в камерном ансамбле – социальную и музыкальную (во время репетиции или концерта). Оба вида коммуникации, их качественные характеристики оказывают непосредственное влияние на как на продуктивность работы ансамбля, так на конечный результат. В последнее время замечено все более частое обращение исследователей в области музыкального исполнительства к теориям, разработанным в рамках наук, изучающих процессы в коллективах, больших и малых (например, социальной психологии). Исследователи из разных стран и различных институтов сходятся в том, что применение общих социальных моделей и теорий к музыкальным коллективам позволяет увидеть закономерности, по которым они функционируют, и таким образом найти оптимальный подход к организации рабочего и творческого процесса. Кроме того, благодаря разработкам из области психологии, становится возможным выявить психологическую совместимость¹³⁴ в группе, которая носит название «камерный ансамбль».

В данной работе в качестве основы будет рассматриваться ролевая теория в применении к небольшому коллективу музыкантов, репетирующих и выступающих на постоянной основе (не менее полугода) вместе. Именно на таких условиях можно проследить возникающие в ансамбле закономерности и процессы, а также сделать определенные выводы. Необходимо отметить, что объект исследования – камерный ансамбль фортепиано и деревянных духовых инструментов, в котором число участников может составлять от двух до шести человек. Получается, что сама рассматриваемая группа не имеет постоянного, фиксированного числа участников, что несколько затрудняет систематизацию процессов, в ней происходящих. Каждый из участников группы берет на себя определенную роль в ее деятельности. Само понятие роли происходит из социальной

¹³⁴ Под понятием «психологическая совместимость» в данной работе имеется в виду способность членов группы к совместной деятельности, основанную на их оптимальном сочетании.

психологии. Одно из определений¹³⁵ гласит, что роль – это модель поведения личности, направленная на выполнение прав и обязанностей, соответствующих принятым нормам и обусловленная статусом.

Концепция ролевой теории (или теории ролей) начала формироваться еще до 1900 года, хотя сам термин начал активно использоваться примерно в 30-е года XX века. Основной идеей стало предположение, что личности свойственны различные роли в жизни, что и предписывает ей определенную модель поведения. Майкл Бантон определяет¹³⁶ роль, как «ожидаемое поведение, ассоциированное с определенной социальной позицией».

Социальная роль – это динамический статус с набором ожидаемых поведенческих стереотипов. Ожидания могут быть зафиксированы в определенных социальных нормах: юридических документах, инструкциях, положениях, уставах и т. д., а могут носить характер обычаев, нравов, и в том, и в другом случае они определяются статусом.

Исполнительская роль в камерном ансамбле – это вид социальной роли, характерный именно для музыкального коллектива и являющийся уникальным, т. к. может существовать только как статус музыканта, находящегося в процессе музыкального исполнения, и обусловленный указаниями в партитуре сочинения, а также индивидуальными характеристиками и возможностями своего инструмента.

Рольевые ожидания, прежде всего, связаны с функциональной целесообразностью. Время и культура произвели отбор наиболее целесообразных для каждого данного статуса типичных черт личности и закрепили их в виде образцов, стандартов, норм поведения личности.

Именно с помощью ролевой теории можно объяснить включение личности в процессы деятельности группы. В своей работе¹³⁷ Р. Аукштуолите, анализируя роли музыкантов в струнном квартете, подчеркивает, что если все инструменты квартета родственны по природе звукоизвлечения и тембров в то время, как участники квартета – совершенно разные личности, профессиональная мотивация, подготовка и характеры которых порой существенно различаются (ibid: 9). Похожая ситуация наблюдается и в ансамбле с участием фортепиано и деревянных духовых инструментов. Помимо личностных различий мы сталкиваемся с проблемой сочетания разных тембров у духовых инструментов, а также каждого отдельно взятого инструмента с фортепиано.

¹³⁵ Челдышова, 2009.

¹³⁶ Banton, 1996.

¹³⁷ Aukštuolytė, 2013.

Помимо рассмотрения различных ролей в камерном ансамбле, хотелось бы затронуть тему психологической межличностной совместимости членов ансамбля, которая, на взгляд автора работы, зависит в том числе от наличия и распределения определенных ролей. Межличностная совместимость становится актуальной при продолжительном взаимодействии двух и более личностей и оценивается с точки зрения простоты и комфорта их коммуникации.

2.3.1. Определение понятия „группа“ и социальные роли музыкантов камерного ансамбля

Ответ на вопрос, что такое группа, кажется вполне очевидным, но только до тех пор, пока несколько человек не сравнят свои определения. Можно ли назвать группой людей, которые вместе занимаются спортом? Будут ли группой пассажиры какого-либо авиарейса? Относится ли термин «группа» к людям, имеющим общую цель и полагающимся друг на друга? Или он относится только к тем, кто каким-то образом организован? Или к тем, чьи отношения продолжают какое-то время? Именно с этих разных позиций и подходят социальные психологи к определению понятия «группа» (McGrath, 1986).

Одним из важных критериев для оценки любой группы является количественный состав ее членов. В социальной психологии принято деление на макро и микрогруппы. К макрогруппам относятся целые пласты общества, выделенные по глобальным критериям (национальный, классовый, профессиональный и т. п.). Отличительной особенностью микрогруппы является, во-первых, небольшая, в отличие от макрогруппы, численность, а также то, что ее члены находятся в регулярном контакте и взаимодействии в рамках ее деятельности.

Камерный ансамбль фортепиано и деревянных духовых инструментов представляет собой микрогруппу, члены которой взаимодействуют на регулярной основе в течение длительного периода времени (от 6 месяцев и дольше). Участников ансамбля объединяет общая цель: публично исполнить или осуществить запись музыкального произведения или концертной программы. Автору данной работы представляется необходимым выделить несколько факторов, объединяющих или отдаляющих членов микрогруппы друг от друга во процессе достижения ими общей цели:

- уровень мастерства музыкантов;
- опыт работы в подобного рода коллективе;
- возраст;
- пол;

- обучение в одном учебном заведении или в рамках одной исполнительской «школы» (в данном случае, под словом «школа» понимается система музыкального обучения, основанная на определенных принципах и традициях, на которые опираются все ее представители).

Для выявления социально-коммуникативных процессов в коллективе, существование которого можно охарактеризовать как микросоциум, необходимо воспользоваться уже имеющимися в социальной психологии и других социальных науках инструментами. Одним из таких инструментов является ролевая теория¹³⁸.

В статье «Исследование ролей членов духового квартета» Л. Форд и Дж. Дэвидсон¹³⁹ рассказывают о результатах проведенного в Великобритании опроса членов духовых квинтетов по всей стране. На основе такого обширного социологического исследования были выявлены некоторые закономерности формирования ансамблей, процесса вербальной и невербальной коммуникации в коллективе, и даже вопросы администрирования. Особая роль в данном исследовании отведена валторне как инструменту из другой группы. Результаты были сопоставлены с аналогичными в деле изучения струнного квартета. Вывод, который можно сделать из исследования и из полученных данных: абсолютно все факторы тем или иным образом влияют на функционирование музыкального коллектива. Формирование квинтета (также, как и струнного квартета, о чем, например пишет в своей книге виолончелист В. А. Берлинский, основатель квартета им. Бородина¹⁴⁰) происходит практически всегда в студенческие годы его участников, на основе выявления общих принципов профессиональной работы и схожести мировоззрения. Камерный ансамбль, как любая социальная группа – это сообщество людей, которых объединяет какой-то общий признак (взаимоотношения, общая деятельность, общность интересов и т. д.).

Американские психологи Лайт и Келлер в своем труде выявляют 4 отличительных черты социальной группы:

- члены группы находятся в регулярном взаимодействии;
- данное взаимодействие членов группы четко структурировано по месту и роли каждого участника;
- члены группы придерживаются похожих норм, целей и ценностей;

¹³⁸ Ролевая теория (или теория ролей) – концепция в социальной психологии, согласно которой личность рассматривается с точки зрения роли, которую она выполняет, участвуя в социальных процессах.

¹³⁹ Ford, Davidson, 2003, p. 53-74.

¹⁴⁰ Берлинский, 2010, стр. 56.

- членство в группе становится частью социальной самоидентификации каждого из членов группы.¹⁴¹

Все эти параметры справедливы и для камерного ансамбля с участием фортепиано и деревянных духовых. В своей работе «Психосоциальные взаимоотношения в струнном квартете» Р. Аукштуолите¹⁴² указала на важность размера группы как основополагающего критерия. По существующей классификации рассматриваемый камерный состав музыкантов можно смело причислить к микрогруппе, т. к. присутствует небольшое число участников, а также деятельность такой группы осуществляется под внутренним контролем (самоуправление).

Для понятия социальной роли в общем характерно представление об ожидаемом поведении, которое определяется теми или иными обязанностями личности в группе. Таким образом, за каждым участником ансамбля со временем закрепляется та или иная модель поведения, также, как и функции, которые он выполняет по отношению к своим коллегам. В каждом ансамбле, в зависимости от числа его участников, может быть различное количество и назначение социальных ролей. Рассмотрим некоторые из них. Кто-то из участников обязательно выполняет роль руководителя. Бывает, что полномочия управления делятся между двумя музыкантами: один занимается художественным руководством (подбор репертуара, выстраивание исполнительской концепции, организация порядка репетиций), а другой – администрированием деятельности (расписание, концерты, согласования с третьими сторонами и т. д.). Деятельность ансамбля невозможно представить без участника, выполняющего роль «оппонента» (подвергающего сомнению любые творческие предложения, выдвинутые художественным руководителем и другими музыкантами). «Библиотекарь» - член ансамбля, в обязанности которого входит хранить, собирать и готовить к концерту партитуры и партии сочинений. «Аранжировщик» занимается переложением и адаптацией сочинений, которые изначально были написаны для другого состава исполнителей. Чем меньше состав участников ансамбля, тем больше вероятность, что каждый из его членов возьмет на себя две и более роли.

В случае, если один из членов ансамбля берет на себя большую часть административных задач, другие музыканты признают за ним лидерство, если сами не хотят или не могут нести те или иные функции по администрированию деятельности коллектива, также, как и по его продвижению.

¹⁴¹ Light, Keller, Calhoun, 1989, p. 203.

¹⁴² Aukštuolytė, 2013.

Идеальная ситуация, если каждый из членов ансамбля знает свои сильные стороны, при условии, что другие признают за ним такие качества, и использует их на благо коллектива.

2.3.2. Исполнительские роли музыкантов и виды коммуникации в ансамбле

В ансамбле деревянных духовых с фортепиано лидирующая роль почти всегда принадлежит пианисту, т. к. именно он в режиме реального времени может отслеживать всю партитуру, в то время как остальные участники видят лишь каждый свою партию. Тем не менее, партии остальных участников можно назвать сольными (также, как и фортепианную), т. к. ни одна из партий не выполняет комплиментарную функцию на протяжении всего сочинения. Поэтому в задачи пианиста не входит диктовать другим участникам ансамбля, что им делать. Лидерство заключается в том, чтобы правильно распределить репетиционное время, а также выявить структурные особенности партитуры, чтобы определить приоритетный голос (партию) в данный конкретный момент музыкального произведения. В то же время именно пианист обладает наименьшей физиологической мобильностью из-за «недвижимой» специфики своего инструмента, поэтому ему принадлежит инициатива предложить другим участникам ансамбля рассадку таким образом, чтобы ни один из инструментов не оказался за пределами слухового поля, и чтобы все вместе с фортепиано образовывали единый звуковой поток.

Роли других участников ансамбля обусловлены прежде всего спецификой их диапазона. Флейта очень часто выполняет обязанности первой скрипки квартета в реализации функции «показа» одновременного вступления остальным участникам. За стабильность темпа во время исполнения чаще всего отвечают фортепиано, фагот и гобой. Валторна – инструмент, включенный в ансамбль деревянных духовых и фортепиано прежде всего за свой отличительный медный духовой тембр. Кларнет во многих случаях играет «вторую скрипку» рядом с флейтой или с гобоем.

Сложность изучения такого ансамбля, как фортепиано с деревянными духовыми заключается в том, что на сегодняшний день в Европе (а также и в мире в целом) не так много постоянно функционирующих ансамблей, состоящий из фортепиано и духовых, с неизменным количеством участников и выступающий на постоянной основе.

Согласно опросам, регулярно проводимым в современных камерных ансамблях, все меньше возникает потребность в наличии постоянного лидера ансамбля. На смену взаимоотношениям «лидер-подчиненные» приходит командная модель сотрудничества.

Такая модель позволяет членам коллектива быстро и без особых потерь обмениваться ролями, чтобы ансамбль функционировал с максимальной эффективностью. Так, по данным опроса, проведенного авторами упоминавшейся выше статьи “An Investigation of Members' Roles in Wind Quintets”, в качестве дополнительного комментария приводится отзыв одного из кларнетистов много лет функционирующего коллектива: «У каждого инструмента – своя роль и идентичность, а мы работаем, как команда»¹⁴³.

Важнейший этап функционирования группы – возможность раскрыть свои мысли и ожидания от совместной работы перед другими участниками. Это позволяет, по словам Дж. Дэвидсон, быстрее достигать групповых целей.

Таким образом, мы видим, что возможно пересечение социальных и музыкальных ролей в камерном ансамбле, а также переход одного качества роли в другое.

Если говорить о коммуникации в камерном ансамбле, то основные ее виды – это вербальная и невербальная коммуникация. Роль невербальной коммуникации огромна, так как, согласно неписанному регламенту, разговоры между музыкантами на сцене во время выступления не допускаются. Но и во время подготовки концертной программы учитывается невозможность обсуждений во время концерта, поэтому невербальная коммуникация применяется и в репетиционный период. В своей статье “Emotional Communication in Music Performance: A Functional Perspective and Some Data”¹⁴⁴ Патрик Джаслин подчеркивает функциональное значение эмоций в социальном взаимодействии. Именно эмоции и формы их выражения, по его словам, служат средством невербальной коммуникации. В отношении «исполнитель-слушатель» сама музыка служит средством невербальной коммуникации эмоций. Данная коммуникация предполагает наличие кода, а также кодировщика (в данном случае, исполнитель) и расшифровщика кода (слушателя), что в полной мере повторяет схему, предложенную Р. Якобсоном¹⁴⁵ в его трудах о поэтике.

В свою очередь, Джаслин ссылается на коммуникативную модель Шэннона и Вэвера¹⁴⁶, особое внимание в которой уделяется качеству репродуцирования в то время, как послание в форме информации передается от одного элемента к другому. Данный процесс ограничен двумя факторами: вместимость канала и помехи. На основе такой математической модели выстраивается последовательность передачи «послания» от исполнителя к слушателю через систему базовых и комплексных эмоций, что также относится целиком к невербальной коммуникации.

¹⁴³ Ford, Davidson, 2003, p. 53-74.

¹⁴⁴ Juslin, 1997, p. 383-418.

¹⁴⁵ Модель Якобсона подробно рассматривается в разделе 2.1. данной работы.

¹⁴⁶ Shannon, Weaver, 1949.

Эмоциональный невербальный обмен информацией происходит и между членами камерного ансамбля. Его основы закладываются в период репетиций, но в полной мере такое общение раскрывается во время концерта. Тому способствует стресс, в той или иной мере физически испытываемый каждым из участников ансамбля, а также присутствие публики, с которой также происходит эмоционально-энергетический обмен. Сигналы невербального общения закодированы в языке тела (жесты, мимика, поз исполнителей), дыхании, иногда даже достаточно «сверкнуть» глазами, чтобы передать информацию своим партнерам по коллективу. На тонком уровне, который выходит за рамки языка тела и других, более явных сигналов, музыкант «считывает» настоящие эмоции своего партнера. Канал передачи информации между исполнителями достаточно короткий (малое расстояние между музыкантами в камерном ансамбле) и одновременно широкий, поэтому объем передаваемой информации очень велик. Что касается канала «исполнитель-слушатель», то этот канал более узкий и длинный, поэтому объемы передаваемой информации меньше, и очень много зависит от степени выразительности игры музыканта: позволяет она или нет передать желаемую информацию слушателю.

2.4. Функции фортепиано в секстете и организация репетиционного процесса

За три с лишним века существования фортепиано инструмент стал неотъемлемой частью многих жанров камерной музыки с самого момента своего появления в начале XVIII века¹⁴⁷. Постепенно сдавая позиции *basso continuo* и становясь полноправным членом ансамбля, фортепиано стало универсальным партнером для инструментов из разных групп, а также смешанных составов. Причин универсальности фортепиано как участника камерных ансамблей несколько:

- широкий звуковысотный диапазон, утвердившийся в концертных моделях роялей разных фирм в конце XIX века и покрывающий практически весь диапазон, доступный человеческому уху¹⁴⁸, что снимает с композиторов определенные ограничения, и позволяет создавать камерную партитуру с почти симфоническим диапазоном;

- в случае с ансамблями «фортепиано плюс струнные смычковые», отчасти струнная природа фортепиано позволяет довольно легко находить общий колорит звучания, быстро настраивать динамические и артикуляционные соотношения между инструментами;

- в ансамблях «фортепиано плюс духовые», так же, как и в случае «фортепиано плюс струнные смычковые», фортепиано служит интонационной (звуковысотной) опорой для других инструментов. Темперированный инструмент позволяет легче устанавливать более точный строй всего ансамбля. Несмотря на большую разницу в звукоизвлечении между духовыми инструментами¹⁴⁹ и фортепиано, возможность варьирования атаки звука на фортепиано (от быстрой до плавной, от жесткой до мягкой) позволяет приспособиться к различной по специфике природе духовых;

- помимо звуковысотного, объемные динамические возможности фортепиано, позволяющие исполнять нюансы от *ppp* до *fff* по всему своему диапазону. В приложении XV своей книги¹⁵⁰ Г. Дарваш приводит таблицу динамического равновесия духовых инструментов (см. 8 рисунок). Фортепиано не свойственны такие динамические ограничения, как духовым, поэтому в ансамбле он успешно компенсирует возможные динамические «провалы».

Выявление и анализ функций, которые присущи фортепиано в секстете, процесс, важный не только для исполнителей, но и для композиторов, а также исследователей камерной музыки. По аналогии с другими фортепианными ансамблями, например, фортепианным трио¹⁵¹ или квинтетом¹⁵², можно утверждать, что интерпретация в большой степени зависит от фортепиано, а также может быть выстроена, отталкиваясь от его партии. Это ни в коем случае не умаляет значения и ролей духовых инструментов, которые, в том числе отвечают за тембровое разнообразие секстета. Как отмечает Дэн Локлер в своем интервью (см. 2 Приложение), «в отличие от струнного квартета, где схожие инструменты имеют более однородный тембр, инструменты духового квинтета обладают более индивидуальным характером».

¹⁴⁷ Подробнее об истории и значении фортепиано – в статье: Selfridge-Field, 2005, стр. 81–94.

¹⁴⁸ Для сравнения, звуки современного семи с половиной октавного фортепиано находятся в примерном диапазоне от 27,5 Гц до 4,186 Гц (значения могут незначительно отличаться в зависимости от разных способов настройки), в то время, как диапазон, воспринимаемый человеческим ухом располагается в величинах 20 Гц до 20 000 Гц, хотя мозг человека различает звуки по высоте примерно до значения в 4000 Гц.

¹⁴⁹ Как между каждым отдельно взятым духовым инструментом с фортепиано, так и у духовых инструментов между собой.

¹⁵⁰ Дарваш, 1964, стр. 135.

¹⁵¹ В составе фортепиано, скрипка, виолончель.

¹⁵² Например, в составе фортепиано плюс струнный квартет.



8 рисунок. Динамическое равновесие инструментов секстета. Источник: Г. Дарваш. Правила оркестровки

Задача любого камерного произведения, особенно с участием фортепиано, состоит в том, чтобы сделать каждый инструмент солирующим, но в то же время обеспечить существенное ансамблевое звучание.»¹⁵³

2.4.1. Идентифицирование эссенциальных функций, их свойства

Проанализировав ряд сочинений для рассматриваемого состава, а также используя собственную практику работы в секстете, автору данной работы представляется возможным определить основные функции, которые присущи фортепиано в ансамбле с духовыми. В связи с данным намерением, необходимо признать, что существует определенная терминологическая проблема. В отдельных случаях в репетиционной практике музыкантов-профессионалов, а также в некоторых исследованиях, посвященных исполнительскому искусству, инструмент отождествляется с музыкантом, который на нем играет. Имеет место быть намеренное или случайное смешение либо отождествление

понятий: «пианист-фортепиано». Это объяснимо, потому что в ежедневной практике музыкантов очень трудно бывает дифференцировать даже само понятие «пианист»¹⁵⁴, но необходимо сделать в научной работе. В обзоре функций, которые свойственны фортепиано, пойдет речь о функциях, которые непосредственным образом влияют на формирование исполнительской интерпретации пианиста – участника камерного ансамбля с духовыми в общем контексте ансамбля, на планирование и осуществление репетиционного периода, а также на процесс публичного, итогового исполнения произведения – в концертном зале или в студии звукозаписи, оставив за скобками трактовку композитором роли фортепиано и свойственных ему функций, а также социальный ролевой аспект.

Главные функции фортепиано как инструмента в секстете, выполнение которых возлагается на пианиста¹⁵⁵:

- 1) дирижер;
- 2) заполнение;
- 3) баланс;
- 4) усиление;
- 5) просвещение.

Дирижёрская функция фортепиано – одна из важнейших в ансамбле из шести участников. Обязанность показывать вступления другим участникам ансамбля – далеко не единственное, что требуется от пианиста как дирижёра. Показ вступлений, или дирижёрский ауттакт, чаще поручается духовым инструментам. Так, в первой части Секстета Фарранк на первую долю должны вступить все шесть музыкантов, обычно ауттакт дает флейтист¹⁵⁶ (см. 9 рисунок).

¹⁵⁴ Пианист – солист, концертмейстер, коррепетитор, партнер по ансамблю и т. д.

¹⁵⁵ На основании личного опыта автора работы, а также по материалам интервью с композиторами (5 вопрос)

¹⁵⁶ В определенном смысле флейтист в секстете как по своему положению на сцене по отношению к другим музыкантам, так и диапазону напоминает первую скрипку в струнном ансамбле.



9 рисунок. Титульная страница партитуры секстета Фарранк в издании Фуроре

Однако темп исполнения задает все-таки фортепиано (по предварительной договоренности музыкантов), так как именно в партии фортепиано преобладают мелкие длительности (шестнадцатые и триоли восьмых). Таким образом, если флейтист неточно даст ауттакт, пианист все равно уже в первом такте должен выровнять темп и обеспечить метрическую опору для всего ансамбля.

С XIX века стало традицией, что единственный участник камерного ансамбля, который играет по полной партитуре – это пианист. Таким образом, как и дирижер, пианист должен стратегически мыслить, видеть и самое главное, слышать всю ткань произведения в целом и каждую отдельную партию во всех ее деталях. Ответственность за конечный исполнительский результат лежит не на всех исполнителях в равных долях, а все-таки больше – на исполнителе партии фортепиано.

Следующая важная функция, возлагаемая на пианиста – заполнение. Речь идет о фактурном, динамическом, регистровом, метроритмическом заполнении общего звучания с духовыми, а также сольные проведения во время общих пауз у духовых, в зависимости от ситуации. В 10 рисунке приведен фрагменты Секстета Тюилле op. 6 (1888), демонстрирующий случай метроритмической и фактурной функции заполнения.

Sextett.



10 рисунок. Метроритмическое и фактурное заполнение в Секстете Тюилле op. 6.

Другой случай – в 11 рисунке: образец регистрового заполнения, когда фортепиано поручаются более глубокие басы, чем в партии фagота, с октавным удвоением. В сочетании с высоким (вторая и третья октавы) регистром флейты и при общей прозрачности фактуры, звучание ансамбля становится более объемным.



11 рисунок. Фрагмент II вариации из Секстета ("Оригинальная тема с вариациями" Теодора Блумера, op. 45).

Функция баланса, которую также можно присвоить именно фортепиано, не только относится к динамической или акустической сфере звучания ансамбля, что, безусловно,

столь же важно. С точки зрения выстраивания динамического баланса фортепиано – самый гибкий инструмент, так как сила звука на фортепиано не зависит в такой существенной степени от регистра, как это наблюдается у духовых¹⁵⁷. Баланс в более широком понимании характеризуется более свободным распределением тематического материала, чем, например, в квинтете духовых. В проблематику баланса, безусловно вовлечены все аспекты исполнительства в подобном ансамбле, и в случае утери баланса, как со стороны композитора, так и у исполнителей, происходит ряд негативных процессов. Так, в случае утери композитором контроля над балансом паритетной нагрузки всех музыкантов в произведении, получается произведение для двух-трех солистов, где остальные участники постоянно несут функцию аккомпанемента, что противоречит самой концепции камерной музыки и уже не может считаться таковой. Важен не только баланс значимости партий между собой, но и правильное соотношение всех частей музыкальной формы. Фортепиано, как инструмент, для которого было написано самое большое количество сольных произведений в сложных формах, в том числе таких, как фуга, сонатная форма, вариации и т. д., отвечает за баланс музыкальной формы в секстете в большей степени, чем все остальные участники, так как пианист априори обладает более крепкими навыками интерпретационного формообразования.

В ответе на 6 вопрос интервью в Приложении 2, Оуэн Андерхилл отмечает: «с точки зрения экспрессии, я думаю, вы можете услышать, что, вероятно, существует баланс частей, где фортепиано и духовые дополняют друг друга, поскольку в представленных характерах есть контрасты.»¹⁵⁸. Фортепиано в секстете выступает как наиболее нейтральный в тембровом отношении инструмент, таким образом приводящий в равновесие яркие и разнообразные тембры духовых.

Функция усиления связана с функцией заполнения: фортепиано может не только динамически, фактурно и ритмически заполнить партитуру секстета, но и усилить ее по всем вышеперечисленным параметрам. В 12 рисунке приведен фрагмент партитуры секстета Эми Рубин *La Loba*. В данном случае фортепиано дублирует и таким образом усиливает гуттийные аккорды духовых: происходит динамическое, фактурное, регистровое и метрическое усиление звучания. По свидетельству Андерхилла¹⁵⁹, «фортепиано охватывает весь диапазон духового квинтета, усиливает и дополняет мелодии и гармонии, присутствующие в духовых.» Представляется важным отметить, что функция усиления должна осуществляться без элемента подавления партий духовых инструментов. Напротив,

при правильном владении материалом, фортепиано не только может усилить партитуру в целом, но и свойства и функции каждого духового инструмента в отдельности.



12 рисунок. Фрагмент второй части секстета Эми Рубин *La Loba*.

Последняя в ряду, но не по значению функция, относящаяся именно к деятельности пианиста в рамках секстета – это функция просвещения. Широта понятия «просвещение» включает в себя несколько аспектов. В случае с ансамблем фортепиано и духовых – это и ознакомление коллег с репертуаром для данного состава, историей создания произведений, биографической справкой о композиторах, так как многие из них не обладают мировой известностью¹⁶⁰. Также важным просветительским моментом является детальное изучение партитуры произведения пианистом и выделение важнейших моментов музыкального произведения, граней формы с целью обратить внимание коллег на ее строение и на значимые элементы, которые могут быть не указаны в отдельных партиях (данный аспект просветительской функции перекликается с дирижерской).

Все функции фортепиано являются важными не только для пианиста, их понимание и реализация служат нахождению и воплощению наилучшей интерпретации сочинения и максимальным раскрытием творческого потенциала ансамбля.

Для того, чтобы организовать репетиционный процесс правильно, важно понять, какими целями задаются музыканты, приступая к репетициям. В работе „Reevaluating the

¹⁵⁷ См. Пример 4.

¹⁵⁸ В Вопросе 6 идет речь о тембровом балансе.

¹⁵⁹ 2 Приложение, 5 вопрос.

¹⁶⁰ См. 1 приложение, в котором список секстетов приводится с указанием дат жизни и страны автора.

benefits of performance goals”¹⁶¹ исследуется, является ли фактом то, что одинаковую важность имеют как мастерство (совершенствование), так и исполнение, на примере спортсменов и музыкантов. Результат этой работы очень показателен и должен быть учтен во время репетиционного периода. Вот к какому заключению пришли авторы исследования: «Результаты показали, что музыканты хуже реагируют на цели выступления, чем спортсмены, и эта плохая реакция, по-видимому, объясняется их большей тенденцией испытывать беспокойство, связанное с исполнением. Результаты также показали, что музыканты, по-видимому, особенно выигрывают от внутренних целей, которые сосредоточены на получении удовольствия от эстетического опыта создания музыки. Цели мастерства были связаны с пиковыми выступлениями как для музыкантов, так и для спортсменов. Будущие исследования должны изучить, будут ли другие артисты-исполнители, такие как актеры и танцоры, а также спортсмены, занимающиеся видами спорта, связанными с высоким уровнем тревожности (например, катание на коньках, гимнастика, воздушные лыжи), демонстрировать паттерн нацеленности на результаты исполнения, аналогичный полученному для музыкантов.»¹⁶² Таким образом, важно уже во время подготовки к выступлению, которая проходит у музыкантов секстета в двух основных формах – самостоятельных занятиях на инструменте и групповых репетициях – каким образом улучшить конечный результат показа на сцене и одновременно снизить уровень тревожности музыкантов. Целеполагание в ансамбле – процесс коллективный, подлежит обсуждению еще до начала нового проекта, которым может стать отдельный концерт или серия концертов, звукозапись или выступление в сборном концерте. Только убедившись в том, что все члены ансамбля объединены одной целью, можно приступить к репетиционному процессу.

Успех на репетиции зависит, как уже отмечалось, от ясности общей цели. Но если эта цель отдалена от музыкантов по времени, не всегда понятно, как оптимальным образом ее достичь, то есть с наименьшими затратами времени и сил и с наилучшими качественными показателями.

Качественными показателями исполнения в ансамбле, в том числе, в секстете являются:

- исполнение авторского текста в полном объеме, без ошибок, пропусков, и с выполнением абсолютно всех дополнительных указаний, отмеченных в нотах;

¹⁶¹ Lacaille, Whipple, Koestner, 2005.

¹⁶² Lacaille, Whipple, Koestner, 2005, стр. 6.

- объективное понимание и реализация своей роли, своего звучания в контексте звучания всего ансамбля;
- навык слушания партий всех других инструментов, умение реагировать на те или иные изменения в игре партнеров, при этом не нарушая первого и второго пункта.

На первом этапе репетиций секстета очень важен тот факт, что пианист играет свою партию по партитуре. В современной секстетной литературе, когда набор нот стал осуществляться на компьютере, композиторы часто выделяют партию фортепиано из партитуры. Это решает одну проблему (уменьшает количество переверотов страниц), но также создает другую: каждый участник ансамбля должен знать свою партию практически наизусть, включая все моменты вступлений, чтобы без партитуры, которая является своего рода «картой местности», легко ориентироваться в произведении во время его исполнения. Пианист в какой-то степени заменяет в большом ансамбле дирижера. От осведомленности пианиста во всех аспектах партитуры зависит, сможет ли он на репетициях выполнять функцию помощника для других музыкантов, которые играют по партиям.

В ансамбле *aMici* по общему согласию был введен метод усовершенствования изучения своей партии и всего секстета в целом. Для этого каждый из музыкантов должен одну репетицию¹⁶³ играть произведение не по партии, а по партитуре. Таким образом, непосредственно во время исполнения, у музыканта появляется возможность следить за всеми партиями в реальном времени. Еще одно *know-how* ансамбля – метод, который члены ансамбля называют “Secret Santa”. С помощью жеребьевки или по личной договоренности каждый член ансамбля выбирает себе другого для того, чтобы как на экзамене, сдать свою партию. А тот, в свою очередь, играет «на оценку» свою партию третьему. Это помогает улучшить знание каждым своей партии и повышает уверенность в своих силах во время общей репетиции.

Иногда полезными бывают групповые репетиции, то есть, когда вместо шести участников собираются максимум три-четыре. На более прозрачном звучании неполного ансамбля выявляются недостатки, плохо определяемые, когда вся группа в сборе.

Для уменьшения сценического волнения, о котором шла речь выше, наилучшим образом в практике ансамбля *aMici* показали себя техники правильного дыхания. О техниках дыхания написано много специализированной литературы, поэтому автор не

¹⁶³ Данный способ игры связан с большими неудобствами, поэтому используется не больше одной репетиции.

считает нужным анализировать этот процесс. Дыхание подбирается индивидуально, исходя из физиологии, психологии и проблем, которые оно призвано решить.

В эпоху современных технологий, в том числе тех, которые оптимизируют процесс работы не только музыкантов, но и в других сферах деятельности человека, далеких от музыки, очень большие возможности открывают методики тайм менеджмента. Эти методики помогают не только рассчитать время, которое предоставлено на выполнение проекта (концерта, гастролей, записи), но и правильно распределить это время, чтобы добиться наилучшего результата и сэкономить энергетические и другие ресурсы. Исследователи в „A review of the time management literature“¹⁶⁴ пришли к заключению, что «Этот обзор исследований тайм-менеджмента дает представление о том, насколько полезно тайм-менеджмент может быть. Хотя некоторые, кажется, скептически относятся к результатам внедрения тайм-менеджмента на практике, научные исследования показали, что популярность тайм-менеджмента оправдана, поскольку он оказывает благоприятное влияние на восприятие и чувства людей. Результаты прошлых исследований подтвердили положительное влияние тайм-менеджмента на воспринимаемый контроль над временем, удовлетворенность работой и отрицательное влияние на вызванную работой и соматическую напряженность. Кроме того, было обнаружено, что воспринимаемый контроль над временем связан с более высокой удовлетворенностью работой и опосредует связь между управлением временем и некоторыми другими переменными результата.»¹⁶⁵ В сфере ансамблевого музицирования тайм-менеджмент помогает уменьшить и сценическое волнение, так как у каждого из участников ансамбля растет убеждение, что вся программа выучена вовремя, и таким образом уверенность на сцене только возрастет.

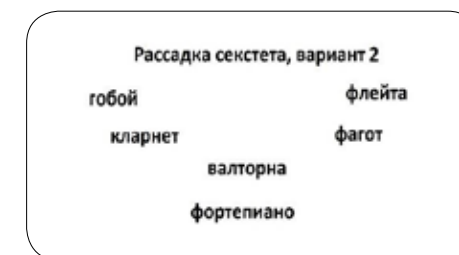
2.4.2. Варианты рассадки музыкантов

Многие преподаватели ансамбля советуют выбрать правильную рассадку ансамбля, прежде чем начинать репетировать. Например, в своей работе „Chamber Music Fundamentals and Rehearsal Techniques for Advancing String Students“¹⁶⁶, Г. Падилья приводит историческую справку по способам рассадки струнного квартета. В случае с секстетом, определенных правил, по которым необходимо рассаживаться именно таким образом, и закрепленных для всех, не существует. Если посмотреть фото и видео записи

разных ансамблей, то способы посадки отличаются. В ансамбле *aMici* для репетиций используются две основные рассадки (3 схема и 4 схема): в двухмерных изображениях авансцена находится наверху, фортепиано располагается в глубине сцены.



3 схема. Первый вариант рассадки музыкантов в секстете



4 схема. Второй вариант рассадки музыкантов в секстете

Рассадки первого и второго типа используются как на репетициях, так и на концертах, в зависимости от произведения и от зала. Смена посадки одновременно со сменой помещения меняет акустическую картину и заставляет музыкантов с большим вниманием прислушиваться к происходящему и ориентироваться, вне зависимости от привычных факторов.

Хотя жанр секстета, как уже выяснялось ранее, принадлежит к жанру инструментальной камерной музыки, кажется не лишним взглянуть на репетиционный процесс вокального квартета. В статье Э. Бекман-Колье¹⁶⁷ приводится список целей, которые должны быть у дирижера с тем, чтобы помочь музыкантам хора. Несмотря на то, что секстет обходится без дирижера, часть целей вполне релевантна: изучение всех аспектов нотного текста, понимание контекста произведения, его предистории и послания, которое оно несет, а также тренировка и улучшение навыков ансамблевой игры. Далее автор публикует домашние задания, которые призваны помочь музыкантам хора подготовиться к следующей репетиции.

¹⁶⁴ Claessens, Brigitte J.C. van Eerde, Wendelien. Rutte, Christel G., 2007.

¹⁶⁵ Claessens, Brigitte J.C. van Eerde, Wendelien. Rutte, Christel G., 2007, p. 272

¹⁶⁶ Padilla, 2021.

¹⁶⁷ Beckman-Collier, 2003, p. 35-41.

3. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ПЕРВОЙ ЧАСТИ ALLEGRO VIVACE СЕКСТЕТА ФРАНСИСА ПУЛЕНКА FP 100 ДЛЯ ФЛЕЙТЫ, ГОБОЯ, КЛАРНЕТА, ФАГОТА, ВАЛТОРНЫ И ФОРТЕПИАНО

3.1. Определение критериев исполнительского анализа и три исполнительские версии

В качестве объекта исполнительского анализа был выбран секстет для фортепиано и духовых Франсиса Пуленка FP. 100. Данный выбор обуславливается рядом факторов. Первым и самым важным является то, что Пуленк создавал камерные сочинения для духовых инструментов (в том числе с фортепиано) на протяжении всей творческой жизни, досконально понимая их специфику и законы взаимодействия с фортепиано в ансамбле. Во-вторых, работа над секстетом заняла у Пуленка почти 10 лет (1931–1940)¹⁶⁸, что говорит о постоянном интересе и внесении максимального числа изменений улучшений в партитуру сочинения. Третья причина: после выхода второй редакции секстета, многие композиторы, вдохновившись музыкой Пуленка и находясь под впечатлением необычного, но яркого камерного ансамбля для фортепиано и духовых, создали свои произведения для такого же состава. Все рассматриваемые аспекты роли и задачи фортепиано в контексте секстета, можно выявить и проанализировать на материале секстета Пуленка¹⁶⁹.

Секстет Франсиса Пуленка является наиболее популярным произведением в этом жанре, как по числу упоминаний в музыкальных словарях, справочниках, научных статьях, так и по включаемости его в программы концертов камерной музыки¹⁷⁰. В течение ряда

лет¹⁷¹ композитор работал над секстетом, добиваясь оптимального развития каждой партии в контексте партитуры в целом: «ничего нового, потому что не очень хочется, но свой Секстет я переделал сверху донизу»¹⁷². Проработанность деталей удачно сочетается в том числе с элементами неоклассического стиля, которые, наряду с другими стилистическими приёмами Пуленка, присутствуют в музыке секстета.

Будучи пианистом, особое внимание Пуленк уделяет партии фортепиано. Исполнительский анализ фортепианной партии в секстете – неотъемлемая часть работы над интерпретацией сочинения. Также подобный анализ является ключом к пониманию ролей духовых инструментов и алгоритмов взаимодействия их между собой и с фортепиано. Поскольку первая версия секстета не сохранилась, сложно предполагать какие именно изменения были внесены перед тем, как была напечатана вторая. Во второй версии, впервые изданной в 1945 году, обращает на себя внимание большое количество авторских ремарок в фортепианной партии: обозначение динамики, которое отличается от динамики духовых, штрихи и артикуляция, рекомендации относительно применения правой педали, темповые указания. Такая подробная прорисовка авторских указаний позволяет находить интерпретационные решения довольно близко к авторскому замыслу.

В процессе исследования ряда записей различных секстетов, работы над ними в своей исполнительской практике, а также досконального изучения партитуры секстета Пуленка, были выделены следующие критерии, по которым, производится исполнительский анализ партии фортепиано в контексте партитуры секстета:

- 1) темп исполнения и его соответствие указанному автором;
- 2) динамические нюансы и их реализация, в соотношении с динамикой духовых;

¹⁶⁸ В письме к Наде Буланже Пуленк признался в том, что существенно переделывал и усовершенствовал первую редакцию, которой, по его словам, был недоволен.

¹⁶⁹ В то время, как в некоторых других секстетах роль фортепиано сводится к более узкой, и соответственно, список задач остается неполным, что делает невозможным анализ важнейших функций фортепиано в ансамбле. Например, секстет Жана Франсе (Jean Françaix. L'heure du berger, 1947).

¹⁷⁰ Помимо секстета для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны и фортепиано, Ф. Пуленк является автором целого ряда камерных сочинений для духовых и с участием духовых инструментов. Для того, чтобы понять, на какой почве возник секстет, необходимо знать о произведениях, предшествовавших его созданию. Ниже приведен список камерных сочинений Пуленка с духовыми в хронологическом порядке: Черная рапсодия для флейты, кларнета, струнного квартета, баритона и фортепиано, FP 3 (1917); Соната для двух кларнетов, FP 7 (1918/1945); „Le Gendarme incompris“ сюита для кларнета, трубы, тромбона, ударных, скрипки, виолончели, контрабаса; Соната для кларнета и фагота, FP 32 (1922/1945); Соната для валторны, трубы и тромбона, FP 33 (1922/1945); Трио для гобоя, фагота и фортепиано, FP 43 (1926); „Villanelle“ для блокфлейты и фортепиано, FP 74 (1934); Французская сюита для 2-х гобоев, 2-х фаготов, 2-х труб, 3 тромбонов, перкуссии и клавесина, FP 80 (1935). Таким образом, уже к моменту написания первой редакции секстета в 1932 году, композитором был накоплен опыт и собран достаточно большой материал для создания монументального сочинения камерной музыки, а также на практике Пуленку удалось испробовать совершенно разные тембровые комбинации. В более поздний период творчества Пуленку почти удалось осуществить замысел написания сонаты для каждого духового инструмента с фортепиано, который бы

задействован в секстете. Так появились Соната для флейты, FP 164 (1956–7), Соната для кларнета, FP 184 (1962) и Соната для гобоя, FP 185 (1962). Для валторны Ф. Пуленк написал Элегию памяти трагически рано ушедшего гениального британского валторниста Денниса Брейна “Élégie pour cor et piano, homage to Dennis Brain” FP 168 (1957). Возможно, если бы обстоятельства сложились бы иначе, Элегия стала бы частью сонаты для валторны и фортепиано. Также к 1957 году относится создание сонаты для фагота и фортепиано, но данная соната была утеряна или уничтожена.

Истории создания секстета посвящены многие работы. В книге “Francis Poulenc, his artistic development and musical style” К. Дэниел пишет: «Намерения секстета простые, как говорит нам Пуленк: «Это камерная музыка самого прямолинейного вида: дань уважения духовым инструментам, которые я полюбил с того момента, как начал сочинять». Чтобы найти смысл, который кроется за этим, не стоит усматривать нечто большее, чем желание доставить удовольствие или очаровать; такие дела обстоят почти со всей инструментальной музыкой Ф. Пуленка» (Daniel, 1982).

¹⁷¹ Первое исполнение секстета состоялось 19 июня 1931 г. (источник - Nichols, 2020, p. 330), первое издание вышло в 1945 году (Hansen).

¹⁷² Poulenc, p. 112.

- 3) отдельно – линия баса (левой руки) и взаимодействие ее с правой рукой и с духовыми;
- 4) паузы, их значение, продолжительность;
- 5) реализация партии фортепиано с точки зрения дирижёрской функции, а также функций усиления, заполнения и баланса.

Для проведения аналитической работы по вышеуказанным критериям были взяты за основу первая часть секстета *Allegro vivace* в исполнении трех различных ансамблей. В первой части заложены драматургический дуализм и принципы оркестровки, присущие всему секстету в целом: именно исходя из интерпретации первой части, выстраивается исполнительская концепция Дивертисмента и Финала. В качестве объекта сравнения авторского текста с интерпретацией выбрана редакция первого прижизненного издания (1945)¹⁷³.

Для компаративного анализа были выбраны записи трех исполнений секстета. Данные записи были сделаны в разное время (первая была записана в США в 1964 году и вошла в юбилейную антологию всех произведений Пуленка к 50-летию смерти композитора¹⁷⁴, вторая – в 1988, третья – в 2014 г.). Ключевым фактором выбора именно этих записей является принадлежность всех трех пианистов, принимавших участие в этих записях, к традициям французской фортепианной школы. Данное обстоятельство представляется существенным для верного понимания, прочтения и исполнения музыки Пуленка, так как его собственный пианизм и многочисленные произведения для фортепиано и с участием фортепиано является неотъемлемой составляющей французской композиторской и исполнительской традиции.

Исполнители на первой записи (далее 1 запись, прим. автора) – секстет с участием Жака Феврие и Парижского духового квинтета¹⁷⁵. Феврие учился в Парижской консерватории у Эдуарда Рислера и Маргерит Лонг, сотрудничал с рядом французских композиторов, в их числе – Морис Равель и Пуленк, исполнил премьеру концерта Пуленка для двух фортепиано с оркестром. Данное исполнение – самое близкое из трех по времени

к эпохе Пуленка, хотя было записано уже после смерти композитора. Запись была сделана для виниловой пластинки во Франции, издана в Соединенных Штатах Америки.

Второе исполнение – секстет с участием Паскаля Роже (фортепиано) и сборного квинтета духовых¹⁷⁶ (далее 2 запись, прим. автора). Паскаль Роже – видный французский пианист, продолжатель традиций французской школы, выпускник Парижской консерватории, среди его учителей – Надя Буланже.

Третье исполнение представлено ансамблем *Les Vents Français*¹⁷⁷, с участием пианиста Эрика Ле Сажа (далее 3 запись, прим. автора). Ле Саж – знаменитый французский пианист, также выпускник Парижской консерватории. Много лет сотрудничает с ведущими европейскими музыкантами, среди которых флейтист, солист Берлинской филармонии Эммануэль Пайю. В 2010-е годы вместе с Пайю и другими коллегами, Ле Саж начал выступать в составе секстета фортепиано и духовых *Les Vents Français*, концертируя на ведущих сценах мира.

Первую и вторую, вторую и третью записи разделяют довольно большие временные промежутки – почти в четверть века, а между первой и третьей прошло 50 лет, что позволяет проследить эволюцию французской исполнительской традиции в существенной временной перспективе.

3.2. Темповая и динамическая стратегии сквозь призму партии фортепиано

Для первой части секстета характерно **темповое разнообразие** каждого из эпизодов трехчастной формы. Трактовка строения музыкальной формы секстета Пуленка, в частности, его первой части, опирается на подробный анализ музыкальной формы сочинения Пуленка, представленный в диссертации Памелы Ли Пулин¹⁷⁸. Первая часть представляет собой трехчастную форму АВА₁ со вступлением и кодой. Пулин включает вступление (тт. 1–5) в раздел А, коду – в А₁.

¹⁷³ Poulenc. Sextuor for piano Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon and French Horn. Edition Wilhelm Hansen, NR. 3432a (1945), ISBN 9788774552987. <https://www.stretta-music.com/poulenc-sextuor-nr-325716.html>.

¹⁷⁴ <https://www.discogs.com/ru/release/13621451-Francis-Poulenc-%C5%92uvres-Compl%C3%A8tes-1963-2013-L%C3%89dition-Du-50e-Anniversaire>.

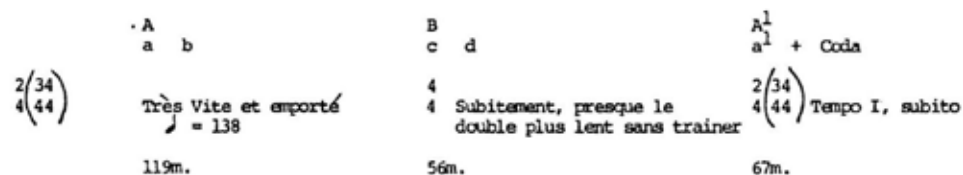
¹⁷⁵ Jacques Février, Paris Wind Quintet. Angel Records, S 36261. Vinyl, LP, Repress, Stereo. USA. <https://www.discogs.com/release/2145073-Poulenc-Jacques-F%C3%A9vrier-Paris-Wind-Quintet-Michel-Debost-Sextet-For-Piano-And-Woodwind-Quintet-Trio>.

¹⁷⁶ Pascal Rogé (piano), Amaury Wallez (bassoon), Michel Portal (clarinet), Patrick Gallois (flute), André Cazalet (horn), Maurice Bourgue (oboe). Poulenc: Chamber Music. Catalogue No: 4215812 Recorded: 1988-02-04 Recording Venue: Salle Wagram, Paris. <https://www.prestomusic.com/classical/products/8188884--poulenc-chamber-music>. <https://www.discogs.com/release/2145073-Poulenc-Jacques-F%C3%A9vrier-Paris-Wind-Quintet-Michel-Debost-Sextet-For-Piano-And-Woodwind-Quintet-Trio>.

¹⁷⁷ Альбом выпущен компанией Warner/Erato на платформе Spotify в 2014 году. https://open.spotify.com/embed/album/5CEtotdyrYoVLQ38SKRTC?utm_source=generator.

¹⁷⁸ Poulin, 1983, p. 77–86.

I. Allegro vivace



2 схема. Структура первой части секстета Пуленка в трактовке Пулин (Poulin, 1983, p. 79).

В отличие от теоретического анализа музыкальной формы, который представлен на 2 схеме, в исполнительской практике a_1 и кода отделяются цезурой, указанной автором в виде фермат на двойной тактовой черте, которая проводит четкую грань между A_1 и кодой (см. 13 рисунок). Часто после цезуры фортепиано и валторна вступают в коде в более быстром **темпе**. На 13 рисунке также можно увидеть, что цезура необходима для динамического переключения (после *fff* у духовых и *ff* у фортепиано в тт. 220 и 221 – на *mf* валторны и *f* фортепиано). Во время исполнения вступление первой части секстета (тт. 1–5) образует с разделом А единое целое. Таким образом, в качестве основы для **темпового** и **динамического анализа** рассматриваются четыре основных раздела первой части, представленные в 4 таблице.



13 Рисунок. 218–223 такты партитуры первой части секстета Пуленка.

С самого начала (во вступлении) в тт. 1–5 – *Très vite et emporté* («Очень живо, увлеченно, запальчиво»), $J=138$. Далее, с 6 по 119 тт. продолжается первоначальный **темп**.

Середина (раздел В) (тт. 120–183) – *Subtilement, presque le double plus lent sans trainer* («Утонченно, почти в два раза медленнее, без затягивания»), написана, соответственно, в **темпе** примерно $J=69$. В репризе – разделе В (тт. 184–221) – *Tempo I. Subito* ($J=138$). Кода первой части (тт. 222–250) – *Emporté et très rythmé*. В случае столь развернутой трехчастной формы со вступлением и кодой очень важно точно вернуться в первоначальный **темп** после середины, таким образом выдержав общую структуру части.

В 4 таблице приведено сравнение авторских **темповых значений** и тех, которые фиксируются в анализируемых записях. Данные в 4 таблице демонстрируют определенные тенденции в **выборе темпов** каждым из ансамблей: в 1 записи темпы максимально близки к авторским, во второй и третьей **темпы** изменены в целом в сторону более быстрых.

Эпизод 1 части	Авторский темп	1 запись	2 запись	3 запись
A - Très vite et emportés	$J=138$	$J \approx 126$, $J \approx 132$, $J \approx 138$	$J \approx 136-138$	$J \approx 135$
B - Subtilement, presque le double plus lent sans trainer	$J=69$	$J \approx 69$, <i>rubato</i>	$J \approx 72$, <i>rubato</i>	$J \approx 84$, <i>rubato</i>
A1 - Tempo I. Subito	$J=138$	$J \approx 136$	$J \approx 135-138$	$J \approx 135$ до $J \approx 142$
Coda - Emportés et très rythmé	$J=138$	$J \approx 136$	$J \approx$ от 142 до 150	$J \approx$ от 142 до 146

4 Таблица. Темповые флуктуации в первой части секстета Пуленка в трех различных записях.

Фортепиано играет существенную роль в **темпообразовании** первой части секстета Пуленка. В тт. 1 и 2 звучит стремительный восходящий пассаж, состоящий из «задержанных» залигованных четвертей с шестнадцатой и «ускоренных» тридцатьвторых длительностей *a la glissandi* (см. 14 рисунок). Данный пассаж является не только темповым, но и драматическим импульсом всего секстета. Сложность его исполнения заключается не столько в техническом аспекте, сколько в интонационном. Мелодический ход на малую

секунду «ля – соль-диез» в самом простом понимании является нисходящим. Пуленку удастся этот нисходящий интервал превратить в восходящую большую септиму через 4 октавы, если считать от самого нижнего ля субконтроктавы до верхнего соль-диеза второй октавы. Несмотря на то, что ауттакт на вступление перед первым тактом как правило показывает один из духовых, все, кто играет этот пассаж, ориентируются на акценты на длинных нотах фортепиано, потому что именно стабильный тембр фортепиано и ровное звучание во всех регистрах помогает лучше проартикулировать и прослушать мелкие ноты и точнее сориентироваться в темпе.



14 рисунок. Вступительный пассаж в 1 части секстета Пуленка (1–2 тт.).

В 1 записи фортепиано в первом такте **динамически** находится на первом плане, акценты звучат более резкие, чем у духовых, во втором такте на второй четверти в целом аккорд фортепиано не акцентируется, кроме соль-диеза первой октавы в унисон с валторной. Два первых такта во 2 записи решены по-другому: фортепиано уходит на второй план, валторна практически солирует в **динамическом плане** (что не указано в партитуре), поэтому фортепиано приходится играть аккорд на вторую долю второго такта громко и с акцентом. Пассаж звучит жестче, чем в первой записи, здесь больше *emporté*, чем *vite*. Фортепиано вступает незначительно позже на первую долю, чем валторна с фаготом, что обуславливается более естественным контактом сидящих близко друг от друга духовых, в то время как фортепиано находится немного в стороне. В целом во 2 записи во вступлении звук фортепиано более жесткий. В 3 записи фразировка более закругленная, как и в первой, за счет точного исполнения обоими пианистами акцентных указаний (в первом такте

акценты есть, во втором нет). Пианисты в 1 и в 3 записи используют полупедаль на пассажах тридцатьвторых, во второй записи – педаль полная на первую и вторую четверти первого такта.

В пятом такте на *martellato* в партии фортепиано (см. 15 рисунок) указано *forte*, но нет артикуляционных обозначений, что по умолчанию означает исполнение *non legato*. В 1 записи фортепиано перехватывает ускоренный темп духовых и исполняет шестнадцатые *non legato* и без педали на *forte*. Во 2 записи тоже *forte* в шестнадцатых, но они исполнены штрихом, более близким к *legato* духовых в четвертом такте. В 3 записи шестнадцатые сыграны почти *staccato*, что делает их очень отчетливыми, несмотря на регистр и темп. Таким образом, в 3 записи с самого начала первой части артикуляционная четкость и прозрачность фортепиано как бы сразу противопоставляется более слитной звучности *legato* духовых (особенно в гаммообразных пассажах).



15 рисунок. 5 такт партии фортепиано первой части секстета Пуленка.

Первая тема первой части секстета (начинается в т.6), состоящая из нескольких мотивных элементов, проходит поочередно у духовых. Тема разделена между инструментами, по принципу, использовавшемуся в барочных *concerto grosso*. В тт. 6–56 фортепиано несет аккомпанирующую, фактурно-ритмически заполняющую и метрическую (дирижерскую) функции в ансамбле. Пуленк очень детально выписывает ритмическую структуру (см. 16 рисунок): в нижнем голосе у фортепиано в линии баса – постоянное чередование восьмых нот и восьмых пауз, что образует в тт. 6–30 ритмическое *ostinato*, сменяющееся пульсацией восьмых в тт. 31–52.

Феврие мастерски реализует авторский замысел в 1 записи: залигованные шестнадцатые (16 рисунок, такты 6 и 7) звучат *articolato* (сыграны очень легким

артикулированным пальцевым штрихом, который применяется в мелких нотах – шестнадцатых и тридцатьвторых, в интерпретации произведений венских классиков и иногда барокко). Восьмые в линии баса фортепиано идеально по штриху совпадают с такими же восьмыми в партии валторны, создавая прочный и легкий каркас для подвижной темы у деревянных духовых.



16 рисунок. Примеры фактуры фортепиано в главной теме первой части секстета Пуленка с номерами тактов.

Во второй записи Роже демонстрирует в 6–26 тактах большее различие между артикуляцией шестнадцатых (более плотное *legato* и укороченные стаккатоные восьмые там же и далее с т. 27 до т. 60). Это придает музыке более нервный характер, делая главную тему драматичной (в сравнении с легкостью *quasi* барочного звучания в 1 записи).

Если в 1 и во 2 записи фортепиано в главной теме было в большей степени на втором плане, в сравнении с деревянными духовыми, то в 3 записи фортепиано звучит как часть ансамбля *concertante* (опять же по аналогии со старинными концертами), и из всех названных функций на первый план выходит равный баланс вместе с дирижерским началом. Ле Саж очень выпукло играет мотивы, изложенные шестнадцатыми, *staccato* восьмых в его исполнении более мягкое и округлое. Таким образом, в 3 записи, как и в 1, вместо жесткости и драматизма 2 записи, слышна легкость и даже игривость, что больше соответствует авторскому замыслу, игре мажоро-минора (третья ступень *a-moll* «до – до-диез») и тяготению Пуленка к старинным стилям, в том числе, неоклассицизму.

В 60 такте происходит «смена мизансцены» (см. 17 рисунок). Переход от первой темы ко второй поручен фортепиано соло, с указанием незначительного ускорения темпа *Presser tres peu* (соответствует итальянскому термину *stretta* с поправкой *molto poco*). По умолчанию, подобное ускорение продолжается до следующей грани формы (начала нового раздела, кардинальная смена изложения и т. п.).



17 рисунок. Переход от первой ко второй теме первой части секстета Пуленка (тт. 60–63).

Все три ансамбля решили эту композиторскую задачу по-разному. Так, в 1 записи в тт. 60–63 происходит значительное ускорение темпа в сравнении с первоначальным, равнявшимся в максимальном значении ≈ 138 (см. 4 таблицу) до ≈ 152 , с последующим возвратом в темп, ближе к первоначальному, но все равно более быстрому, а именно ≈ 140 . Создается драматургический эффект нарастания напряжения музыки перед медленной серединой В (вплоть до т. 120). Виртуозный пианизм Феврие позволял ему очень гибко, органично обращаться с подобными сменами темпа, выступая дирижером в переходе между темами и задавая темп второй, кантиленной теме, которая в его исполнении тоже звучит прозрачно, сначала в октаву с флейтой, затем – с фаготом.

Во 2 записи Роже делает менее стремительное ускорение в тт. 60–63 (до ≈ 145), а позже – микроцезуру между 63 и 64 тт. для обозначения начала новой (второй) темы, которая возвращает не первоначальный темп, а тот, который был непосредственно перед т. 60 (≈ 144). Такое распределение темпов во 2 записи сближает первую и вторую тему по характеру (вторая тема как бы продолжает линию первой).

Также, как и во 2 записи, в исполнении третьего ансамбля ускорение происходит значительно ранее т. 61. Уже в т. 27 начинается *accelerando*, постепенно разгоняющее темп от ≈ 138 до ≈ 146 . Переход в тт. 60–63 звучит у Ле Сажа в темпе ≈ 148 , что почти незаметно в сравнении с ≈ 146 . Во второй теме цифровое значение темпа немного снижается до ≈ 142 . Ансамбль *Les Vents Français* некоторым образом переосмысливает темповую концепцию Пуленка, делая это абсолютно убедительно: не темп ради темпа, но темп, который максимально позволяет раскрыть яркий характер партии каждого инструмента. Третье исполнение содержит элементы театральности: персонифицированное воплощение ярких, почти поддающихся визуализации образов посредством точных **тембровых**

характеристик, выпуклой фразировки и **динамического** постоянства каждого из тематических элементов.

Вторая тема раздела А первой части секстета (тт. 64–71) – более лиричная за счет длинных фраз пришедших на смену лапидарным мотивам, обилия легато у духовых и в верхнем голосе фортепиано, смены **динамики** с тотального *f* первой темы на *mf*. Верхний голос у фортепиано дублирует флейту и гобой на октаву ниже, фагот – на октаву выше. Избегая точных унисонов, композитор добился «стереоэффекта», при котором мелодия не пропадает ни у фортепиано, ни у духовых.

В 1 записи Феврие, будучи большим мастером артикуляции, немного по-разному играет *legato* с разными духовыми: более артикулированно и прозрачно с флейтой (тт. 64–65) и с фаготом (тт. 66, 68–69) и плотным звуком – вместе с гобоем (тт. 70–71). Что касается **динамики**, фортепиано не уходит в аккомпанемент, звучит на одном **динамическом уровне** с духовыми, создавая полноту звучания.

В исполнении Роже во 2 записи звучит следующая трактовка: в тт. 64–66 фортепиано подчеркнуто остается на втором плане, как бы аккомпанируя. Начиная с 67 такта оно как бы вырывается на ближний план и уже звучит паритетно в **динамическом плане** с духовыми, вплоть до конца проведения «побочной» темы. Сложно объяснить, с чем связано такое интерпретационное решение с эффектом внезапности именно в т. 67.

Ле Саж во второй теме раздела А меняет характер звучания на более лирический (после первой темы А), создавая безупречную фразировку и в хорошем смысле провоцируя духовые инструменты сыграть более нежную кантилену. Это создает некий драматургический оазис в довольно динамичной и часто напряженной музыке первой части секстета, поэтому является вполне убедительной трактовкой.

В 72 такте происходит резкая смена образов: после кантиленной второй темы у духовых появляется новая третья тема А, производная из первой и второй, колючая и злая по характеру, вызывающая ассоциацию с образом волка в этюде-картине Сергея Рахманинова ор. 39 №6 «Красная шапочка». Фортепиано берет на себя функцию гармонического заполнения в тт. 72–78. На 18 рисунке можно увидеть, как поменялась фортепианная фактура, будучи теперь представлена ровными восьмыми *staccato*.



18 Рисунок. Такты 72–75 первой части секстета Пуленка.

В партиях духовых также преобладает штрих *staccato*, вместе с авторским указанием *très sec* (очень сухо) создающий холодное, зловещее впечатление (см. 17 рисунок).

Преобладающая **динамика** 1 записи в тт. 72–75, за счет очень точного исполнения *très sec*, воспринимается не *mf*, а *mp* или даже *p*. В игре Роже нет такого *sec*, как в 1 записи, в основном из-за того, что очень различаются условия записи (2 запись была сделана в просторном зале или с применением эффекта дополнительной реверберации), *staccato* становится более объемным, но это гармонирует со звучанием духовых, так как весь ансамбль находится в одной акустике. 3 запись демонстрирует сочетание *mf* и *très sec*, с очень точно выверенными штрихами у фортепиано и духовых. Ле Саж играет более звучное, длинное *staccato* в левой руке, и более сухое – в правой, что уравнивает звучание всего ансамбля. Также по инициативе пианиста немного «садится» темп, усиливая «страшный» эффект этой музыки. Далее – переход (тт. 79–85) к еще одной важной для понимания первой части теме (т. 86–103), которая проходит не только в первом разделе трехчастной форме, но и в середине. В этом переходе в тт. 80 и 81 стоит авторское указание педали, в т. 82 – отмена. Все три пианиста в трех записях очень точно применяют педаль в этих тактах (функция педали – заполнить обертонами средний регистр для того, чтобы реплика флейты не «оторвалась» от общей ткани ансамбля).

Тема в тт. 86–103 с жалобными, *quasi lamento* интонациями нисходящих малых секунд, иницируется у гобоя в т. 85 (и сразу же прерывается в следующем такте), с последующей передачей в партию фортепиано. Данная тема (см. 19 рисунок) полностью вверена фортепиано, с **динамическим развитием** в тт. 93–101 и пометкой автора *solo* в т. 93.



19 рисунок. Тема в партии фортепиано в первой части секстета Пуленка (тт. 86–101).

Феврие начинает ускорение в т. 89, что раньше авторского указания *Presser un peu* в т. 95, поэтому в его исполнении эта тема звучит скорее комично, гротескно, как жалоба грустного клоуна. В мини-коде первого раздела первой части (тт. 104–111) происходит эскалация темпа (см. показатели в 4 таблице) вплоть до последнего аккорда *ff* в т. 111. В 1 записи была достигнута наибольшая из всех трех рассматриваемых записей амплитуда ускорения перед средним разделом.

Во 2 записи благодаря постепенному ускорению и *crescendo*, была очень точно достигнута кульминация первого раздела первой части в тт. 98–103, что привело к оптимальному выстраиванию формы первого раздела А и всей первой части в целом. В самой теме в т. 86 и далее Роже исполняет *tenuto* не только четвертные ноты мелодии (см. 19 рисунок), но и легатные восьмые, что звучит несколько саркастически, но является уместным в данном контексте.

Ле Саж подчеркнуто различает в штриховом плане *tenuto u legato*, делает более выпуклыми интонации малых секунд. Таким образом, эта тема очень сильно контрастирует с предыдущим эпизодом и мини-кодом. Кульминация, которую во всех трех записях инициирует пианист, в 3 записи наступает несколько позже, чем во 2, а именно, в т. 104, буквально обрушиваясь на слушателя после короткой восьмой генералпаузы в т. 103.

Подытоживая анализ первого раздела А первой части, можно сделать вывод, что несмотря на большие различия в манерах исполнения, все три ансамбля и все три пианиста по-своему, но максимально близко к авторскому тексту интерпретируют музыку Пуленка.

Несмотря на обилие тем и тематических фрагментов (мотивов), во всех трех записях представлено плавное, логичное развитие, которое в итоге приводит к среднему разделу.

Свободное соло фагота передает инициативу фортепиано. Звучит медленная, широкая тема, наполненная кантиленой и лиризмом (тт. 120–142). Однако, эта тема звучит не впервые, хотя ее характер совершенно не похож на характер музыки из первого раздела первой части. Главная тема середины – это видоизмененный и расширенный мотив из партий духовых из вступления (тт. 3–4). Если сравнить эти два изложения одной и той же темы (см. 20 рисунок), то сразу бросается в глаза тональная разница (*a-moll* в начале и *h-moll* в середине) и ритмическое увеличение длительностей в 2 раза, что, вместе с замедлением темпа в 2 раза в среднем разделе, дает **темповую разницу** между первым и вторым проведением темы в 4 раза.



20 рисунок. Тема в первом изложении в тт. 3–4 (слева) и во втором изложении в тт. 120–121 (справа) в первой части секстета Пуленка.

Фортепиано перенимает тему у фагота, вступая на затухании последнего фа-диеза. Феврие мастерски удалось сочетать пение мелодии в верхнем голосе с доскональной прослушанностью всех средних голосов наполненной фактуры и глубокими, бархатными басами. Гибкость фразировки и *rubato* у Феврие, виртуознейшее владение агогикой – тема для отдельного исследования. Фортепиано звучит настолько самодостаточно, что сюрпризом звучит возвращение кларнета и фагота в т. 126. Примечательно, что Пуленк поручил первое проведение такой темы фортепиано – наименее кантиленному инструменту из шести, видимо, рассчитывая на исполнение таких мастеров, как Феврие. Именно из фортепианной темы кантилену «выводят» далее гобой и флейта.

Роже во 2 записи играет тему в *h-moll* сдержанно, чем Феврие, как бы стараясь не выходить из контекста ансамбля, меньше пользуется *rubato*. По сути, настоящая кантилена раскрывается только в партиях духовых. С точки зрения **динамики** фортепиано находится все время на втором плане.

Самое драматическое исполнение первой темы среднего раздела В первой части демонстрирует Ле Саж в 3 записи. Его *rubato* больше, чем у Роже, но уступает по объему использования и по тонкости агогики Феврие, туше более плотное. Сокращена **динамическая** дистанция между верхним и средними голосами в правой руке, что немного упрощает звучание и уменьшает объемность крайних регистров. Во время вступления духовых, Ле Саж в этой теме находит оптимальный **динамический баланс**, способствуя более глубокому раскрытию тембров каждого из инструментов, при этом оставаясь на нейтральной позиции.

После темы в *h-moll*, с т. 143 начинается ее мотивное и **динамическое развитие**, которое приводит к кульминации всей первой части в 165 такте. Уже при подходе к кульминации на протяжении нескольких тактов звучат все инструменты ансамбля вместе, постепенно нарастает **динамический уровень** и драматизм в целом. Тональный и гармонический план изменился по сравнению с первым разделом, гармоническая пульсация по целому такту дополнительно удлиняет фразы в партии валторны и гобоя. Фортепиано в тт. 143–157 выполняет функции гармонического, ритмического заполнения, регистрового баланса и дирижерскую.

В каждой из трех рассматриваемых записей подход к кульминации и успокоение после нее (тт. 166–183) происходит немного по-разному. В 1 записи подготовка к кульминации происходит в четыре этапа (первый этап – тт. 143–146, второй – тт. 147–150, третий – тт. 151–154, четвертый – тт. 155–156), во 2 записи – в два этапа (первый этап – тт. 143–150, второй – тт. 151–157), а в 3 записи – практически в один этап, плавно, не поступенно. В переходном такте 142 Феврие делает существенное замедление, побуждая к этому и своих партнеров по ансамблю. Во 2 и 3 записи в 142 т. присутствует почти незаметное, микрозамедление. Все три подхода к кульминации кажутся убедительными, потому что они органично вписываются в контекст исполнения каждого из ансамблей. Наиболее сильное впечатление производит кульминация в первой записи из-за большого количества подготовительных этапов, как бы вводя слушателя в заблуждение, что может быть, кульминация и не состоится, а затем с такой мощью и накалом реализуется.

После среднего раздела в первой части наступает первой темы раздела А. По сравнению с А, раздел А₁ значительно более лаконичный (А=). Как зафиксировано в 4 таблице, все три ансамбля (точнее сказать, все три пианиста, так как **темп в репризе** зависит именно от пианиста, в партии которого дается сильная доля) по-разному возвращаются в указанный автором первый **темп**. Возвращение в первоначальный **темп** зависит от выбранного **темпа середины** и от того, как прозвучала кульминация.

Фортепиано в репризе осуществляет дирижерскую функцию, функцию ритмического и гармонического заполнения.

В 1 записи партия фортепиано в репризе максимально приближена по характеру, соотношению голосов, артикуляции к началу. В 217 такте фортепиано выходит на первый план. Здесь тоже Феврие остается верным стилю *articolato*, ему удастся элегантно, без форсирования, исполнить шестнадцатые на *ff*.

Роже репризу первой части во 2 записи играет в определенной степени суше, чем начало, больше подчеркивает метрические акценты.

Не ознаменовалась новыми звучностями или приемами реприза в партии фортепиано у Ле Сажа, он очень точно повторяет первоначальную манеру игры, находясь в репризе полностью в тени духовых.



20 рисунок. Кода первой части секстета Пуленка, тт. 222–223.

Кода имеет сквозное развитие, устремляясь к концу. В ней проходят темы и элементы тем всей части. Законченность, завершенность первой части удивляет, так как за ней следуют Дивертисмент и финал. Два поверхностных признака законченности – арка из идентичных гаммообразных восходящих пассажей в начале и в конце части и тоника *a-moll* на самой последней ноте. **Темп** коды (тт. 222–250), его правильное взятие также зависит от пианиста. Исполняя коду вместе с валторной, в партии фортепиано уже в первой доле т. 222 звучат заполняющие четвертную долю шестнадцатые, что является ориентиром для валторниста в то время, как у остальных четырех музыкантов - паузы (см. 20 рисунок).

Коду в сдержанном **темпе** начинает ансамбль на 1 записи. Такой темп позволяет распределить **динамику** в соответствии с указаниями композитора, при этом не потеряв

выгравированной четкости звучания. В данном случае термин *Emporté* трактуется именно как характер музыки, но не как обозначение **темпового ускорения**. **Сдержанный темп** придает коде некоторую торжественность. Даже самые неудобные и невыигрышные места Феврие играет без педали, блестяще прозвучивая все слои фактуры.

Во 2 записи **темп** коды более быстрый, чем в репризе. Приоритетными становятся акценты на доли, шестнадцатые ноты в среднем голосе правой руки более завуалированы. На протяжении всей коды в данной записи пианист становится инициатором постоянного *accelerando*, мастерски справляясь с техническими трудностями. Необходимо отметить эффектно исполненное *subito piano* в т. 242.

В коде первой части в исполнении третьего ансамбля не наблюдается такого значительного ускорения, как во 2 записи. У пианиста очень хорошо прослушивается фактура шестнадцатых, местами он намеренно облегчает звучание фортепианной фактуры, чтобы не «замазывать» общее энергичное и вместе с тем графичное представление коды. В полной мере оказываются сбалансированы крайние нюансы – *p* и *ff*.

В качестве предварительного итога, который можно подвести на основании проанализированных трех исполнений первой части секстета Пуленка тремя различными ансамблями, можно сделать вывод, что в первой части, как и предположительно в оставшихся двух, партия фортепиано играет ключевую роль в ансамбле, постоянно выполняя несколько (реже – одну) функций. Динамический и темповый план в большинстве случаев выстраивается, отталкиваясь от функционала партии фортепиано.

3.3. Партия левой руки фортепиано как важный элемент партитуры

В процессе исполнительского анализа важно вычленить роль партии левой руки из общего контекста партии фортепиано. Почти всегда партия левой руки тщательно продумывается и выписывается в нотах композиторами – как в сольных произведениях, так и в сочинениях для ансамбля. Невозможно переоценить фундаментальную роль партии правой руки фортепиано не только в сольных произведениях, но и в сочинениях для камерного ансамбля. В разное время внимание партии левой руки уделяли многие пианисты – исполнители и педагоги. Так, в сборнике статей и материалов о выдающемся преподавателе фортепиано XX века Борисе Моисеевиче Берлине, приводятся его принципы пианистической работы: «Огромная выразительная роль принадлежит аккомпанирующим пластам в фортепианной фактуре и особенно партии левой руки - на это Борис Моисеевич обращал особое внимание. Собственно, понятие "аккомпанемента" вообще, как будто

отсутствует в работе над пьесой. Аккомпанемент не есть что-то второстепенное, это такой же, равноценный, как и мелодический голос, а порой и более важный элемент фактуры. Его линию следует тщательно проинтонировать, она должна быть живой, говорящей. Кроме того, именно в партии левой руки заложена ритмическая и гармоническая основа всей музыки. "Пусть ваша левая рука станет капельмейстером, тогда как правая будет играть", — говорил Шопен.»¹⁷⁹. Г. Г. Нейгауз не просто подчеркивает значение левой руки в своей книге «Об искусстве фортепианной игры», но даже «присваивает» тембровые характеристики ее отдельным пальцам: «На уроках я часто называю первый палец левой руки «виолончелистом» или «валторнистом», так как он постоянно выполняет в фортепианной «партитуре» ту роль, которую в оркестровой исполняют валторна или виолончель.»¹⁸⁰. Мелодические горизонтальные линии (голоса) в левой руке составляют фундамент фортепианной партии и партитуры всего ансамбля в целом, точно также, как низкие струнные (контрабасы, виолончели) и духовые (тубы, фаготы и др.) инструменты образуют опору, основу звучания симфонического оркестра. Партия баса в левой руке у фортепиано – это не только регистровая краска и ритмическая опора, но и развитый контрапунктический голос. Линеарность мышления в исполнении своей партии и левой руки, в частности, особенно важна для пианистов, которые играют в ансамбле с духовыми. На примере трех анализируемых исполнений секстета Пуленка можно увидеть, какое внимание уделяет партии левой руки каждый из пианистов.

Участвующий в 1 записи Феврие относится к разряду пианистов, две руки которого иногда звучат как два независимых исполнителя. Например, в начальном пассаже первой части секстета Пуленка (тт. 1–2) он играет октаву в левой руке на первую четверть, залигованную с шестнадцатой, заведомо громче, чем ля в правой руке. Затем, на вторую, третью и четвертую четверть, левая рука играет тридцатьвторые ноты тише, чем правая, что позволяет пассажиру стремительно «улететь» вверх (14 рисунок). Когда в левой руке опять появляются октавы (тт. 27–30), то именно они играют с округлой фразировкой, а правая в этом случае звучит как дополнение (см. 21 рисунок).

¹⁷⁹ Аксенов, стр. 27.

¹⁸⁰ Нейгауз, 1987, стр. 89



21 рисунок. Фрагмент партии фортепиано (тт. 27–30) первой части секстета Пуленка с указанием фразировки левой руки в исполнении Феврие.

В тт. 64–71 очень рельефно, контрапунктом к мелодии звучит партия левой руки. В тт. 86–101 (см. 22 рисунок) на фоне проведения темы в правой руке, Феврие удастся сделать живыми, мелодически звучащими октавы, залигованные по две восьмые, в левой руке.



22 рисунок. Фрагмент с октавами в партии левой руки фортепиано (тт. 86–90) первой части секстета Пуленка.

Все глубокие (в субконтр- и контроктаве) октавные басы звучат бархатно, безударно, и вместе с тем не пропадают в общем звучании. Как в левой, так и в партии правой руки Феврие обладает способностью очень тонко дифференцировать все голоса фактуры по артикуляции, динамике, даже фразировке, делая эти голоса независимо развивающимися. Левая рука пианиста очень часто образует органичный дуэт с одним из «низких» духовых инструментов секстета – фаготом и валторной (например, в тт. 43–44, 135–137 (см. 23 рисунок), 143–146, 161–165).



23 рисунок. «Дуэт» партии левой руки фортепиано и партии валторны в первой части секстета Пуленка (тт. 134–137).

Разнообразие звуковой палитры, в том числе в нижнем регистре, и чувство баланса внутри своей партии и внутри ансамбля позволило Феврие в свое время стать одним из ведущих пианистов Франции. Наследие таких исполнителей в виде дошедших до нас звукозаписей не менее значимо для камерной музыки, чем композиторское.

2 запись, к сожалению, менее показательная с точки зрения степени совершенства владения левой рукой. Создается впечатление, что целом более крепкий и современный, чем у Феврие, «конкурсный» пианизм Роже, не раскрывает в полной мере художественного дарования музыканта в рамках секстета. Левая рука в игре Роже чаще всего служит метрической опорой для правой. В Как отдельный элемент партитуры, левая рука редко взаимодействует непосредственно с духовыми инструментами. У Роже в левой руке не проявляются длинные линии голосоведения, постоянство контрапунктической антитезы верхним голосам, как у Феврие. Например, в тт. 27–30 (см. 21 рисунок) в игре Феврие в 1 записи явственно прослушивается фразирование партии левой руки, в то время как у роже во 2 записи – точечные, отдельные октавы. В кульминации (тт. 158–165) во 2 записи не хватает глубины басов в левой руке фортепиано, в 1 и 3 записи наполнение самого нижнего регистра фортепиано и баланс с нотами второй и третьей октавы у флейты и гобоя реализован в большей степени. Хотя с технической точки зрения игра Роже практически безупречна.

В исполнении Ле Сажа в 3 записи можно найти больше интересных деталей, связанных с исполнением партии левой руки. В тт. 6–10 первой части секстета слышно расслоение фактуры левой руки на нижний и средний голоса, которые отчетливо прослушиваются. Далее, в тт. 31–36 (см. 24 рисунок), на фоне *ostinato* фа малой октавы в левой руке отчетливо слышна восходящая хроматическая гамма в среднем голосе. Партия

левой руки продумана пианистом и выверена как концепция сольной партии в большом ансамбле.



24 рисунок. Хроматическая гамма в среднем голосе левой руки в первой части секстета Пуленка (тт. 31–36).

Значение роли партии левой руки пианиста в ансамбле сложно переоценить. Нередко мелодический и гармонический материал, а также различные виды фактуры распределяются композитором так, что обе руки по очереди играют один и тот же фактурный элемент. Но чаще всего в музыке для таких больших ансамблей, как секстет фортепиано и духовых, исполнители имеют дело с плотной фортепианной фактурой, где левой руке поручена как минимум одна мелодическая линия – линия баса. Фортепианные басы звучат ниже, чем самые нижние ноты на валторне и фаготе, поэтому бас как перманентно звучащий в развитии нижний голос поручается именно фортепиано (в партиях валторны и фагота, из-за специфики игры на духовых инструментах, пишется намного больше пауз, чем у фортепиано). В концертной практике пианиста, выступающего с сольным и камерным репертуаром, мастерство овладения техническими возможностями левой руки играет важнейшую роль, а совершенствование этих возможностей и навыков осуществляется с каждым новым сочинением или концертной программой.

Проанализировав три различных исполнения секстета Пуленка, удалось сделать несколько выводов. Прежде всего, столь большое количество различных трактовок точно размеченного авторского текста Пуленка демонстрирует, что секстет можно исполнять совершенно по-разному, как в темповом, динамическом, артикуляционном аспектах, так и различным образом трактуя драматургию этой музыки (значение и место кульминации, характер тем, их отличие). Следующий вывод – о важности правильной оценки исполнителями динамических изменений, темповых колебаний в секстете. Значение партии левой руки также наглядно в процессе сопоставления трех различных интерпретаций. Самым убедительным и ярким исполнением можно считать трактовку Феврие и Парижского духового квинтета, с точки зрения доскональности проработки

мельчайших деталей текста, ансамблевого баланса, творческой, музыкальной свободы, в какой-то степени конгениальное произведению Пуленка. Выступление Ле Сажа и ансамбле *Les Vents Français* убеждает своим четко выверенным ансамблевым чувством, выраженным в непрерывном паритетном диалоге фортепиано и духовых, а также богатой тембровой палитрой, которую демонстрируют солисты на духовых инструментах. Высокопрофессиональному и точному с точки зрения авторского текста исполнению Роже, предположительно не хватает свободы фортепиано внутри ансамбля (инструмент выступает чаще в подчиненном положении). Пристальное внимание к линейному развитию и филигранная отточенность партии левой руки в секстете Пуленка, как продемонстрировано в записи Феврие – одна из задач любого пианиста, который берется за исполнение секстета Пуленка.

Выводы

Исследование жанра секстета для фортепиано и духовых продемонстрировало практически бесконечные жанровые и структурные ресурсы в рамках камерной музыки. Возникнув из нескольких протожанров (*Harmonien*, духовой квинтет, квинтет для фортепиано и духовых) среди множества больших камерных ансамблей (свыше пяти участников) анализируемый секстет по праву занимает особое место. Оптимальное сочетание и соотношение голосов духовых инструментов в тембровом, динамическом, драматургическом и фактурном балансе с фортепиано выделяет именно данный состав шести участников, в отличие от других секстетов, состав которых не стал постоянным и носил экспериментальный характер. Усовершенствования конструктивной части духовых и фортепиано позволило композиторам сочетать эти разные инструменты в одном произведении, что в большой степени раскрывает потенциал каждого инструмента как участника камерного ансамбля и позволяет в совместном звучании нивелировать их слабые стороны. Фортепиано, не теряя своей «сольной» природы, ярко звучит в окружении духовых, при этом, в случае необходимости, уходит на второй план, уступая место красочной тембровой палитре духовых.

Поиск решений задач, поставленных в начале работы, позволил автору прийти к следующим выводам:

1. Удалось отследить и хронологически выстроить поэтапную этимологию секстета фортепиано и духовых в контексте европейской инструментальной музыки XVIII–XIX вв., а также систематизировать этапы развития жанра с середины XIX в. до наших дней. Жанр не получил широкого распространения, однако интенсивно развивался в творчестве многих композиторов из разных стран;

2. Музыкантам в камерном ансамбле свойственны определенные роли, которые, будучи истолкованы и распределены верно между ними, повышают эффективность работы в ансамбле и качество результата (исполнение на сцене или в записи). Фортепиано как инструменту в партитуре и пианисту как творческой личности в коллективе музыкантов поручается особая роль – консолидирующая и регулирующая. При этом, перед пианистом всегда бывает поставлен ряд задач, отличных от задач других инструментов, от выполнения которых также зависит общий результат;

3. Важный этап работы – вычленение функций и задач фортепиано в ансамбле и их описание, позволил прийти к заключению о том, что каждая даже незначительная на первый взгляд деталь исполнения фортепиано влияет на общую интерпретацию ансамбля в целом. Кроме того, пианистические технические задачи, такие как владение пальцевой артикуляцией, педализация и трактовка партии левой руки как фундамента фортепианной техники, остро встают и должны быть решены в секстете с духовыми.

4. В первой части секстета Пуленка в первом издании (Hansen, 1945) подробно выписаны авторские ремарки для всех инструментов партитуры и их оптимальное взаимосочетание: указаны моменты проведения тем соло у разных инструментов, детально расписаны динамические и агогические указания, что значительным образом содействует принятию более точных интерпретационных решений. При наличии довольно значительных темповых флуктуаций, в целом исполнители стараются как можно ближе держаться к авторскому тексту, при этом каждый ансамбль воспроизводит свои коннотации. Проанализировав три различные записи первой части секстета Пуленка (с участием пианистов Феврие, Роже и Ле Сажа), можно прийти к заключению, что инструментовка секстета дает возможность генерировать множество трактовок и вариантов прочтения и исполнения партитуры. Все три исполнения максимально корректно и точно соответствуют авторским указаниям в редакции первого издания секстета, при этом создавая три совершенно разных по характеру и драматургии интерпретации;

5. За время работы над темой секстета и роли фортепиано в нем, была проведена определенная поисковая работа, изучены каталоги произведений камерной музыки, энциклопедии и справочники по камерной музыке, литература и каталоги музыки для духовых ансамблей, в которые также иногда включают секстет фортепиано и духовых. В результате данных изысканий удалось составить новый каталог – список из более чем 300 произведений для секстета, написанных на протяжении 170 лет, что на взгляд автора, подтверждает гипотезу о том, что секстет является самостоятельным жанром в рамках камерной музыки.

6. Интервью с композиторами – авторами секстета и их желание в дальнейшем работать с составом фортепиано и духовых, подкрепляет данную гипотезу. По свидетельству ряда композиторов (Андерхилл, Виммер, Гриффитс,

Зюле, Рутти, Хекер, Страховник), давших интервью автору работы, жанр секстета фортепиано и духовых является для них привлекательным и перспективным в плане включения в концертные программы. Также композиторы в своих ответах указали важнейшие аспекты роли фортепиано в партитуре секстета.

Жанр секстета фортепиано и духовых – относительно недавно возникший в камерной музыке феномен. Будущим его исследователям и исполнителям предстоит немало поисков открытий в этой теме. Данная работа – первая попытка обратить внимание профессиональных музыкантов-исполнителей и музыковедов на ансамбль большого состава, который на сегодняшний день имеет свою историю, традиции и перспективы развития. Исполнители и композиторы, которые включают ансамбль секстета фортепиано и духовых в круг своих профессиональных интересов, положительно оценивают будущее секстета, в том числе на концертной сцене. Автор работы планирует и в будущем продолжить исполнять секстеты разных авторов и эпох в своих концертных программах в Литве и за ее пределами, в то время, не останавливая поисков труднодоступного на сегодняшний день нотного материала, а также композиций, ныне считающихся утраченными. Знания, полученные во время обучения в докторантуре и во время подготовки и написания данной работы, могут быть применяемы в исполнительской практике всех участников секстета, но прежде всего, в практической деятельности пианиста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*, 3rd ed. W. W. Norton & Company, New York, 2002.
- Antanavičiūtė-Kubickienė, Ugnė. *Atlikimo stiliaus darna ir ekspresija netradicinės sudėties ansambliuose*. Teorinė meno projekto dalis. Vilnius, LMTA, 2019.
- Aukštuolytė, Rasa. *Psichosocialiniai santykiai styginių kvartete. Rolių teorijos adaptacija ir lyderystės fenomeno analizė*. Bakalauro darbas. Vilnius, LMTA, 2013.
- Badura-Skoda, Eva. *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and Its Patrons: From Scarlatti to Beethoven*. Indiana University Press 2017.
- Baikštytė, Indrė. *Pianisto-akomponiatoriaus vaidmuo solisto meninėje veikloje: fiziologiniai ir psichologiniai aspektai*. Teorinė meno projekto dalis. Vilnius, LMTA, 2015.
- Baines, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. Dover Publication, New York, 1991.
- Banton, Michael. Role. *The social science encyclopedia*. 2d ed. Edited by Adam Kuper and Jessica Kuper. London and New York: Routledge Taylor and Francis, 1996.
- Baron, John Hershel. *Intimate music. A history of the idea of chamber music*. Pendragon press, Stuyvesant, NY. 1998.
- Beckman-Collier, Aimee. Teaching Towards Independence: The Quartet Rehearsal Process. *The Choral Journal*, 2003, Vol. 43, No. 7, pp. 35-41.
- Caplin, William Earl. *Analyzing classical form: an approach for the classroom*. Oxford University Press, 2013.
- Celestini, Federico. *Kammermusik*. Oesterreichisches Musiklexikon online, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, 2003 (letzte inhaltliche Änderung: 25.4.2003). Доступ в интернете: https://musiklexikon.ac.at/0xc1aa5576_0x0002544a [просмотрено: 2021.09.15]
- Claessens, Brigitte J.C. van Eerde, Wendelien. Rutte, Christel G. A review of the time management literature. *Personnel Review*, Vol. 36, Ed. 2 (2007), p. 255-276.
- Cohn, Arthur. *Literature of Chamber Music*. Hinshaw Music, Incorporated, 1998, volumes 1-4.
- Corder, Frederick Esq. Sestet or Sextet. *A dictionary of music and musicians (A.D. 1450–1880)*, edited by George Grove. Впервые опубликовано в 1895. Публикация онлайн в 2016. Доступ в интернете: <https://rme.rilm.org/rme/stable/466275> [просмотрено: 2022.05.28]
- Daniel, Keith W. *Francis Poulenc, his artistic development and musical style*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1982.

Eigeldinger, Jean-Jacques. Chopin and Pleyel. *Early Music*, Vol. 29, No. 3 (Aug. 2001), Oxford University Press, pp. 388-396.

de la Fage, Adrien. Concert de Mme L. Farrenc. *Revue et Gazette musicale* (RGM) 18/14: 6. 4. 1851, p. 100.

Flotzinger R. *Geschichte der Musik in Österreich: zum Lesen und Nachschlagen*. Graz, Wien, Köln: Stiria, 1988.

Ford, L., Davidson, J. W. An Investigation of Members' Roles in Wind Quintets. *Psychology of Music*, 31(1), 2003, p. 53-74.

Gaudry, Danielle D. *L'Age d'or of the Chamber Wind Ensemble*. Dissertation. UC College-Conservatory of Music, 2013.

Griffiths, Paul. *String quartet*. N.Y., Thames and Hudson, 1983.

Grotjahn, Rebecca; Heitmann, Christin. *Louise Farrenc und die Klassik-Rezeption in Frankreich*. Oldenburg, BIS-Verlag, 2006.

Gürsching, Albrecht. Bläserkammermusik, *MGG Online*, edited by Laurenz Lütteken. Впервые опубликовано в 1994. Доступ в интернете: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12316> [просмотрено: 2022.11.04]

Hellyer, Roger. Harmoniemusik. *Grove Music Online*. 2001. Доступ в интернете: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012392> [просмотрено: 2021.12.03]

Homer, Ulrich. *Chamber music*. New York: Columbia University Press. 1966.

Hošek, Miroslav. *The Woodwind quintet*. Bernhard Bruchle Edition, Grunwald, 1979.

Juslin, Patrik N. Emotional Communication in Music Performance: A Functional Perspective and Some Data. *Music Perception*, 1997, Vol. 14, No. 4, p. 383-418.

Kinderman, William. A Tale of Two Quintets: Mozart's K. 452 and Beethoven's Opus 16. *Variations on the Canon. Essays on Music from Bach to Boulez in Honor of Charles Rosen on His Eightieth Birthday*. Boydell & Brewer, University of Rochester Press. 2008.

Kleyn, Mark. *Shared Leadership in Chamber Music Ensembles: A preliminary study borrowing from sports psychology*. Thesis. University of Ottawa, April 2016.

Kravitt, Edward F., McCredie, Andrew D. Thuille, Ludwig (Wilhelm Andrae Maria). *Grove Music Online*, 2001 Доступ в интернете: <https://doi-org.ezproxy.lmta.lt/10.1093/gmo/9781561592630.article.27906> [просмотрено: 2021.10.15]

Krones, Hartmut. Quintett Es-Dur für Klavier und Bläser Op. 16. Riethmüller, A., Dahlhaus, C., Ringer A. L., eds. *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*. Laaber Verlag, 1994.

Kube, M. Sextet. *Grove Music Online*. Доступ в интернете: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025534> [просмотрено: 2021.04.25]

Lacaille, Nathalie; Whipple, Natasha; Koestner, Richard. Reevaluating the Benefits of Performance Goals: The Relation of Goal Type to Optimal Performance for Musicians and Athletes. *Medical Problems of Performing Artists*. 2005, Nr. 20, pp. 11–16.

Light, Donald; Keller, Suzanne; Calhoun, Craig J. *Sociology*. New York, 1989.

Lobe, Johann Christian. *Lehrbuch der musikalischen Komposition*. Breitkopf und Hartel, Leipzig, 1858. Доступ в интернете: [https://imslp.org/wiki/Lehrbuch_der_musikalischen_Komposition_\(Lobe,_Johann_Christian\)](https://imslp.org/wiki/Lehrbuch_der_musikalischen_Komposition_(Lobe,_Johann_Christian))

McGrath, Joseph E. Groups: Interaction and Performance. *Group*, 1986, Vol. 10, No. 4, pp. 252-254.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *The Letters* (1769-1791), Volume 2. New York, 1866. Доступ в интернете: <https://archive.org/details/lettersofwolfgang02moza>

Nichols, Roger. *Poulenc: A Biography*, Yale University Press, 2020.

Nobach, Christiana; Töpel, Michael; Smallman, Basil. Klavierkammermusik, Gattungsnormierungen bei den Wiener Klassikern und Umfeld, Kammermusik für ein Melodieinstrument und Klavier. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, 2016. Доступ в интернете: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/391535> [просмотрено: 2022.09.03]

Padilla, Gabrielle. *Chamber Music Fundamentals and Rehearsal Techniques for Advancing String Students*. Dissertation. West Virginia University, 2021.

Piston, Walter. *Orchestration*. Victor Gollancz LTD, London, 1969.

Poulenc, Francis. *Correspondance, 1915-1963*. Réunie par Hélène de Wendel, Éditions du Seuil, 1967.

Poulin, Pamela Lee. *Three Stylistic Traits in Poulenc's Chamberworks For Wind Instruments*. Dissertation. New York, 1983.

Predota, Georg, Dr. Music for the Eyes. *Interlude, classical music e-Magazine*, 2018. Доступ в интернете: <https://interlude.hk/music-eyes-music-catalogue-breitkopf-hartel> [просмотрено: 2021.04.25]

Psychology of music. *Grove Music Online*. Доступ в интернете: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy.lmta.lt/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042574> [просмотрено: 2022.05.28]

Radice, Mark A. *Chamber Music. An essential history*. The University of Michigan Press, 2012.

Railaitė-Jurkūnienė, Agnė. *Akompanuojančio pianisto partneriškumas: Halinos Znaidzilauskaitės interpretacinis dėmuo, Teorinė meno projekto dalis*. Vilnius, LMTA, 2022.

Randel, Don Michael. Sextet. *The Harvard dictionary of music*. 4th ed., Harvard University press, 2003, p. 778 (Kindle Edition.)

Rathke, Dona Rager. *Chamber music for piano-wind quintet (oboe, clarinet, horn, bassoon, piano): a survey*. D.M.A. Project. The Graduate School University of Kentucky, 2003.

Rush, Ralph Eugene. *The Classical wooden quintet*. Dissertation. University of South California, 1946.

Rushton, Julian. *Mozart. The Master Musicians*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2006.

Secrist-Schmedes, Barbera. *Wind Chamber Music. Winds with Piano and Woodwind Quintets*. The Scarecrow Press, 1996.

Schmidt, Carl B. *The Music of Francis Poulenc*. Clarendon Press, 1995.

Suppan, Wolfgang. Harmoniemusik. *Oesterreichisches Musiklexikon online*, begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits, Доступ в интернете: <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d082> [просмотрено: 2022.06.12]

Taruskin, Richard. Music in the seventeenth and eighteenth centuries. *Oxford History of Western Music*. Oxford University Press, 2005, Chapter 9. Доступ в интернете: <https://www.oxfordwesternmusic.com> [просмотрено: 2019.03.07]

Taruskin, Richard. Middle and Low. *Oxford History of Western Music*. Доступ в интернете: <https://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/actrade-9780195384819-div1-013007.xml> [просмотрено: 2022.02.24]

Welker, Lorenz. Zink. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., первое появление 1998. Доступ в интернете: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13762> [просмотрено: 2023.03.19]

Wingfield, Paul. Beyond 'Norms and Deformations': Towards a Theory of Sonata Form as Reception History. *Music Analysis*, 2008, Volume 27, Issue 1 March, pp. 137-177.

Аксенов, Артур (составитель). *Режиссура игры на фортепиано. Б. М. Берлин – музыкант, личность, педагог*. Сборник статей и материалов к 100-летию со дня рождения. Москва, РАМ им. Гнесиных, 2006.

Асафьев, Борис. *Музыкальная форма как процесс*. Москва, Музыка, 1971.

Берлинский, Валентин. *Музыка - моя жизнь*. Воронеж, Центр духов. возрождения Чернозем. края, 2009.

Готлиб, Адольф. *Основы ансамблевой техники*. Москва, Музыка, 1971.

Нейгауз, Генрих. Святослав Рихтер (творческий портрет). *Советская культура*, 11.06.1960, стр.1

Нейгауз, Генрих. *Об искусстве фортепианной игры*. Москва, Музыка, 1987.

Царегородцева, Любава. *Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано*. Диссертация. Тамбов, 2005.

Челдышова, Надежда. *Социальная психология*. Москва, Экзамен, 2009.

Якобсон, Роман. *Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против»*. Москва, 1975.

SEKSTETAS FORTEPIJONUI IR PUČIAMIESIEMS MUZIKOS INSTRUMENTAMS: PIANISTO FUNKCIJOS IR UŽDAVINIAI ANSAMBLYJE

SANTRAUKA

IVADAS

Pirmąjį XXI a. ketvirtį kamerinė muzika išgyvena atgimimą: nuolat didėja susidomėjimas ja tiek iš publikos, tiek iš profesionalų – kompozitorių, atlikėjų ir muzikos kritikų – pusės. Didžiųjų perversmų eroje yra natūralu atsigręžti į giliai intymų kamerinės muzikos meną, kuriame klausytojo ir atlikėjo dialogas vyksta tiesiogiai, be tarpininkų. Kamerinis muzikavimas – tai atlikimo meno rūšis, kurioje dalyvauja aukštos kvalifikacijos muzikantų solistų ansamblis. Jis vis dar išlieka paklausus ir savarankiškas spartaus multimedijos technologijų vystymosi eroje.

Dešimtys kamerinės muzikos kūrinių, kuriuos kompozitoriai parašė per pastaruosius du šimtmečius, iki šių dienų tebėra užmarštyje. Paprastai koncertų organizatoriai savo programoms renkasi tas pačias publikai gerai žinomas kompozicijas. Koncertinio proceso komercializavimas iš dalies stabdo muzikos, kaip meno, raidą ir trukdo į sceną grįžti mažiau populiariems, tačiau ne mažiau profesionaliai parašytiems ir vertiems atlikti kūriniams. Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems muzikos instrumentams buvo primirštas ir atsidūrė už koncertinio *meinstrymo* ribų.

Studijuojant meno doktorantūroje autorei pavyko atrasti plačiai visuomenei dar mažai žinomų sekstetų fortepijonui ir pučiamųjų ansamblui, keliant prielaidą, kad Franciso Poulenco sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems muzikos instrumentams FP. (opus) 100 nėra vienintelis tokiam ansamblui skirtas kūrinys. Be to, rašant darbą paaiškėjo, kad pirmasis sekstetas buvo sukurtas 80 m. anksčiau (1852 m.) nei Poulencas sukūrė savąjį ir kad iki šiol įvairių šalių kompozitoriai rašo kompozicijas (nuo miniatiūrų iki siuitų ir sonatų ciklų) būtent šios sudėties ansamblui.

Temos **naujumas** slypi didelio ansamblio (fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto), kaip tyrimo objekto, pasirinkime. Atliekant tyrimą buvo ieškoma interpretacinių sprendimų, muzikuojant didelės sudėties ansambliuose; nustatomas ir detalai analizuojamas fortepijono vaidmuo šiame ansamblyje. Tyrimą lydėjo atitinkamo repertuaro paieška ir

klasifikavimas. Iki šiol nebuvo parašytas mokslo tyrimas, kuris būtų skirtas vien fortepijono, fleitos, obojaus, klarneto, fagoto ir valtornos sekstetui kaip kompleksiniam reiškiniui. Taigi šis darbas atveria galimybę atlikėjams ir tyrėjams geriau pažinti žanrą, jo kūrimo ir atlikimo specifiką, pažvelgti į seksteto kūrybinės veiklos galimybes. Per pastaruosius 10–15 m. susikūrė keli „fortepijono ir pučiamųjų kvinteto“ aukščiausio profesionalumo solistų ansambliai, kurie nuolat bendradarbiauja, rengia ir atlieka originalius kūrinius sekstetui – tai rodo temos **aktualumą** kamerinės muzikos atlikimo meno raidos kontekste.

Tyrimo **objektu** pasirinktas fortepijono, fleitos, obojaus, klarneto, fagoto ir valtornos sekstetas nagrinėjamas dviem aspektais: 1) kaip originalus išbaigtas muzikinis kūrinys, parašytas kompozitoriaus, užrašytas muzikine notacija, išleistas arba esantis rankraštyje; 2) kaip muzikantų ansamblis, kurio repertuare yra originalių seksteto sudėčiai skirtų kūrinių. Pagrindinė **hipotezė**, kuria grindžiamas šis tyrimas, yra tvirtinimas, kad fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetas yra savarankiškas kamerinės muzikos žanras ir ansamblis, kuriuose reikšmingas fortepijono vaidmuo.

Darbo **tikslas** – remiantis istoriniu ir interpretaciniu aspektais, formuojančiais sekstetą kaip muzikos kūrinį ir kaip šešių muzikantų ansamblį, išsamiai išnagrinėti fortepijono vaidmenį sekstete. Tyrime buvo iškelti keli **uždaviniai**:

1. ištirti istorinį kontekstą ir diskursą, kuriuose susiformavo ir iki šiol egzistuoja sekstetas fortepijonui, fleitai, obojui, klarnetui, fagotui ir valtornai;
2. ištirti muzikantų vaidmenis dideliame kameriniame ansamblyje ir muzikantų tarpusavio bendradarbiavimą;
3. nustatyti ir ištirti fortepijono funkcijas sekstete, išskirti atlikimo ir interpretacijos problemas seksteto kontekste;
4. atlikimo požiūriu išanalizuoti Poulenco seksteto FP. 100 pirmąją dalį, o trijų atlikimo atvejų interpretacijas palyginti su kūrinio pirmojo leidimo (1945 m.) tekstu;
5. susisteminti bei sudaryti chronologinį ir pagal šalis sudėliotą sekstetų sąrašą, kuriuo siekiama patvirtinti hipotezę apie savarankiškai egzistuojantį fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto žanrą;
6. atlikti interviu su kompozitoriais – sekstetų autoriais – siekiant nustatyti fortepijono vaidmenį ansamblyje, taip pat nustatyti fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto žanro svarbą ir perspektyvas.

Darbe buvo taikomi šie **metodai**: istorinis (nustatyti atspirties taškus, prisidėjusius prie žanro atsiradimo ir formavimosi), lyginamasis (taikytas keliais atvejais: lyginant sekstetą su kitais kamerinės muzikos žanrais, aptariant muzikantų vaidmenis ansamblyje, taip pat lyginant įvairių

atlikėjų sekstetų įrašus, tų pačių kompozicijų leidinių redakcijas ir pan.), kiekybinis informacijos rinkimo ir apibendrinimo (taikytas atliekant ir aptariant kompozitorių interviu). Stebėjimo metodas buvo taikomas per seksteto, susiformavusio Lietuvos muzikos ir teatro akademijos (LMTA) pučiamųjų kvinteto *aMici* pagrindu, repeticijas, o turinio analizės metodas – tiriant partitūras, kompozitorių nuorodas ir atlikimo instrukcijas.

Itin svarbus šio darbo etapas buvo hipotezės iškėlimas, tyrimo ir analizės būdų paieškos aktualioje **literatūroje**. Kadangi nepavyko rasti nė vieno mokslinio darbo, tiesiogiai susijusio su tyrimo objektu (sekstetu fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams), atliekant tyrimą buvo remiamasi šaltiniais (knygomis ir disertacijomis), skirtais seksteto pirmtakų – pučiamųjų instrumentų kvintetui bei pučiamųjų instrumentų specifikai: Rush (1946), Hošek (1979), Baines (1991), Ford, Davidson (2003). Fortepijono ir pučiamųjų kvinteto instrumentų sąveikai analizuoti buvo naudojami Secrist-Schmedes (1996), Rathke (2003), Kinderman (2008), Gaudry (2013) darbai. Apie ansamblį „Harmonien“ informacija buvo surinkta šiose knygose: Hošek (1979), Hellyer (2001), Suppan (2003). Gilinantis į kamerinės muzikos istoriją ir teoriją buvo remiamasi įvairiais šaltiniais: Homer (1966), Baron (1998), Cohn (1998), Eigeldinger (2001), Celestini (2003), Taruskin (2005), Baron (2010), Radice (2012), Antanavičiūtė-Kubickienė (2019). Atskirai aptarta inovatyvi fortepijono konstrukcijos evoliucija (Badura-Skoda, 2017). Poulenco pučiamųjų instrumentų ansamblių analizei naudojama ši literatūra: Poulenc (1967), Daniel (1982), Poulin (1983), Schmidt (1995), Nichols (2020). Taip pat remtasi knygomis ir straipsniais, kuriuose pateikiami vaidmenų teorijos apibrėžimai ir jos taikymo galimybės: McGrath (1986), Banton (1996), Juslin (1997), Aukštuolytė (2013), Kleyn (2016). Iš naujos ir aktualios literatūros kamerinės muzikos temomis darbe buvo remiamasi naujausiais Lietuvos muzikos ir teatro akademijos doktorantų moksliniais darbais: Antanavičiūtė (2019), Baikštytė (2015), Railaitė-Jurkūnienė (2022).

Darbo **struktūrą** sudaro įvadas, trys skyriai, išvados, literatūros sąrašas ir du priedai. **Pirmajame skyriuje** „Fortepijono ir pučiamųjų muzikos instrumentų sekstetas kaip kamerinės muzikos žanras: formavimosi sąlygos ir raidos tendencijos“ atsekamos seksteto žanro atsiradimo prielaidos ir jo raidos galimybės. Istorinis kamerinės muzikos kontekstas buvo atspirties taškas ieškant seksteto žanro vietos ir prasmės. Žanro istorinės genezės samprata taip pat kuriama iš skirtingų žanro pirmtakų. Ansamblio istorijos apžvalgos fone išsiskiria fortepijono evoliucija ir jo vaidmens kamerinėje muzikoje pasikeitimas. Taip pat nustatomi fortepijono ir pučiamųjų muzikos instrumentų seksteto bei kitų ansamblių panašumai ir skirtumai. Atsekamas autorių (pučiamųjų kvinteto kompozitorių), komponavusių ir sekstetus, palikimas. Darbe akcentuojant Poulenco sekstetą, atskleidžiama sekstetų kūrimo istorija iki šio kūrinio atsiradimo ir sekstetų raida po jo.

Antroje dalyje „Interpretacijos ir atlikimo problemos sekstete“, tiriant vidinius ansamblio komunikacijos procesus, pasitelkiamas Romano Jakobsono teorijos modelis. Lyginant su kitais kamerinės muzikos žanrais (pavyzdžiui, styginių kvartetu), išgryninamas seksteto kanonas ir aptariama jo reikšmė. Remiantis vaidmenų teorija, nagrinėjami muzikantų vaidmenys ansamblyje, pateikiamas repeticijų proceso organizavimo pavyzdys. **Trečiame skyriuje** „Franciso Poulenco seksteto FP. 100 (opus 100) fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtornai ir fortepijonui pirmosios *Allegro vivace* dalies atlikimo analizė“ pateikiama trijų skirtingų ansamblių skirtingu metu atliktų įrašų interpretacinė analizė.

Reikšmingą vietą darbe užima **priedai**. 1 priede pateikiamas darbo autorės sudarytas chronologinis sekstetų sąrašas (katalogas), jame atsižvelgiama į seksteto sukūrimo ar išleidimo metus, šalį, kompozitorių gyvenimo metus, kai kuriais atvejais pateikiamos ir nuorodos į įrašus bei sekstetų muzikinius šaltinius. 2 priede pateikiami kompozitorių, kūrusių sekstetus, atsakymai į tyrimo autorės klausimus, jų komentarai apie tam tikrus seksteto sukūrimo aspektus ir žanro perspektyvas.

1. FORTEPIJONO IR PUČIAMŲJŲ MUZIKOS INSTRUMENTŲ SEKSTETAS KAIP KAMERINĖS MUZIKOS ŽANRAS: FORMAVIMOSI PRIELAIIDOS IR PLĖTROS TENDENCIJOS

Fortepijono, fleitos, obojaus, klarneto, fagoto ir valtornos sekstetas – tai ansamblis, į kurio sudėtį įtraukti įvairių grupių instrumentai sudaro kompleksinį multitembrinį skambesį. Jis yra neatsiejama šiuolaikinės atlikimo ir komponavimo praktikos dalis kamerinės muzikos srityje. Pirmąkart suskambėjęs XIX a. viduryje, fortepijono ir pučiamųjų muzikos instrumentų sekstetas įsitvirtino kaip savarankiškas ansamblis su fiksuota specifine dalyvių sudėtimi, o laikui bėgant išpopuliarėjo įvairių kūrėjų kūryboje ne tik Europoje, bet ir kituose žemynuose.

1.1. Sekstetas istoriniame kamerinės muzikos kontekste: nuo tradicijų iki novatoriškumo

Siekiant identifikuoti sekstetą fortepijonui ir pučiamiesiems instrumentams kaip kamerinės muzikos reiškinį, taip pat nustatyti aplinkybes, kuriomis sekstetas atsirado kompozitorių kūryboje ir egzistuoja koncertinėje praktikoje jau daugiau kaip 170 m., svarbu išsiaiškinti, ką reiškia sąvoka „kamerinė muzika“, kaip ir kada ji atsirado. Norint sukurti tinkamą tyrimo kontekstą, būtina atsakyti į klausimą, kokius skirtingos sudėties ir trukmės muzikos kūrinius sąvoka „kamerinė muzika“ aprėpia. Kitas svarbus klausimas – kaip per šiuos 170 žanro gyvavimo metų formavosi

seksteto atlikimo tradicija. Kalbant apie seksteto žanro ištakas, svarbu atsižvelgti ir į istorinį foną, kuriame susiformavo tokia muzikantų grupė. Atlikėjams savo profesionaliame darbe yra svarbu sekti seksteto atlikimo principų raidą ir nustatyti veiksnus, turinčius įtakos interpretaciniams sprendimams.

Nagrinėjant šiame darbe tyrinėjamo seksteto genezę, svarbu nustatyti pagrindinius tokios kompozicijos atsiradimo veiksnus. Todėl buvo svarbu išsiaiškinti, kurie pučiamieji instrumentai ir kodėl buvo įtraukti į seksteto sudėtį, kaip jie gebėjo stabiliai jame išsilaikyti. Kai kurių tyrinėtojų nuomone, komponavimo stiliaus kaita XVIII a. pirmoje pusėje, atvedusi prie homofoninio-harmoninio stiliaus, taip pat tapo vienu iš faktorių, dariusių įtaką kamerinės muzikos raidai ir pokyčiams.

Dėl daugybės evoliucinių procesų, vykusių kamerinėje muzikoje (ir akademinėje muzikoje apskritai), didelės sudėties ansambliai, tarp jų fortepijono ir pučiamųjų sekstetas, pateko tiek į kompozitorių, tiek į atlikėjų dėmesio sritį ir iki šiol joje išlieka.

Fortepijono atsiradimas XVIII a., be kita ko, buvo bendros tendencijos – naujų muzikinės raiškos formų paieškos – dalis. Fortepijonui teko nueiti ilgą konstrukcijos tobulinimo kelią, kad praeityje paliktų išskirtinį *basso continuo* vaidmenį ir užimtų tvirtą vietą kameriniuose ansambliuose.

Basso continuo, kaip vienas pagrindinių baroko ir ankstesnių epochų instrumentinės ansamblinės muzikos principų, buvo organiškai transformuotas į vieną svarbiausių kamerinės muzikos principų, kurį galima suformuluoti taip: reikia klausytis ne tik ir ne tiek savęs, kiek su tokiu pat dėmesiu sekti partnerių grojimą ir jautriai reaguoti į visas jų „replikas“, dinamikos, agogikos ir kitus ansamblinio muzikinio audinio skambesio pokyčius. Fortepijonas XVIII–XIX a. pabaigos kameriniuose ansambliuose, kaip ir solinėje literatūroje, įsitvirtino kaip virtuoziškas ir beveik visada pagrindinį vaidmenį atliekantis instrumentas.

Didelių ansamblių kūrimosi procesą lydėjo kompozitorių eksperimentai ieškant optimalios instrumentų sudėties. Novatorišką Georgo Onslowo idėją į didelį kamerinį ansamblį įtraukti daugiau pučiamųjų instrumentų pritaikius Antono Reicha'os tradiciniam varinių pučiamųjų kvintetui, Louise Farrenc pavyko sukurti pirmąjį naujo žanro pavyzdį, kuris metams bėgant įsitvirtino.

Pagrindinis skiriamasis fortepijono ir pučiamųjų seksteto bruožas – jo sudėties pastovumas per daugiau kaip 170 metų laikotarpį. Kitokių seksteto su fortepijonu sudėties variantų negausu ir jie XVIII a. pabaigos–XIX a. pirmosios pusės kompozitorių praktikoje neįsitvirtino.

1.2. „Harmonien“ instrumentinės kompozicijos ir pučiamųjų kvinteto, kaip seksteto su fortepijonu pirmtako, formavimasis XVIII amžiuje

„Harmonien“, „Harmonie“ arba „Harmoniemusik“ - yra tiek XVII a. instrumentinės muzikos ansamblio, tiek muzikinių kūrinių tokiam ansamblui pavadinimai. Jis formavosi XVIII a. antroje pusėje, o atsirado iki 1720 m. karinėje muzikoje, kuri visoje Europoje tapo svarbia muzikinės kultūros dalimi. Ansamblį formuojančia šerdimi buvo laikoma valtornų pora, prie kurios prisijungė bosas (fagotai) ir aukštieji instrumentai (pora obojų, vėliau – klarnetai). „Harmonien“ žanras, nepaisant jo akivaizdaus funkcionalumo, tam tikru mastu gali būti laikomas kamerinių ansamblių (pučiamųjų kvinteto ar fortepijono ir pučiamųjų seksteto) žanro primtaku. Funkcinis muzikos aspektas, matyt, niveliavosi tuo metu, kai ansamblinė instrumentinė muzika nustojo skambėti kaip vieno ar kito veiksmo akompanimentas (pavyzdžiui, per šventes ar kasdienį aristokratijos laisvalaikį kunigaikščių rūmuose, per karinius žygius, sargybos rikiuotes ir pan.). Atsiradus didelėms koncertų salėms, kurių funkcija buvo skirti daugiau (negu aristokratiškame salone) dėmesio tam, kas vyksta scenoje, keitėsi klausytojų požiūris ir skambančios muzikos suvokimas. Taigi „befunkcinės“ muzikos žanras įgavo naują galimybę vystytis naujoje atlikimo paradigmoje.

Wolfgango Amadeuso Mozarto ir Ludwigo van Beethoveno kvintetai fortepijonui ir pučiamiesiems savo ruožtu padėjo pamatus naujam kamerinės muzikos žanrui – fortepijono ir pučiamųjų kvintetui, kuris kartu su pučiamųjų kvintetu ir sekstetu fortepijonui ir pučiamiesiems vystosi iki šių dienų.

Kompozitoriai XVIII a. ilgą laiką laikėsi sąmoningo sprendimo neįtraukti fleitos į „Harmonienmusik“, kitus ansamblinius ir orkestrinius derinius su pučiamaisiais instrumentais. Nuo Reicha'os kūrybos prasidėjo naujos sudėties ansamblio – pučiamųjų kvinteto su fleita – era. Būtent Reicha'os dėka pučiamųjų kvinteto žanras kamerinėje muzikoje įsitvirtino kaip savarankiškas (galima palyginti su Franzo Josepho Haydno styginių kvartetais).

Pučiamųjų kvintetas susikūrė kaip „Harmonien“ įpėdinis, bet jau visiškai naujos kokybės. Fleita į „Harmonien“ beveik niekada nebuvo įtraukta, o pučiamųjų kvintete ji yra visateisis ansamblio narys. Pučiamųjų kvintete liko tik vienas kiekvieno instrumento balsas ir kvinteto sudėtis tapo tokia: fleita, obojus, klarnetas, fagotas ir valtorna. Iki XIX a. pradžios buvo gerokai patobulinta ne tik fleita, bet ir kiti kvinteto instrumentai, ir tai ansamblui leido pasiekti geresnį derinimo, dinamikos ir artikuliacijos santykį. Pučiamųjų kvintetas savo ruožtu tapo fortepijono ir pučiamųjų seksteto pirmtaku, nors instrumentuotės principai, atsiradus fortepijonui, gerokai pasikeitė.

1.3. Seksteto fortepijonui ir pučiamiesiems tradicijos formavimasis XIX a. – XX a. pradžioje ir šio žanro transformacijos iki 2023 m.

Farrenc seksteto sukūrimas ir pirmasis atlikimas ypatingo kompozitorių ir atlikėjų susidomėjimo šiuo žanru nesukėlė. Instrumentinės sudėties bandymai dideliuose kameriniuose ansambliuose, ypač fortepijoniniame sekstete, tęsėsi iki paskutinio XIX a. ketvirčio. Per daugiau kaip 80 m. laikotarpį nuo pirmojo seksteto sukūrimo iki Poulenco seksteto atsiradimo buvo sukurta kelis kartus mažiau sekstetų negu laikotarpiu „po Poulenco“. Dauguma sekstetų iki 1939 m. buvo parašyti sonatos forma su viena ar keliomis dalimis, taip pat taikant sonatinio ciklo formavimo principus.

Tokiu būdu susidarė konkrečios prielaidos atsirasti tokiam kūrinii kaip Poulenco sekstetas:

- keletas prancūzų kompozitorių jau po Farrenc sukūrė sekstetus fortepijonui ir pučiamiesiems, taip suformuodami tęstinumą nacionalinėje kompozitorių mokykloje;
- nepaisant kelių išimčių, sekstetams buvo pasirenkamos stambiosios formos (sonatos, siuitos, variacijos, įvairių formų daugiabalsiai kūriniai, išskyrus siuitą), reikalaujančios profesionalaus atlikėjų pasirengimo, o tai prisidėjo prie komponavimo ir atlikimo įgūdžių tobulinimo;
- gana ramiu XX a. tarpukariu seksteto žanras spėjo įsitvirtinti ne tik kompozitorių arsenale, bet ir koncertinėje scenoje;
- išaugo domėjimasis muzika pučiamiesiems (už orkestro ribų), ypač dėl ryškių solistų pūtikų atsiradimo.

Poulenco sekstetas beveik iš karto po antrosios kūrinio redakcijos pasirodymo tapo etalonu kompozitoriams, kuriantiems ansamblius, kuriuose dalyvauja pučiamieji instrumentai ir fortepijonas. Seksteto muzikoje išryškėjusi Poulenco meilė pučiamiesiems instrumentams ne vieną autorių paskatino atkreipti dėmesį į tai, kad ansambliai su pučiamaisiais yra ne mažiau verti kompozitorių ir atlikėjų dėmesio negu fortepijoninis trio ar kvintetas su styginiais. Seksteto žanras kompozitorių kūryboje vystėsi ne tik Prancūzijoje. Nemažą indėlį įnešė Nyderlandų kompozitorių mokyklos atstovai. Galima sakyti, kad nuo Semo Dresdeno (1881–1957) ten iškilo visa plejada kompozitorių, kūrusių kamerinę muziką pučiamiesiems ir fortepijonui, įskaitant sekstetus.

Kita šalis, kuri pirmąją pagal fortepijono ir pučiamųjų sekstetui parašytą kūrinį skaičių, yra Jungtinės Amerikos Valstijos. Per laikotarpį nuo 1852 iki 2023 m. šiai instrumentų sudėčiai buvo sukurta apie 100 stambiosios formos kūrinių ir miniatiūrų. Daugiausia kūrinių tenka XX a. antrajai pusei – XXI a. pirmajam ketvirčiui.

2. INTERPRETACINĖS IR ATLIKIMO PROBLEMOS SEKSTETE

Procesus, vykstančius sekstete dėl kūrybinės atlikėjų sąveikos, galima klasifikuoti įvairiai. Kai kurie iš šių procesų yra susiję su tokio didelio ansamblio kaip sekstetas darbo organizavimu. Kita procesų grupė – atlikimo problemų sprendimas ir kiekvieno dalyvio ansamblinis atitikimas.

Atlikimas kameriniame ansamblyje grindžiamas absoliučia visų ansamblio narių lygybe. Tokia specifika praplečia meninės įtakos klausytojui galimybes. Šioje situacijoje labai svarbus kiekvieno dalyvio individualumas, kuris, be kita ko, išreiškiamas instrumento tembru. Kamerinės kompozicijos rengimo procese egzistuoja pagrindinių interpretacijos linijų planavimo etapas.

2.1. Romano Jakobsono teorija ir modelis, taikomas muzikiniam atlikimui

Išsamiai analizuojant pagrindinius kamerinio muzikavimo aspektus, buvo remiamasi modeliu, kurį kadaise sukūrė žymus kalbininkas Romanas Jakobsonas (1896–1982). Šis modelis pateiktas jo darbe „Lingvistika ir poetika“. Modelį sudaro trys pagrindiniai segmentai:

- adresantas,
- komunikacijos ypatybės (kontekstas, žinutė, kontaktas, kodas),
- adresatas.

Jei pažvelgtume į šį modelį komunikavimo kameriniame ansamblyje požiūriu, jis galėtų būti taikomas keliais aspektais. Emotyvinė funkcija tokiaame dideliame ansamblyje kaip sekstetas yra nepaprastai svarbi ir gali būti skirstoma keleriopai: tai emocijos, kurias atskirai atlikėjams ir klausytojams sukelia atliekama muzika; emocijos kaip reakcija į partnerių grojimą; publikos patiriamos emocijos ir tai, kaip jas suvokia atlikėjai (neverbalinis grįžtamasis ryšys).

2.2. Fortepijono ir pučiamųjų muzikos instrumentų seksteto kanono formavimasis

Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems, kaip užbaigtas muzikos kūrinys, užfiksuotas muzikine notacija, yra originalus (t. y. iš karto parašytas nurodytai sudėčiai), skirtas atlikti akademinės muzikos koncertuose, o prieš jį atliekant turi būti atidžiai išstudijuotas profesionalų, planuojančių įtraukti šį kūrinį į koncertinę programą arba įrašyti.

1. Styginių kvarteto kanonai beveik visiškai pritaikomi ir tinka fortepijono ir pučiamųjų sekstetui.
2. Remdamiesi kvarteto kanonais, kompozitoriai gali gauti dar įvairesnių ir kartais netikėtų seksteto rezultatų.

3. Kvartetas, kaip kamerinio ansamblio etalonas, netiesiogiai prisidėjo prie kitų ansamblių (pirmiausia styginių su fortepijonu) formavimosi, taip pat atvėrė hipotetinę galimybę į ansamblį sujungti fortepijoną ir pučiamuosius instrumentus. Ši hipotetinė galimybė ir buvo įgyvendinta įvairiuose pučiamųjų ir fortepijono ansambliuose (įskaitant sekstetą) su dideliu (4 ir daugiau) dalyvių skaičiumi.

2.3. Muzikantų vaidmenys ansamblyje

Neatsiejama kiekvieno kamerinio ansamblio veiklos dalis yra jo narių tarpusavio bendravimas. Muzikantai per repeticijas ir koncertus nuolat keičiasi informacija – verbaline ir neverbaline (pavyzdžiui, kūno kalba ir veido išraiška) – ir taip sukuria vientisą meninį muzikinio atlikimo rezultatą. Galima išskirti du pagrindinius komunikavimo kameriniame ansamblyje būdus – socialinį ir muzikinį (per repeticiją ar koncertą). Abi komunikacijos rūšys, jų kokybinės savybės daro tiesioginę įtaką tiek ansamblio produktyvumui, tiek galutiniam rezultatui.

Fortepijono ir pučiamųjų instrumentų kamerinis ansamblis – tai mikrogрупė, kurios nariai nuolat bendrauja ilgą laiką (6 mėnesius ir ilgiau). Ansamblio narius vienija bendras tikslas: viešai atlikti arba įrašyti muzikos kūrinį ar koncertinę programą.

Socialinio vaidmens samprata paprastai apibūdinama tikėtino elgesio idėja, kurią lemia tam tikros individo pareigos grupėje. Taigi ilgainiui kiekvienam ansamblio nariui priskiriamas vienoks ar kitoks elgesio modelis bei funkcijos, kurias jis atlieka savo kolegų atžvilgiu. Kiekviename ansamblyje, priklausomai nuo jo narių skaičiaus, gali būti skirtingas socialinių vaidmenų skaičius ir paskirstymas.

Pučiamųjų ansamblyje su fortepijonu pagrindinis vaidmuo dažniausiai tenka pianistui, nes būtent jis gali sekti visą partitūrą realiu laiku, o kiti dalyviai mato tik savo partiją. Nepaisant to, likusių dalyvių partijas galima vadinti *solo* (kaip ir fortepijono), nes nė viena iš partijų visoje kompozicijoje neatlieka papildomos funkcijos. Todėl diktuoti kitiems ansamblio nariams, ką daryti, nėra pianisto užduotis. Vadovavimas – tai tinkamas repeticijos laiko paskirstymas, taip pat partitūros struktūrinių ypatybių atskleidimas siekiant nustatyti prioritetinį balsą (partiją) konkrečiu muzikos kūrinio atlikimo momentu. Kartu būtent pianistas dėl nejudančio instrumento specifikos yra nemobilus tiesiogine to žodžio prasme, todėl jis turi iniciatyvą pasiūlyti kitiems ansamblio nariams sėdimų vietų išdėstymą erdvėje taip, kad nė vienas instrumentas nebūtų už klausos lauko ribų ir kad visi kartu su fortepijonu sudarytų vieną garso srautą.

Jei kalbama apie kamerinio ansamblio narių komunikavimą, tai pagrindiniai jo tipai yra verbalinis ir neverbalinis. Atlikėjo ir klausytojo santykių pati muzika tarnauja kaip neverbalinės emocijų

komunikacijos priemonė. Ši komunikacija suponuoja kodo ir kodavimo (šiuo atveju atlikėjo) ir kodo dešifravimo (klausytojo) buvimą, o tai visiškai atkartoja Jacobsono poetikos darbuose pasiūlytą schemą.

2.4. Fortepijono vaidmuo sekstete ir repeticijų proceso organizavimas

Daugiau nei tris šimtmečius gyvuojantis fortepijonas tapo neatsiejama daugelio kamerinės muzikos žanrų dalimi nuo pat savo atsiradimo XVIII a. pradžioje. Fortepijonui būdingų funkcijų sekstete identifikavimas ir analizė yra procesas, svarbus ne tik atlikėjams, bet ir kompozitoriams bei kamerinės muzikos tyrėjams. Pagrindinės fortepijono kaip instrumento funkcijos, kurių atlikimas patikėtas pianistui, – dirigavimo, užpildymo, balanso, pastiprinimo, lavinimo.

3. FRANCISO POULENCO SEKSTETO FLEITAI, OBOJUI, KLARNETUI, FAGOTUI, VALTORNAI IR FORTEPIJONUI FP. 100 *ALEGRO VIVACE* DALIES INTERPRETACINĖ ANALIZĖ

3.1. Atlikimo analizės kriterijų apibrėžimas ir trys atlikimo versijos

Atlikimo analizės objektu pasirinktas Franciso Poulenco sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems FP. 100. Šį pasirinkimą lėmė daugybė veiksnių. Pirma, kamerinės kompozicijas pučiamiesiems instrumentams (tarp jų ir su fortepijonu) Poulencas kūrė visą savo kūrybinį gyvenimą, puikiai suvokdamas jų specifiką ir sąveikas su fortepijonu ansamblyje dėsnius. Antra, Poulenco darbas su sekstetu truko beveik dešimtmetį (1931–1940), o tai rodo nuolatinį susidomėjimą ir didžiausią kūrinio pakeitimų ir patobulinimų skaičių. Trečia, išleidus antrąją seksteto versiją, daugelis kompozitorių, įkvėpti Poulenco muzikos ir susidarę neįprasto, bet ryškaus fortepijono ir pučiamųjų instrumentų kamerinio ansamblio įspūdį, sukūrė savo kūrinių tai pačiai sudėčiai. Visi svarstyti fortepijono vaidmens ir uždavinių aspektai seksteto kontekste gali būti identifikuojami ir analizuojami remiantis Poulenco seksteto pirmosios dalies medžiaga.

3.2. Tempo ir dinamikos strategijos per fortepijono partijos prizmę

Fortepijonui tenka esminis vaidmuo formuojant pirmosios Poulenco seksteto dalies tempą. Nepaisant didelių atlikimo manierų skirtumų, visi trys ansambliai ir visi trys pianistai Poulenco muziką interpretuoja savaip, tačiau kaip įmanoma nenutoldami nuo autoriaus teksto. Nepaisant

temų ir teminių fragmentų (motyvų) gausos, visi trys įrašai pateikia sklandžią, logišką raidą, kuri galiausiai veda į vidurinę dalį. Pagal preliminarų rezultatą, kurį galima apibendrinti remiantis analizuotais trimis Poulenco seksteto pirmosios dalies trijų skirtingų ansamblių atlikimais, galima daryti išvadą, kad pirmoje dalyje, kaip ir likusiose dviejose, pagrindinį vaidmenį ansamblyje atlieka fortepijono partija, nuolat atliekanti kelias (rečiau – vieną) funkcijas. Dinamikos ir tempo planas daugeliu atvejų yra sudarytas remiantis fortepijono partijos funkcionalumu.

3.3. Pianisto kairės rankos partija kaip svarbus seksteto partitūros elementas

Atliekant analizę svarbu atskirti kairiosios rankos vaidmenį nuo bendro fortepijono partijos konteksto. Paprastai kairiosios rankos partija yra kruopščiai apgalvota ir kompozitorių parašyta natomis – tiek soliniuose kūriniuose, tiek kompozicijose ansamblui. Horizontalios melodinės linijos (balsai) kairėje rankoje sudaro fortepijono partijos ir viso ansamblio partitūros pamatą, lygiai taip pat, kaip žemieji styginiai (kontrabosai, violončelės) bei pučiamieji instrumentai (tūba, fagotai ir kt.) yra žemosios partijos atrama, jie sudaro simfoninio orkestro skambesio pagrindą. Bosinė fortepijono partija yra ne tik registro spalva ir ritminė atrama, bet ir išplėtotas kontrapunktinis balsas. Linijinis mąstymas atliekant savo partiją (ypač kairės rankos) yra itin svarbus pianistams, grojantiems ansamblyje su pučiamaisiais instrumentais.

Išanalizavus tris skirtingus Poulenco seksteto atlikimus, pavyko padaryti keletą išvadų. Pirmą, toks gausus tikslaus Poulenco autorinio teksto interpretacijų skaičius rodo, kad sekstetas gali būti atliekamas visiškai skirtingais būdais: tiek tempo, dinamikos, artikuliacijos aspektais, tiek įvairiai interpretuojant šios muzikos dramaturgiją (kulminacijos prasmė ir vieta, temų pobūdis, jų skirtumas). Antra, svarbu tinkamai įvertinti seksteto dinamikos pokyčius, tempo svyravimus. Kairiosios rankos partijos reikšmė akivaizdi ir lyginant tris skirtingas interpretacijas. Jacqueso Févrierio ir Paryžiaus pučiamųjų kvinteto interpretaciją galima laikyti įtikinamiausiu ir ryškiausiu atlikimu, atsižvelgiant į kruopštų smulkiųjų teksto detalių išstobulinimą, ansamblio balansą, kūrybinę, muzikinę laisvę, tam tikru mastu palankią Poulenco kūrybai. Erico Le Sage'o ir ansamblio „Les Vents Français“ atlikimas įtikina savo nepriekaištinga ansambline darna ir nuolatinio fortepijono ir pučiamųjų dialogu, turtinga tembrų palete, kurią demonstruoja pučiamųjų instrumentų solistai. Itin profesionalus ir taiklus Pascalio Rogerėio atlikimas autorinio teksto požiūriu stokoja fortepijono laisvės ansamblyje (instrumentas dažniau užima pavaldžią poziciją). Atidus dėmesys linijiniam vystymui ir filigraniniam kairės rankos partijos tobulumui, kurį girdime Févrierio įrašė, yra visų pianistų, kurie imasi groti Poulenco sekstetą, siekiamybė.

IŠVADOS

Tyrimas atskleidė, kad sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems muzikos instrumentams turi begalinius žanrinius ir struktūrinius kamerinės muzikos resursus. Atsiradęs iš kelių žanro primtų („Harmonien“, pučiamųjų kvinteto, fortepijono ir pučiamųjų instrumentų kvinteto), analizuojamasis sekstetas tarp kitokios sudėties kamerinių ansamblių (daugiau kaip penkių dalyvių) pelnytai užima išskirtinę vietą. Optimalus pučiamųjų instrumentų balsų derinys ir tembrinė, dinaminė, dramaturginė bei faktūrine koreliacija su fortepijonu išskiria būtent šią šešių dalyvių ansamblio sudėtį, skirtingai nuo kitų sekstetų, kurių sudėtis netapo pastovi, o liko tik eksperimentinė. Pučiamųjų instrumentų ir fortepijono konstrukcijos patobulinimas sudarė sąlygas kompozitoriams šiuos skirtingus instrumentus sujungti viename kūrinys, o tai didele dalimi atskleidžia kiekvieno instrumento, kaip kamerinio ansamblio nario, potencialą ir leidžia bendrame skambesyje užmaskuoti jų silpnąsias vietas. Fortepijonas, neprarasdamas *solo* prigimties, ryškiai ir svariškai skamba pučiamųjų muzikos instrumentų apsuptyje, o prireikus nublanksta fone, užleisdamas vietą spalvingai pučiamųjų instrumentų tembrinei paletai.

Darbo įvade iškeltų uždavinių sprendimų paieška leido autorei padaryti tokias išvadas:

1. Pavyko atsekti ir atkurti chronologinę fortepijono ir pučiamųjų muzikos instrumentų seksteto kilmę Europos XVIII–XIX a. instrumentinės muzikos kontekste, taip pat susisteminti žanro raidos etapus nuo XIX a. vidurio iki šių dienų. Galima daryti išvadą, kad žanras neišplito, tačiau nuosekliai vystėsi daugelio įvairių šalių kompozitorių kūryboje (žr. 2 priedą).

2. Kamerinio ansamblio muzikantams būdingi tam tikri vaidmenys, kurie, tinkamai interpretuojant ir paskirstant, padidina muzikavimo ansamblyje efektyvumą ir rezultato (sceninio atlikimo ar įrašo) kokybę. Tampa akivaizdu, kad fortepijonui, kaip instrumentui partitūroje, ir pianistui, kaip kūrėjui muzikantų komandoje, dažniausiai skiriamas ypatingas – konsoliduojantis ir reguliuojantis – vaidmuo. Pianistui taip pat tenka nemažai uždavinių (skirtingai negu kitiems ansamblio instrumentalistams), nuo kurių įgyvendinimo priklauso bendras rezultatas.

3. Svarbus darbo etapas – fortepijono funkcijų ir uždavinių ansamblyje išskyrimas bei jų aprašymas – leido prieiti prie išvados, kad kiekviena fortepijono partijos atlikimo detalė, iš pirmo žvilgsnio net ir nereikšminga, turi įtakos bendrai seksteto interpretacijai. Be to, atlikėjo aspektu turi būti sprendžiamos pianisto, grojančio sekstete, techninės problemos (pavyzdžiui, pirštų artikuliacijos įvaldymas, pedalizavimas ir kairės rankos partijos traktavimas kaip fortepijoninės technikos pagrindas).

4. Poulenco seksteto FR. 100 I dalies pirmajame leidime (Hansen, 1945) išsamiai surašytos autoriaus pastabos dėl visų partitūros instrumentų ir jų optimalaus tarpusavio derinio:

nurodyti *solo* temų momentai skirtingiems instrumentams, detaliai aprašytos dinamikos ir agogikos indikacijos, o tai reikšmingai prisideda prie tikslesnių interpretacijos sprendimų priėmimo. Esant gana ryškiems tempo svyravimams, atlikėjai stengiasi išlikti kuo arčiau autoriaus teksto, o kiekvienas ansamblis suteikia savo konotacijas. Išanalizavus tris skirtingus Poulenco seksteto I dalies atlikimų įrašus (juose dalyvauja pianistai Févrieris, Rogeris ir Le Sage'as), galime daryti išvadą, kad seksteto instrumentuotė leidžia sukurti daugybę interpretacijų ir variantų partitūrai skaityti ir atlikti. Visos trys interpretacijos tiksliai atspindi autoriaus nurodymus partitūroje, taip pat sukuria tris savu charakteriu ir dramaturgija skirtingus atlikimo variantus.

5. Tiriant seksteto žanrą ir fortepijono vaidmenį seksteto ansamblyje buvo atliktas tam tikras paieškos darbas, aprėpęs visus prieinamus kamerinės muzikos kūrinių katalogus, muzikos enciklopedijas ir žinytus, mokslinę literatūrą ir įvairius kūrinius pučiamųjų instrumentų ansambliams. Dėl šių tyrimų darbo 1 priede pavyko sudaryti naują katalogą iš daugiau kaip 300 kūrinių sekstetui, parašytų per 170 metų laikotarpį. Sekstetų sąrašas patvirtina išsiskirtą darbo hipotezę, kad sekstetas yra savarankiškas kamerinės muzikos žanras.

6. Dar kartą minėtą hipotezę patvirtina darbo 2 priede esantys pokalbiai su kompozitoriais (sekstetų autoriais), kurie įrodo šiuolaikinių kūrėjų norą kurti šios sudėties ansambliams. Kompozitoriai, atsakant į klausimus, tiksliai apibrėžė fortepijono reikšmę sek – siekiant nustatyti fortepijono vaidmenį ansamblyje, taip pat nustatyti fortepijono ir pučiamųjų instrumentų seksteto žanro svarbą ir perspektyvas.

Fortepijono ir pučiamųjų seksteto žanras yra naujas kamerinės muzikos reiškiny. Ateityje jo tyrinėtojai ir atlikėjai turės daug ką atrasti šioje temoje. Šis darbas – pirmasis bandymas atkreipti profesionalių muzikų-atlikėjų ir muzikologų dėmesį į sekstetą, kuris šiandien turi savo istoriją, tradicijas ir raidos perspektyvas. Atlikėjai ir kompozitoriai, į savo profesinius interesus įtraukiantys fortepijoninio ir pučiamųjų seksteto ansamblį, pozityviai vertina seksteto ateitį, taip pat ir koncertinėje scenoje. Šio darbo autorė planuoja ir toliau savo koncertinėse programose Lietuvoje ir užsienyje atlikti įvairių autorių ir epochų sekstetus, nenustodama ieškoti šiandien sunkiai prieinamos natų medžiagos ir kompozicijų, kurios šiuo metu laikomos prarastomis. Doktorantūros studijų metu ir rengiant bei rašant šį darbą įgytos žinios gali būti pritaikomos visų seksteto narių atlikimo praktikoje, o svarbiausia – pianisto praktinėje veikloje.

SEXTET FOR PIANO AND WINDS:

FUNCTIONS AND TASKS OF THE PIANIST IN THE ENSEMBLE

SUMMARY

INTRODUCTION

In the first quarter of the twenty-first century, chamber music has experienced a revival, with a steadily growing interest from both the audience and professionals: composers, performers, and music critics. In an era of major upheavals, it is only natural to turn to the deeply intimate art of chamber music, in which the dialogue between listener and performer is direct, without intermediaries. Chamber music-making is a form of performance art involving an ensemble of highly skilled musicians-soloists. It is still in demand and autonomous in an era of the rapid development of multimedia technologies.

Dozens of chamber music works written by composers over the last two centuries remain in obscurity to this day. Concert organizers usually choose the same well-known compositions for their programs. The commercialization of the concert phenomenon is partly holding back the development of music as an art form and preventing less popular (but no less professionally written and worthy of performance) works from returning to the stage. The sextet for piano and wind instruments has been somewhat forgotten and has found itself outside the concert mainstream.

During doctoral studies, author managed to discover sextets for piano and a standard wind quintet that are still little known to the general public, suggesting that Francis Poulenc's Sextet for woodwinds and piano FP 100 is not the only work for such an ensemble. Moreover, during the writing of the artistic research project, author found out that the first sextet was composed 80 years before Poulenc's Sextet (1852), and that to this day, composers from various countries are writing compositions (from miniatures to suites and sonata cycles) for an ensemble of this specific composition.

The novelty of the topic lies in the choice of a large ensemble (a piano and winds sextet) as the object of the research. The artistic research sought to find interpretative solutions when playing in large ensembles; the role of the piano in this ensemble was identified and analyzed in detail. The research was accompanied by a search and classification of the relevant repertoire. To date, no scientific study has been written that focuses solely on a piano, flute, oboe, clarinet, bassoon, and horn sextet as a complex phenomenon. Thus, the present paper opens up an opportunity for

performers and researchers to gain a better understanding of the genre and the specificity of its writing and performance as well as to look into the opportunities for such a sextet's creative activity. Over the last 10 to 15 years, several ensembles of soloists of the highest professional quality have emerged as "piano and wind quintets", which regularly collaborate in preparing and performing original works for sextet; this demonstrates **the relevance** of the topic in the context of the development of the art of chamber music performance.

A sextet of piano, flute, oboe, clarinet, bassoon, and horn, which is **the object of the research**, was analyzed from two perspectives: 1) as an original complete musical work, written by composer, notated, and published or existing in manuscript; 2) as an ensemble of musicians, whose repertoire includes original works for the composition of the sextet. The main **hypothesis** on which this study is based is the claim that a piano and wind sextet is an independent genre of chamber music and an ensemble in which the piano plays a significant role.

The aim of this artistic research paper is to examine in detail the role of the piano in a sextet, based on the historical and interpretative aspects that have shaped the sextet as a piece of music and as an ensemble of six musicians. The research has several **objectives**:

1. to explore the historical context and discourse in which a sextet for piano, flute, oboe, clarinet, bassoon, and horn was formed and still exists;
2. to explore the roles of musicians in a large chamber ensemble and the collaboration between musicians;
3. to identify and investigate the functions of the piano in a sextet, and to identify performance and interpretation issues in the context of the sextet;
4. to analyze the 1st Movement of Poulenc's Sextet FP 100 from the perspective of performance and to compare the interpretations of three cases of performance with the text of the first edition of the work (1945);
5. to systematize and compile a chronological and country-specific list of sextets, with the aim of confirming the hypothesis of an independently existing genre of a piano and wind sextet;
6. to conduct interviews with composers – authors of sextets – in order to determine the role of the piano in the ensemble as well as to establish the importance and prospects of the genre of a piano and wind sextet.

The methods used in the work included historical (to identify the starting points that contributed to the emergence and formation of the genre), comparative (applied in several cases: comparing the sextet with other genres of chamber music through discussing the roles of the musicians in the ensemble as well as comparing recordings of sextets by different performers, versions of the editions of the same compositions, etc.), and quantitative methods of collecting and summarizing

the information (used to conduct and discuss interviews with composers). The method of observation was applied during the rehearsals of the sextet formed on the basis of the Lithuanian Academy of Music and Theatre (LMTA) wind quintet *aMici*, while the method of content analysis was applied in the study of the scores, special markings, and composers' instructions.

A crucial stage of the present research was the formulation of a hypothesis and the search for research and analysis methods in the relevant **literature**. As no scientific work directly related to the object of the research (a sextet for piano and wind instruments) could be found, the research was based on sources (monographs and dissertations) dealing with the sextet's predecessor, a wind quintet, and with the specificity of wind instruments: Rush (1946), Hošek (1979), Baines (1991), and Ford and Davidson (2003). The works of Secrist-Schmedes (1996), Rathke (2003), Kinderman (2008), and Gaudry (2013) were used to analyze the interaction between the piano and the instruments of the wind quintet. Information about the *Harmonien* ensemble was collected in the following books: Hošek (1979), Hellyer (2001), and Suppan (2003). In-depth studies of the history and theory of chamber music was based on the following sources: Homer (1966), Baron (1998), Cohn (1998), Eigeldinger (2001), Celestini (2003), Taruskin (2005), Baron (2010), Radice (2012), and Antanavičiūtė-Kubickienė (2019). The innovative evolution of the piano structure was discussed separately (Badura-Skoda, 2017). The works of Poulenc (1967), Daniel (1982), Poulin (1983), Schmidt (1995), and Nichols (2020) were used for the analysis of Poulenc's works for wind and piano ensembles. Moreover, books and articles that provide definitions of role theory and its applications were referred to: McGrath (1986), Banton (1996), Juslin (1997), Aukštuolytė (2013), and Kleyn (2016). Among the latest and relevant literature on chamber music, this research paper used recent artistic research works of the doctoral students of the Lithuanian Academy of Music and Theatre: Antanavičiūtė-Kubickienė (2019), Baikštytė (2015), and Railaitė-Jurkūnienė (2022).

The paper is structured as an introduction, three chapters, conclusions, a list of references, and two appendices. **Chapter 1**, *The Piano and Wind Sextet as a Genre of Chamber Music: Conditions of Formation and Trends of Development*, traces the preconditions for the emergence of the sextet genre and the opportunities for its development. The historical context of chamber music was the starting point in the search for the place and meaning of the sextet genre. The notion of the historical genesis of the genre was also built from its 'proto-genres'. Against the background of the overview of the history of the ensemble, the evolution of the piano and the change in its role in chamber music stood out. Similarities and differences between a piano and wind sextet and other ensembles have been identified. The legacy of authors (wind quintet composers), who also composed sextets, has been traced. With an emphasis on Poulenc's Sextet, the history of the

development of sextets prior to the appearance of this particular work and the development of sextets after it has been revealed. In **Chapter 2**, *Problems of Interpretation and Performance in the Sextet*, Roman Jakobson's theory model has been used to investigate the internal communication processes in the ensemble. In comparison with other genres of chamber music (e.g. the string quartet), the canon of the sextet has been refined and its significance discussed. Based on the role theory, the roles of the musicians in an ensemble have been examined and an example of the organization of the rehearsal process has been provided. **Chapter 3**, *Analysis of the Performance of the 1st Movement Allegro Vivace of Francis Poulenc's Sextet FP 100 for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, and Piano*, has been presented in the form of an interpretative analysis of recordings made by three different ensembles at different times.

Appendices play an important role in the present artistic research paper. 1 Appendix contains a chronological list (catalogue) of sextets compiled by the author, taking into account the year of composition or publication of the sextet, the country, the years of life of the composers, and in some cases also references to recordings and musical sources of the sextets. 2 Appendix contains the answers of the composers (authors of sextets) to the researcher's questions and their comments on certain aspects of writing the sextets and the genre's prospects.

1. THE PIANO AND WINDS SEXTET AS A GENRE OF CHAMBER MUSIC: CONDITIONS OF FORMATION AND TRENDS OF DEVELOPMENT

A sextet of piano, flute, oboe, clarinet, bassoon, and horn is an ensemble that incorporates instruments from different groups to create a complex multitimbral sound. It is an integral part of contemporary performance and compositional practices in chamber music. First heard in the mid-nineteenth century, the sextet for piano and winds has established itself as an independent ensemble with a fixed, specific composition of participants, and over time it has become popular in the works of various composers both in Europe and in other continents.

1.1. The sextet in the historical context of chamber music: from tradition to innovation

In order to identify the sextet for piano and wind instruments as a phenomenon of chamber music as well as to establish the circumstances in which the sextet emerged in the composers' works and has existed in concert practice for more than 170 years, it is necessary to elucidate what the term "chamber music" means and how and when it emerged. To provide a proper context for the

research, it is necessary to answer to the question of which musical works of different structure and duration are covered by the term 'chamber music'. Another important question is how the tradition of sextet performance has developed over the 170 years of the genre's existence. As regards the origins of the sextet genre, it is also important to take into account the historical background against which such a group of musicians was formed. It would also be important for performers to trace the development of the principles of sextet performance and to identify the factors influencing interpretative solutions.

In examining the genesis of the sextet studied in this research paper, it is important to identify the main factors that led to the writing of such a composition. It is therefore necessary to look in more detail at which wind instruments were included in the sextet, why they were included, and how they were able to remain stable in it. Some scholars believe that the change in the compositional style in the first half of the eighteenth century, which led to the homophonic-harmonic style, was also one of the factors influencing the development and changes in chamber music.

As a result of the many evolutionary processes that took place in chamber music (and in art music in general), large ensembles, including the piano and winds sextet, came under the attention of both composers and performers, and continue to do so to this day.

The emergence of the piano in the eighteenth century was, among other things, part of the general trend towards the search of new forms of musical expression. The piano had to go through a long process of structural development in order to leave behind the distinctive role of *basso continuo* and take its place in chamber ensembles.

Basso continuo, as one of the basic principles of instrumental ensemble music of the Baroque and earlier eras, was organically transformed into one of the most important principles of chamber music, which can be formulated in the following way: one should not only listen to oneself, but should also follow one's partners' playing with the same attention and respond sensitively to all their cues, changes in dynamics, agogics, and other sound alterations of the ensemble's musical texture. The piano in chamber ensembles of the eighteenth to the late nineteenth centuries, as well as in solo literature, established itself as a virtuosic instrument, almost always playing the leading role.

The process of formation of large ensembles was accompanied by composers' experiments in finding the optimal ensemble of instruments. By adapting George Onslow's innovative idea of adding more wind instruments to a large chamber ensemble to Anton Reicha's traditional wind quintet, Louise Farrenc succeeded in creating the first example of a new genre that has become established over the years.

The main distinguishing feature of the piano and winds sextet is the constancy of its composition over a period of more than 170 years. Other variations of the sextet with piano are few and far between, and they did not become established in the practice of composers of the late eighteenth and the first half of the nineteenth centuries.

1.2. The formation of the *Harmonien* instrumental composition and the wind quintet as a precursor of the sextet with piano in the eighteenth century

Harmonien, *Harmonie*, or *Harmoniemusik* is a whole layer of music. It took shape in the second half of the eighteenth century and emerged before 1720 in military music, which became an important part of musical culture throughout Europe. The forming core of the ensemble was a pair of horns, joined by bass (bassoons) and high instruments (a pair of oboes and later clarinets). The *Harmonien* genre, despite its apparent functionality, can to some extent be considered as a proto-genre for chamber ensembles (a wind quintet or a piano and winds sextet). The functional aspect of music seems to have levelled off at a time when ensemble instrumental music ceased to be used as an accompaniment to one or other action (for example, during festivals or the daily leisure of the aristocracy in the ducal palaces, during military campaigns, guard formations, etc.). The advent of large concert halls, whose function was to pay more attention (than in an aristocratic salon) to what was happening on stage, changed the attitudes of the audience and their perception of music. The genre of 'functionless' music thus had a new opportunity to develop in a new performance paradigm.

The quintets for piano and winds by Wolfgang Amadeus Mozart and Ludwig van Beethoven in turn laid the foundations for a new genre of chamber music, i.e. the piano and wind quintet, which, together with the wind quintet and the sextet for piano and winds, continues to develop to this day. For a long time in the eighteenth century, composers made a conscious decision not to include the flute in the *Harmoniemusik* and other ensemble and orchestral combinations with wind instruments. Reicha's work ushered in the era of a new ensemble, the wind quintet with flute. It was thanks to Reicha that the genre of the wind quintet in chamber music established itself as a genre in its own right (comparable to the string quartets of Franz Joseph Haydn).

The wind quintet was formed as a successor to *Harmonien*, but with a completely new quality. The flute had almost never been included in *Harmonien*, however, in the wind quintet it is a full member of the ensemble. In the wind quintet, only one voice of each instrument remained, and the quintet is now composed of flute, oboe, clarinet, bassoon, and horn. By the early nineteenth century, not only the flute, but also the other instruments of the quintet had been considerably

improved, allowing the ensemble to achieve a better balance between tuning, dynamics, and articulation. The wind quintet in turn became the predecessor of the piano and the winds sextet, although, with the inclusion of the piano, the principles of instrumentation changed considerably.

1.3. Formation of piano and winds sextet's tradition in the nineteenth century–beginning of the twentieth century and the transformation of the genre up to 2023

The writing and the first performance of Farrenc's Sextet did not arouse much interest among composers and performers in this genre. Experiments of instrumental composition in large chamber ensembles, especially in the piano sextet, continued until the last quarter of the nineteenth century. In the period of more than 80 years between the writing of the first Sextet and the emergence of Poulenc's Sextet, the number of composed sextets was several times fewer than in the post-Poulenc period. Most of the sextets before 1939 were written in the sonata form with one or more movements, also applying the principles of the sonata cycle.

This created the specific preconditions for a musical work like Poulenc's Sextet to emerge:

- several French composers after Farrenc wrote sextets for piano and winds, thus forming a continuity within the national school of composers;
- despite a few exceptions, large-scale forms were chosen for sextets (such as sonatas, suites, variations, multi-part works in various forms, except the suite), which required professional competences of the performers, and this contributed to the development of composing and performing skills;
- in the relatively quiet inter-war period of the twentieth century, the sextet genre managed to establish itself not only in the composers' arsenal but also on concert stage;
- interest in music for wind instruments (outside the orchestra) increased, especially with the emergence of prominent solo wind players.

Poulenc's Sextet became, almost immediately after the publication of the second edition of the work, a benchmark for composers creating ensembles with the participation of wind instruments and piano. Poulenc's love of wind instruments, which became evident in the Sextet, led more than one composer to discover that ensembles with wind instruments were no less worthy of composers and performers' attention than a piano trio or a quintet with strings. The sextet genre in composers' work developed not only in France. The Dutch school of composers also made a significant

contribution. From Sem Dresden (1881–1957) onwards, a whole range of composers emerged there who wrote chamber music for winds and piano, including sextets.

The United States of America is another leading country in the world by number of compositions written for piano and winds sextet. Between 1852 and 2023, around 100 large-scale works and miniatures were written for this instrumentation. The majority of the works date from the second half of the twentieth century through the first quarter of the twenty-first century.

2. PROBLEMS OF INTERPRETATION AND PERFORMANCE IN THE SEXTET

The processes that take place in the sextet as a result of the creative interaction between performers can be classified in various ways. Some of these processes are related to the organization of the work of a large ensemble such as a sextet. Another group of processes is concerned with solving performance problems and the ensemble matching of each participant.

Performance in a chamber ensemble is based on the absolute equality of all members of the ensemble. This specificity extends the opportunities for artistic influence on the listener. In this situation, the individuality of each participant, expressed, among other things, through the timbre of the instrument, is of great importance. The process of preparing a chamber composition includes a stage of planning of the main lines of interpretation.

2.1. Roman Jakobson's theory and model applied to musical performance

The detailed analysis of the main aspects of chamber music making was based on a model once developed by famous linguist Roman Jakobson (1896–1982). This model is presented in his work *Linguistics and Poetics*. It consists of three main segments:

- addresser,
- the characteristics of communication (context, message, contact, and code), and
- addressee.

If we view this model from the point of view of communication in a chamber ensemble, it could be applied in several aspects. The emotive function in a large ensemble such as a sextet is extremely important and can be subdivided in several ways: the emotions evoked by the music performed in individual performers and in the audience; the emotions as a reaction to the playing of the partners; and the emotions experienced by the audience and the way they are perceived by the performers (non-verbal feedback).

2.2. The formation of the canon of the piano and winds sextet

A sextet for piano and winds, as a complete musical work recorded in musical notation, is original (i.e., immediately written for a specified composition), it is intended for performance in art music concerts, and must before performance be carefully studied by professionals planning to include it in a concert program or to record it.

1. The canons of the string quartet are almost entirely applicable and suitable for the piano and winds sextet.
2. Composers can use the quartet canons to achieve even more varied and sometimes unexpected sextet results.
3. The quartet, as the standard for a chamber ensemble, has indirectly contributed to the formation of other ensembles (primarily strings with piano), moreover, it has also opened up the hypothetical possibility of combining the piano and wind instruments into an ensemble. This hypothetical possibility has been realized in various winds and piano ensembles (including a sextet) with a large number of participants (four or more).

2.3. The roles of musicians in an ensemble

An integral part of every chamber ensemble's activity is the communication between its members. In rehearsals and concerts, musicians constantly exchange information – verbal and non-verbal (e.g. body language and facial expressions) – in order to create a seamless artistic result of the musical performance. One may distinguish two main ways of communicating in a chamber ensemble, social and musical (in rehearsal or concert). Both types of communication and their qualitative characteristics have a direct impact on both the productivity of the ensemble and the final result.

A piano and winds chamber ensemble is a micro-group whose members communicate regularly over a long period of time (six months or more). The members of the ensemble are united by a common goal: to perform in public or record a piece of music or a concert program.

The concept of a social role is usually characterized by the idea of expected behavior, which is determined by an individual's particular responsibilities within a group. Thus, over time, each member of the ensemble is assigned a pattern of behavior and a role in relation to their colleagues. Each ensemble may have a different number and distribution of social roles depending on the number of members.

In a piano and winds ensemble, the pianist is usually the one who plays the main role, as they are the ones who are able to follow the whole score in real time, while the other participants only see their own parts. Nevertheless, the parts of the other participants can be called solos (as well as that of the piano), because none of the parts plays an additional role in the whole composition. It is therefore not the pianist's task to dictate to the other members of the ensemble what to do. Leadership is the proper allocation of rehearsal time, as well as the uncovering of the structural features of the score in order to identify the priority voice (part) at a particular moment in the performance of a piece of music. At the same time, it is the pianist who, due to the specificity of the stationary instrument, is literally immobile, and therefore has the initiative to suggest to the other members of the ensemble the seating arrangements in the space in such a way that no instrument is outside the field of hearing and that all of them, together with the piano, form a single sound stream.

When it comes to communication between the members of a chamber ensemble, the main types of communication are verbal and non-verbal. In the relationship between the performer and the listener, the music itself serves as a means of non-verbal communication of emotions. This communication presupposes the presence of a code and a coder (in this case the performer) and a decoder (the listener), which fully replicates the scheme proposed in Jakobson's works on poetics.

2.4. The functions of the piano in the sextet and the organization of the rehearsal process

The piano, which has been around for more than three centuries, has been an integral part of a number of genres of chamber music since its inception at the beginning of the eighteenth century. The identification and analysis of the piano's inherent functions in the sextet is a process that is important not only for performers, but also for composers and chamber music scholars. The main functions of the piano as an instrument, the performance of which is entrusted to the pianist, are conducting, filling, balance, amplification, and training.

3. ANALYSIS OF THE PERFORMANCE OF THE 1st MOVEMENT *ALLEGRO VIVACE* OF FRANCIS POULENC'S SEXTET FP 100 FOR FLUTE, OBOE, CLARINET, BASSOON, HORN, AND PIANO

3.1. Definition of the criteria for performance analysis and three versions of performance

The object of the performance analysis is Francis Poulenc's Sextet for woodwinds and piano FP 100. This choice was influenced by a number of factors. Firstly, Poulenc wrote chamber compositions for wind instruments (as well as ones for winds and piano) throughout his creative life, fully aware of their specificity and the laws of interaction with the piano in an ensemble. Secondly, Poulenc's work on the Sextet lasted for almost a decade (1931–1940), which shows a constant interest and the greatest number of changes and refinements. Thirdly, after the publication of the second edition of the Sextet, a number of composers, inspired by Poulenc's music and impressed by the unusual but distinctive chamber ensemble of piano and wind instruments, wrote their own works for the same composition. All the aspects of the role and tasks of the piano discussed in the context of the sextet can be identified and analyzed on the basis of the material in the 1st movement of Poulenc's Sextet.

3.2. Tempo and dynamics strategies through the prism of the piano part

The piano plays a key role in shaping the tempo of the 1st movement of Poulenc's Sextet. Despite the great differences in performance styles, all the three ensembles and all the three pianists interpreted Poulenc's music in their own way, but as far as possible without departing from the author's text. Despite the abundance of themes and thematic fragments (motifs), all the three recordings presented a smooth, logical development that eventually led to the middle movement. The preliminary result, which can be summarized on the basis of the three performances of the 1st movement of Poulenc's Sextet by three different ensembles analyzed, suggests that in the 1st movement, as well as in the other two, the piano part plays a central role in the ensemble, constantly performing several (or, less frequently, one) functions. The dynamics and tempo plan are in most cases based on the functionality of the piano part.

3.3. The pianist's left-hand part as an important element of the Sextet score

It is important for the analysis to separate the role of the left hand from the overall context of the piano part. Usually, the left-hand part is carefully thought out by composers and written in notes, both in solo works and in compositions for ensemble. The horizontal melodic lines (voices) in the left-hand part form the foundation of the piano part and of the score of the ensemble as a whole, just as the low strings (double basses, cellos) and wind instruments (tuba, bassoons, etc.) are the support of the low part and form the basis of the sound of the symphony orchestra. The bass part of the piano is not only the color of the register and the rhythmic underpinning, but also the developed contrapuntal voice. Linear thinking in the performance of one's part (especially that of the left hand) is particularly important for pianists playing in ensemble with wind instruments.

The analysis of three different performances of Poulenc's Sextet led to several conclusions. Firstly, the large number of interpretations of Poulenc's rather exact text witnesses that the Sextet can be performed in completely different ways: both in terms of tempo, dynamics, and articulation and in terms of the various interpretations of the music's dramaturgy (the meaning and place of the climax, the nature of the themes, and their difference). Secondly, it is important to properly assess the changes in the dynamics of the sextet and the tempo fluctuations. The significance of the left-hand part is also evident when comparing three different interpretations. The interpretation by Jacques Février and Paris Wind Quintet can be regarded as the most convincing and striking performance, given the careful refinement of the fine details of the text, the balance of the ensemble, and the creative and musical freedom, to a certain extent favorable to Poulenc's oeuvre. The performance of Eric Le Sage and 'Les Vents Français' is convincing due to its wonderful ensemble harmony and the constant dialogue between the piano and winds as well as due to the wonderful palette of timbres displayed by the wind soloists. Pascal Rogé's highly professional and apt performance in terms of the original text lacks the freedom of the piano in the ensemble (the instrument more often than not takes a subordinate position). The careful attention to the linear development and the filigree perfection of the left-hand part, which we hear in Février's recording, is an aspiration for all pianists who take up Poulenc's Sextet.

CONCLUSIONS

The conducted research revealed that the sextet for piano and wind instruments has infinite genre and structural chamber music resources. Emerging from several 'proto genres' (*Harmonien*, wind quintet, piano and winds quintet), the analyzed sextet deserves a special place among chamber

ensembles of different composition (more than five participants). The optimal combination of the voices of the wind instruments and the timbral, dynamic, dramaturgical, and textural correlation with the piano distinguish this composition of the ensemble of six members; it is different from other sextets, whose composition did not become constant and remained only experimental. Improvements in the structure of wind instruments and the piano made it possible for composers to combine these different instruments in a single work, which greatly revealed the potential of each instrument as a member of a chamber ensemble and allowed to mask their weaknesses in the overall sound. The piano, without losing its *solo* nature, sounds bright and weighty surrounded by wind instruments, and fades into the background when necessary, giving way to the colorful timbral palette of wind instruments.

The search for solutions to the problems raised in the introduction of the work allowed the author to draw the following conclusions:

1. It was possible to trace and restore the chronological etymology of the sextet for piano and winds in the context of the eighteenth through nineteenth century instrumental music in Europe as well as to systematize the stages of the genre's development since the mid-nineteenth century to the present day. It can be concluded that the genre did not spread, however, it consistently developed in the works of many composers from different countries (see 2 Appendix).
2. The musicians of a chamber ensemble have certain roles, which, when properly interpreted and distributed, increase the efficiency of music making in the ensemble and the quality of the result (stage performance or recording). It becomes obvious that the piano, as an instrument in the score, and the pianist, as a creator in a team of musicians, are usually assigned a special role of consolidating and regulating. The pianist also has a number of tasks (unlike other instrumentalists of the ensemble), on the implementation of which the overall result depends.
3. An important stage of the research – identification of the functions and tasks of the piano in the ensemble and their description – led to the conclusion that every detail of the performance of the piano part, even insignificant at first glance, affects the overall interpretation of the sextet. In addition, the technical problems of a pianist playing in a sextet must be addressed from the performer's perspective (for example, mastering finger articulation, pedaling, and treating the left-hand part as the basis of piano technique).
4. In the first edition of the 1st movement of Poulenc's Sextet FP 100 (Hansen, 1945), the author's notes on all the instruments of the score and their optimal combination were written in detail: the moments of solo themes for different instruments were indicated and the dynamics and agogic indications were described in detail, which significantly contributed to making more accurate interpretative decisions. With rather sharp tempo fluctuations, the performers tried to stay

as close as possible to the author's text, and each ensemble provided its own connotations. After analysing three different recordings of the performances of the 1st movement of Poulenc's Sextet (featuring pianists Février, Rogé, and Le Sage), we can conclude that the sextet's instrumentation allows for numerous interpretations and variations for reading and performing the score. All three interpretations accurately reflected the author's instructions in the score, and also created three performance variants with different character and dramaturgy.

5. During the research into the sextet genre and the role of the piano in a sextet ensemble, some search was carried out, covering all available chamber music catalogues, music encyclopedias and reference books, scientific literature, and various compositions for wind ensembles. As a result, in 1 Appendix, a new catalogue of over 300 works for sextet written over a period of 170 years has been compiled. The list of sextets confirms the working hypothesis that the sextet is an independent genre of chamber music.

6. The aforementioned hypothesis has once again been confirmed by interviews with composers (authors of sextets) in 2 Appendix of the present artistic research paper, which proves the desire of contemporary composers to write musical works for ensembles of this composition. The composers, in response to the questions, precisely defined the role of the piano in the ensemble as well as determined the importance and prospects of the genre of the sextet for piano and winds.

The genre of the piano and winds sextet is a new phenomenon in chamber music. In the future, its researchers and performers will have a lot to discover in this field. This work is the first attempt to draw the attention of professional musician-performers and musicologists to the sextet, which already has its own history, traditions and prospects for development. Performers and composers who include the Sextet in their professional interests are positive about the future of the Sextet, including on the concert stage. The author of this work plans to continue to perform sextets from various composers and eras in her concert programs in Lithuania and abroad, without stopping to search for sheet music material that is hardly available today, and for compositions that are currently considered lost. The knowledge gained during the doctoral studies and during the preparation and writing of this thesis can be applied to the performance practice of all members of the sextet, and most importantly, to the pianist's practical work.

PUBLIKACIJOS IR KONFERENCIJOSE SKAITYTI PRANEŠIMAI

Publikacijos tiriamojo darbo tema / Publications on the subjects of the artistic research project:

Fortepijono ir pučiamųjų sekstetas: atsiradimo istorija / Piano and winds sextet: history of origin, *Muzikos barai*, Lietuvos muzikų sąjunga, Nr. 1–4 (531–534), p. 114-117
Repertuaro parinkimo problema fortepijono ir pučiamųjų instrumentų sekstetui / The problem of choosing a repertoire for a piano and winds sextet, *Ars et praxis*, Nr. 11, 2023 (įteikta redaktorių kolegijai)

Mokslo ir meno tyrimų konferencijose skaityti pranešimai tiriamojo darbo tema / Conference reports on the subject of the artistic research project:

Rolių teorijų pritaikymas kameriniame pučiamųjų ir fortepijono ansamblyje / Applying Role Theories for chamber Wind and Piano Ensemble. XIV tarptautinė mokslinė konferencija / XIV International Scientific Conference *Music Science today: the permanent and the changeable*, Daugpilio universitetas, Latvija, Daugpilis, 2019-05-10
Fortepijono ir pučiamųjų sekstetas: atlikėjų interpretacijos ypatumai ir pianisto vaidmuo ansamblyje. / The piano and winds sextet: peculiarities of performing interpretation and the role of the pianist in the ensemble. IV tarptautinė mokslinė konferencija / IV International Scientific Conference *Art And Science In The Modern Globalized Space*, Charkivo Nacionalinis I. P. Kotlyarevskio menų universitetas, Ukraine, Charkiv, 2023-05-21

1 ПРИЛОЖЕНИЕ

Список секстетов, сформированный по дате создания или окончательной редакции

В самом начале работы над проблематикой секстета для фортепиано и духовых, перед автором стояла задача поиска произведений для данного состава, чтобы оценить возможность вычленения подобного секстета в самостоятельный жанр камерной музыки и оценить наличие и постоянство интереса композиторов к составу. Помимо секстета Пуленка было найдено более 300 произведений, написанных в период 1852–2023 гг.

Хронологический каталог, представленный в данной работе – это первая попытка в музыкальной научной практике систематизировать сочинения для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны, одновременно с определением имени, фамилии, страны композитора, дат жизни и, насколько это было возможно, включение ссылок на нотный материал и записи. К сожалению, ноты (партитура и голоса) ряда произведений существуют только в рукописном варианте, часть произведений находится в закрытых архивах. Также не все секстеты, упомянутые в 1 приложении, были записаны на аудио или видео носители. Проблему поиска нотного и звукового материала секстетов одновременно можно расценивать и как возможность для будущих исследователей жанра секстета совершить путешествие в различные страны и континенты с целью нахождения утерянных или забытых сочинений и обогащения репертуара камерной музыки для фортепиано и духовых, а также осуществления культурного обмена между странами и нациями.

В качестве основных источников для составления и пополнения списка секстетов были использованы следующие ресурсы: Petrucci Music Library (<https://imslp.org>), Brandt's Woodwind Quintet Site (<https://www.woodwind5.com>), музыкальные стриминговые платформы Spotify и Amazon music, портал Woodwind.org (<http://test.woodwind.org>), The Clarinet Institute of Los Angeles (<https://www.clarinetinstitute.com>), издательство „Donemus“ (<https://donemus.nl>), база данных камерных ансамблей Earsence (<https://www.earsence.org>) и другие.

№	Autorius	Šalis	Sukūrimo metai	Pavadinimas	Trukmė	Nuoroda į natus	Nuoroda į įrašą
1.	Farrenc, Louise (1804–1875)	Prancūzija	1852	Sekstetas c-moll, Op. 40	25'	https://www.tfront.com/p-143133-sextet-in-c-minor-op-40-for-piano-flute-oboe-clarinet-hrn-bsn-edited-by-freia-hoffmann.aspx	https://www.youtube.com/watch?v=IGCgerZMao https://www.youtube.com/watch?v=eIDMI E538to https://www.youtube.com/watch?v=uOrhg5y9Jc

2.	Kreutzer, Léon (1817–1868)	Prancūzija	(?)	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://imslp.org/wiki/Sextuor_(Kreutzer,_L%C3%A9on)	-
3.	Thuille, Ludwig (1861–1907)	Austrija	1888	Sekstetas B-dur, Op. 6	30'	https://imslp.org/wiki/Sextet_for_Piano_and_Woodwind_Quintet%2C_Op.6_(Thuille%2C_Ludwig)	https://www.youtube.com/watch?v=-A1hVu_kCG0
4.	Huber, Hans (1852–1921)	Šveicarija	1898	Sekstetas B-dur	30'	https://imslp.org/wiki/Sextett_(Huber%2C_Hans)	https://www.youtube.com/watch?v=1AC8Tv2pWIE
5.	Rheinberger, Josef (1839–1901)	Lichtenšteinas, Vokietija	1899	Sekstetas F-dur, Op. 191b	30'	https://www.stretta-music.com/en/rheinberger-Sekstetast-f-dur-op-191b-1899-nr-237674.html	https://www.earsence.org/chamber-music/Josef-Rheinberger-Sextet-in-F-major-Op-191b/
6.	Fuhrmeister, Fritz (1862–1937)	Vokietija	1902	Gavotte und Tarantelle, Op. 6	4'	https://imslp.org/wiki/Gavotte_and_Tarantelle_for_Piano_and_5_Winds%2C_Op.6_(Fuhrmeister%2C_Fritz)	https://www.youtube.com/watch?v=wKCU DALhWgs
7.	Holbrooke, Joseph	Jungtinė Karalystė	1902	Sekstetas No.2, Op.33a		https://imslp.org/wiki/Sextet_No.3_for_piano-forte_and_wind_instruments,_Op.33_(Holbrooke,_Joseph)	
8.	Quef, Charles	Prancūzija	1902	Siuita fortepijonui ir pučiamiesiems Op.4		https://imslp.org/wiki/Suite_for_Piano_and_Wind_Quintet%2C_Op.4_(Quef%2C_Charles)	
9.	Oppel, Reinhard (1878–1941)	Vokietija	1903	Sekstetas, Op. 5		-	-
10.	Roussel, Albert (1869–1937)	Prancūzija	1906	Divertismentas, Op. 6	7'	https://imslp.org/wiki/Divertissement,_Op.6_(Roussel,_Albert)	https://www.youtube.com/watch?v=vWb54MNGncY
11.	Génin jeune, Toussaint (1882–1906)	Prancūzija	1906	Sekstetas Es-dur	35'	https://imslp.org/wiki/Sextuor_for_Piano_and_Winds_(Genin_jeune%2C_T.)	https://youtu.be/04hnIp3a_J4
12.	Reuchsel, Amedee (1875–1931)	Prancūzija	1908	Sekstetas	12'	http://www.editionsilvertrust.com/reuchsel-amadee-sextet.htm	https://youtu.be/M_gvLXKLVE?si=Dfyjhb0Bup7KwLir
13.	Dopper, Cornelis (1870–1939)	Nyderlandai	1909	Sekstetas	17'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/13870	-

14.	Bretón, Tomás (1850–1923)	Ispanija	1909	Sekstetas	27'	https://www.sheetmusicplus.com/title/bret-n-sextet-for-winds-and-piano-digital-sheet-music/21713628	https://youtu.be/0o1bFFZchu0
15.	Dresden, Sem (1881–1957)	Nyderlandai	1911	Siuita fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/19733	-
16.	Zagwijn, Henri (1878–1954)	Nyderlandai	1912	Siuita	16'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/2090	-
17.	Dresden, Sem (1881–1957)	Nyderlandai	1913	Siuita		https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/19678	-
18.	Juon, Paul (1872–1940)	Šveicarija	pub. 1913	Divertismentas, Op. 51	17'	https://imslp.org/wiki/Divertimento,_Op.51_(Juon,_Paul)	https://www.youtube.com/watch?v=jJCXkFsFvMM
19.	Averkamp, Anton (1861–1934)	Nyderlandai	1914	Sekstetas d-moll		https://www.trevcomusic.com/products/ec-406-averkamp-anton-sextet-s-p-ww5-pn	-
20.	Dopper, Cornelis (1870–1939)	Nyderlandai	1915	„Klankstudie“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/14057	-
21.	Dresden, Sem (1881–1957)	Nyderlandai	1916	„Rameau“ Siuita		https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/19734	-
22.	d'Indy, Vincent (1851–1931)	Prancūzija	1918	Sarabande et Menuet, Op. 72 pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	7'	https://imslp.org/wiki/Sarabande_et_menuet,_Op.72_(Indy,_Vincent_d%27)	https://www.youtube.com/watch?v=Hrlhiaex6Eo
23.	Dresden, Sem (1881–1957)	Nyderlandai	1920	Siuita fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	-
24.	Brauer, Max (1855–1918)	Vokietija	pub. 1920	Sekstetas g-moll	25'	https://imslp.org/wiki/Sextett_(Brauer,_Max)	https://www.youtube.com/watch?v=P4K5hUZcz-M https://www.youtube.com/watch?v=vPc5-X7E_Lw&t=6s
25.	Simon, James (1880–1944)	Vokietija	1920–1930	Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems		https://imslp.org/wiki/Wind_Sextet_(Simon%2C_James)	-

26.	Lacroix, Eugene (1896–1914)	Prancūzija	1920 (?)	Sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui		-	-
27.	Chrétien, Hedwige (1859–1944)	Prancūzija	1921	„Arabesque“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://imslp.org/wiki/Arabesque_(Chr%C3%A9tien%2C_Hedwige)	-
28.	Blumer, Theodor (1881–1964)	Vokietija	1921	Sekstetas: Originali tema su variacijomis (Kammersinfonie) No. 1 F major, Op. 45	18'	https://imslp.org/wiki/Sextet%2C_Op.45_(Blumer%2C_Theodor_Anton)	https://www.youtube.com/watch?v=nBed8YCSxq8
29.	Appeldoorn, Dina (1884–1938)	Nyderlandai	1921	Divertismentas		-	-
30.	Appeldoorn, Dina (1884–1938)	Nyderlandai	1922	Serenada		-	-
31.	Jongen, Joseph (1873–1953)	Belgija	1922	Rapsodija d-moll, Op. 70	18'	https://imslp.org/wiki/Rhapsodie%2C_Op.70_(Jongen%2C_Joseph)	https://youtu.be/viJn4ILza2U
32.	Pijper, Willem (1894–1947)	Nyderlandai	1923	Sekstetas	12'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/1949	https://youtu.be/k7S4EZv2b5c
33.	Winnubst, Johann (1885–1934)	Nyderlandai	1924	„Kleine Serenade“		https://www.juneemersonwindmusic.com/SEXTET-f75aec3e-0338-481e-b37e-6b12285df938.html	-
34.	Moulaert, Raymond (1875–1862)	Belgija	1925	Sekstetas		-	-
35.	Cartan, Jean (1906–1932)	Prancūzija	1926–1927	Introdukcija ir Allegro	8'	https://imslp.org/wiki/Introduction_et_Allegro_(Cartan%2C_Jean)	https://youtu.be/6H0Oc-Yfb14
36.	Ruth Crawford Seeger (1901–1953)	JAV	1927, 1929	Siuita pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	9'	-	https://youtu.be/mZz-6O-kyM
37.	Pijper, Willem (1894–1947)	Nyderlandai	1927	Fantazija „Spieluhrfantasie“ pagal W.A. Mozartą fleitai, obojui, klarnetui, valtornai,	10'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/2113	-

				fagotui ir fortepijonui			
38.	Frensel Wegener, Emmy (1901– 1973)	Nyderland ai	1927	Sekstetas	13'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/2069	-
39.	Bartovský, Josef (1884– 1964)	Čekija	1928	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	-
40.	Wessel, Mark (1894–1973)	JAV	1928	Sekstetas	19'	-	-
41.	Josef Hüttel (1893–1951)	Čekija	1929	„Divertissement grotesque“		-	-
42.	Huybrechts, Albert (1899– 1938)	Belgija	1929	Siuita (fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui)	17'	-	https://www.earsense.org/chamber-music/Albert-Huybrechts-Suite/?v=qUgynFnPSbg
43.	Roldán, Amadeo (1900–1939)	Kuba	1930	„Rítmicas I“		https://imslp.org/wiki/R%C3%ADtmicas_(Rold%C3%A0n%2C_Amadeo)	-
44.	Roldán, Amadeo (1900–1939)	Kuba	1930	„Rítmicas II“		https://imslp.org/wiki/R%C3%ADtmicas_(Rold%C3%A0n%2C_Amadeo)	-
45.	Roldán, Amadeo (1900–1939)	Kuba	1930	„Rítmicas III“		https://imslp.org/wiki/R%C3%ADtmicas_(Rold%C3%A0n%2C_Amadeo)	-
46.	Durme, Jef van (1907– 1965)	Belgija	1930	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui Op. 5	15'	-	-
47.	Roldán, Amadeo (1900–1939)	Kuba	1930	„Rítmicas IV“		https://imslp.org/wiki/R%C3%ADtmicas_(Rold%C3%A0n%2C_Amadeo)	-
48.	Koppel, Herman D. (1908–1998)	Danija	1930	Sekstetas, Op. 36	18'	-	https://www.prestomusic.com/classical/products/8015862--herman-d-koppel-nikolaj-bentzon-chamber-music

49.	Smit, Leo (1900–1943)	Nyderland ai	1931–1932	Sekstetas	14'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/1946	https://www.youtube.com/watch?v=q0vP327um4
50.	Donovan, Richard (1891–1970)	JAV	1932	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	18'	Originali partitūra ir balsai yra JAV bibliotekoje: The Richard Donovan Papers collection at Yale University.	-
51.	Harris, Roy (1898–1979)	JAV	1932	Fantasy (Sextet) fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
52.	Hill, Edward Burlingame (1872–1960)	JAV	1934	Sekstetas, Op. 39 fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	24'	-	https://www.youtube.com/watch?v=8wxVWEg1ijY
53.	Krejčí Miroslav (1891–1964)	Čekija	1934	Siuita fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	-
54.	Tuthill, Burnet (1888–1982)	JAV	1934	Variacijos 'When Johnny Comes Marching Home' tema, Op. 9		-	-
55.	Meulemans, Arthur (1884– 1966)	Flandrija (Belgija)	1934	„Aubade“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	6'	-	https://www.discogs.com/release/4659604-Willem-Kerstens-Arthur-Meulemans-Jef-Van-Hoof-Marcel-Poot-Wilfried-Westerlinck-Septet-De-Drie-Tamboe
56.	Andricu, Mihail Gheorghe (1894–1974)	Rumunija	1932, 1934	Sekstetas, Op. 20 (fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui)	14'	-	https://www.youtube.com/watch?v=qOWghWHflek&list=PLH7uKkZ274vXeSStYa8JsNiUh2cGBM9eN&index=11
57.	Roos, Robert de (1907– 1976)	Nyderland ai	1935	Sekstetas pučiamiesiems ir fortelijonui		https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/1947	-

58.	Mignone, Francisco (1897–1986)	Brazilija	1937	Sekstetas No. 1 fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	-
59.	Jentsch, Walter (1900–1979)	Vokietija	1935	Kleine Kammermusik, Op. 5		https://www.carlfischer.com/rms238-kleine-kammermusik.html	-
60.	Ladmirault, Paul Émile (1877–1944)	Prancūzija	1936	„Choral et variations“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
61.	Poulenc, Francis (1899–1963)	Prancūzija	1932, 1939	Sekstetas (fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui), FP 100	18'	https://www.trevcomusic.com/products/mb-1989-poulenc-sextuor-parts-ww5-pn	https://open.spotify.com/track/6qMa0v4bnDyXqQPIYFB0dU?si=2465d241f99b46b4 https://open.spotify.com/track/2AtarQShbsYJW5gWS5ICV?si=b744341794b44a75 https://open.spotify.com/track/2PA5DeAP6RRATgiIPQJ1Xf?si=d67e48f6934f4e15
62.	Blumer, Theodor (1881–1964)	Vokietija	1941	Sekstetas (Kammersinfonie) No. 2, Op. 92	38'	https://shop.rieserler.de/product_info.php?info=p551_sextett-op--92--kammersinfonie-.html	https://www.amazon.com/Theodor-Blumer-Sextette-op-45/dp/B000UJYCLE
63.	Legley, Vic (1915–1994)	Belgija	1945	Sekstetas		-	-
64.	Mulder, Ernest Willem (1898–1959)	Nyderlandai	1946	Sekstetas, Op. 42 fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	40'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/2119	-
65.	Zagwijn, Henri (1878–1954)	Nyderlandai	1946	Scherzo fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	7'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/2089	-
66.	Weiss, Adolph (1891–1971)	JAV	1947	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-

67.	Duke, Vernon (Dukelsky, Vladimir) (1903–1969)	JAV	1947	Nocturne fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://digital.lib.umd.edu/scores/id/00001565	-
68.	Francaix, Jean (1912–1997)	Prancūzija	1947	„L'heure du berger“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	9'	https://en.schott-music.com/shop/l-heure-du-berger-noq2609.html https://en.schott-music.com/shop/l-heure-du-berger-noq2610.html	https://www.youtube.com/watch?v=ay6e4piTfh8
69.	Godron, Hugo (1900–1971)	Nyderlandai	1947	Serenada fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	15'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/2047	-
70.	Velden, Renier van der (1910–1993)	Belgija	1948	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	12'	https://shop.mypartitor.com/mypartitor/vieu/78905	-
71.	Aitken, Hugh (1924–2012)	JAV	1948	„Short Suite“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
72.	Guide, Richard de (1909–1962)	Belgija	1948	Speciosa miracula, Op. 19 pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	18'	-	https://www.discogs.com/ru/release/7588653-Richard-De-Guide-Victor-Legley-Marinus-de-Jong-Le-Quintette-A-Vent-De-Bruxelles-Blaaskwintet-van-Bru
73.	Miller, Ralph Dale (1909–1989)	JAV	1949	„Three American Dances, Op. 25“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://catx.hope.edu/Record/991002961539704767	-
74.	Keith, George D.	JAV	1949	„Journey of the Swagmen“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
75.	Osieck, Hans (1910–2000)	Nyderlandai	1950	Divertismentas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai,	8'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/1948	-

				fagotui ir fortepijonui			
76.	Strategier, Herman (1912–1988)	Nyderland ai	1951	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtonai ir fortepijonui	15'	https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1945	https://www.youtube.com/watch?v=ORDdObWt3eU
77.	Lakner, Yehoshua (1924–2003)	Izraelis	1951	Sekstetas “Shishiyah” fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtonai ir fortepijonui	7'	https://www.imi.org.il/Sextet-Yehoshua-Lakner-Scores?language=eng	https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=hy38qfO8hcE
78.	Soro (Barriga), Enrique (1884–1954)	Čilė	1944-1952 (?)	„Lautaro Sextet“ fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtonai ir fortepijonui		-	-
79.	Trimble, Lester (1923– 1986)	JAV	1952	Sekstetas pučiamiesiems ir fortelijonui	16'	-	-
80.	Badings, Henk (1907–1987)	Nyderland ai	1952	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtonai ir fortepijonui	16'	https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1889	https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1889
81.	Riegger, Wallingford (1885–1961)	JAV	1953	Koncertas fortelijonui ir pučiamajam kvintetui, Op. 53	13'	https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto%2C_Op.53_(Riegger%2C_Wallingford_Constantine)	https://www.youtube.com/watch?v=gf4WJhMivdo
82.	Read, Gardner (1913–2005)	JAV	1955	Incidental Music for Barrie's “The Admirable Crichton,” Op. 98 pučiamajam kvintetui ir fortelijonui	9'	-	-
83.	Bezanson, Philip (1916– 1975)	JAV	1956	Sekstetas (fleitai, obojui, klarnetui, valtonai, fagotui ir fortelijonui)	15'	http://scua.library.umass.edu/bezanson-philip/#ser2	-
84.	Jacob, Gordon (1895–1984)	Jungtinė Karalystė	1956	Sekstetas B-flat major, Op. 6 (fleitai, obojui, klarnetui, valtonai,	21'	https://www.trevcomusic.com/products/mr-1070-jacob-sextet-ww5-pn	https://www.youtube.com/watch?v=r6Mx5MFQJgc

				fagotui ir fortepijonui)			
85.	Andriessen, Jurriaan (1925–1996)	Nyderland ai	1956	„L'incontro di Cesare e Cleopatra “(fleitai, obojui, klarnetui, valtonai, fagotui ir fortepijonui)	20'	https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1885/L%27incontro+di+Cesare+e+Cleopatra	-
86.	Swift, Richard (1927–2003)	JAV	1956	„Serenade Concertante “(fleitai, obojui, klarnetui, valtonai, fagotui ir fortepijonui)		-	-
87.	Butterworth, Arthur (1923– 2014)	JAV	1957	Sekstetas (fortelijonui ir pučiamiesiems), Op. 16		https://www.trevcomusic.com/products/pp-433-butterworth-arthur-sextet-op16-sc-pts-ww5-pn	-
88.	Bruns, Victor (1904–1996)	Vokietija	1957	Sekstetas, Op. 34	16'	https://www.trevcomusic.com/products/bruns-victor-sextet-op-34-ww5-pn	https://www.youtube.com/watch?v=H6BUtaI5CI0
89.	Hermann Schroeder (1904–1984)	Vokietija	1957	Sekstetas Op. 36		https://www.sheetmusicplus.com/en/product/sextet-op-36-wind-quintet-piano-5977733.html	https://www.youtube.com/watch?v=ZIkJMaI5YOW
90.	Görner, Hans Georg (1908– 1984)	Vokietija	1957	Kammerkonzert , Op. 29 fortelijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
91.	Casadesus, Robert (1899– 1972)	Prancūzija	1958	Sekstetas, Op. 58	18'	https://www.boosey.com/shop/prod/Casadesus-Robert-Sextet-Op-58-wind-quintet-piano-score-parts/2097732	https://www.earsense.org/chamber-music/Robert-Casadesus-Sextet-Op-58/?m=1
92.	Sugár, Rezső (1919–1988)	Vengrija	1958	„Frammenti musicali“		-	https://www.youtube.com/watch?v=khBZnI-I5pU
93.	Arányi- Aschner, Georg (1923– 2018)	Austrija	1958	„Musikalische Tagebuchnotizen“ pučiamųjų kvintetui ir fortelijonui	13'	https://db.musicaustria.at/node/101296	-
94.	Pouwels, Jan (1898–1974)	Nyderland ai	1958	Sekstetas pučiamiesiems ir fortelijonui		https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1953	-

95.	Kox, Hans (1930–2019)	Nyderland ai	1959	Sekstetas No. 3		https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1950	-
96.	Custer, Arthur R. (1923–1998)	JAV	1959	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	15'	-	-
97.	Kox, Hans (1930–2019)	Nyderland ai	1960	Sekstetas No. 4		https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1953	-
98.	Suchý, František (1902–1977)	Čekija	1960	Pučiamųjų sekstetas op. 48		-	-
99.	Rosen, Jerome (1921–2009)	JAV	1960	5 Pjesės		-	-
100.	Koetsier, Jan (1911–2006)	Nyderland ai	1961	„Introduction et folatrerie avec un thème : pour flûte, hautbois, clarinette, cor, basson et piano la main gauche“ sekstetui		https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1952	-
101.	Margola, Franco (1908–1992)	Italija	1961–1962	Sonatina a 6 fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	7'	-	https://www.youtube.com/watch?v=STqZGIjjiKg
102.	Kohn, Karl (1926)	Austrija, JAV	1962	Serenada fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	16'	-	-
103.	Bolcom, William (1938)	JAV	1962	„Scherzo-Fantasy“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	https://www.amazon.co.uk/William-Bolcom/dp/B00004SC18
104.	Hemel, Oscar van (1892–1981)	Nyderland ai	1962	Sekstetas		https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1888	-
105.	Diemer, Emma Lou (1927)	JAV	1962	Sekstetas		https://www.sheetmusicplus.com/en/produ	-

						ct/sextet-1962-7875820.html	
106.	Greenberg, Lionel (1926–)	JAV	1963	Sekstetas	15'	-	-
107.	Reed, H. Owen (1910–2014)	JAV	1963	„Symphonic Dance“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://catalog.lib.msu.edu/Record/folio.in00001297034	
108.	Advis, Luis (a.k.a. Luis Advis Vitaglich) (1935-2004)	Čilė	1964	Divertismentas fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
109.	Cruft, Adrian (1921–1987)	Jungtinė Karalystė	1964	Dance Movement (Ballabile) pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
110.	Nowka, Dieter (1924–1998)	Vokietija	1964	„Divertimento“ fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
111.	Frid, Géza (1904–1989)	Vengrija, Nyderland ai	1965	Sekstetas, Op. 70	9'	https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/1887	-
112.	Miki, Minoru (1930–2011)	Japonija	1965	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtornai ir fortepijonui	18'	-	-
113.	Medek, Tilo (1940–2006)	Vokietija	1967	„Divertissement“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir klavesinui arba fortepijonui		https://www.boosey.com/shop/prod/Medek-Tilo-Divertissement-Nr-1/2485919	-
114.	Kahowez, Gunter (1940–)	Austrija	1965	Structures, pour six instruments	11'	https://www.stretta-music.com/kahowez-structures-pour-six-instruments-nr-306639.html	-
115.	Coulthard, Jean (1908–2000)	Kanada	1968	Divertimento fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	17'	https://cmccanada.org/shop/378/	-

116.	Meyer, Ernst Hermann (1905–1988)	Vokietija	1968	Intermezzo fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	-
117.	Paul Creston (1906–1985)	JAV	1969	Concertino, Op. 99		-	-
118.	Reynolds, Verne (1926–2011)	JAV	1969	„Concertare III“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
119.	Valcárcel, Edgar (1932–2010)	Peru	1969	„Checán I“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	9’	-	-
120.	Goldmann, Friedrich (1941–2009)	Vokietija	1969	Sonata pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7134536--goldmann-friedrich-sonata-for-wind-quintet-and-piano	-
121.	McCabe, John (1939–2015)	Jungtinė Karalystė	1969	Koncertas fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui	20’	https://www.musicroom.com/john-mccabe-concerto-wind-ensemble-musnov120421?clid=510&tduid=c57dc2471a421aa07d3b7ba26de6d8f5&utm_source=Music+Sales+Classical&utm_medium=affiliates	-
122.	Mignone, Francisco (1897–1986)	Brazilija	1970	Sekstetas No. 2		-	https://youtu.be/VHZ4aO919kk
123.	Whettam, Graham Dudley (1927–2007)	Jungtinė Karalystė	1970	Fantasy Sextet, Op. 19 (1970)	22’	-	-
124.	Hekster, Walter (1937–2012)	Nyderlandai	1970	Diverties (Diversities) fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	9’	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/1957	-
125.	Flosman, Oldřich (1925–1998)	Čekija	1970	Sonata pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	17’	-	https://www.youtube.com/watch?v=mEXj5CrO_Ms

126.	Françaix, Jean (1912–1997)	Prancūzija	1947, 1970	„L’Heure du Berger“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	7’	https://www.schott-music.com/en/l-heure-du-berger-noc36210.html	https://www.youtube.com/watch?v=ay6e4p iTfh8
127.	Kay, Ulysses (1917–1995)	JAV	1971	„Facets“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	-
128.	Bergsma, William (1921–1994)	JAV	1971	Sekstetas, Op. 278 pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	20’	https://www.trevcomusic.com/products/han-4286-bentzon-niels-viggo-sextet-op278-ww5-pn	-
129.	Dean, Dirk (1945)	Nyderlandai	1972	„Zéro dynamique“ sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui	10’	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/1886	-
130.	Winkler, Adalbert (1930–1992)	Rumunija	1972	Sekstetas		-	-
131.	Rääts, Jaan (1932)	Estija	1972	Sekstetas Op. 46		https://www.emic.ee/?sisu=tootekataloog2&mid=236&kat=41&id=2540&lang=eng&kataloog=1	https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=PKccK8wlrco
132.	Lowenstein, Gunilla (1929–1981)	Švedija, Jungtinė Karalystė	1972	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	20’	-	-
133.	Paciorkiewicz, Tadeusz (1916–1998)	Lenkija	1972	„Music for Piano, Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon“		-	-
134.	Jong, Marinus de (1891–1984)	Belgija	1972	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
135.	Brugk, Hans (1909–1999)	Vokietija	1973	Sekstetas, Op. 38		-	-
136.	Cherney, Brian (1942)	Kanada	1974	„Notturmo“	17’	http://1443.sydneyplu s.com/final/Portal/Music-Library.aspx?component=AAEY&record=ccd70e3e-3986-41fe-ac43-0b13a270dd5f	-
137.	Zuleta, Luis Torres (1941)	Kolumbija	1974	„Tema de intervenciones“		-	-

138.	Tausinger, Jan (1921–1980)	Čekija	1974–1976	Sekstetas	11'	https://www.musicbase.cz/compositions/8530-klavimi-sextet-i/	https://www.youtube.com/watch?v=xAWR1H8A8Hc
139.	Schmidt, Christfried (1932)	Vokietija	1974	„Kammermusik VII“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	20'	-	http://www.christfried-schmidt.de/products.htm
140.	Smith, Hale (1925–2009)	JAV	1974	„Variations for Six Players“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://www.trevcomusic.com/products/tp-40071-smith-variations-for-6-players-ww5-pn	-
141.	Hoiby, Lee (1926–2011)	JAV	1974	Sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui	20'	https://www.eamdc.com/psny/composers/lee-hoiby/works/sextet/	https://www.youtube.com/watch?v=Fia8tS4gAN4
142.	Sohal, Naresh (1939–2018)	Indija, Jungtinė Karalystė	1975	„Hexahedron“	15'	-	-
143.	Scherbaum, Adolf (1931–2003)	Austrija	1975	Sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui Op. 1042	17'	https://www.scherbaummusic.com/works/german/works_105_de.htm	https://www.scherbaummusic.com/works/german/works_105_de.htm
144.	Bazelon, Irwin (1922–1995)	JAV	1965–1975	„Early American Suite“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir klavesinui		https://www.presser.com/114-40866-early+american+suite.html	-
145.	Pillin, Boris (1940)	JAV	1975	Serenada pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui Op. 12		https://www.trevcomusic.com/products/wim-28-pillin-serenade-op12-ww5-pn	-
146.	Johnston, Donald O. (1929)	JAV	1975	„Concatenation“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://www.arsnovapress.org/store/p193/DonaldOJohnston-Concatenation.html	-
147.	Beale, James (1924–2010)	JAV	1976	Sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui, Op. 39	22'	https://composers.com/composers/james-beale/sextet-winds-and-piano-op-39	-
148.	Bentzon, Niels Viggo (1919–2000)	Danija	1976	Sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui, Op. 278	19'	https://www.trevcomusic.com/products/han-4286-bentzon-niels-viggo-sextet-op278-ww5-pn	https://www.prestomusic.com/classical/products/8015862--herman-d-koppel-nikolaj-bentzon-chamber-music

149.	Fischer-Münster, Gerhard (1952)	Vokietija	1976	Variationen über “Es tanzt ein BiBaButzemann” fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	7'	http://www.xn--fischer-mnster-osb.de/?mode=detail&id=411	-
150.	Ibarrondo, Felix (1943)	Baskų Šalis, Prancūzija	1976	„Luego el Silencio“ pučiamųjų kvintetui ir klavesinui	12'	https://brahms.ircam.fr/en/works/work/27092/	-
151.	Arányi-Aschner, Georg (1923–2018)	Austrija	1976	Fantazija pučiamųjų kvintetui ir klavesinui	16'	--	-
152.	Beall, John (1942–2010)	JAV	1976	Sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui	20'	http://www.johnbeall.net/compositions	-
153.	Hawel, Jan Wincenty (1936)	Lenkija	1976	Musica Concertante pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	20'	https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/musica-concertante-jan-wincenty-hawel.12336.ksiegarnia.htm	-
154.	Hart, Norman Phillip (?)	JAV	1976	Revolutionary Quintet pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	9'	https://www.all-sheetmusic.com/Wind-Ensemble/Woodwind-Ensemble/Revolutionary-Quintet.html	-
155.	Lunde, Ivar (1944)	Norvegija, JAV	1977	Koncertas Op. 64 pučiamųjų kvintetui ir klavesinui	15'	https://www.goodsheetmusic.com/lunde-i--concerto-op-64-for-woodwind-quintet-and-harpsichord-13414-p.asp https://www.halleonard.com/product/view-product.action?itemid=3775026a	-
156.	Freund, Don (1947)	JAV	1977	Pastoral Symphony fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui	23'	-	https://donfreund.com/pastoral-symphony

157.	Cohen, Steve	JAV	1977	Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems	18'	https://stevecohenmusic.net/sextet-for-piano-and-winds/	https://stevecohenmusic.net/sextet-for-piano-and-winds/
158.	Wynne, David (1900–1983)	Jungtinė Karalystė	1977	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	-	-	-
159.	Lees, Benjamin (1924–2010)	JAV	1977	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	-	-	-
160.	Cherney, Brian (1942)	Kanada	1978	„Group Portrait – With Piano“	-	-	-
161.	Herchet, Jörg (1943)	Vokietija	1978	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	-	-	-
162.	Alexander, Josef (1907–1992)	JAV	1978	„Hexagon“	-	-	-
163.	Pospišil, Juraj (1931-)	Slovakija	1979	Concertino, Op. 42 klavesinui ir pučiamųjų kvintetui	8'	-	-
164.	Bouliane, Denys (1955)	Kanada	1980	„Jeux de société“	28'	-	https://www.youtube.com/watch?v=qTT-IMsLbUU
165.	Grange, Philip (1956)	Jungtinė Karalystė	1980	Sekstetas fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui	25'	https://www.wisemusicclassical.com/work/66560/Sextet--Philip-Grange/	-
166.	Hannikainen, Ann-Elise (1946–2012)	Suomija	1980	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	-	-	-
167.	Ferritto, John E. (1937–2010)	JAV	1980	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui Op. 18	7'	https://www.nypl.org/research/research-catalog/bib/b11650495	-
168.	Mauldin, Michael (1947)	JAV	1980	Voices From Chaco: Concertino fortepijonui ir	17'	https://digitalrepository.unm.edu/nm_comp_oser_archive/600/	http://www.mmauldin.com/comp_chamber.html#c22

				pučiamųjų kvintetui			
169.	Vivier, Claude (1948–1983)	Kanada	1981	„Samarkand“	13'	https://www.boosey.com/cr/music/Claude-Vivier-Samarkand/47770	-
170.	Bedford, David (1937–2011)	Jungtinė Karalystė	1981	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	12'	https://www.universaledition.com/david-bedford-40/works/sextet-5808	-
171.	Finnissy, Michael (1946)	Jungtinė Karalystė	1981	Piano Concerto No. 7 fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui	15'	https://www.verlag-neue-musik.de/verlag/product_info.php?language=en&info=p4122_Piano-Concerto-No--7.html	-
172.	Gahér, Jozef (1934–2013)	Slovakija	1982	Sekstetas fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
173.	Husa, Karel (1921–2016)	Čekija	1982	„Recollections“	18'	https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7655331--karel-husa-recollections https://www.goodsheetmusic.com/husa-k--recollections-for-woodwind-quintet--piano-27673-p.asp	https://www.newworldrecords.org/products/karel-husa-recollections https://www.youtube.com/watch?v=do9WJp5WDJ4
174.	Katzer, Georg (1935–2019)	Vokietija	1982	„Kommen und gehen“		https://www.breitkopf.com/work/3502/kommen-und-gehen	-
175.	Lonquich, Heinz Martin (1937–2014)	Vokietija	1982	„Ur-Laub oder Weg und Rückweg; Zweimal sieben Traumgedichte“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	10'	-	-
176.	Picker, Tobias (1954)	JAV	1983	Serenada pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	12'	https://www.eamdc.com/psny/composers/tobias-picker/works/serenade-1/	https://www.youtube.com/watch?v=8urKvsgEkI4

177.	Crossman, Allan	Kanada	1983	„Zoo“ (“Eulogy for caged animals”) pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	14’	https://cmccanada.org/fr/magasin/14528/	https://collections.cmccanada.org/final/Portal/Music-Library.aspx?component=AAEY&record=e3c655df-9985-4570-a059-d23e8ff4203b
178.	Alkema, Henk (1944)	Nyderlandai	1983	“En nu Gezamenlijk” (1983) pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	8’	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/1892	
179.	Rosenblatt, Alexander (1956)	Rusija, Vokietija	1985	Sekstetas fortepijonui, fleitai, obojui, klarnetui, valtornai ir fagotui	12’	Natos autoriaus padovanotos M. Mirovskai	https://www.youtube.com/watch?v=BkBawDECWLY&t=17s
180.	Bennett, Richard (1936–2012)	Jungtinė Karalystė	1986	Sonata pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://www.boosey.com/shop/prod/Bennett-Richard-Rodney-Sonata-For-Wind-Quintet-And-Piano/2392705	-
181.	Wiblé Michel (1923–2020)	Šveicarija	1986	„Le Jeu des Éléments“ fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
182.	Weir, Judith (1954)	Jungtinė Karalystė	1986	„Airs From Another Planet“ fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui	10’	https://www.goodsheetmusic.com/weir-j---airs-from-another-planet-for-piano-and-wind-quintet-24843-p.asp	https://www.youtube.com/watch?v=JJlyzDTWmp8
183.	Geelen, Mathieu (1933–1990)	Nyderlandai	1986	„Sextet – 1986“ pučiamajam sekstetui pučiamieji ir fortepijonas	18’	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/1893	-
184.	Hammond, Philip (1951)	Šiaurės Airija, Jungtinė Karalystė	1986	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	18’	https://www.cmc.ie/music/sextet	-
185.	Katzer, Georg (1935–2019)	Vokietija	1986	Concertino fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir klavesinui		https://www.musia-shop.de/katzer-georg-konzert-fuer-cembalo-und-blaeserquintett-fuer-cembalo-und-	-

						blaeserquintett-652209	
186.	Katzer, Georg (1935–2019)	Vokietija	1986	„Kommen und gehen“ 5 pučiamiesiems ir fortepijonui		https://www.musia-shop.de/georg-katzer-kommen-und-gehen-fuer-5-blaeser-und-klavier-501540	-
	Tan, Su Lian (1964)	Malaizija, JAV	1986	Sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui	14’	-	-
187.	Bolcom, William (1938)	JAV	1987	„Five Fold Five“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	12’	https://www.keisersorthernmusic.com/compositions/five-fold-five-woodwind-quintet-and-piano-fs	
188.	Nash, Peter Paul (1950)	Jungtinė Karalystė	1987	Sekstetas		-	-
189.	Koetsier, Jan (1911–2006)	Nyderlandai	1987	Sekstetas Op. 110	20’	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/3584	-
190.	Perlongo, Daniel (1942)	JAV	1987	„A Day at Xochimilco“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	17’	https://composers.com/composers/daniel-perlongo/day-xochimilco	-
191.	Pistono, Piera (1938)	Italija	1988	Divertismentas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
195.	Blake, Christopher (1949)	Naujoji Zelandija	1988	„Clairmont Triptych“ sekstetui	15’	https://sounz.org.nz/works/10086?locale=en#buy-or-borrow	-
196.	Carr, Jason (1968)	Jungtinė Karalystė	1988	“The Lyric Quarry”	13’	https://portuspress.com/shop/wind-quintet-piano/carr-lyric-quarry/	-
197.	Katzer, Georg (1935–2019)	Vokietija	1988	„La Mettrie II“		-	-
198.	Locklair, Dan (1949)	JAV	1989	„Through the Winds“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	22’	http://store.subitomusic.com/index.php?main_page=product_info&cPath=3_110_252&products_id=696	https://www.locklair.com/compositions/charlie-amber

199.	Schorr, Eva (1927–2016)	Vokietija	1990	„Zeiträume“ (Variacijos dviems temoms) pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	17'	-	-
200.	Lysight, Michel (1958)	Belgija, Kanada	1990	Sekstetas pučiamiesiems ir fortepijonui	22'	-	-
201.	Fundal, Karsten (1966)	Danija	1990	Land of Mists (Anelsernes Land) fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		https://www.halleonard.com/product/14011921/karsten-fundal-the-land-of-mists-score	-
202.	Kurek, Michael (1955)	JAV	1991	„Matisse Impressions“		-	https://open.spotify.com/track/6dxPzf0BUmAPwE3BIPvhj?si=040cbe3b0d214b74 https://open.spotify.com/track/0nzizz2qmpz9ldtL2F3Q4Q?si=ea b28f1b7f734770
203.	Little, David Clark (1952)	JAV	1991	„Fluctuations“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	21'	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/8102	-
204.	Wessman, Harri (1949)	Suomija	1991	„Eine kleine Figurenlehre“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	15'	https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/8654499-harri-wessman-eine-kleine-figurenlehre	-
205.	Rasmussen, Sunleif (1961)	Farerų salos	1991	„Vetrarmyndir“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://www.musicron.com/sunleif-rasmussen-vetrarmyndir-orchestra-wh31376	-
206.	Underhill, Owen (1954)	Kanada	1991	„Bay of Dew“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	12'	https://collections.cmccanada.org/final/Portal/Composer-Showcase.aspx?lang=en-CA	https://cmccanada.org/shop/cd-aw-02/
207.	Curtis-Smith, Curtis (1941–2004)	JAV	1991	Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems		https://store.subitonic.com/index.php?main_page=product_info&cPath=3_102_1057&products_id=6759	-

208.	Sigurbjörnsson, Thorkell (1938–2013)	Islandija	1991	„Gövertimento“ fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
209.	Ptaszyńska, Marta (1943)	Lenkija	1991	„Poetic Impressions“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	Warsaw Wind Quintet / Michiko Otaki, piano DUX Records, DUX 0241(CD) -1995
210.	Erbse, Heimo (1924–2005)	Vokietija	1991	Sekstetas, Op. 46		-	-
211.	Shawn, Allen (1948)	JAV	1991	Sekstetas fortepijonui, fleitai, obojui, klarnetui, fagotui ir valtornai	23'	https://www.trevcomusic.com/products/shawn-allen-sextet-ww5-pn	-
212.	Raum, Elizabeth (1945)	Kanada	1992	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	https://elizabethraum.com/chamber-music-with-piano/
213.	Levy, Frank Ezra (1930-)	Šveicarija, Prancūzija, JAV	1992	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	7'	-	-
214.	Wolosoff, Bruce (1955)	JAV	1993	„From the Invisible World“		-	-
215.	Griffiths, Wendy (1962)	JAV	1993	„Blue Texture in a White Light“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	https://soundcloud.com/user-753828182/blue-texture-in-a-white-light
216.	Noda, Teruyuki (1940–2022)	Japonija	1993	„Consonance“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	16'	-	-
218.	Parfrey, Raymond (1928–2008)	Jungtinė Karalystė	1993	Sekstetas fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui	15'	https://britishmusiccollection.org.uk/score/sextet-12	-
219.	Schuller, Gunther (1925–2015)	JAV	1994	Sekstetas	14'	https://www.wisemusicalclassical.com/work/32703/Sextet--Gunther-Schuller/	-
220.	Højsgaard, Erik (1954)	Danija	1994	„Paysage triste“	10'	-	-

221.	Elmer, Roderick (1947)	Jungtinė Karalystė	1994	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://www.trevcomusic.com/products/pp-243-elmer-roderick-sextet-ww5-pn	-
222.	Lauricella, Massimo	Italija	1994	„Il Fuoco, L’Acqua, La Terra e L’Aria“		--	-
223.	Rubin, Amy D.	JAV	1994	„La Loba“	25’	-	https://open.spotify.com/album/48q7SH5hAaHxBwI803mDtG?si=DuJguoq6RkKg-pLFZe9MZA
224.	Ross, Walter (1936–2021)	JAV	1994	„Harlequinade“	20’	http://www.walterross.com/compositions/cmharle.html	http://www.walterross.com/compositions/cmharle.html
225.	Nielsen, Svend Hvidtfelt (1937)	Danija	1995	„Over Styx“	25’		https://open.spotify.com/track/7vCh22gEWITDnDdBRbVbRj?si=bb090c0c8d054926
226.	Galbraith, Nancy (1951)	JAV	1995	Rhythms and Rituals pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	10’	http://store.subitonusic.com/index.php?main_page=product_info&cPath=3_105_225&products_id=469	https://soundcloud.com/ngalbraith/rhythms-and-rituals?in=ngalbraith/sets/four-chamber-works&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
227.	Larchikov, Vadim (1967)	Ukraina	1996	„Serenada auksiniam rudeniui“		-	-
228.	Barab, Seymour (1921–2014)	JAV	1996	Sekstetas fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		https://www.tfront.com/p-443696-sextet-for-piano-and-woodwind-quintet.aspx	
229.	Schwabe, Jonathan Clarke (1957)	JAV	1996	Variations in Gallant Style fortepijonui, fleitai, obojui, klarnetui, fagotui ir valtornai		https://www.trevcomusic.com/products/apz-1432-schwabe-var-gallant-style-sc-pts-ww5-pn	-
230.	Childs, Billy (1957)	JAV	1996	„A Day The Forest Of Dreams“, pučiamųjų	11’	-	https://www.youtube.com/watch?v=-BVWIKJf5Fs

				kvintetui ir fortepijonui			
231.	Wimmer, Alois (1960)	Austrija	1996	„Am Anfang War-Der Ton“ sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	10’	https://www.oboe-shop.de/wimmer-alois-am-anfang-war-der-ton-fuer-floete-oboe-klarinetten-horn-fagott-und-klavier-stimmen.html	-
232.	Crowl, Harry (1958)	Brazilija	1997	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	10’	-	https://soundcloud.com/harrycrowl/sexteto-para-piano-e-quinteto
233.	Procaccini, Teresa (1924)	Italija	1997	Sekstetas, Op. 140 pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	11’	-	https://www.youtube.com/watch?v=S5-t3xYhe8s
234.	Charke, Derek (1974)	Kanada	1997	„Southern Express“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://www.charke.com/works/southern.htm	-
235.	Rajter, Ludovít (1906–2000)	Slovakija	1997	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	-
236.	Wallach, Joelle (1946)	JAV	1997	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtornai ir fortepijonui	12’	https://potenzamusic.com/product/sextet-for-flute-oboe-clarinet-horn-bassoon-and-piano/	-
237.	Sandred, Örjan (1964-)	Švedija	1997	„Danquah Circle“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	9’	-	-
238.	Ward, Robert (1917-2013)	JAV	1998	“Night under the big sky” fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	9’	https://search.lib.uiowa.edu/primo-explore/fulldisplay?vid=01IOWA&search_scope=library_catalogs&tab=default_tab&docid=01IOWA_ALMA21331023970002771&lang=en_US&context=L&adaptor=LLocal!%20Search%20Engine&query=any	-

239.	Webb, John (1969)	Jungtinė Karalystė	1998	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	20'	-	https://soundcloud.com/webb-john/sextet-for-piano-and-wind-1st
240.	Deutsch, Herbert A. (1932–2022)	JAV	1998	„Pianowindvention“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	7'		http://www.licamusic.org/pianowindvention/
241.	Maslanka, David (1943–2017)	JAV	1998	„Blue Mountain Meadow; Missoula, Montana“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	10'	https://maslankapress.com/shop/blue-mountain-meadow-ww-sextet-sets-and-scores/	-
242.	Kotonski, Włodzimierz (1925–2014)	Lenkija	1998	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtornai ir fortepijonui	9'	https://www.demand.de/wlodzimierz-kotonski-sextet-for-flute-oboe-clarinet-horn-bassoon-279088	-
243.	Petit, Jean-Louis (1937)	Prancūzija	1999	„Eclats II“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		-	-
244.	Makris, Andreas (1930–2005)	Graikija, JAV	1999	Sekstetas		https://www.flute4u.com/Makris-A-Sextet.html	-
245.	Shatin, Judith (1949)	JAV	2000	„Ockeghem Variations“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	17'		https://www.judithshatin.com/ockeghem-variations/
246.	Kox, Hans (1930–2019)	Nyderlandai	1999, 2001	„Achilles“ Sekstetas	18'	https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/10165/Achilles+sextet	https://www.youtube.com/watch?v=mi0L-41TnZ4
247.	Kibbe, Michael (1945)	JAV	1999, 2001	„Wordless Haiku“, Op. 134 fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	14'	https://www.michaelkibbe.com/opus_price/index.html	-
248.	Whettam, Graham (1927–2007)	Jungtinė Karalystė	2001	Sekstetas	24'	https://www.trevcomusic.com/products/tp-2001-whettam-	-

						graham-sextet-ww5-pn	
249.	Ho, Wai-On (1946)	Hongkongas, Jungtinė Karalystė	2001	„Bulldozers, Old House and Old Banyan“	9'	https://www.howaion.co.uk/scores.html#Bulldozers	https://www.howaion.co.uk/scores.html#Bulldozers
250.	Friedman, Gary (1934)	JAV	2001	Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems	15'	https://www.trevcomusic.com/products/gf-004-friedman-gary-sextet-for-winds-piano-ww5-pn	-
251.	McDowall, Cecilia (1951)	Jungtinė Karalystė	2001	„Arctic Circle“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	https://www.youtube.com/watch?v=npfxq4VBvc4
252.	Hartley, Walter Sinclair (1927–2016)	JAV	2002	„Concerto Grosso“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://www.goodsheetmusic.com/hartley-w-s---concerto-grosso-3614-p.asp	-
253.	De Vienne, Bernard (1957)	Prancūzija	2002	Sextuor „Les identités remarquables“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	15'	-	https://www.bernarddevienne.com/en/sextuor
254.	Turok, Paul (1929–2012)	JAV	2002	Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems, Op. 91		https://www.sheetmusicplus.com/en/product/sextet-7894950.html	-
255.	Olthuis, Kees (1940)	Nyderlandai	2002	„Valse infernale“ fortepijonui, fleitai, obojui, klarnetui, valtornai ir fagotui	20'	https://webshop.done-mus.com/action/front/sheetmusic/10561	-
256.	Blauvelt, Peter (?)	Prancūzija, Vokietija, JAV	2002	„Myth“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui, Op. 104	16'	-	-
257.	Ewazen, Eric (1954)	JAV	2003	„Cascadian Concerto“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://www.prestomusic.com/sheetmusic/products/760781187.0--eric-ewazen-cascadian-concerto	
258.	Höller, York (1944)	Vokietija	2003	„Klangzeichen“ pučiamųjų	20'	https://brahms.ircam.fr/en/works/work/21868/	-

				kvintetui ir fortepijonui			
259.	Zarvos, Marcelo (1969)	Brazilija	2003	„Changes“ sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems	23’	-	https://www.youtube.com/watch?v=FWzfz94ZLAA
260.	Amaya, Efrain (1959)	Venesuela, JAV	2003	„Sidewalk Divertimenti“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	16’	http://lafipublishers.com/notes/sidewalk.html	https://soundcloud.com/lafipublishers/12-sidewalk-divertimenti-mov-1?in=lafipublishers/sets/sidewalk-divertimenti-sextetpiano-winds-by-efrain-amaya&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
261.	Constantinides, Sylvia (1962)	Venesuela, JAV	2004	„Amaranta“, Op. 30 pučiamajam kvintetui ir fortepijonui	3’	-	-
262.	Higdon, Jennifer (1962)	JAV	2004	„Summer Shimmers“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://www.trevcomusic.com/products/higdon-jennifer-summer-shimmers-score-ww5-pn	https://open.spotify.com/track/06k0yLHewQIJwtqGKLxSBM?si=c58b9ff3ceb4fab
263.	LiPuma, Nelly (1971)	Italija	2004	„Graden Sextett“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://www.presencecompositrices.com/oeuvr/graden-sextet/	https://www.youtube.com/watch?v=nZqXjzQ8Ex8
264.	Greenberg, Jay dabar Weinroth, Naomi (1991)	JAV, Naujoji Zelandija	2005	„Hexalogue“, Op. 4	17’	https://www.goodsheetmusic.com/greenberg-j--hexalogue-for-piano-Sekstetas-24451-p.asp	-
265.	Larsen, Libby (1950)	JAV	2005	„Blue Windows: After Marc Chagall“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://libbylarsen.com/works/blue-windows/	https://libbylarsen.com/works/blue-windows/

266.	Roumain, Daniel Bernard (1971)	JAV	2005	„I Never Wanted My First Communion“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	16’	https://www.sheetmusicplus.com/title/i-never-wanted-my-first-communion-sheet-music/19507614	-
267.	Mochizuki, Misato (1969)	Japonija	2005	„Lagunes“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	11’	https://www.wisemusicalclassical.com/work/44499/Lagunes--Misato-Mochizuki/	-
268.	Escaich, Thierry (1965)	Prancūzija	2006	„Mechanic Song“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	12’		https://www.prestomusic.com/classical/products/8610035--moderniste
269.	Dean, Brett (1961)	Australija	2007	„Polysomnography“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	17’	https://www.schott-music.com/en/polysonography-no262675.html	
270.	Michel, Paul Baudouin (1930–2020)	Belgija	2007	„Engrenage“, Op. 190 pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
271.	Engel, Paul (1949)	Austrija	2007	„Resonanzen, homage française“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://db.musicaustria.at/node/154914	-
272.	Lindroth, Peter (1950)	Švedija	2007	„Yo-Yo-Pee“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	11’	-	-
273.	Laporte, André (1931)	Belgija	2007	„Greenpiece“ fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui	10’	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/17349/Greenpiece	-
274.	Jevtic, Ivan (1947)	Serbija, Prancūzija	2007	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
275.	Schweitzer, Benjamin (1973)	Vokietija	2001–2002 (2008)	„Schärfe. Schatten“	8’	https://en.schott-music.com/shop/schaefer-schatten-noq19872.html	-
276.	Friedman, Gary (1934)	JAV	2008	Romance sekstetui		https://www.jwpepper.com/10523716E.item#.Y-0E1XbcFD8	-

				pučiamųjų ir fortepijono			
277.	Kibbe, Michael (1945)	JAV	2008	Pink Flamingos (a tango). Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems	4'	-	-
278.	Süle, László (1955)	Vengrija, Suomija	2008	„Spiral 369“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	13'	https://core.musicfinland.fi/works/spiral-369-6314d767-1ac1-4012-9668-41fc859708e6	-
279.	Kibbe, Michael (1945)	JAV	2008–2010	Sojourn, opus 190	19'	-	-
280.	Manookian, Jeff (1953–2021)	JAV	2010	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	23'	https://imslp.org/wiki/Sextet_(Manookian_%2C_Jeff)	-
281.	Pécou, Thierry (1965)	Prancūzija	2011	Sekstetas fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	15'	https://en.schott-music.com/shop/sextuor-noq16995.html	https://www.youtube.com/watch?v=hLWk4SXP0Mg
282.	Szeghy, Iris (1956)	Slovakija, Šveicarija	2011	Neniae (pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui)	14'	-	-
283.	Zur, Menachem (1942)	Izraelis, JAV	2011	„Networks“ fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
284.	Daniels, Benjamin	JAV	2012	Sekstetas fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
285.	Hecker, Zeke (1947)	JAV	2012	Sekstetas fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		-	-
286.	Skrzypczak, Bettina (1963)	Lenkija	2012	„...e subito parlando“ fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/9534966--bettina-skrzypczak-e-subito-parlando	https://open.spotify.com/track/1jEnSBiWJPRXHk9qukDQCR?si=34314914fde84097
287.	Strahovnik, Petra (1986)	Slovenija, Nyderlandai	2012	„Awareness“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	7'	https://webshop.donemus.com/action/frontsheetmusic/16397	-

288.	Schocker, Gary	JAV	2013	Sekstetas	23'	https://www.carlfischer.com/fh0458-sextet.html	https://www.youtube.com/watch?v=9H7uKpVlxyA
289.	Ince, Kamran (1960)	Turkija, JAV	2013	„It's a Nasreddin“	17'	-	-
290.	Hannah, Ronald (1945)	Kanada	1972, 2014	„Rag-Sextet“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	12'	-	-
291.	Iyer, Vijay (1971)	JAV	2014	„Bruits“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://www.eamdc.com/psny/composers/vijay-iyer/works/bruits/	https://www.youtube.com/watch?v=lZkFsHspG_c
292.	Moran, Jason (1975)	JAV	2014	„Jump Cut Rose“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
293.	Mustonen, Olli (1967)	Suomija	2015	Sekstetas fortepijonui ir pučiamiesiems	22'	https://www.schott-music.com/en/sestetto-noc335183.html	-
294.	Shmurak, Alexey (1986)	Ukraina	2015	“Fox” (Lapé) pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	12'	Natos autoriaus suteiktos M. Mirovskai	https://youtu.be/UGEMWvSCx10
295.	Lackey, Mark A.	JAV	2015	„Particles II“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	9'	http://www.marklackey.net/compositions.html	-
296.	Rutty, Alejandro	JAV	2016	The Port Within	8'	https://www.alejandroutty.com/works	https://www.youtube.com/watch?v=htW7Sv1VhL0
297.	Jablonsky, Stephen (1941)	JAV	2017	“Alive! Savor Every Moment” pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	3'	Natos autoriaus padovanotos M. Mirovskai	https://www.youtube.com/watch?v=W6HhfD20iHY
298.	Jablonsky, Stephen (1941)	JAV	2017	“Lydian Dreamscape” pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	5'	Natos autoriaus padovanotos M. Mirovskai	https://www.youtube.com/watch?v=bJERYFc1jp4
299.	Jablonsky, Stephen (1941)	JAV	2018	“Petite Homage for Steve Reich” pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	5'	Natos autoriaus padovanotos M. Mirovskai	https://youtu.be/8jsFfV1p0v0

300.	Jalbert, Pierre (1967)	JAV	2018	„Wind Dances“ fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui	21’	https://www.schott-music.com/en/wind-dances-noc346145.html	https://soundcloud.com/psny/pierre-jalbert-wind-dances-mov-1
301.	Hersant, Phillipe	Prancūzija	2019	‘Osterlied’	14’	https://www.stretta-music.com/hersant-osterlied-nr-689648.html	https://www.youtube.com/watch?v=JNVxK1M78CA
302.	Beardsworth, Matthew (1999)	Naujoji Zelandija	2019	„Reminiscing on Ruapehu“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	5’	https://sounz.org.nz/works/26561?locale=en	https://www.youtube.com/watch?v=gBXbvdK5qV0
303.	Jablonsky, Stephen (1941)	JAV	2023	Sextet X2	2’	Natos autoriaus padovanotos M. Mirovskai	https://soundcloud.com/stephen-jablonsky/sextet-x2-for-woodwind-quintet-and-piano-2023?si=8e5bf2c9d9e44ddac3d7b0025b3fe44ddac3d7b0025b3f770&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing
304.	Spilioti, Olena (1975)	Ukraina	2023	“Diptych” fortepijonui ir pučiamiesiems	5’	Natos autorės padovanotos M. Mirovskai	https://www.youtube.com/watch?v=vdPxylMiwMQ
305.	Allers, Hans-Günther (1935)	Vokietija	?	Concertino, Op. 88 pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
306.	Seitz, Albert (1872–1937)	Prancūzija	?	Sekstetas, Op. 22, No. 1 (fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtornai ir fortepijonui)		--	-
307.	Seitz, Albert (1872–1937)	Prancūzija	?	Sextet, Op. 22, No. 2 (fleitai, obojui, klarnetui, fagotui, valtornai ir fortepijonui)		-	-
308.	Lachman, Hans (1906-1990)	Nyderlandai	?	„Artis-Suite“ fortepijonui ir pučiamiesiems	13’	https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/18582	-
309.	Winnubst, Johann (1885–1934)	Nyderlandai	?	Sekstetas c-moll fleitai, obojui, klarnetui, valtornai,		-	-

				fagotui ir fortepijonui			
310.	Willner, Arthur (1881–1959)	Vokietija, Jungtinė Karalystė	?	Sekstetas F-dur fleitai, obojui, klarnetui, valtornai, fagotui ir fortepijonui		https://archive.org/details/arthurwillner09reel09/page/n636/mode/1up?view=theater	
311.	Thieriot, Ferdinand (1838–1919)	Vokietija	?	Serenada pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		https://www.bandmusicshop.com/serenade-b-dur-acc1169	
312.	Siqueira, José de Lima (1907–1985)	Brazilija	?	„Preludio para Quinteto de Sopro y Piano“ pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui	4’	-	-
313.	Simon, Ladislav (1929–2011)	Čekija	?	Sekstetas fortepijonui, fleitai, obojui, klarnetui, fagotui ir valtornai	25’	-	-
314.	Rumsey, Tim (1977)	JAV	?	„The Sacred Pools of Hana“ fortepijonui, fleitai, obojui, klarnetui, fagotui ir valtornai		https://www.penders.com/p-344441-the-sacred-pools-of-hana.aspx	-
315.	Perez Farina, Aristide (1934)	Ispanija	?	“Imagenes del Mar” pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
316.	Lopez Buchardo, Carlos (1881–1948)	Argentina	?	“Tres Preludios” pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
317.	Johnston, Richard (1917–1997)	Kanada	?	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-
318.	Jira, Milan (1935–2016)	Čekija	?	“Spring Concertino” fortepijonui ir pučiamųjų kvintetui		https://www.musicbase.cz/compositions/2088-jarni-concertino-pro-klavir-a-dechovy-kvintet/	-
319.	Harder, Paul O. (Oscar) (1923-)	?	?	Sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepijonui		-	-

320.	Gnattali, Radamés (1906–1988)	Brazīlija	?	Divertimento para quinteto de sopros e piano	11’	-	-
321.	Dionisi, Renato (1910–2000)	Itālija	?	Divertimento per sei strumenti fortepījonui, fleitai, obojui, klarnetui, fagotui ir valtornai		-	-
322.	Diercks, John Henry (1927–2020)	JAV	?	Concertino fortepījonui ir pučīamujų kvintetui		-	-
323.	Dembo, Royce (1933)	JAV	?	Vienos dalies sekstetas pučiamųjų kvintetui ir fortepījonui		-	-

2 ПРИЛОЖЕНИЕ

Интервью с композиторами- авторами секстетов

В процессе подготовки и написания работы о секстетах автору удалось провести ряд интервью с композиторами – авторами оригинальных сочинений для данного состава (Оуэн Андерхилл, Питер Бловельт, Алоис Виммер, Венди Гриффитс, Ласло Зюле, Майкл Киббе, Стив Коэн, Др. Дэн Локлэр, Ивар Лунде, Зик Хекер, Ирис Шеги, Гэри Шокер, Пьер Джельберт, Петра Страховник, Филипп Эрсан). Ниже приведены вопросы автора работы и ответы композиторов, являющиеся ценнейшим материалом для понимания особенностей данного ансамбля, а также очерчивающие перспективу развития создания и профессионального исполнения музыки для фортепиано и духовых. Также приведены краткие биографические сведения о композиторах.

Вопрос №1. Что вдохновило вас на создание произведения для секстета фортепиано и духовых?

Андерхилл¹⁸¹: Я написал это произведение для Arcadian Winds, духового квинтета в Бостоне, в который входят моя сестра Джанет Андерхилл и пианистка Сандра Хеберт. Что же касается повода, то меня давно восхищали необычные и поэтичные топонимы лунных образований, придуманные Иоганном Риччоколи в середине семнадцатого века. Одним из таких названий является «Залив Росы» или «Sinus Roris» на латыни. «Залив Росы» на самом деле является кратером на Луне, но в моем воображении я представил себе крошечный водоем, полностью созданный постепенным сбором драгоценных капель росы, образующихся в ранние утренние часы. Я видел себя создателем композиции подобным образом, ожидая и собирая мелодии и гармонии.

¹⁸¹ Оуэн Андерхилл (Owen Underhill) живет в Ванкувере, где он работает композитором, дирижером, художественным руководителем и преподавателем Школы современного искусства Университета Саймона Фрейзера. Как композитор, Андерхилл пишет для различных составов, включая оркестр, голос и хор, а также широкий спектр камерной музыки, от традиционных ансамблей до групп с необычными инструментами. Он проявляет особый интерес к крупномасштабному междисциплинарному сотрудничеству, написав ряд произведений для танца, а также свою оперу 1994 года «Звездные каталоги». Среди его последних композиций: Ten Miniatures (2013) для флейты, виолончели и фортепиано по заказу Novo Ensemble, The Curio Box (2014) для виолончели соло и ансамбля по заказу Vancouver New Music и String Quartet #4: The Night (2011). по заказу Quatuor Bozzini. Его Canzone di Petra (2004), пьеса для флейты и арфы, написанная по заказу Хайди Крутцен и Лорны МакГи, была удостоена в 2007 году премии Western Canadian Music Outstanding Composition Award. Его оркестровая работа «Линии памяти» получила первый приз на конкурсе канадских композиторов дю Морье в 1994 году, а его «Песни о любви» были номинированы на премию «Юнона» в 2002 году. , буйный и остроумный, тонкий и вдумчивый.

Бловельт¹⁸²: Раньше я не писал для этого ансамбля. Несколько лет назад южноамериканские музыканты спросили меня, есть ли у меня такое произведение.

Виммер¹⁸³: Я написал пьесу для своего духового квинтета.

Гриффитс¹⁸⁴: «Секстет Пуленка» — одно из моих любимых камерных произведений, и оно определенно послужило источником вдохновения для «Синей текстуры в белом свете».

Зюле¹⁸⁵: Я написал «Спираль 369» для секстета в 2008 году для конкурса камерной музыки в Финляндии. Выбор инструментов был свободным, я выбрал именно этот ансамбль по многим причинам. Для этой группы инструментов я писал впервые, ранее я написал много произведений для струнного квартета и несколько комбинаций дуо/трио для фортепиано и разных инструментов. Так что написать что-нибудь для этого секстета оказалось непростой задачей.

Киббе¹⁸⁶: Писать для духового квинтета интересовало меня много лет. Я играю на большинстве деревянных духовых (но НЕ на валторне) и на сегодняшний день сочинил 24 духовых квинтета.

¹⁸² Питер Бловельт (Peter Blauvelt) родился во Франции и вырос в Германии, где начал свое обучение композиции и игре на фортепиано. В 1975 году он приехал в США, где учился в Гарвардском университете. Там он получил три степени, в том числе докторскую по композиции. С 1968 года он часто давал сольные концерты — не только своих произведений — в США, Франции и Германии, публично и по радио, и получил несколько премий как за композицию, так и за фортепиано. Между тем, он также выступал в других странах Европы и Северной Америки. Уехав из Бостона во Флориду в 1984 году, он стал соучредителем «Форума композиторов Тампа-Бэй» в 1989 году и основал «Creative Arts and Tutoring Services» в 1990 году.

Музыка Питера Бловельта звучит современно, но в классических традициях — с редкими выходами в авангард, медитативную и более традиционную классическую музыку. Отдельные части, как правило, довольно хорошо структурированы, но не обязательно следуют правилам учебника или правилам сериализма.

¹⁸³ Алоис Виммер (Alois Wimmer) родился в Грискирхене (Верхняя Австрия) в 1960 году. Он получил музыкальное образование в «Академии музыки и исполнительских искусств Моцартеум» в Зальцбурге (национальная педагогическая квалификация, квалификация кларнета с отличием, магистр искусств) и на многих курсах и семинары с известными композиторами и дирижерами, такими как Гельмут Эдер, Николаус Арнонкур, Франц Вельзер-Мёст, Альфред Рид или Йохан де Мей.

Интенсивная работа над композицией с 1988 года. Концерты, курсы и семинары в качестве музыканта и композитора в Европе, Турции, Иордании, США, Южной Америке и Таиланде. Преподаватель кларнета, камерной музыки, теории и композиции в Музыкальной школе Верхней Австрии. Кларнетист в нескольких ансамблях и оркестрах.

¹⁸⁴ Венди Гриффитс (Wendy Griffiths) написала камерные произведения, пьесы для фортепиано, авторские песни, рок-песни, оркестровые произведения, хоровые произведения и танцевальные партитуры. Ее концертная музыка появлялась в серии Composer's Concordance, в студии Мерса Каннингема, в Манхэттенской музыкальной школе, на Фестивале камерной музыки Йель-Норфолк, в серии Encounters (танцевальной), на музыкальном фестивале Storm King, Music Under Construction (из которых она является одним из основателей) в Стокгольме в исполнении ансамбля Acidophilus и недавно в Вашингтоне, округ Колумбия, в исполнении Washington Master Chorale. Ее опера «Тихий американец» была поддержана Национальным фондом искусств, и она получила гранты от Meet the Composer и Американского музыкального центра.

¹⁸⁵ Пианист, композитор и педагог венгерского происхождения Ласло Зюле (László Süle) (р. 1955) преподает фортепиано, историю музыки, дидактику и композицию в Университете прикладных наук Метрополии в Хельсинки. Он также активно работает как композитор; он выпустил 14 компакт-дисков, в основном с собственными композициями.

¹⁸⁶ Майкл Киббе родился и вырос в районе Сан-Диего, где он получил свое первое музыкальное образование, которое включало уроки игры на малом барабане, аккордеоне, саксофоне и занимался чечеткой. Затем последовал переезд в Лос-Анджелес с дальнейшим изучением музыки в Калифорнийском государственном университете в Нортридже у композиторов Аурелио де ла Вега и Фрэнка Кампо. После

Казалось естественным добавить фортепиано, чтобы добиться несколько другого звучания и текстуры.

Коэн¹⁸⁷: Нет ничего более вдохновляющего, чем заказ! Если кому-то нужна ваша работа и он готов заплатить вам за то, чтобы вы написали что-то на заказ, это посылает мощный позитивный сигнал, и идеи начинают течь быстро и легко. В моей ситуации мне повезло, что Изабель Ялковски Байман, преподававшая фортепиано в Манхэттенской музыкальной школе, была другом семьи. Она присутствовала на сольном концерте, на котором звучала одна из моих ранних камерных пьес, и решила поручить мне написать что-нибудь, в чем фортепиано могло бы больше помочь.

Локлэр¹⁸⁸: В 1990 году квинтет Clarion Woodwind был основан в Школе искусств Северной Каролины (ныне Школа искусств Университета Северной Каролины) здесь, в Уинстон-Салеме, Северная Каролина. Все участники, а также пианист, участвовавший в мировой премьере «Сквозь ветры» Бан-Вон Хан, были преподавателями этой школы. Все раньше играли мою оркестровую музыку и часто спрашивали, могу ли я сочинить для них пьесу. Поскольку я являюсь композитором-резидентом и профессором музыки в Университете Уэйк Форест в том же городе, вполне логично, что однажды я сочиню пьесу для квинтета. В 1990 году появился альбом «Сквозь ветра».

получения степени магистра в области композиции и регистрации в течение двух лет преподавания с частичной занятостью в CSUN, он получил постоянную должность в Кэмеронском университете, Лоутон, Оклахома, где он преподавал гобой, теорию и композицию, а также выступал в многочисленных камерных музыкальных концертах и как солист гобоист в местной филармонии. К 1976 г. он написал более тридцати композиций, в том числе Концерт для фортепиано, opus 25, и CONCERTO TRI-CHROMA, opus 18, для солиста деревянных духовых инструментов с оркестром (Ховард Клуг, солист) и второго духового квинтета, AURAL CONTINGENCIES, opus 24. Киббе был внештатным исполнителем (живые концерты, записи, фильмы) на большинстве деревянных духовых инструментов, а также был гобоистом и аранжировщиком North Wind Quintet в течение 17 лет. Именно для этой группы он написал большинство своих двенадцати духовых квинтетов, а также многочисленные дуэты, трио и более сотни аранжировок.

На момент написания этой статьи общий творческий потенциал Киббе составляет более 212 концертных произведений, включая произведения для больших групп и оркестров, концерты и большое разнообразие камерной музыки для струнных, духовых, фортепиано и перкуссии. Он также написал музыку для голоса. Его работы были заказаны городом Лос-Анджелесом, серия концертов Pacific Serenades, Quatrocelli и многие другие. Его композиции исполнялись в США, Мексике, Европе, Израиле и Китае.

¹⁸⁷ Стив Коэн (Steve Cohen) получил образование в Манхэттенской, Истманской и Джульярдской музыкальных школах и составил большой каталог симфонических, камерных, литургических и музыкально-театральных произведений. Хоровая музыка Коэна исполнялась Zamir Chorale, Kol Zimrah (Чикаго), лондонским Zemel Choir и Gregg Smith Singers, а также регулярно звучит на Североамериканском еврейском хоровом фестивале. Награды за музыку Коэна включают Премию композитора 2004 года, присужденную совместно Симфоническим оркестром Западной Вирджинии и Музеем в сообществе (за оркестровое произведение «Джаггернаут»), первую и вторую премии на конкурсе Премии священной песни Сьюзен Галлоуэй 2006 года (за Псалом 84 и Псалом). 121), Премия за композицию New York Treble Singers 2007 года (для Хашкивейну), Премия фестиваля Шалшелет 2006 и 2008 годов (для Хашкивейну и Й'дид Нефеш) и премия Эроса 2008 года (Духовой квинтет). В 2019 году Стив был награжден премией «Алель в'Зимра», присуждаемой Хоровым фондом Замира за его вклад в еврейскую хоровую музыку.

¹⁸⁸ Др. Дэн Локлэр (Dr. Dan Locklair) — композитор в резиденции и профессор музыки в Университете Уэйк Форест в Уинстон-Салеме, Северная Каролина. Его композиционный каталог, на который повлияли самые разные традиции, включает симфонические произведения, исполняемые на международном уровне, балет, оперу, а также многочисленные сольные, камерные, вокальные, органные и хоровые произведения. Основным издателем Дэна является Subito Music. Компакт-диски с его музыкой были выпущены Naxos, Albany, Koch International Classics, Convivium, Ondine, Priory, Gothic и другими лейблами.

Лунде¹⁸⁹: Моя жена клавесинистка и органистка, и работа посвящена ей. Это позволило ей выступать с квинтетом деревянных духовых инструментов, в котором выступал я.

Рутти¹⁹⁰: Это был заказ. Ансамбль хотел, чтобы сочинение содержало элементы аргентинского танго, и я это сделал.

Хекер¹⁹¹: Я гобоист, а духовой квинтет — мой любимый камерный коллектив; я сочинил и аранжировал много произведений для духовых, особенно духовой квинтет. Так что эта часть

¹⁸⁹ Ивар Лунде (Ivar Lunde Jr.) родился в Тёнсберге, Норвегия, 15 января 1944 года. Во время своей карьеры исполнителя он добавил к своему имени буквы «младший», чтобы отличить себя от своего отца, который также был дирижером, педагогом и композитором. Бывший солист Норвежской национальной оперы И. Лунде получил образование в Музыкальной консерватории в Осло, Норвегия, и в Моцартеуме, Зальцбург, Австрия. Он преподавал и выступал в Европе и Соединенных Штатах, а также выступал в качестве солиста на гобое в Бергенской филармонии и Филармонии Осло, а также во многих небольших оркестрах Норвегии, Швеции, Австрии и США. Лунде — плодовитый композитор, удостоенный многочисленных премий и комиссий. Его композиция OVATION выиграла в 1990 году конкурс фанфар Симфонического оркестра Милуоки. В 1977 году его Симфония № 1 получила общую 1-ю премию на конкурсе композиций Концертного зала Осло для симфонической музыки. Несколько оркестровых произведений были исполнены Симфоническим оркестром Милуоки, Камерным оркестром Милуоки, Филармоническим оркестром Осло (Норвегия), Симфоническим оркестром Тронхейма (Норвегия) и Камерным оркестром О Клэр. Многие из его произведений изданы и записаны в США и Норвегии, в том числе компакт-диск с духовыми и клавишными композициями, выпущенный лейблом Nemea в Норвегии, а также ЕССО рассказывает сказку с камерным оркестром Eau Claire. Г-н Лунде также является дирижером, дирижируя симфоническими и камерными оркестрами как в Европе, так и в этой стране. Он почетный профессор музыки в Университете Висконсин-О-Клэр, где преподавал гобой, теорию, композицию и музыкальные технологии. Он был музыкальным руководителем и бывшим главным гобоистом Камерного оркестра Eau Claire, а также бывшим музыкальным руководителем и дирижером Симфонического оркестра долины Чиппева и Молодежного симфонического оркестра долины Чиппева, соучредителем которого была Коллин Бейтс. Когда он прибыл в Соединенные Штаты в 1966 году, он преподавал в музыкальном лагере Сан-Вэлли в Айдахо и был приглашен на музыкальный факультет Мэрилендского университета в Колледж-Парке. В Вашингтоне, округ Колумбия, он регулярно выступал с оркестром Национальной галереи искусств. Он и его жена Нанетт Гомори Лунде выступали вместе как дуэт и в таких ансамблях, как Les Favorites в США и Европе. Г-н Лунде поступил на музыкальный факультет Университета Висконсин-О-Клэр в 1968 году и ушел с преподавательской должности в 2003 году.

¹⁹⁰ Композитор и басист Алехандро Рутти (Alejandro Ruty) наиболее известен своим характерным сочетанием южноамериканских стилей, лирических мелодий, точных ритмических деталей и экзотических текстур. Его недавние работы включают соло, дуэты, трио и квартеты для электробас гитары с расширенным диапазоном, которые он исполняет сам или с другими басистами. Композиции и аранжировки Рутти исполнялись Симфоническим оркестром Миннесоты, Бостонским современным оркестром, Камерным оркестром Индианаполиса, Национальным симфоническим оркестром Аргентины, Национальным симфоническим оркестром Бразилии, Филармоническим оркестром Монтевидео, Симфоническим оркестром Порту-Алегри и многочисленными камерными ансамблями. Записи его музыки были выпущены Navona, Capstone, Albany, Arizona University Recordings и другими лейблами. Алехандро Рутти — профессор музыкальной композиции в Университете Северной Каролины в Гринсборо.

¹⁹¹ Зик Хекер (Zeke Hecker) родился в Ньюарке, штат Нью-Джерси, в 1947 году, учился в школе Лоуренсвилля и Гарвардском колледже. Он живет в Гилфорде, штат Вермонт, и преподавал английский язык в средней школе Союза Браттлборо с 1971 года до выхода на пенсию в 2004 году. Бывший представитель программы членства в Met School, он написал учебные пособия к более чем 100 транслируемым операм для веб-сайта Метрополитен-опера и вел мастер-классы для учителей в Метрополитене. Он является соучредителем Friends of Music в Гилфорде, бывшим главным гобоистом оркестра Виндхэма, симфонического оркестра Pioneer Valley и оркестра долины реки Коннектикут, участником квинтетов деревянных духовых инструментов Windfall и Variable Winds, а также бывшим директором Консорциума Вермонта. Композиторы. Хеккер написал более 190 произведений, в том числе оперы, оркестровые пьесы, камерную и хоровую музыку, музыку для пьес и фильмов, а также песни. Его музыку исполняли оркестры, камерные коллективы и хоры в Новой Англии, а также в Барселоне и Лондоне, где его камерная опера «Грибы» была поставлена в 1999 и 2010 годах. Его пять симфоний были заказаны оркестрами в Вермонте, Массачусетс и Коннектикут.

кажется ясной. Но я не помню, что заставило меня решить совместить квинтет с фортепиано. Я восхищаюсь несколькими произведениями для этой комбинации: Пуленк, Жакоб, Хойби, Тюилле, Фарренк и другими (я уверен, вы знаете репертуар). Возможно, эту идею мне подсказал какой-нибудь пианист или духовой; если да, то я не уверен, кто. Наиболее вероятным кандидатом является фаготист Хью Розенбаум, который в то время проживал в Лондоне и активно участвовал в кругах камерной музыки. Он отстаивал мои работы и организовал премьеру Секстета в 2014 году.

Шеги¹⁹²: Первоначально я получила заказ на сочинение для терменвокса плюс духовой квинтет — однако сразу же после его первого исполнения я сделала версию для фортепиано и духового квинтета, терменвокс более чем редкий инструмент... Кроме того, мне очень понравилось инструментальное сочетание с фортепиано.

Шокер¹⁹³: Я выполнял заказ.

Джельберт¹⁹⁴: Оба моих сына играют на духовых инструментах (оба играют на кларнете), и как пианист я написал много музыки для фортепиано и струнных, но не так много для фортепиано и

Опера «Перикл, принц Тира» (по пьесе Шекспира) была поставлена в 1981 году, а мюзикл «Баратария» (по пьесе вермонтского драматурга XIX века Роялла Тайлера) — в 1998 году. «Шесть вальсов для фортепиано» поставила Кэтрин Келлер. в 1997 году за балет «Дега». Сюита из «Бури» под управлением Бланш Мойс вошла в саундтрек к отмеченному наградами документальному фильму «Вещи снов», который был показан по телевидению PBS. Он получил гранты от Совета искусств Вермонта, New York Times. Фонд искусств Англии и знакомство с композитором.

¹⁹² Ирис Шеги (Iris Szegehy) — из венгерской семьи, выросла в Словакии. В 1989 году она закончила обучение композиции в Музыкальной академии в Братиславе, защитив диссертацию. После падения берлинской стены она получала стипендии и сочиняла музыку в разных странах Европы и в США. Ирис Шеги живет и работает композитором-фрилансером в Цюрихе с 2001 года. Каталог произведений Шеги включает оркестровые, камерные, сольные и вокальные произведения, которые исполняют известные музыканты на концертах и фестивалях по всему миру.

¹⁹³ Один из выдающихся флейтистов своего поколения, Гэри Шокер (Gary Schocker) также является пианистом, арфистом, плодовитым композитором и талантливым педагогом. Его отец родился в Литве. Одаренный композитор, Шокер написал музыку практически для всех оркестровых инструментов, а его работа получила многочисленные признания Международной ассоциации кларнета и Национальной ассоциации флейтистов. Он получил заказы на написание музыки для конкурсов, в том числе для конкурса солистов средней школы NFA и Международного конкурса флейтистов в Бивако, Япония. Многие из его произведений стали частью стандартного репертуара для флейты, завоевав место в обязательных списках репертуара для конкурсов и учебных курсов. В настоящее время у него напечатано почти 300 произведений, причем более половины из них включают флейту как сольный инструмент или как часть ансамбля. Шокер также написал множество произведений для арфы и фортепиано, а также для сольного голоса и хора, а также написал несколько мюзиклов, в том числе «Вдали от обезумевшей толпы» и «Пробуждение», оба из которых можно услышать на Original Cast Recordings. Оба шоу стали победителями конкурса Global Search for New Musicals в Великобритании и прошли в Кардиффе и на Эдинбургском фестивале, а также в Новой Зеландии. В Нью-Йорке «Пробуждение» получило награду музыкального театра ASCAP.

Известный своим красивым звуком и непринужденной техникой, Шокер часто выезжает на концерты по всей стране и по всему миру. Он выступал с оркестрами и в концертных залах на пяти континентах. Среди частых партнеров по сцене - Фуми Кувадзима (фортепиано), Эмили Митчелл (арфа) и Джейсон Вью (гитара).

¹⁹⁴ Пьер Джалберт (Pierre Jalbert) - После учебы в бакалавриате по классу фортепиано и композиции в Оберлинской консерватории Джалберт получил докторскую степень. по композиции в Пенсильванском университете под руководством главного преподавателя Джорджа Крамба. Он выиграл Римскую премию в 2000–2001 годах и получил премию BBC Masterprize в 2001 году за свою оркестровую работу *In Aeternam*, выбранную из более чем 1100 оценок жюри, в которое входили Марин Олсон, сэр Джон Элиот Гардинер и сэр Чарльз Маккеррас. *In Aeternam* исполнялся Лондонским симфоническим оркестром, Будапештским симфоническим оркестром, Ситлским симфоническим оркестром, Национальным симфоническим

духовых, поэтому я хотел попробовать свои силы в работе для квинтета деревянных духовых и фортепиано. Пьеса была заказана Конференцией камерной музыки в Беннингтоне и Форумом композиторов Востока, на которой многие музыканты-любители участвуют в летней конференции по исполнению камерной музыки, поэтому я хотел, чтобы эту пьесу могли играть как любители, так и профессионалы.

Страховник¹⁹⁵: на самом деле, произведение было написано для конкурса композиции Biennale Корег в 2012 году. Произведение получило первый приз в категории «Публика».

Эрсан¹⁹⁶ (Philippe Hersant): Этот секстет был заказан моими друзьями из *Les Vents Français*. Незадолго до написания этой пьесы я только что закончил хоровую пьесу под названием «Воскресение», которая заканчивалась краткой цитатой из хорала И. С. Баха «Христос лежал в пеленах смерти». Чтобы остаться в этой атмосфере, я решил написать набор вариаций на этот хорал.

Вопрос №2. В чем особенность этого состава инструментов для композитора: вызовы, ограничения и преимущества?

Андерхилл: Обсуждая, писать ли только духовой квинтет или добавить еще один инструмент, я выразил заинтересованность в добавлении фортепиано для создания секстета, который предоставил бы возможность взаимодействия между фортепиано и квинтетом. Это способствовало более

оркестром, Симфоническим оркестром Калифорнии и Хартфорда, Филармоническим оркестром Орландо и другими. Джалберт — профессор музыки в Школе музыки Шеперда Университета Райса в Хьюстоне, а также соучредитель *Musiq*, нового музыкального коллектива из Хьюстона. Его музыка издается *Schott Helicon Music Corporation*, Нью-Йорк.

¹⁹⁵ Петра Страховник (Petra Strahovnik) — словенско-нидерландская композиторка, изучала композицию с Урошем Ройко, Мартином Паддингем и Петером Адриансом. Произведение «Прана» для симфонического оркестра принесло ей 66-ю Международную премию композиторов ROSTRUM, организованную Международной музыкальной ассоциацией. В арт-резиденции с ансамблем *Modelo62* Петра создает проект «DisOrders», несколько художественных работ, сочетающих музыку и перформанс, чтобы поднять вопрос о том, как мы справляемся с психическим здоровьем. Ее достижения, среди прочего, принесли ей стипендию и художественную резиденцию на вилле *Concordia Bamberg*, предоставленную Баварским государственным министерством науки и искусств, и *Berlin Art Prize for Music 2021*, присуждаемую Академией искусств - *Akademie der Künste Berlin*.

¹⁹⁶ Филипп Эрсан (Philippe Hersant) родился в Риме в 1948 году. В настоящее время живет и работает в Париже. После учебы в Высшей национальной консерватории музыки в Париже, где он изучал композицию у Андре Жоливе, ему была предложена стипендия для обучения в *Casa Velasquez* с 1970 по 1972 год, а затем на вилле Медичи с 1978 по 1980 год. В его каталоге более сотни произведений, написанных для самых разных ансамблей: хора, оркестра, сольной инструментальной музыки, камерной музыки, опер — «Шато-де-Карпаты» (по заказу Radio France), «Le Moine noir» (по заказу Лейпцигской оперы), и балетная музыка для Парижской оперы, Грозовой перевал, *Vêpres de la Vierge* по заказу Нотр-Дам де Пари, хоровая опера, *Tristia*, по заказу Теодора Курентзиса и *Opera de Perm* в России с повторными исполнениями в Вене, Берлине, Гамбурге, Москва, Санкт-Петербург, Баден-Баден, Афины и Люцерн. Совсем недавно Филипп Эрсан представил свою новую оперу *Les Éclairs* (на либретто Жана Эченоза) в Комической опере в ноябре 2021 года. Широко известный в музыкальном мире, он был удостоен многочисленных наград: Гран-при музыкального города Парижа, Гран-при SACEM за симфоническую музыку, Гран-при Фонда дель Дука, Гран-при лицей композиторов, *Prix Musique*, присужденный SACD, и три *Victoires de la Musique Classique*.

красочной композиции и выразительному диалогу мелодий и гармоний между духовыми и фортепиано, характерному для произведения во всех пяти частях.

Бловельт: Я написал довольно много музыки для всех инструментов, так что написание этого произведения не вызвало никаких проблем или ограничений.

Виммер: Я написал это произведение как противопоставление квинтетам Моцарта и Бетховена, которые мы также играли в программе в это время.

Гриффитс: При сочинении для этого ансамбля хорошо часто варьировать оркестровку, иначе фактура может стать тяжеловесной. Варьируя густоту фактуры, сочетая инструменты и заставляя один инструмент «заканчивать предложения другого» — вот несколько способов сделать произведение интересным и привлекательным для слушателя. (Слушатели, даже не музыканты, как правило, хорошо разбираются в оркестровке.)

Зюле: Я думаю, что для этих инструментов нет ограничений! Деревянные духовые инструменты очень красочны, богаты и подвижны, они так же полезны для полифонического письма, как и для создания вибрирующих аккордов, кластеров или других звуковых эффектов. Они находятся в очень хорошем балансе с фортепиано, а динамический диапазон довольно широк, может быть, не так широк, как у медных духовых, но у деревянных духовых инструментов более интимный и теплый звуковой ландшафт. Задача состоит в том, чтобы найти хороший баланс с фортепиано и каким-то образом показать различные характеры отдельных инструментов.

Киббе: Самая большая проблема при написании этой комбинации состоит в том, чтобы хорошо интегрировать фортепиано, чтобы оно не стало инструментом «концертного соло».

Коэн: Писать для духового квинтета может быть очень сложно. В отличие от сочинения для струнных, где есть группа одинаковых инструментов разного размера, духовой квинтет состоит из пяти очень разных инструментов. Заставить их сбалансироваться и смешаться сложнее, чем с более однородным ансамблем. Однако, если вы пишете более контрапунктически, широкая цветовая гамма духового квинтета становится преимуществом. Отдельные строки легче услышать, если они имеют цветовую кодировку.

Локлэр: В отличие от струнного квартета, где схожие инструменты имеют более однородный тембр, инструменты духового квинтета обладают более индивидуальным характером. Задача любого камерного произведения, особенно с участием фортепиано, состоит в том, чтобы сделать каждый инструмент солирующим, но в то же время обеспечить существенное ансамблевое звучание.

Лунде: В первой части можно было найти сложные ритмы и сложные ансамблевые проблемы.

Рутти: Это хороший ансамбль для сочинения, и это намного легче, чем квинтет (без фортепиано). Фортепиано решает проблему гармонической и регистровой плотности, позволяя одновременно воспроизводить больше звуков, а также расширяет регистр в обоих направлениях.

Хекер: Всякий раз, когда вы сочетаете фортепиано с другими инструментами, будь то духовые или струнные (или даже ударные молоточки), вы имеете дело с двумя разными звуковыми мирами. Они не «смешиваются». Это может быть проблемой, возможностью или и тем, и другим. Я наслаждаюсь контрастом, и, как я сказал в программке, мне нравится, когда ансамбль фортепиано и духовых «перебрасывает материал туда и обратно в разговоре или соревновании». Чего я хочу избежать, так это впечатления «концерта» для фортепиано с духовыми. «аккомпанемент» (все равно я ненавижу этот термин; пианист в песне Шумана или скрипичной/фортепианной сонате Брамса — не аккомпаниатор, а полноправный партнер). Я не заинтересован в эксплуатации пианистической виртуозности; на самом деле я даже не квалифицирован, так как я не пианист, в чем любой настоящий пианист может убедиться по моему сочинению для инструмента. Ограничения? Музыканты на духовых инструментах должны дышать, а пианисты — нет (кроме того, чтобы остаться в живых). Но композиторы, которые, как и я, играют на духовых инструментах, знают это не понаслышке и могут преодолеть это ограничение. Преимущества? В основном цвет. Струнный квартет, хотя и не монохромен, не имеет ничего общего с яркой цветовой палитрой духового квинтета.

Шеги: Краски духовых и фортепиано совершенно разные, но их смешение создает новую, очень привлекательную для меня звучность. Кроме этого фортепиано в качестве аккордового инструмента можно дополнить мелодическими духовыми инструментами, при желании до полной фактуры возможно более 6 мелодических линий. Никаких ограничений, только преимущества.

Шокер: Это действительно идеально — фортепиано может заполнить и сбалансировать все различные тембры.

Джельберт: Духовые обеспечивают огромное разнообразие тембров, но также могут сливаться в более широкий ансамблевый звук. Фортепиано дает большой резонанс с педалью и увеличивает возможности ансамблевого звука.

Страховник: Состав определенно имеет свои проблемы, если вы стремитесь смешивать звуки. Но, с другой стороны, это дает такую уникальную возможность искать и бросать себе вызов, находить материал для произведения.

Эрсан: Среди преимуществ: красивая цветовая гамма. Проблемы, ограничения: не так просто найти хороший звуковой баланс и однородность между этими инструментами. Но фортепиано очень помогает обрести гармоническую наполненность.

Вопрос №3. Насколько эта композиция инструментов помогает раскрыть вашу художественную концепцию либо усложняет работу композитора?

Андерхилл: Два основных качества пьесы, иногда рефлексивная, а иногда игровая и одушевленная, раскрываются в пьесе через взаимодействие между духовым квинтетом и затем фортепиано как формой вызова и ответа. По мере развития пьесы происходит большее наслаждение и наложение различных комбинаций и вариаций духовых и фортепиано.

Бловельт: Эти опасения не приходили мне в голову.

Виммер: Поскольку я пишу для многих разных составов, у меня не было проблем с этим сочинением.

Гриффитс: Поскольку мне нравится писать характерные пьесы, этот ансамбль, состоящий из этих инструментов, каждый из которых обладает уникальным характером, тембром и диапазоном, предоставляет безграничные возможности для реализации моих художественных замыслов.

Зюле: Прежде чем начать сочинение, у меня была очень четкая концепция мира: нумерология. Я использовал шкалу из 9 нот и разрыв для нуля, поэтому я мог создавать различные серии чисел, например, дни рождения моих любимых людей и т. д. Название 369 означает такие вещи, как структура, состоящая из 3 частей, размер 6/4, есть 6 дней рождения и 9-нотная шкала и т. д. Таким образом, эта концепция дала возможность создавать чрезвычайно полифонические структуры, но также и однородные, гармоничные структуры. Наконец, работа была очень интересной и радостной, музыка почти «сама организовалась» в процессе.

Киббе: Игра на всех этих деревянных духовых инструментах дает уверенность в том, что то, что я пишу, хорошо будет сочетаться и раскроет лучшие черты каждого из них. Собрать вместе пять совершенно разных инструментов — непростая задача; они естественным образом плохо сочетаются друг с другом, за исключением определенных диапазонов.

Козн: Это моя очень ранняя работа, написанная, когда мне было немного за двадцать. Раннее творчество молодого композитора часто представляет собой каталог его влияний. В секстете легко услышать отголоски Копленда, Бернштейна, Прокофьева, Шостаковича, Бартока. Это длинная (18 минут) и растянутая часть. По мере того, как композитор взрослеет, он узнает, что «меньше значит больше».

Локлэр: Я всегда предпочитал писать для оркестра, нежели для духового оркестра или духового ансамбля. Струны дают теплоту, как никакое другое семейство инструментов, и я скучаю по ним, когда их нет. Тем не менее, я написал и другие успешные произведения с участием духовых (в том числе крупную хоровую работу с духовым квинтетом и фортепиано под названием WINDSWEEP (дерева) [<https://youtu.be/Zzpyq15oshA>]). Независимо от того, для чего я сочиняю, я стараюсь жить

в мире звука для этого инструмента или комбинации инструментов или голосов, и это, безусловно, то, что я пытался сделать, создавая Through the Winds.

Лунде: В то время, когда была задумана эта работа, я больше всего работал в полутоновой среде. Мой стиль композиции стал гораздо более «романтическим».

Рутти: Это хорошее сочетание инструментов. Композиторы должны иметь возможность выразить себя через этот ансамбль.

Шеги: Никаких сложностей не может быть, если композиторский замысел произведения, идея, стоящая за ним, с самого начала связана со звучанием и возможностями квинтета деревянных духовых плюс фортепиано. Моей идеей было написать что-то вроде похоронных песен, Neniae, и я выбрала эту идею из-за звучания деревянных духовых инструментов + фортепиано/терменвокса – сначала инструменты, потом идея.

Шокер: Не привык к написанию квинтетов, хотя когда-то давно написал два.

Джельберт: Это на самом деле помогает мне иметь некоторые ограничения - у духовых есть свои соответствующие идиоматические диапазоны, и это, безусловно, сыграло роль в моем сочинении для инструментов. Некоторые вещи они делают хорошо, в отличие от струнных инструментов, и это тоже сыграло свою роль. Знание того, что эти инструменталисты должны дышать, сразу формирует подход к композиции.

Страховник: Это определенно открывает новые горизонты, но я верю, что это в каждой новой композиции инструментов. Я лично нахожу эти проблемы захватывающими, и это ставит меня на путь исследования новой звуковой скульптуры.

Эрсан: Ничего особенного в этом нет.

Вопрос №4. Чем отличается сочинение для такого секстета от, например, любого другого большого ансамбля (квинтет, секстет другого состава или больше)?

Андерхилл: Сочинив музыку для многих разных камерных групп, я бы сказал, что каждая камерная группа уникальна. Квинтет духовых с фортепиано, безусловно, очень специфичен, и в «Бухте Росы» вся идея пьесы фактически вытекает из свойств ансамбля. В данном случае это как бы сближение двух миров – иногда слияние, а иногда контраст.

Бловельт: Возможностей меньше, чем, скажем, в секстете для фортепиано и струнного квинтета (которые я тоже написал), за исключением того факта, что секстет с духовыми предлагает больше тембровых вариаций, что в итоге и определило, как произведение было написано.

Виммер: Я не знаю никакой разницы в композиционной задаче. Я пытаюсь думать по-своему в соответствующем ансамбле.

Гриффитс: Быть неоднородной группой, в отличие, скажем, от струнного оркестра, означает как проблемы, так и преимущества. Одной из очевидных проблем является балансировка динамических диапазонов ветра, что может быть непросто. Также отсутствие дирижера означает, что нужно больше репетировать, если в пьесе есть такие вещи, как смена метра и ускорение.

Зюле: В этом секстете все инструменты индивидуальны со своими звуками, техникой дыхания и возможностями эффектов. Таким образом, это сильно отличается, например, от струнного квартета, где ансамбль можно использовать почти как один инструмент. Большие формации отличаются в том случае, когда у вас удвоенные инструменты и вы ближе к оркестровой концепции. Этот секстет, пожалуй, самая чистая камерная музыка с бесконечными возможностями.

Киббе: Одна из неотъемлемых проблем духовых квинтетов заключается в том, что они «тяжелые», то есть в них больше высоких инструментов, чем тенора или баса. Добавление фортепиано может придать группе более низкую звучность.

Коэн: Опять же, стандартный духовой квинтет представляет собой набор из пяти очень разных инструментов; один инструмент с одной тростью (кларнет), два инструмента с двумя тростями (гобой и фагот), один инструмент без трости (флейта) и один медный духовой инструмент (валторна). Если писать для этой группы в тесной гармонии, диссонансы будут звучать как плохая интонация. Например, два гобоя, играющие с разницей в малую секунду, звучат как преднамеренный диссонанс, а один гобой и один кларнет с разницей в малую секунду звучат как случайность. Поскольку в духовом квинте нет двух одинаковых голосов, композитор должен с особой осторожностью подбирать голоса для этой разрозненной группы. Открытые позиции работают лучше всего, и подход, который подчеркивает горизонтальный контрапункт, будет работать лучше, чем более вертикальный подход. Также хорошо думать о квинтете как о пяти солистах, которые по очереди оказываются в центре внимания. Один мудрый оркестровщик однажды сказал мне: «Ищите все маленькие оркестры внутри большого оркестра», и это очень хорошая идея, о которой нужно помнить, когда сочиняете для духового квинтета.

Локлэр: В камерной работе есть более интимная сущность и больше места для устойчивой индивидуальности.

Лунде: Не вижу разницы в сочинении для разных составов.

Хекер: Художественный замысел основывается и даже определяется выбором инструментов. Я не могу представить, чтобы для струнного квартета были такие же художественные решения, как для квинтета духовых, смешанной группы духовых и струнных или оркестра. Для меня музыка не существует как некая чистая платоническая концепция вне мира звуков. Это становится все более

очевидным для меня во многих аранжировках для духового квинтета, которые я недавно сделал из сольных фортепианных произведений других композиторов. Во-первых, подавляющее большинство фортепианных пьес совершенно не подходят для таких аранжировок. Те, которые будут «работать» для квинтета, звучат и ощущаются совершенно иначе, чем их фортепианные источники. Например, легато на фортепиано производит совершенно иной эффект, чем у духовых. Даже для больших оркестровых произведений я не сочиняю на двух-трех нотоносцах, а потом «оркеструю». Я сочиняю прямо на полную партитуру. Это сопряжено с риском, в основном с потерей преемственности и пренебрежением крупномасштабной формой, которые я принимаю во внимание. Для меня риски необходимы. Чем больше и разнообразнее будет ансамбль, чем больше у вас цветов на палитре, тем больше игрушек в коробке. Однако не всегда то, что вы хотите. И есть логистические соображения: проще (по крайней мере, в теории, а обычно и на практике) собрать квинтет, чем оркестр из семидесяти человек. И дешевле, если кому-то платят.

Шеги: Разница в том смысле, что здесь мы имеем, грубо говоря, квази-две идентичности одну против другой — «идентичность квинтета деревянных духовых инструментов» против «идентичности фортепиано». Если у вас есть, например, только струнные в квинтете, секстете и т. д., это только одна идентичность, никакой «чужой» идентичности нет. Разумеется, процесс сочинения должен учитывать эту ситуацию.

Джельберт: Это все сольные инструменты, поэтому концепция/звучание пьесы с самого начала будет отличаться от оркестра или духового ансамбля. Я попытался дать моменты, когда сольный инструмент сияет, и другие моменты, в которых звучание больше похоже на ансамбль.

Страховник: В моей практике особой разницы нет. Но я считаю, что это зависит от самой музыкальной идеи.

Эрсан: Мне было бы труднее писать для группы духовых в одиночку, без фортепиано, потому что я люблю резонансы, выдержанные звуки, гармоническую наполненность.

Вопрос №5. Какова, по вашему мнению, роль фортепиано в секстете?

Андерхилл: Фортепиано охватывает весь диапазон духового квинтета, усиливает и дополняет мелодии и гармонии, присутствующие в духовых.

Бловельт: Это якорь и опора пьесы.

Виммер: Фортепиано — равноправная часть ансамбля, ни больше, ни меньше.

Гриффитс: Фортепиано обеспечивает гармоническую основу, но не зависит от других инструментов и редко является точным дублированием духовых линий.

Зюле: Фортепиано играет очень важную роль в моем секстете. Это как дирижер ансамбля; оно все время присутствует. Хотя в фортепиано используется тот же музыкальный материал, что и в других инструментах, оно играет очень важную роль гармонии и ритма. Это также ритмический двигатель ансамбля. Для пианиста партия фортепиано здесь — своего рода «музыкальное я».

Киббе: Фортепиано иногда дает твердый бас, освобождая фагот и валторну для мелодичности в более высоком диапазоне. В других случаях фортепиано может создавать тонкую текстуру высокого тона по сравнению с другими инструментами или может играть с хрупким перкуSSIONным звуком.

Коэн: Фортепиано играет несколько ролей в этом произведении. Иногда солирует фортепиано, а духовой квинтет действует как очень маленький оркестр. В других случаях фортепиано аккомпанирует духовым. Поскольку диапазон фортепиано шире, чем у всех других инструментов, запись в диапазоне ниже нижних нот фагота и/или верхних нот флейты делает фортепиано, функционирующим как ударный инструмент.

Локлэр: Для меня фортепиано так много добавляет к существующему ансамблю. Например, почти все мои оркестровые произведения включают в оркестровку фортепиано. Фортепиано может не только помочь в создании ритмичного характера пьесы, но также может обеспечить мечтательные, реверберационные качества, которые может предложить третья педаль. Так что, помимо добавления содержания в композицию, фортепиано также добавляет каркас, вокруг которого ансамбль как бы создает красивую, неповторимую атмосферу. Для меня это может создать такую же среду, как и струнные инструменты. Безусловно, индивидуальность звучания является характеристикой фортепиано в пьесе для духовых, а также помогает с ритмическим драйвом пьесы, а с помощью третьей педали можно достичь некой мечтательной атмосферы. Большая часть моей музыки исследует этот «влажный» звук, и фортепиано является ключом к этому...

Лунде: Партию клавишных (клавесина или фортепиано) следует считать сольной партией.

Рутти: Фортепиано — это ключ; помогает прояснению фактуры и позволяет отдохнуть другим. Вдобавок ко всему (как я писал) он без напряжения расширяет диапазон звучания (да, флейта пикколо выше может играть высоко, но очень громко в открытом регистре, тогда как фортепиано может играть тихо или громко где угодно). Кроме того, наличие фортепиано значительно выделяет фактуру аккомпанемента и ритмическую структуру произведений.

Хекер: Фортепиано может быть чем угодно, на что оно технически способно: оно может нести мелодию, определять ритм или гармонию, обогащать текстуру, обеспечивать украшение или филигрань (что меня не особенно волнует) и многое другое. Зависит от того, где вы находитесь в пьесе, что происходит в музыкальном плане. Как уже говорилось ранее, я не могу отделить инструменты от музыки. (Или, как писал У. Б. Йейтс: «Как мы можем узнать танцора по танцу?»)

Шеги: На самом деле я уже ответила на этот вопрос в своих предыдущих ответах — фортепиано — это другой инструментальный окрас и другие звуковые и технические возможности (аккордовый инструмент с огромным диапазоном). Это «оппонент» в ансамбле, но в то же время и партнер, помогающий строить новую, уникальную сущность.

Шокер: Преобладающая личность.

Джельберт: Фортепиано служит еще одним голосом в текстуре, но является дополнением полного диапазона. Я часто использую его для резонанса, как с педалью. Иногда я комбинирую его с другими инструментами по тембру/цвету, использую его как аккомпанемент или использую его в более сольной текстуре.

Страховник: В качестве контраста в начале пьесы я выбрала фортепиано, но со временем оно сливается с другими инструментами.

Эрсан: Очень важно, я думаю, это помогает связать инструменты вместе. Он может придать некоторую мягкость и помочь смягчить «кислотность» духового квинтета.

Вопрос №6. Что для вас важнее при сочинении: а) контрастное сочетание тембров разных духовых инструментов, б) контраст духовых и тембров фортепиано, в) когда разные тембры сливаются в единый звук?

Андерхилл: Ну, я думаю, что здесь, вероятно, больше контраста, чем слияния с точки зрения тембра. Тем не менее, с точки зрения экспрессии, я думаю, вы можете услышать, что, вероятно, существует баланс частей, где фортепиано и духовые дополняют друг друга, поскольку в представленных характерах есть контрасты. Итак, основной ответ заключается в том, что композиционно оба способа работы одинаково важны для меня.

Бловельт: Кое-что из всего вышеперечисленного.

Виммер: Все три фактора имеют свою привлекательность, и все три фактора могут иметь место в композиции. Но моей главной целью является однородное взаимодействие.

Гриффитс: Контрастное сочетание разных духовых тембров, безусловно, для меня самое главное.

Зюле: Все эти три концепции очень важны в моем секстете, и я использую их все в трех частях пьесы.

Киббе: Контрастировать легко, так как это все «сольные» инструменты. Создать сбалансированную смесь или структуру аккордов гораздо сложнее. Фортепиано (само по себе) может создать плавный смешанный аккомпанемент, лежащий в основе партий деревянных духовых инструментов.

Коэн: Все эти соображения одинаково важны.

Локлэр: Я стараюсь исследовать все вышеперечисленное! Диалог — важное понятие во всей моей музыке, и в «Сквозь ветры» я, конечно же, пытался исследовать его между инструментами квинтета, а также между духовыми как ансамблем и фортепиано. С квинтетом духовых я обнаружил, что контраст достигается более естественно, чем смешение звуков. Но я стремлюсь к тому и другому.

Лунде: Все вышеперечисленное.

Рутти: Это зависит от того, какую партию я пишу. Это может быть все вышеперечисленное.

Хекер: Все одинаково важно

Шеги: Все вышеперечисленное важно, я бы не стала здесь строить какую-то иерархию. Как композитор вы должны учитывать и работать со всеми этими аспектами: использовать различия внутри духового квинтета, между духовыми и фортепиано, наконец, соединить все эти краски и индивидуальности персонажей в новую привлекательную и композиционно убедительную единицу.

Шокер: Контрастное сочетание тембров разных духовых инструментов.

Джельберт: Все вышеперечисленное одинаково важно — они дают контрастные текстуры, что крайне важно.

Страховник: Для меня это было сочетание двух последних.

Эрсан: Немного всего этого. В отдельных эпизодах я искал цветовые контрасты, выделял тембр каждого из них. В других я искал смешанный звук. Возможно множество комбинаций, вот что меня заинтересовало.

Вопрос №7. Хотели бы вы снова сочинять для такого ансамбля, если представится возможность? Почему? Если да, то какая музыкальная форма больше подходит: миниатюрная или крупная, одночастная или многочастная?

Андерхилл: Я был бы счастлив написать еще один секстет, если бы меня попросили. Возможно, я бы попытался попробовать что-то другое - возможно, более расширенное одночастное сочинение. Я бы сказал, что есть много разных способов сочинять для фортепиано и духового квинтета, так что это больше зависит от концепции произведения, какое возможное направление вы выберете.

Бловельт: Мне жаль говорить, что я больше не сочиняю. Я написал достаточно.

Виммер: Я всегда пишу на заказ. Так что, если обратятся ко мне, пожалуйста. Жанр обычно выбираю я, но также зависит от случая, ансамбля...

Гриффитс: Да! Написание набора миниатюр, возможно, с небольшими вариациями комбинаций инструментов в каждой части было бы интересным проектом.

Зюле: Я бы хотел снова сочинять для этого ансамбля! У него гораздо больше возможностей, чем я использовал в своем секстете, так что новые вызовы приветствуются! Возможно, более крупная работа с несколькими частями была бы интересна...

Киббе: Размер и форма произведения зависят от музыкальных материалов. Многие из моих духовых квинтетов мотивированы и представлены в коротких многочастных формах. Добавление фортепиано облегчает создание расширенных произведений.

Коэн: Я бы, конечно, подумал о том, чтобы написать еще один секстет для фортепиано и духовых инструментов, если бы на него был спрос. Выбор крупной или малой формы будет зависеть от того, сколько музыки хочет заказчик.

Локлэр: Ответ — да, но в более миниатюрной форме. Работы меньшего масштаба имеют гораздо больше шансов на постпремьерное исполнение. «Сквозь Ветра» — это более масштабная работа, и я часто жалел, что сначала не сделал бы работу с небольшими миниатюрами. Я ценю пропорции в своей музыке и стараюсь никогда не позволять ей продолжаться дольше, чем нужно. Я просто надеюсь, что в «Сквозь ветра» я правильно понял пропорции.

Лунде: Я написал концерт для фортепиано с использованием полного симфонического инструментария. Я, конечно, рассмотрю любую возможность сочинять музыку.

Рутти: Да, я хотел бы написать еще одну пьесу с этим инструментальным составом. Для этой группы возможна любая форма, но лично я не люблю миниатюры и, с другой стороны, стараюсь держаться подальше от камерных произведений, превышающих 20–25 минут.

Хекер: Вероятно, нет, если только специально не попросят. Для некоторых жанров и комбинаций достаточно одного раза; Я предпочитаю не повторяться. Другие композиторы, вероятно, так же относятся к этой комбинации; не могу вспомнить никого, кто написал бы больше одного. Я точно не знаю, почему можно подумать, что секстет с фортепиано и духовыми инструментами предлагает больше возможностей, чем один только духовой квинтет, но каким-то образом вы чувствуете себя менее ограниченным, когда вам не нужно учитывать роль фортепиано.

Шеги: В ближайшие годы это нереально, я буду работать над другими проектами — на данный момент это вопрос для меня гипотетический, я не могу ответить на него «да» или «нет». Это зависит, конечно, от того, какая это будет конкретная возможность. Что касается музыкальной формы — она очень индивидуальна, я думаю, невозможно определить единственно «правильную форму» для квинтета деревянных духовых инструментов с фортепиано. Все формы, если они хорошо и убедительно сочинены, подходят для музыки.

Шокер: Да. Больше, чем одна часть. Надеюсь на новый заказ когда-нибудь.

Джельберт: Конечно, если представится возможность. Мне понравилось работать над этим произведением.

Страховник: Да, конечно. Меня больше заинтересовала бы большая форма, чтобы у меня было время развить идею смешанного дерева и, возможно, получить новую поверхность для игры.

Эрсан: Это не входит в мои приоритеты. Но если бы я это сделал, я бы выбрал миниатюрную форму, просто чтобы писать в другой форме, чем «Пасхальная песнь».

Вопрос №8. Как вы думаете, есть ли в будущем перспектива у такого ансамбля, как секстет? Может или должен секстет получить более широкое распространение, как например ансамбли для фортепиано и струнных или струнный квартет?

Андерхилл: Я думаю, что у таких ансамблей, как этот секстет, определенно есть будущее. Вероятно, что дало бы этому ансамблю большее будущее, так это создание условий, которые позволят получать больше заказов на написание произведений для этой конкретной оркестровой группы.

Бловельт: За все те годы, что я организовывал концерты, я могу с уверенностью сказать, что собрать группу духовых гораздо сложнее, чем группу струнных, если только вы не имеете дело с группой духовых, которая уже существует. Тот факт, что исполнителей на струнных гораздо больше, чем на духовых, также является фактором.

Виммер: Я тяготею к разрушению стереотипов и верю, что это произойдет и в подобных ансамблях камерной музыки в будущем.

Гриффитс: Этот ансамбль подходит для многих современных стилей и определенно должен получить более широкое распространение. Стили, которые варьируются от атонального до неоромантического и постминималистского, все подходят для этой инструментальной обработки, возможно, в большей степени, чем струнный квартет, в котором такие вещи, как перкуссионные атаки, не так динамичны.

Зюле: У него должно быть будущее! Он столь же ценен и богат, как струнный квартет или фортепианное трио/квартет и т. д. Он должен получить более широкое распространение на радость любителям камерной музыки!

Киббе: С практической точки зрения квартет, возможно, является идеальным размером для концертной (классической) группы. Группы из 5, 6, 8 и более человек труднее «продать» и найти для них подходящее место для выступлений.

Коэн: Я знаю лишь несколько секстетов для фортепиано и духовых инструментов: знаменитый Франсиса Пуленка, менее знаменитый Уоллингфорд Риггер и мой собственный. Духовые квинтеты стали эталонным ансамблем с большим репертуаром. Когда такой ансамбль приглашает пианиста выступить с ним в качестве приглашенного артиста, тогда и исполняются секстеты. Такие события кажутся редкостью, и я был бы удивлен — но рад — если эта ситуация когда-нибудь изменится.

Локлэр: Одной из проблем является поиск духовых квинтетов, готовых исполнять новую музыку. Еще одна проблема в США — найти известные духовые квинтеты и пианиста, который регулярно выступает с квинтетом. Устоявшихся струнных квартетов больше. (Примечание: участники Clarion Wind Quintet начали уходить на пенсию вскоре после премьеры «Сквозь ветра», и в результате квинтет распался. Это исключило любую возможность того, что «Сквозь ветра» получит больше поклонников из-за гастролей квинтета.) По заказу в 2014 году создал многочастную пьесу для духового квинтета и органа Initial, Воспоминания (<https://www.locklair.com/compositions/chamber/initial-memories>). Несмотря на то, что в университете, который его заказал, уже существовал духовой квинтет преподавателей, хронической проблемой было время, которое квинтет должен был репетировать (поскольку они также были заняты учителями), плюс они не гастролировали. Кроме того, местный органист также должен был участвовать в создании нового произведения. Мировая премьера произведения прошла очень успешно, но запись не была правильно записана с микрофона, и у записи были и другие проблемы. Изменения в составе квинтета начались вскоре после премьеры произведения. Тем не менее, до сих пор (даже из наилучших побуждений) они не смогли предоставить мне идеальную запись произведения! Итак, на мой взгляд, одна из самых больших проблем для духовых квинтетов в Америке (особенно новых произведений) с участием дополнительного исполнителя (будь то пианист, органист или арфист) — это дополнительные репетиционные трудности, которые он представляет. В результате сложно добиться повторного исполнения нового произведения.

Лунде: Успех сочинений для духового квинтета и фортепианной будет зависеть от того, сколько исполнителей представят существующие сочинения.

Рутти: Да, я думаю, он должен закрепиться как стандартный ансамбль.

Хекер: Конечно, у этого ансамбля есть будущее, если кто-то хочет сочинять для нее, играть, заказывать, программировать. Если бы вы сами подали заявку и получили грант на заказ секстета от композитора по вашему выбору, я уверен, что композитор немедленно согласился бы, и вы добавили бы еще одно произведение в репертуар. По моему опыту, когда кто-то спрашивает у композитора произведение, ответ всегда положительный. Если бы меня попросили написать сочинение для виолы да гамба, контрабас-саксофона, аккордеона и бензопилы и пообещали исполнить, я бы сказал, конечно, как скоро оно вам понадобится?

Шеги: На мой взгляд, ответ таков: решает концертная публика. До сих пор она предпочитала скорее струнный квартет или струнные ансамбли с фортепиано, чем духовые с фортепиано - я думаю, причина в том, что струнные вообще могут быть более популярными инструментами, чем духовые. Почему так, я не смею гадать... И что принесет с этой популярностью будущее, я тоже не смею гадать.

Шокер: Вряд ли, потому что всегда преобладает струнная музыка. Концерты в основном идут с музыкой 19 века (композиторы-классики, Брамс, Бетховен и т. д.). Таким образом, духовые никогда не пользуются такой популярностью, они больше используются для разнообразия в составлении программ.

Джельберт: Было бы здорово, если бы это было более широко распространено. Одна проблема заключается в том, что у него не такой обширный классический репертуар, как у струнных, но, тем не менее, репутация есть, и более современные произведения предлагают расширение этого репертуара.

Страховник: Я думаю, что этот секстет имеет большой потенциал, так как он имеет такой широкий спектр возможностей, от того, как использовать звуки и их комбинации, как сбалансирован тембр, до практических, поскольку состав духового квинтета настолько устоялся, что не возникает проблемы в добавлении фортепиано к нему.

Эрсан: Это сочетание очень интересное, но я не думаю, что оно когда-нибудь будет иметь такой же успех, как струнный квартет. Менее популярной остается камерная музыка без струнных инструментов. Однако я думаю, что популярность секстета Пуленка помогает развитию репертуара. Это часто бывает, когда эталон пользуется популярностью. Таким образом возникло изобилие трио для флейты, альты и арфы после того, как Дебюсси написал свою сонату...

